



TESIS DOCTORAL

ESTUDIO DE TRES COLECCIONES DE  
CUENTOS DE CORTÁZAR

*ALGUIEN QUE ANDA POR AHÍ, QUEREMOS  
TANTO A GLENDA Y DESHORAS*

Anuchka Ramos Ruiz

Dir.<sup>a</sup> Soledad Pérez-Abadín Barro

PROGRAMA DE DOCTORADO ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015



## AUTORIZACIÓN DE LA DIRECTORA DE LA TESIS DOCTORAL

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO, directora de la tesis doctoral titulada *Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar: Alguien que anda por ahí, Queremos tanto a Glenda y Deshoras*, realizada por Anuchka Ramos Ruiz dentro del Programa de Doctorado *Estudios de la literatura y de la cultura*, de la Escuela de Doctorado Internacional de la USC:

Autoriza la presentación de esta tesis, considerando que cumple los requisitos establecidos por el *Reglamento de Estudos de Doutoramento* de la USC.

Asimismo, avala la solicitud de Mención Internacional, por estimar que se ajusta a la normativa en vigor.

En Santiago de Compostela, 10 de mayo de 2015

Fdo.:





## RESUMEN

En esta investigación se presenta un análisis literario de las veintinueve narraciones publicadas entre 1977 y 1983, a partir de la hipótesis de que estas constituyen la última etapa literaria del escritor argentino Julio Cortázar al mismo tiempo que consolidan los principios rectores de su obra total. Al inicio se explora la poética del autor desde sus orígenes en la década de 1940, corolario de su coherencia filosófica y estética. Seguidamente, se ofrece una exégesis de los motivos compositivos de cada texto, para luego examinar la estructura general de los volúmenes a los que pertenecen, entendiendo que, más que un agregado de cuentos, estos son el resultado de un meticuloso ejercicio de creación y edición a cargo del propio Cortázar. La lectura intertextual del conjunto pone de manifiesto su engarce con los rasgos cortazarianos precedentes, así como sus giros temáticos y estilísticos. Se hace una aproximación particular al tratamiento de la cultura popular, los personajes femeninos y la autoficción y otros temas en estas colecciones. Se comprueba en esta tesis el valor literario de las historias postreras de Cortázar, marcadas por el discurso político del escritor, aunque pródigas en artilugios imaginativos y narrativos.

Palabras clave: cuentos de Cortázar, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda*, *Deshoras*, libro de cuentos, intertextualidad, poética del cuento.

## RESUMO

Nesta investigación preséntase unha análise literaria das vinte e nove narracións publicadas entre 1977 e 1983, a partir da hipótese de que estas constitúen a derradeira etapa do escritor arxentino Julio Cortázar, ao mesmo tempo que consolidan os principios reitores da súa obra total. Ao inicio explórase a poética do autor desde as súas orixes na década de 1940, corolario da súa coherencia filosófica e estética. Seguidamente, ofrécese unha exégesis dos motivos compositivos de cada texto, para despois examinar a estrutura xeral dos volumes aos que pertencen, entendendo que, máis ca un agregado de contos, estes son o resultado dun meticuloso exercicio de creación e edición a cargo do propio Cortázar. A lectura intertextual do conxunto pon de manifesto o seu engarce cos rasgos cortazarianos precedentes, así como os seus xiros temáticos e estilísticos. Faise unha aproximación particular ao tratamento da cultura popular, as personaxes femininas, a autoficción e o xornalismo nestas coleccións. Compróbase nesta tese o valor literario das historias posteriores de Cortázar, marcadas polo discurso político do escritor, aínda que pródigas en artiluxios imaxinativos e narrativos.

Palabras chave: contos de Cortázar, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda*, *Deshoras*, libro de contos, intertextualidade, poética do conto.

## ABSTRACT

This investigation present a literary analysis of the twenty-nine short stories of Argentine writer Julio Cortázar, published amid 1977 and 1983, made from the hypothesis that these constitute the last phase of Cortázar's narrative while summarizing the principles of his complete ouvre. At first Cortázar's poetic is explored in order to trace the roots and development of his philosophical and artistic coherence. An analysis of the compositional motifs of each story is completed, whose conclusions lead to the review of the overall structure of the collections, accomplishment of a willful and precise creative process. An intertextual reading of the entire selection demonstrates the fusion of the renewed thematic and stylistic elements of the latter texts with Cortázar's traditional characteristics of story-telling. It is proposed at last an approach to the treatment of popular culture, female characters, autofiction, and other topics in these texts. This dissertation prove the literary value of Cortázar's latest stories, marked by the political discourse of the author, yet flourishing with imaginative and narrative elements.

Keywords: Cortázar's short stories, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda*, *Deshoras*, intertextuality, poetics of the short story



## Agradecimientos

Para la elaboración de este trabajo he contado con la colaboración de Luis Martul, José Jaime Rivera, Oscar Dávila del Valle, Amalia Lluch Mora, Isabel Yamín Todd, Dinorah Cortés Vélez, Amelia Yordán Zapater, María de Lourdes Dávila, Mirta Yáñez, Cynthia Gabbay y José Lozano. En particular, agradezco el apoyo de José Enrique Fernández-Richards, quien, a través de la *Fundación Kinesis*, me concedió una beca de estudios para realizar el Máster en *Estudio y Edición de Textos Literarios Españoles y Latinoamericanos*, de la Universidade de Santiago de Compostela, y proseguir con la etapa doctoral, en los programas de doctorado *Estudio y Edición de Textos Literarios Españoles y Latinoamericanos* y *Estudios de la Literatura y de la Cultura*, dentro de la *Escola de Doutoramento Internacional* de la USC. Asimismo, quiero expresar mi reconocimiento a la Universidad Sagrado Corazón, por haberme facilitado la estancia investigadora bajo la dirección de José Jaime Rivera. Mi especial agradecimiento también a los bibliotecarios de la Fundación Juan March de Madrid y del Archivo de la Casa de las Américas de La Habana, Cuba, por su eficaz ayuda con la documentación de fuentes disponibles en ambos centros.

Como siempre, ha sido imprescindible el ánimo de mis padres y de mis hermanas, a quienes dedico este trabajo. A Julio Sánchez Santiago, Jafeth Murga y Marlyn Centeno debo productivas tertulias sobre la vida y obra de Cortázar. No quiero terminar sin expresar mi gratitud a Soledad Pérez-Abadín Barro, directora de este trabajo.





## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Prolegómenos a un tejido poético</b> .....	<b>15</b>
1.1. Surrealismo y existencialismo: la base poética .....	15
1.2. Una redefinición de lo fantástico .....	19
1.3. Los géneros y sus fronteras .....	21
1.4. Un nuevo discurso: los últimos cuentos .....	27
<b>2. <i>Alguien que anda por ahí</i>: una colección puente</b> .....	<b>35</b>
2.1. Cambio de luces .....	35
2.2. Vientos alisios .....	43
2.3. Segunda vez.....	52
2.4. Usted se tendió a tu lado.....	60
2.5. En nombre de Bobby .....	66
2.6. Apocalipsis de Solentiname .....	72
2.7. La barca o Nueva visita a Venecia .....	81
2.8. Reunión con un círculo rojo.....	89
2.9. Las caras de la medalla.....	95
2.10. Alguien que anda por ahí .....	104
2.11. La noche de Mantequilla .....	111
2.12. Lectura de conjunto .....	117
2.12.1. Voces narrativas .....	118
2.12.2. Espacios: interregnos y viajes.....	120
2.12.3. Personajes.....	122
2.12.4. Lo «no dicho» y los diálogos de la mirada.....	123
2.12.5. Cuentos fantásticos.....	125
2.12.6. Títulos y dedicatorias.....	126
2.12.7. Intertextualidad.....	127
2.12.8. Tipos de finales.....	130
2.12.9. Estructura global .....	133
<b>3. <i>QUEREMOS TANTO A GLENDA</i>: la poética de la metamorfosis</b> .....	<b>137</b>
3.1. Orientación de los gatos.....	137
3.2. Queremos tanto a Glenda.....	143
3.3. Historia con migalas.....	150
3.4. Texto en una libreta .....	157
3.5. Recortes de prensa .....	165
3.6. Tango de vuelta .....	175
3.7. Clone .....	186
3.8. Graffiti .....	198
3.9. Historias que me cuento.....	206
3.10. Anillo de Moebius.....	214
3.11. Lectura de conjunto .....	221
3.11.1 Voces narrativas .....	222
3.11.2. Espacios y tránsitos .....	223
3.11.3. Personajes: obsesiones y muerte.....	224
3.11.4. Títulos y epígrafes .....	226
3.11.5. Cuentos insólitos y fantásticos .....	227

3.11.6. Lecturas políticas.....	228
3.11.7. Intertextualidad .....	229
3.11.8. Tipos de finales .....	232
3.11.9. Estructura global.....	233
<b>4. Deshoras: una retrospectiva nostálgica.....</b>	<b>235</b>
4.1. Botella al mar. Epílogo a un cuento .....	235
4.2. Fin de etapa.....	241
4.3. Segundo viaje.....	249
4.4. Satarsa.....	255
4.5. La escuela de noche .....	264
4.6. Deshoras.....	272
4.7. Pesadillas .....	277
4.8. Diario para un cuento.....	284
4.9. Lectura de conjunto.....	294
4.9.1. Voces narrativas .....	294
4.9.2. Espacios.....	296
4.9.3. Personajes.....	298
4.9.4. Lo fantástico, lo insólito y lo político.....	299
4.9.5. Títulos y dedicatorias.....	300
4.9.6. Intertextualidad .....	302
4.9.7. Tipos de finales .....	304
4.9.8. Estructura global.....	307
<b>5. Una mirada intertextual a los últimos cuentos de Julio Cortázar .....</b>	<b>313</b>
5.1. Tango, radio, cine y televisión.....	313
5.2. El modelo de la novela rosa .....	316
5.3. Boxeo y nostalgia .....	320
5.4. El discurso político .....	324
5.5. La mujer nueva.....	335
5.6. Cortázar y la autoficción .....	344
5.7. Vínculos interartísticos: arte y música.....	352
5.8. Poética de las metamorfosis .....	359
5.9. Hacia una tipología .....	364
<b>6. Conclusión .....</b>	<b>369</b>
<b>Abstract and Conclusion .....</b>	<b>373</b>
<b>The Utilitarian Journalism of Julio Cortázar.....</b>	<b>379</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>385</b>
<b>Apéndice .....</b>	<b>399</b>

## Introducción

Estudiar la obra de Julio Cortázar es adentrarse en un laberinto de pasajes, voces, mundos ficcionales y referentes históricos que se adosan y se multiplican con cada lectura. Desde sus publicaciones iniciales y con mayor realce después de su muerte, los significados de esta complejidad artística han encandilado a sus lectores, quienes afianzan el ya irrevocable sitio del escritor argentino en el canon de la literatura hispanoamericana. De tal laberinto literario se desprende un orbe paralelo habitado por un sector crítico que ha paladeado desde interpretaciones diversas los artilugios narrativos y poéticos y hasta las señas biográficas del autor. Por ello, al explorar cualquier aspecto de esta prolífica obra el investigador en ciernes tropieza con el falso límite de que ya se ha dicho todo lo que había que decir sobre Julio Cortázar. Tras el ingenuo desaliento, se advierte que el eje del interés crítico han sido los libros publicados entre 1951 y 1970 y queda a la vista la escasez de estudios dedicados a sus últimos volúmenes: *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1983). Aunque hay valiosos trabajos sobre algunos de estos relatos, las visiones de conjunto de estas colecciones no son tan numerosas como las recibidas por las anteriores<sup>1</sup>.

Pero al posar la mirada en ellas se descubre una serie de elementos estilísticos y temáticos que acusan una estructura compleja y coherente. Cortázar escudriña y traduce a la literatura el desasosiego de una época convulsa tanto en la historia latinoamericana como en su faceta personal, dando paso a valoraciones críticas en las que no se distingue entre ficción y realidad ni entre autor real y narrador-personaje. Se ha obviado que tras los hechos extrínsecos se encubren los principios compositivos de cada relato, variaciones de la teoría del cuento de Cortázar y fragmentos de un armazón afín: la etapa final de su escritura. Incluso las exploraciones técnicas que dirige el escritor en estos textos se derivan de mecanismos narrativos ya desarrollados en ediciones previas. De esta manera, los últimos veintinueve cuentos constituyen una muestra representativa del acervo cortazariano. Habida

---

<sup>1</sup> Pueden mencionarse, entre otros, los trabajos de Quintero Marín (1981), quien estudia las narraciones breves de Cortázar hasta *Alguien que anda por ahí*, y Ros Soriano (1990), que atiende los textos políticos de los últimos libros, editados en la tetralogía *Aquí y ahora* (1985). Ambas investigadoras aportan interesantes esquemas que compendian las funciones de los elementos narrativos, pero sus aproximaciones resultan comentarios de lectura más que análisis profusos. Alazraki (1985), García Ramos (1987) y Fröhlicher (1995) dedican sendos trabajos monográficos a *Deshoras*, destacándose el rigor metodológico de Fröhlicher. Mora Valcárcel (2000) recompone la poética del escritor con su lectura de *Orientación de los gatos*, publicado en *Queremos tanto a Glenda*. Otros estudios desgajan las colecciones para filtrar los textos de acuerdo a su pertenencia al género fantástico (Silva Cáceres, 1997), sus personajes femeninos (Schmidt-Cruz, 2004) y las figuras narrativas (Paredes, 2005).

cuenta del ingenio compositivo de los relatos y sus conexiones estructurales, se propone en este trabajo enmendar la holgura entre las reflexiones críticas de los textos anteriores y postreros a 1977 con un análisis literario fundamentado en las correspondencias temáticas y estilísticas de los últimos.

Para esbozar una metodología útil al estudio debe reconocerse primeramente la imposibilidad de encasillar la complejidad narrativa de Cortázar en una teoría o fórmula rígida. Hacerlo sería limitar las posibilidades de análisis cifradas en cada cuento. Por esto, se propone un estudio literario adaptado a las características particulares de los veintinueve textos seleccionados, apoyado por un corpus exiguo de trabajos críticos que estos han suscitado y por las teorías literarias de su propio autor. Estas últimas se han extraído de *Del cuento breve y sus alrededores* y *Algunos aspectos del cuento*, sus dos artículos sobre el género, de las morellianas de *Rayuela* (1963) y de las entrevistas que concedió el escritor a Ernesto González Bermejo (1978), Evelyn Picon Garfield (1978) y Omar Prego (1985).

Esta es la razón del capítulo inicial, *Prolegómenos a un tejido poético*, en el que se examinan los fundamentos poéticos de Julio Cortázar y su praxis. Se dedican cuatro apartados a subrayar la coherencia de la filosofía poética que comenzó a elucubrar el escritor en sus primeras colaboraciones en revistas literarias de la década de 1940 en Argentina. A partir de la lectura hermenéutica de sus artículos se proponen como núcleo de su poética las interpretaciones del autor sobre los supuestos surrealistas y existencialistas, que sirvieron de licencia para la transgresión y redefinición del género fantástico, el lenguaje cotidiano y las fronteras genéricas del cuento y la novela. Se reconocen también las influencias y el contexto subyacente de estas ideas. Por esto se ha seleccionado la imagen del tejido para nombrar este capítulo, ya que ilustra la coherencia del credo artístico de Cortázar y su diálogo con otros autores, como Edgar Allan Poe, Søren Kierkegaard, Anton Chekhov, Horacio Quiroga y Jean Paul Sartre. Se desarrolla cronológicamente el recuento de las teorías, las influencias y los hitos de la obra cortazariana hasta culminar en una reflexión sobre el modo en que el autor expresa sus nociones poéticas en una escritura abiertamente hermanada con sus preocupaciones sociales a partir de la década de 1970.

Seguidamente, se destinan sendos capítulos a los análisis literarios de las publicaciones seleccionadas: *Alguien que anda por ahí: una colección puente*, *Queremos tanto a Glenda: la poética de la metamorfosis* y *Deshoras: una retrospectiva nostálgica*. El objetivo de estas secciones es desentrañar el germen causativo de cada volumen como fundamento estructural, rechazando así la noción de que la creación de un libro de cuentos es un mero ejercicio acumulativo. Para afianzar el método de estudio, aun dentro de la misma flexibilidad de análisis, se establecen

dos premisas generales. En primer lugar, se tendrán en cuenta los materiales autobiográficos y testimoniales, documentados en sus cartas y entrevistas, pero estos no dictarán el significado absoluto de las narraciones. Con esto se rechaza la conmutación del significado literario por las experiencias verídicas del autor. En segundo lugar, se impugna toda lectura contenidista de aquellos relatos con matices políticos y se aboga por el reconocimiento de la universalidad y vigencia de los discursos sociales imbricados. Con lo cual, la configuración literaria de la denuncia implícita prevalecerá sobre la historicidad de esta. Es decir, la quintaesencia de este trabajo es el estudio del texto por el texto mismo, así que se considerarán bajo un mismo análisis los títulos, epígrafes, dedicatorias, fórmulas de apertura y de cierre, configuraciones narrativas, coordenadas espacio-temporales, referencias históricas y populares, modos discursivos, construcciones sintácticas y léxico-semánticas y las connotaciones de lo dicho o lo implícito.

En las lecturas de conjunto situadas al final de cada capítulo se ponderarán los hilos conductores y el motivo compositivo de cada libro, adoptando la premisa de Fröhlicher expuesta en su estudio *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar* (1995): «Mostrar la unidad estructural de un conjunto de textos tiene un interés indudable; el análisis comparativo echa nueva luz sobre la organización textual, haciendo descubrir relaciones intratextuales que de otra manera hubieran pasado desapercibidas» (20-21). En *Alguien que anda por ahí: una colección puente* se enfatizará en la renovación estilística de elementos muy cortazarianos, como la muerte, los juegos, el tiempo y las configuraciones fantásticas, signos de la comunión procurada por Cortázar entre su oficio y su compromiso político. En *Queremos tanto a Glenda: la poética de la metamorfosis* se observará la concreción del intento previo en una selección ordenada por elementos patentes, como el vínculo interartístico y las cuestiones sociales. Y en *Deshoras: una retrospectiva nostálgica* se valorarán particularmente los temas de la memoria y el pasado y la vuelta de Cortázar a los moldes narrativos de sus primeros cuentos. Estas lecturas totalizadoras comparten unos puntos de análisis: las voces narrativas, los espacios, los personajes, los títulos y epígrafes, los tipos de finales, las referencias intertextuales y la estructura global de cada libro.

Tanto en los análisis individuales como en las lecturas de conjunto se evocan metódicamente las relaciones intertextuales de estos cuentos en y fuera del universo cortazariano. Se emplea el concepto de intertextualidad definido por Genette (1982) como: «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (9)<sup>2</sup>. En *Una*

---

<sup>2</sup> Se adoptan todas las categorías de la teoría genettiana: la paratextualidad, que menta las relaciones entre títulos, subtítulos, prefacios, prólogos, epílogos, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones o sobrecubiertas; la metatextualidad, que denota la relación crítica por la cual un texto habla de otro sin citarlo; la hipertextualidad o la relación que une a un texto (hipertexto)

*mirada intertextual: Alguien que anda por ahí, Queremos tanto a Glenda y Deshoras*, capítulo clausural, se diserta extensamente sobre los nexos que van apuntándose entre las tres colecciones y entre estas y las obras predecesoras. Este apartado tiende más a la interpretación de los elementos concomitantes desde consideraciones poco abordadas en el estudio de Cortázar: el tratamiento de la cultura popular a través del tango, la radio, el cine, la televisión y la novela rosa, la construcción de roles más participativos de los personajes femeninos y la autoficción como una manipulación deliberada de la memoria y de la autorreferencialidad y el tratamiento del discurso político a través del estilo periodístico<sup>3</sup>. Por otra parte, se retomarán discusiones ya tradicionales, como: la latencia del arte y la música como génesis y motivo compositivo y las evocaciones arquetípicas.

Se concluye con la propuesta de una tipología de los veintinueve cuentos estudiados que ilustra el porqué del corte selectivo de este trabajo y la hipótesis de la coherencia estructural y deja abiertas otras posibles aproximaciones dentro del conjunto. Con el propósito de reconstruir la recepción de aportar información bibliográfica, se han documentado del Archivo Digital Julio Cortázar de la Universidad de Poitiers las reseñas críticas inmediatas a la publicación y se ha completado una importante recopilación de los artículos y las menciones bibliográficas de estos. En el Fondo de la Biblioteca de Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid se consultaron algunas de las obras a las que el autor se refiere a través del ejercicio intertextual. Se incluye como apéndice una lista de las ediciones, reimpressiones y traducciones de cada volumen y la recopilación incidental de datos sobre las adaptaciones cinematográficas y teatrales de la obra general de Cortázar<sup>4</sup>.

---

con uno predecesor (hipotexto); y la architextualidad, útil para identificar la correspondencia de un texto con las categorías genéricas que lo engloban.

<sup>3</sup> Este trabajo no persigue el objetivo de deliberar extensamente sobre la filosofía política de Cortázar ni sus ramificaciones – como la ontología de la otredad–, temas complejos en sí mismos, que se examinarán de acuerdo a cada relato. Puede consultarse al respecto: *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Maturo, 1968), «Ontological Fabulation: Toward Cortázar's Theory of Literature» (Castro Klarén, 1976), *Julio Cortázar y la Revolución Cubana: la legibilidad política del ensayo* (Gómez, 2007), *La lírica de Julio Cortázar: intertextualidad y otredad literaria* (Gabbay, 2012) y *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar* (Orloff, 2013). y

<sup>4</sup> Cabe señalar que se ha seguido la primera edición de cada libro por reflejar la voluntad del autor: *Alguien que anda por ahí* (Madrid, Alfaguara, 1977), *Queremos tanto a Glenda* (Madrid, Alfaguara, 1980) y *Deshoras* (México, Nueva Imagen, 1983). Se indica en la edición de *Deshoras* de Madrid, Alfaguara (1983) que los derechos de autor se registraron en 1982, provocando la confusión entre algunos críticos de que existió una edición española tal año. En sus cartas Cortázar se refiere a la edición mexicana como la primera, incluso el 9 de septiembre de 1982 escribió a su madre para contarle que aún trabajaba en una serie de relatos que se publicarían el próximo año (*Cartas*, 5, 507). Otros cuentos del autor se citan de *Obras completas 1 y 2* (Madrid, Alfaguara, 1994).

## 1. Prolegómenos a un tejido poético

La obra literaria del escritor argentino Julio Cortázar se fundamenta en una poética de la búsqueda y el encuentro con «lo otro» y «el otro». Su exploración personal y literaria es el eje de una escritura que desde el inicio se perfiló hacia la perfección: «Un libro más es un libro menos; un acercarse al último que espera en el ápice ya perfecto» (*Cuentos completos*, 1, 1994, 29). Esta búsqueda produjo tres fases en la narrativa del autor: la etapa fantástica desde *Bestiario* (1951) hasta *Las armas secretas* (1959); la etapa de experimentación lingüística y transgresión de los géneros y las formas a partir del cuento *El perseguidor* (1959); y la etapa de la exploración humana y el compromiso político desde el cuento *Reunión* (1966) hasta *Desboras* (1983). Estas distinciones no se proponen como una fractura, sino como la consecución del dictamen poético de la búsqueda. Así lo advirtió el escritor: «las tres etapas no estaban compartimentadas, aisladas, separadas, sino que hay una interfusión» (2013, 33). Justamente, se propone en este trabajo un análisis literario de sus últimas tres colecciones de cuentos publicadas en vida, *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Desboras* (1983), representativas de la continuidad y unidad de su obra. Estas tres publicaciones se engarzan con una poética que implica la ruptura de los órdenes racionales, el lenguaje, la función del lector y las clasificaciones genéricas. Por ello, se medita en estas páginas iniciales en torno a la cohesión de estos fundamentos teóricos.

### 1.1. Surrealismo y existencialismo: la base poética

En primer lugar, la lectura hermenéutica de las primeras publicaciones críticas de Julio Cortázar en las revistas *Huella*, *Canto*, *Cabalgata* y *Sur* en la década de 1940 en la Argentina detecta influencias, principios y valoraciones técnicas del ejercicio literario que se corresponden con las nociones poéticas que se conocerían del autor en décadas posteriores. Sus consideraciones críticas durante esta etapa fundacional (1941-1951) preludian su obra representativa, mientras que, a la inversa, sus reflexiones en las décadas de 1960 y 1970 son el intento de verbalizar el acto intuitivo de una escritura ya desarrollada.

La búsqueda poética de Cortázar se inició con su profesión de fe al poeta francés Arthur Rimbaud en el artículo *Rimbaud*, publicado en la revista *Huella* en 1941 y firmado con el seudónimo Julio Denis, el mismo que utilizó para publicar el poemario *Presencia* (1938). A pesar de compartir el seudónimo, entre ambas publicaciones ocurre una transición de la

influencia mallarmeana en los sonetos petrarquistas del poemario a la idea rimbaudiana de la poesía como resquicio hacia la trascendencia:

Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves. Eso lo acerca más que todo a los que vemos en la Poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia. [...] Con toda mi devoción al gran poeta, siento que mi ser, en cuanto integral, va hacia Rimbaud con un cariño que es hermandad y nostalgia (*Obra crítica*, 2, 18, 22)<sup>1</sup>.

Adopta Cortázar el precepto rimbaudiano «Car Je est une autre» entendiendo que el paso de la poesía hacia la *poiesis*, es decir, la realización humana y artística del poeta, ocurre en el momento en que trasciende hacia lo inconsciente y lo abisal que escapa a toda estructura estética, lógica y preestablecida; la trascendencia entra en los dominios del surrealismo (19). Estos postulados son la primera aproximación del autor a unas nociones discutidas con precisión en esta etapa fundacional. En *Rimbaud* el escritor se desenmascara y se presenta al mundo de las letras argentinas y a partir de 1951, tras su viaje a París, al mundo entero<sup>2</sup>.

En *Muerte de Antonin Artaud*, artículo publicado en 1948 en la revista *Sur*, Cortázar define el surrealismo como una empresa que propone el reconocimiento de la realidad auténtica, la poética: «así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un acaecer poético –cierto crimen, cierto *knock-out*, cierta mujer– (modos fácticos de la misma realidad)» (*Obra crítica*, 2, 153-154). En *Teoría del túnel* (1947) sentencia que el surrealismo junto al existencialismo son metonímicamente el acceso a la totalidad del ser, pues aspiran a capturar

---

<sup>1</sup> Cortázar conservó de la estética simbolista el concepto de identidad, la equivalencia entre música y poesía, la presencia lírica del poeta, la autorreferencialidad, los conceptos Nada, Oscuridad, Noche, Belleza y la imagen del cisne (Gabbay, 2010, 38-62). Sobre el trabajo de Gabbay debe aclararse que se cita por la tesis entonces inédita (2010), que la investigadora amablemente compartió antes de su publicación oficial (2012).

<sup>2</sup> Manifiesto del viaje iniciático de los escritores argentinos de la década de 1940, Cortázar se refiere en *Rimbaud* al sentimiento de crisis de los «hombres angustiados que hemos perdido la fe» y su asimilación de las influencias extranjeras: «Rilke, Lubicz-Milosz, Baudelaire, Rimbaud, Novalis, Hölderlin, Shelley, Keats, Valéry, Lautréamont, el surrealismo, son presencias que se instalan con toda realidad en las páginas de los *cuarentistas* aleccionados también por voces más próximas como las de Neruda, Marechal, Molinari, Lugones, Mastronardi» (Maturó, 1968, 12). Esta búsqueda de mapas poéticos constituye el rasgo unitario entre los escritores de este período, precedidos por los últimos modernistas, las vanguardias y la estética intermedia del criollismo. Tal transición estuvo marcada por *Odas seculares* (1910) de Leopoldo Lugones y *Cuentos de amor, locura y de muerte* (1917) de Horacio Quiroga. En este último, los «cuarentistas» reconocieron al padre del cuento moderno, pero rechazaron a Lugones: «todavía lo vemos como un enorme árbol aislado en plena llanuras» (Cortázar, *Obra crítica*, 2, 110). En 1921 Jorge Luis Borges introdujo el ultraísmo en la Argentina con el manifiesto «Ultraísmo» publicado en la revista *Huella. Proa, Prisma y Martín Fierro*, especialmente la última, sirvieron de voceros de los ultraístas. Tras una transición entre 1930 y 1935, los «cuarentistas» reaccionaron al ultraísmo con la recuperación de la herencia simbolista (Mesa Gancedo, 1998, 19-20), manteniéndose ligados a sus antecesores, los martinfierristas, quienes continuaban ocupando el sitio protagónico de las letras argentinas: «La llamada generación de 1940 (o 41) es, en cierto sentido, nada más que un grupo de epígonos de la de 1925: más jóvenes y distintos, pero que aceptan sin discusión a los maestros, o solo les ponen reparos laterales. No van a establecer un sistema propio de vigencias; van a trabajar en las rutas ya marcadas, y aunque lo hagan con originalidad (como Julio Cortázar, por ejemplo) lo harán sin conmovérselos, sin destruir hasta los cimientos el edificio levantado por la generación anterior» (Rodríguez Monegal, 1956). A pesar de que Arturo Cambours Campo quiso impulsar la nueva generación de literatos en 1931 con *La novísima poesía argentina*, no fue hasta 1937 que surgieron los nombres de Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Molina, Miguel Ángel Gómez, Olga Orozco, Daniel Devoto, Alfonso Sola González, María Helena Walsh, Roberto Paine, Basilio Uribe, César Fernández Moreno, León Benarós, Eduardo Jorge Bosco, Alberto Ponce de León, Ana María Chohuy Aguirre, Silvia Ocampo y Julio Cortázar.



lo inaprensible y sus significados. Para rechazar la realidad establecida, Cortázar empleó los supuestos surrealistas durante toda su obra. La contraposición de la dualidad vigilia-sueño, la transgresión de las coordenadas espacio-temporales, el desarrollo de lo excepcional, lo obsesivo, el desdoblamiento, lo onírico y lo lúdico son rasgos surrealistas que funcionan como nexos intertextuales de la producción cortazariana. Picon Garfield (1975) compendia las características surrealistas del autor:

Los nombres, obras y citas de surrealistas abundan sobre los demás a lo largo de su obra. Los precursores del surrealismo francés –como Jarry, Apollinaire, Rimbaud– son los suyos. Como se ha probado, aun sus conceptos básicos son los del surrealismo. Describe, a menudo, la realidad dual y la necesaria conciliación de las oposiciones en esta vida. Busca un Absoluto aquí y ahora, alcanzado por medio del deseo y de la imaginación. Y, por lo tanto, afirma la fe en el poder humano de crear el mundo según su voluntad. Defiende el erotismo y caracteriza a la mujer como intermediaria que fácilmente se comunica con el Absoluto. Aconseja y explica el desatar del sueño, de la obsesión y de los monstruos humanos y su derecho a coexistir con la vigilia humana. Señala la transformación del mundo a manos del hombre. Como se ha visto, rehúsa aceptar lo cotidiano sin infiltrarlo de lo maravilloso: los objetos diarios pierden su utilidad y las rutinas están vistas desde otra perspectiva. Armados de la disponibilidad ante el azar, la aventura y la provocación de la realidad, sus personajes van en busca de otra realidad. Cortázar desprecia la razón como los surrealistas (248).

El existencialismo, por su parte, es la búsqueda de la autorrealización en la superación de la individualidad, que yace en «el paso a la acción», es decir, también en el rechazo de la literatura estética y predeterminada: «El existencialismo no cultiva su soledad como condición auténtica del hombre, la asume para trascenderla; en eso está la lucha, y en ella la grandeza» (*Obra crítica*, 1, 118). En *Teoría del túnel*, Cortázar se distanció evidentemente de las corrientes existencialistas al decir: «No hay existencialismo, sino existencialistas». Con todo, consolidó la irracionalidad de Kierkegaard, que propone que a lo más importante de la vida no se accede a través de la razón o la ciencia, el concepto de participación de Martin Heidegger con «el-ser-en-el-mundo» y la defensa de la libertad del hombre que Jean Paul Sartre defiende en *L'être et le néant* (Gabbay, 2012, 201-204). En su reseña de la traducción de *La náusea*, el escritor incipiente anotaba que la obra de Sartre permitiría seguir el itinerario del hombre incierto a la renovada cuestión de su destino (*Obra crítica*, 2, 107). En la década de 1960 coincidirá nuevamente con la filosofía sartreana y el principio de *l'intellectuel engagé*.

Manifiesto de ruptura, *Teoría del túnel* vaticina la subversión cortazariana a los órdenes literarios: el libro en tanto objeto, el lenguaje, los límites genéricos y las funciones del lector serían renovadas en su quehacer artístico. Este ensayo parte del contraste entre la concepción del libro como objeto estético, propia del segundo romanticismo y de Stéphane Mallarmé en el siglo XIX, y «como producto de una actividad que escapa a la vez a todo lujo estético y a toda docencia deliberada, instrumento de automanifestación integral del hombre, de autoconstrucción, *vehículo y sede de valores que, en última instancia, no son ya literarios* en el siglo

XX» (*Obra crítica*, 1, 41). Cortázar propone el libro como un instrumento participativo, que incite al lector a dejarlo tirado e ir «a las cosas» (119)<sup>3</sup>. Gabbay (2012) dilucida esta fusión teórica:

Si para Mallarmé el Libro *participa* del mundo en tanto y en cuanto el lector *participa* del lenguaje, y para Lévy-Bruhl los sujetos participan de otros seres para conformarse como tales, para Cortázar el individuo –el escritor y el lector– se torna *ser* en cuanto *participa* de la otredad mediante la poesía, acompañando al poema y leyéndolo desde el mundo y para el mundo en un movimiento de excentricidad que lo torna sujeto que dialoga, *ser-en-el-mundo*. Pues solo en el acto de la *participación* el objeto –individuo expuesto como tal por el lenguaje– puede aplicarse en el mundo cual sujeto (161).

En *Para una poética* (1954) Cortázar insiste en que la realidad solamente puede formularse y poseerse poéticamente. Antes, en *Teoría del túnel*, superpuso la construcción poética del lenguaje a la construcción estructural que, a su juicio, limita la expresión, condiciona el contenido y empobrece el sentido autorial. En su narrativa, Cortázar destruirá los presupuestos lingüísticos:

en determinados momentos de la narración no me basta lo que me dan las posibilidades sintácticas de la prosa y del idioma; no me basta explicar y decir: tengo que decirlo de una cierta manera que viene ya un poco dicha no en mi pensamiento sino en mi intuición, muchas veces de una manera imperfecta o incorrecta desde el punto de vista de la sintaxis, de una manera que por ejemplo me lleva a no poner una coma donde cualquiera que conozca bien la sintaxis y la prosodia la pondría porque es necesaria [...] sería absolutamente incapaz de cambiar una sola palabra, no podría sustituir una palabra por un sinónimo; aunque el sinónimo dijera prácticamente lo mismo, la palabra tendría otra extensión y cambiaría el ritmo, habría algo que se quebraría como se quiebra si se pone una coma donde yo no la he puesto (2013, 151-153)<sup>4</sup>.

En *Rayuela* (1963), la obra representativa del escritor, hecha a través del ataque directo al lenguaje (Harss, 1973, 285), se compendia tal principio en el concepto de «desescritura» en los capítulos 94, 95, 99 y 112: «Es mucho más fácil escribir así que escribir (“describir”, casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogos o encuentro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector» (653). En este pasaje Cortázar se refiere a dos hechos: de un lado, a la purificación del exceso en las construcciones lingüísticas y, del otro, a la necesidad del contacto con el lector, partiendo de la idea de que la descodificación del mensaje es una reescritura de lo dicho. Esto se fundamenta en el aspecto lúdico de la actividad creadora, ya patente en el título de *Rayuela*,

---

<sup>3</sup> En *Rayuela* (1963) el escritor desarticula el libro en tanto objeto tradicional con un orden de lectura abierto a la preferencia del lector. En *Último round* (1969) y *Libro de Manuel* (1973) el formato tradicional queda superado por la dialéctica entre imágenes y palabras, una polifonía de discursos que el lector deberá aprehender desde una visión poliédrica.

<sup>4</sup> Esta transgresión lingüística se obtiene a través de diferentes técnicas narrativas: el reconocimiento del narrador ante la imposibilidad de contar los hechos con la capacidad lingüística disponible (*Las babas del diablo* y *El perseguidor*, en 1959, y *Diario para un cuento*, 1983); los juegos con anagramas y palíndromas (*Lejana*, 1951, y *Satarsa*, 1983); y el uso de idiolectos – como el voseo, el nivel coloquial y la jerga del boxeo – que acusan los contextos narrativos. Por otra parte, las imágenes o palabras-clave (Maturó, 1968, 72) subsanan la carencia de descripciones en los cuentos, producto del tedio del autor: «me aburre enormemente describir» (González Bermejo, 1978, 111).

cuyo orden de lectura está sujeto al deseo del lector. Para Cortázar el lenguaje es «el más serio de todos» sus juegos (González Bermejo, 1978, 50).

En los capítulos 79 y 112 de la misma obra, el escritor desarrolla un lector ideal: el lector cómplice, que se opone al «lector hembra», impertérrito ante el texto (651), y al «lector-alondra», que acepta complaciente lo dado y busca reconocerse en ello (653). El concepto de participación introducido en *Teoría del túnel* se traduce en la tipología del «lector cómplice» de *Rayuela*: «Todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia existencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne [...] un cómplice, un camarada de camino. Simultanearlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa al novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*» (506-507).

## 1.2. Una redefinición de lo fantástico

Cortázar identifica en el surrealismo y el existencialismo el acceso hacia la otredad a cuyo encuentro el poeta se autorrealiza, pero esto no cancela el valor del sujeto en su individualidad (*Obra crítica*, 1, 106). Analógicamente, sin prescindir de ellos, el escritor impugna en sus concepciones genéricas los órdenes racionales, clave del concepto de lo neofantástico, término acuñado por Alazraki (1983) para definir el estilo de Cortázar sobre la base sartreana de que el nuevo objeto de lo fantástico —a propósito de Kafka y Blanchot— es el hombre (41).

En *Bestiario* (1951), Cortázar transgrede las convenciones de lo fantástico al ubicarlo en los contextos de la realidad sin mediar una ruptura con decorados misteriosos o atmósferas de terror. Deja a un lado el modelo tradicional de la literatura gótica, aunque admite la huella del narrador y poeta estadounidense Edgar Allan Poe sin quien «no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico» (*Obra crítica*, 3, 82). Así lo fantástico en Cortázar se distingue de la concepción crítica que clasifica dentro del género a todo texto con fenómenos sobrenaturales o imposibles, sin cuestionar su relación con la realidad representada. Tampoco se inscribe en las teorizaciones de los críticos franceses Castex (1951), Caillois (1959) y Vax (1960), quienes, como ya había identificado Lovecraft en *Supernatural horror in literature* (1945), coincidían en que el texto fantástico debía poseer la capacidad de crear miedo o terror en el lector a través de la irrupción de lo insólito, lo imposible o lo inexplicable en la delimitada realidad. A partir de estas propuestas, Todorov

(1970) teorizó que lo fantástico se basa en la duda del lector ante la ambigüedad del relato y que dura el tiempo que se prolonga tal vacilación<sup>5</sup>.

En *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, Cortázar insistió en que no encontraba una definición satisfactoria de lo fantástico en la literatura (*Obra crítica*, 3, 93) y en 1978 esbozó su propio dictamen: «Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir» (González Bermejo, 1978, 42). En 1985 Cortázar suscribió parcialmente el concepto de lo neofantástico de Alazraki: «no es un fantástico fabricado, como el fantástico de la literatura Gótica, en que se inventa todo un aparato de fantasmas, de aparecidos, toda una máquina de terror que se opone a las leyes naturales, que influye en el destino de los personajes» (Prego, 1985, 54)<sup>6</sup>.

Así las historias neofantásticas se desarrollan en su mayoría sin aplicar los recursos narrativos tradicionales: se cancela la estructura lineal que coagula el misterio, como el narrador de *Axolotl* (1951), transmutado en un anfibio desde el inicio del relato; se releva la obviedad descriptiva con el valor connotativo del lenguaje, como los símiles que cifran la animalización del público que devora al director de una orquesta en *Las ménades* (1959); se eliminan los decorados góticos en los espacios en donde irrumpe una fuerza extraña, como el hogar de *Casa tomada* (1951) y el hotel de *La puerta condenada* (1959); y se suprime toda explicación del hecho insólito, como la causa de que un hombre vomite conejos en *Carta a una señorita en París* (1951) o la lucha del personaje enredado en un suéter en *No se culpe a nadie* (1956)<sup>7</sup>. Por otro lado, los encuentros con los dobles o *doppelgänger*, recurso habitual en la

---

<sup>5</sup> Cortázar conocía de primera mano los postulados críticos sobre lo fantástico. En su biblioteca personal se encuentra el volumen *Au coeur du fantastique* (Gallimard, 1965) de Caillois anotado en el siguiente fragmento: «Pour moi, fantastique signifie d'abord inquiétude et rupture. En même temps, je me suis mis à caresser le rêve (déraisonnable, j'en ai peur) d'un fantastique permanent et universel. En fin, meilleure raison sans doute, le fantastique me parut venir, plutôt que du sujet, de la manière de le traiter» (1965, 9). En *Del sentimiento de lo fantástico* cita la *Anthologie du fantastique* de Caillois (Club français du livre, Paris, 1958). Sobre Todorov comentó: «Por ejemplo ese esfuerzo muy grande que hizo Todorov en su libro "L'introduction au fantastique" [se refiere a *Introduction à la littérature fantastique*] a mí me parece muy insatisfactorio. Es útil tal vez como instrumento de trabajo pero, después de terminado el libro, mi sentimiento de lo fantástico no ha sido explicado, no ha encontrado solución» (Bermejo, 1978, 41). Acerca de las historias de Lovecraft anotó Cortázar: «A mí personalmente no me interesan en absoluto porque me parece un fantástico totalmente fabricado y artificial» (Bermejo, 1978, 42). En su ejemplar de *Cry horror!* (1947) añadió a la advertencia inicial de Lovecraft: «Or much better, do not read it AT ALL». Se han consultado los ejemplares de Caillois y Lovecraft en la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid.

<sup>6</sup> Resultan aplicables otras teorías al estudio de lo fantástico cortazariano. Algunas aproximaciones útiles son formuladas por Barrenechea, que, en *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica* (1972), amplía el género a Cortázar, Borges y Kafka tras definirlo como la confrontación problemática de dos universos. Al contrario de Todorov, Barrenechea afirma el cruce de este género con lo alegórico, admitiendo así la posibilidad de una lectura poética. Bellemín-Nöel (1972) y Bessière (1974) discutirán también sobre los límites del lenguaje dentro del género, debate presto al estudio de las narraciones de Cortázar, fantásticas y transgresoras de los códigos. Rodero (2006) intenta resolver la pertenencia genérica de Cortázar al designar sus relatos a la categoría de lo fantástico increpador de la frontera entre la realidad y la irrealidad (23).

<sup>7</sup> Esta técnica se explica con el principio de lo excepcional como parte de la regla, propio de la patafísica de Alfred Jarry, filósofo mencionado en el capítulo 1 de *Rayuela*: «Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente, y esto sin despreciar a nadie, sin creernos Maldorores en liquidación ni

tradicción del género, se desarrollan a partir de la concatenación del sueño y la vigilia, en *Lejana* (1951) y *La noche boca arriba* (1959), y de las coordenadas espacio-temporales, en *Una flor amarilla* (1959), *Las armas secretas* (1959)<sup>8</sup>, *La isla a mediodía* (1966) y *Todos los fuegos el fuego* (1966), técnicas que se corresponden con el concepto de figuras, definido por Cortázar en el capítulo 116 de *Rayuela*: «Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen*, para evitar confusiones. Sí, todo coincide. Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes *aunque* paralelos» (659). En las novelas y cuentos se genera por igual «una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible» (Harss, 1966, 292).

### 1.3. Los géneros y sus fronteras

En sus ensayos poéticos Cortázar disertó sobre la anulación de las fronteras de los géneros literarios: novela, cuento y poesía. En *Teoría del túnel*, el escritor propone que la novela del siglo XX debe ser un «acto de conciencia, como autoanálisis, como exploración epistemológica, Cortázar quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y del destino, hacerla participar en la dilucidación y la elección de una conducta» (*Obra crítica*, 1, 27). Con esto, el orden poético, en tanto lenguaje y modo de aprehender la realidad, debe insertarse en la novela como la única posibilidad de crear: «Lo poético irrumpe en la novela porque ahora la novela será una instancia de lo poético; porque la dicotomía fondo y forma marcha hacia su anulación, *desde que la poesía es, como la música, su forma*. Hallamos ya concretamente formulado el tránsito del que hasta ahora solo mostráramos la etapa destructora: *el orden estético cae porque el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético*» (86-87). En sus novelas *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62. Modelo para armar* (1968) y *Libro de Manuel* (1973) Cortázar crea una simbiosis entre el lirismo y la narración, provocando la ruptura lingüística, la interdiscursividad y un entramado intertextual que convierte al texto en un producto complejo, polifónico y abierto<sup>9</sup>. En el ensayo *Situación de la*

---

Melmoths privilegiadamente errantes» (127). Cortázar aludirá nuevamente a Jarry al describir el modo en que acepta las excepciones fantásticas, en *Del sentimiento de lo fantástico* (1967). Reaparecerá el credo patafísico en *Historias de cronopios y de famas*: «o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver» (*Cuentos completos*, 1, 1994, 447).

<sup>8</sup> Se inaugura en este texto el vínculo entre erotismo, violencia y muerte, que se reproduce en las relaciones de Horacio y La Maga de *Rayuela*, Francine y Andrés de *Libro de Manuel* y en *Cuello de gatito negro*. En otras historias el contacto entre los sexos se problematiza por triángulos amorosos (*El ídolo de las Cícladas* y *Todos los fuegos el fuego*), el displacer del primer amor (*Los venenos*, *La señorita Cora* y *Desboras*), la insatisfacción masculina (*Un lugar llamado Kindberg* y *Cambio de luces*), la ruptura (*Circe* y *Fin de etapa*), las niñas-mujer (*Final del juego* y *Verano*), la rutina (*Vientos alisios*) y el incesto (*Casa tomada* y *Usted se tendió a tu lado*).

<sup>9</sup> Después de la muerte de Cortázar se publicaron las novelas *Divertimento* (escrita en 1949, publicada en 1986), *El examen* (escrita en 1950, publicada en 1986) y *Diario de Andrés Fava* (capítulo desprendido de *El examen*, 1986). Se excluyen de este trabajo las obras –cuentos y novelas– aparecidas post-mórtem, habida cuenta de que no era la voluntad del escritor divulgarlas. Cortázar llevaba control de las ediciones, cuidaba los detalles estéticos de las portadas y la maquetación y se

*novela*, publicado en *Cuadernos americanos* (1950), establece su preferencia por la novela como género que el hombre precisa «para conocerse y conocer» (223). Cortázar distingue entre la novela tradicional que enseña al hombre lo que es y la novela contemporánea que cuestiona el por qué y el para qué del hombre (222). De ahí la utilidad antropológica que atribuye a esta última:

Pero el teatro no pasa de explorar la persona, y el territorio de su compleja acción en tiempo y espacio le está cerrado por razones de obligación estética. *Y por razones análogas, el cuento queda ceñido en su básica exigencia estructural, solo capaz de cumplirse con un tema y una materia previamente adecuados a esa regla áurea que le da belleza y perfección.* Pero toda regla áurea exige elegir, separar, valorar. Todo cuento y toda obra de teatro importan un sacrificio; para mostrarnos una hormiga debe aislarla, levantarla de su hormiguero. La novela se ha propuesto darnos la hormiga y el hormiguero, el hombre en su ciudad, la acción y sus consecuencias últimas (234)<sup>10</sup>.

Pérez-Abadín (2010) concluye que la anulación de las distinciones genéricas «culminará con la consecución de un poetismo dictado por presupuestos surrealistas y existencialistas. Cortázar manifiesta así una actitud de neovanguardia que también determina sus propuestas de abolición de las diferencias entre las artes» (2010, 7)<sup>11</sup>. Justamente, Cortázar emplea en sus narraciones el arte pictórico, fotográfico (*Las babas del diablo* y *Apocalipsis de Solentiname*), musical (*La banda*, *Las ménades*, *El perseguidor*, *Reunión*, *Tango de vuelta*, *Clone*) y fílmico-teatral (*Instrucciones para John Howell* y *Queremos tanto a Glenda*), vehículo para la exploración de planos metafísicos y oníricos y de preocupaciones filosóficas en torno a la muerte, la obsesión y la imposibilidad de las relaciones interpersonales. Más que un recurso temático, la interdiscursividad se funde con las estructuras y argumentos narrativos. Por otra parte, en *Último round* (1968), *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), *Libro de Manuel* (1973) y *Territorios* (1978) se encuentran imágenes visuales reales, mientras que en otras narraciones abundan las imágenes retóricas del lenguaje verbal (Dávila, 2011).

En *La urna griega en la poesía de John Keats* (1946), Cortázar defiende que el traslado del elemento visual a la palabra debe ser poéticamente fiel y no desviarse a la interpretación. En este ensayo también sostiene, recordando a Rimbaud, la capacidad de la poesía de recibir

---

mantenía en constante comunicación con sus traductores. Ejemplo de esto último es el fragmento de una carta enviada a Gregory Rabassa: «He visto los dos capítulos de prueba que tradujo usted (supongo que no es un “secreto profesional” de Pantheon el hecho de habérmelos enviado para que yo diera mi opinión) y he advertido ya el tipo de dificultades que deberá usted resolver» (*Cartas*, 4, 516). Es decir, sus textos finales eran sometidos a un minucioso proceso de corrección que no se completó en las obras publicadas después de 1984.

<sup>10</sup> Mediante esta diferenciación Cortázar apunta hacia lo que será su propia definición y poética del cuento, pues implica dos características que debe tener el género: la brevedad y el manejo de un solo asunto.

<sup>11</sup> En su reseña de *El incongruente* de Gómez de la Serna, Cortázar demuestra haber conocido el resultado de una capacidad demiúrgica, transgresora de los límites genéricos: «Conserva con redonda juventud sus valores de creación pura, de demiurgia jubilosa y sin fronteras, en un clima que el surrealismo llenaría pronto de consignas y duros espejos. Esta indefinible novela, donde capítulos cerrados y abiertos a la vez como caracoles participan del cuento, el poema y la biografía, admite ser leída en cualquier punto de su transcurso, no termina jamás y está empezando a cada página, saltando de un mundo a otro mundo, de un tiempo a otro tiempo» (*Obra crítica*, 2, 89-90). No es gratuita la relación entre Gómez de la Serna y Cortázar, puesto que el primero es considerado precursor del surrealismo y ya se ha explicado el nexo de Cortázar con esta vanguardia.

elementos estéticos de otras manifestaciones artísticas: «Pero además hay otra complacencia, y esta del más puro “muro poético”: la que emana siempre de la transposición estética, de la correspondencia analógica entre artes disímiles en su forma expresiva. El paso de lo pictórico a lo verbal, la inserción de valores musicales y plásticos en el poema, la sorda y mantenida sospecha de que solo exteriormente se aíslan y categorizan las artes del hombre, halla en estas descripciones de arcaica génesis su más punzante testimonio» (*Obra crítica*, 1, 67). Sobre la influencia plástica en sus textos explicó a González Bermejo:

Sé que la pintura incidió en mi trabajo de escritor. La gran maravilla de los ritmos de Paul Klee, de ciertos ritmos de Picasso o de Matisse influyeron en mi manera de escribir, indudablemente, aunque en el momento de hacerlo no se me ocurriera pensar en eso [otra vez el paso de influencias subterráneas]. Pero yo sabía que después de haber visto la pintura de Klee hay ciertos tipos de torpezas de escritura en los que no se puede incurrir, hay cierto tipo de bodrio literario que no se puede cometer porque, por la vía del ojo, visualmente, ha entrado algo que ya forma parte de un contenido literario. La ejercitación rítmica, ya sea en el plano visual, auditivo o sintáctico, como equilibrio de la escritura, es equivalente o intercambiable; siempre es la misma noción del ritmo. [...] Plásticamente mis libros son sumamente pobres; en el plano de la descripción, particularmente, que es la que podría contener elementos plásticos [...]. Porque me aburre enormemente describir. [...] Digamos que directamente no hay una presencia plástica en mis libros pero sí, en cambio, creo que hay esa especie de lección de economía que da la gran pintura. Que la puede dar un cuadro de Tintoretto o una escultura de Henry Moore. Son momentos en que usted está frente a algo que ha conseguido el máximo de intensidad con el sacrificio de todo lo que es subsidiario o inútil (1978, 110-112).

Del mismo modo, la música incide en las construcciones sintácticas y en las temáticas de la prosa de Cortázar. Su noción de ritmo es paralela a la escritura (González Bermejo, 1978, 102). En particular, serán el tango y el jazz los géneros musicales con mayor influencia en su obra. Del jazz, género iniciado en la tradición afroamericana a principios del siglo XX, Cortázar adopta tres elementos que vierte en su poética del cuento: la tensión, la pulsión y el *swing*. Este último, definido como un momento rítmico intangible (Harvard, 1986, 818), está conectado al *feeling* del jazz, que se traduce a la noción de la escritura intuitiva de Cortázar, para quien el acto de creación no se premedita, sino que acaece como una fuerza desconocida (*Obra crítica*, 3, 374). Al mismo tiempo, el estilo de improvisación que rige la génesis del jazz se corresponde con la búsqueda poética del autor, quien cataloga de importante dicho género musical:

en la manera en que puede salirse de sí mismo, no dejando nunca de seguir siendo jazz [...] permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de creación espontánea total [...] que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en la literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido

sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz (González Bermejo, 1978, 105)<sup>12</sup>.

A pesar de que la novela sirve de eje de tales poéticas, el cuento es el género más cultivado por Cortázar, de lo cual dan muestra las ocho colecciones publicadas en vida del autor: *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Desboras* (1983).

*Algunos aspectos del cuento* (1962) y *Del cuento breve y sus alrededores* (1970) son los testimonios poéticos elucubrados por Cortázar sobre este género<sup>13</sup>. En las entrevistas de Picon Garfield (1978), González Bermejo (1978) y Prego (1985) se reiteran los principios teóricos de su cuentística. Con la edición en 2014 de las transcripciones de sus clases en la Universidad de Berkeley, en octubre y noviembre de 1980, se consolidan estas teorías, ya que Cortázar las examina en retrospectiva de la mano de sus propios cuentos y a propósito de las preguntas de sus alumnos<sup>14</sup>.

En *Algunos aspectos del cuento* Cortázar define, a través de la figura del caracol, cercana a las imágenes de la esfera, el laberinto y el pasaje, recurrentes en su obra, la estructura limitada como rasgo elemental del género. Esta noción de unidad se apoya en tres principios compositivos: la significación, relevancia del texto a partir de su historia; tensión, consistente en el equilibrio entre el argumento, la trama, la narración y la atmósfera; y la intensidad, basada en el modo y *tempo* narrativo con se depura al texto de todo exceso y se aproxima al lector a los hechos y su desenlace. Con la analogía opositiva entre la fotografía, que comprime instantáneamente un orden abierto, y la dilación enrevesada del cine (371), precisará su distinción entre el cuento y la novela, haciéndose eco de la definición negativa formulada y repetida por la crítica:

La novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras

---

<sup>12</sup> Pontes Rubira (2012) compara la improvisación de Thelonious Monk con el sentimiento de la escritura de Cortázar: «Cortázar raramente escrevía um conto mais de uma vez. Esse também era comportamento comum a muitos músicos de jazz, como o pianista Thelonious Monk, bastante citado por Cortázar, que se recusava a gravar uma música duas vezes e jamais gravava uma terceira vez. No documentário *Straight no Chaser* (1988), há uma cena em que Thelonious está gravando “Ugly Beauty” e o produtor da Columbia Records, Teo Macero, pede a ele que toque novamente aquela música. Thelonious responde que já havia tocado e que não podia tocar novamente; ainda assim, o produtor insiste, até que Thelonious, provavelmente desistindo de explicar ao produtor que é impossível tocar a mesma música duas vezes sem perder o feeling; senta ao piano e toca “Ugly Beauty”. Não pela segunda vez, mas novamente pela primeira vez, sempre pela primeira vez, pois cada vez é a única» (50).

<sup>13</sup> *Algunos aspectos del cuento* apareció con el título *Un paseo por el cuento* en *Diez años de la revista «Casa de las Américas»* (1970, n.º 60) y se incluye además en *La casilla de los Morelli* (1975). Las referencias en este capítulo se toman de *Obra crítica / 2* (1994, 133-152). *Del cuento breve y sus alrededores* también aparece en *La casilla de los Morelli* (1975), pero se publicó inicialmente en *Último round / 2* (1974, 59-82), de donde se toman las referencias en este prolegómeno.

<sup>14</sup> Cabe señalar que, en su reseña de 1947 a *El señor cisne*, libro de cuentos de Enrique Wernicke, recogida luego en la edición de *Obra crítica* (1994), Cortázar se fija en la extensión, concisión y tensión de los relatos (81), conceptos neurálgicos de sus teorías posteriores.



frases. [...]. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa «apertura» a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos o un mal tratamiento del tema. [...] Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas (372)<sup>15</sup>.

En *Del cuento breve y sus alrededores* se retoma la definición del principio de la intensidad alcanzable mediante la narración erigida en un orden cerrado y autónomo, habitado por personajes a quienes su creador debe dirigir y observar distante<sup>16</sup>. La separación autorial, conviene el escritor, es garantizada por la narración en el modo de la primera persona, técnica compartida por la mayoría de sus relatos: «La capacidad transgresora de este tipo de presentación se mantiene incluso cuando el relato en primera persona se vierte en moldes convencionales, como el epistolar» (Pérez Abadín, 2010, 29). En contraste, está la tercera persona interior (Alazraki, 1978, 150), voz narrativa que encubre la perspectiva de un narrador en primera persona. En este ensayo, Cortázar comparte la hipótesis que formuló junto a la estudiosa Ana María Barrenechea de que las aparentes terceras personas en sus textos son narradores en primera persona disfrazados:

En ese momento, o más tarde, encontré una suerte de explicación por la vía contraria, sabiendo que cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo [...] la narración en primera persona constituye la

<sup>15</sup> Interesa comentar brevemente las correspondencias entre la poética de Cortázar y las teorías de Poe, Chekhov y Quiroga sobre el cuento. En su reseña a *Twice-Told Tales* (1842) de Nathaniel Hawthorne, Poe defiende el principio de la brevedad, apoyándose en la idea de que el cuento debe brindar un acceso a la totalidad: «In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences» (Poe, en Wright Bird, 2007, 333). Chekhov fusiona tal principio con la noción de unidad en el supuesto de la concentración, fundamentado en limitar el centro de interés a un personaje: «From a crowd of leading or subordinate characters one selects one person only –wife or husband; one puts him on the canvas and paints him alone, making him prominent while the other scatters over the canvas like small coin, and the result is something like the vault of heaven: one big moon and a number of very small stars around it» (Chekhov, en Garnett, 2004). En el *Decálogo del perfecto cuentista* (1927), Quiroga sostiene la idea de la brevedad con la purificación textual y advierte en el mandamiento VII: «No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo». En *Del cuento breve y sus alrededores* (1969), Cortázar cita el *Decálogo* de Quiroga: «Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento» (59). En *La crisis del cuento nacional* (1928), Quiroga se refiere a la intensidad como elemento distintivo del género: «Tal triple capacidad para sentir con intensidad, atraer la atención y comunicar con energía los sentimientos, halla su expresión literaria en el vehículo exclusivo de la intensidad: estilo sobrio y conciso, y se resuelve por lo que hemos convenido llamar cuento corto, que es el cuento de verdad» (1990, 386). Cortázar discutió nuevamente la noción de brevedad en su entrevista con Prego (1985): «Cuando releo pruebas de mis libros, todo el tiempo caigo sobre palabras que me gustaría suprimir. Cuando todavía puedo, cuando son pruebas de galera, las suprimo. Porque por más que cuides tu idioma, se te desliza un adjetivo, una tautología, a veces un pleonismo. Y agregado a eso la noción que podríamos llamar estructural del cuento, que coincide también con mi noción estructural de la lengua» (62).

<sup>16</sup> Este principio lo defiende Chekhov: «The artist is not meant to be judge of his characters and what they say: his only job is to be an impartial witness [...]. Drawing conclusions is up to the jury, that is, the readers [...]. It's about time what everyone who writes –especially genuine literary artists– admitted than in this world you can't figure anything out» (Chekhov, 1999, 106).

más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa (1969, 64).

Se encarnan tales supuestos en la imagen de la esfera, correlativa al espiral y a las premisas de unidad y tensión: «la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla» (1969, 60). En la imagen de la esfera se condensa un proceso creacional intuitivo, que se genera en un estado de trance (68) y acaece como un bloque amorfo (74). El capítulo 82 de *Rayuela* traduce este lapso:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de este ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que solo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso (512).

En *Algunos aspectos del cuento* Cortázar concluye que el texto «tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecta la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector» (*Obra crítica*, 2, 377). Scholz (1977) propone, precisamente, que el narrador en primera persona tiene la función de secuestrar momentáneamente al lector mediante la ruptura de sus hábitos mentales (99). Ahora bien, para Cortázar la figura del lector cobraba importancia después de nacido el cuento, no antes: «Nunca he perdido la noción que del otro lado de la máquina de escribir y en última instancia del libro impreso, está mi prójimo, está el lector, pero a ese lector yo no lo situó; no sé quién es, no sé si pertenece a la élite o si es un joven obrero a quien le gusta leer, no, en absoluto, ese tipo de problemas no me lo he planteado nunca y contrariamente a muchos, pienso que por lo menos en mi caso, sería un mal planteo escribir con un propósito deliberado» (*La República*, 1976).

Se deduce que la precisión de estas nociones teóricas es producto de una reflexión crítica. Al contrario de la visión romántica que ofrece Cortázar del acto de escritura, sus testimonios, cartas y los manuscritos y galeradas conservadas constatan que él mismo asumía el engorroso proceso de revisión, corrección y edición de sus textos. Su deseo de que al terminar de escribir hubiese un amigo próximo que sirviera de primer lector (Prego, 1985,

34) también evidencia su preocupación crítica<sup>17</sup>. Además, la cohesión temática y estilística de cada libro de cuentos sugiere que se trata de un proyecto literario articulado hacia una dirección indeterminada en el momento mismo de la escritura, pero descifrada en meditaciones ulteriores. Sucede lo mismo con el reconocimiento de las influencias en su obra: «yo solo puedo aceptar el paso subterráneo de influencias; jamás he sido ni soy sensible a ellas cuando escribo, y es solo *après coup* cuando lo descubro, es decir cuando algún crítico lo descubre y me lo muestra» (*Cartas*, 5, 60).

#### 1.4. Un nuevo discurso: los últimos cuentos

A pesar de que durante su primera etapa Cortázar se mantuvo distante de problemáticas sociales o profesiones ideológicas, desde 1941 había definido la intrínseca relación entre literatura y vida (Alazraki, 1989, 373). Pero la búsqueda humana del Cortázar de 1940 o «el Cortázar antes de Cortázar», como lo ha llamado Alazraki, no acogía la defensa de ideologías políticas o causas de justicia social, pero no porque no las tuviera. Se marchó a París en 1951, en parte, por su rechazo al gobierno populista de Juan Domingo Perón<sup>18</sup>, aversión que no fue manifestada más allá de su renuncia a la Universidad de Cuyo. Este mismo año apareció *Bestiario*, colección que incluye el retrato de su sentimiento hacia la cultura popular avivada por el peronismo. Más adelante confesaría, en una respuesta al crítico David Viñas, que por entonces era un pequeño burgués que no resistía el sonido de los altoparlantes del gobierno de Perón, porque lo interrumpían cuando quería escuchar los cuartetos de Bela Bartok (1972, 56): «Mi generación –dice– empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Éramos muy esnobs, aunque muchos de nosotros solo nos dimos cuenta de eso más tarde» (Harss, 1966, 256).

En 1961 tras su viaje a La Habana como jurado invitado del certamen de la Casa de las Américas, Cortázar descubrió su futilidad política (Prego, 1985, 129). Esta relación evolucionó a un vínculo de compromiso entre el quehacer artístico y la ética socialista de la Revolución Cubana. Su defensa de las luchas latinoamericanas se engarza con los supuestos existencialistas de *Teoría del túnel*: «El hecho es que la angustia, si ha de resolverse y superarse,

<sup>17</sup> Con frecuencia, su esposa Aurora Bernárdez sirvió de primera lectora, incluso de *Rayuela*: «das largas charlas en el camarote con Aurora, primera y única lectora del mamotreto, me confirman en lo que te dije allá; de ninguna manera hay que relegar este libro a segundo término» (*Cartas*, 2, 275). Se documenta en las cartas la importancia que tenían para el autor sus comentarios. Así, por ejemplo, le escribió respecto de dos cuentos de *Queremos tanto a Glenda*: «quisiera que puedas leer pronto el manuscrito, especialmente los cuentos que me resultan difíciles de juzgar por ahora, y que se llaman 'Anillo de Moebius' y 'Clone'» (*Cartas*, 5, 196). Con lo cual, su idea de la escritura como un acto enajenado, surgido de la absoluta soledad, no debe tomarse al pie de la letra.

<sup>18</sup> En la edición de Archivos de la Unesco de *Rayuela* (1991), Montaldo explicó que otra de las causas de la salida de Cortázar de Buenos Aires era «da sensación de no encontrar espacio intelectual en su propio país donde los escritores de más prestigio, en su mayoría antiperonistas, confluían en el grupo de la revista *Sur*» (586).

no puede reinducir a la soledad, porque de ella –del solo existir antes de ser– había nacido. Sartre ha afirmado que la elección de un hombre compromete a la humanidad entera; que la angustia surge precisamente de esa responsabilidad tremenda» (135). Cortázar adoptó la idea principalmente sartreana del *intellectuel engagé*, siendo uno de los pocos aliados del régimen de Castro después de que un nutrido grupo de intelectuales se desligara públicamente tras el Caso Padilla (1971), una controversia sobre la persecución y el encarcelamiento por parte del gobierno cubano del escritor Heberto Padilla y su familia<sup>19</sup>.

Correlato del giro que se imprime en su obra a partir de *El perseguidor* (1959), en donde la intrincada construcción del actante principal sustituye la función protagónica del entramado fantástico, la inmersión política de Cortázar da paso a contenidos más cercanos a la intimidad de los personajes, sus búsquedas y sus participaciones en sociedades convulsas. Con una profundidad psicológica y social más evidente, Cortázar disecta la psique de los personajes y desarrolla argumentos narrativos en el intento de conciliar lo desconocido con lo conocido. En *Reunión*, publicado en *Todos los fuegos el fuego* (1966), tras aparecer en *Revista Universidad de México* (1964) y en *El escarabajo de oro* (1965), se «anticipa la vertiente temática en la que el compromiso ideológico se servirá de las innovaciones técnicas para hacer más eficaz la delación de los regímenes dictatoriales de Latinoamérica» (Pérez-Abadín, 2010, 37). Se inserta el discurso político en los descubrimientos de opresión y en la resistencia de los personajes a la violencia en *Apocalipsis de Solentiname*, *Segunda vez* y *La noche de Mantequilla* en *Alguien que anda por ahí*; *Graffiti* y *Recortes de prensa* en *Queremos tanto a Glenda*; y *Pesadillas*, *Satarsa* y *La escuela de noche* en *Deshoras*. Salvo *Reunión*, oda directa a la Revolución Cubana, en los demás cuentos prevalece el principio artístico sobre los fondos sociales. De este modo, el contenido político se hace parte de la recusación entre los órdenes reales e irreales que define su estilo neofantástico. Consciente de esto y a propósito de *Segunda vez* aseveró: «estoy seguro de haber escrito uno de mis textos más “fantásticos” dentro de un contexto revolucionario, y que lo hice deliberadamente para mostrar a algunos compañeros cubanos que una cosa no quita la otra» (158).

El paso de un artista encerrado en su función creadora a un intelectual comprometido no fue silencioso. En este período se suscitaron críticas que llegaron a cuestionar hasta la identidad latinoamericana del escritor, aludiendo a su afrancesamiento y

---

<sup>19</sup> Cortázar firmó la primera carta que cien intelectuales enviaron a Fidel Castro, publicada en *Le Monde* el 9 de abril de 1971 (*Cartas*, 5, 202-203), pero no suscribió la segunda misiva redactada por Mario Vargas Llosa. En una carta a Carlos Franqui, con fecha del 23 de mayo de 1971, Cortázar explicó: «A pesar de todo lo que tengo que objetar a la conducta cubana en el “caso Padilla y sus aledaños”, sigo creyendo que la revolución cubana merece, en su esencia, una fidelidad que no excluye a la crítica, una presencia siempre posible para colaborar al triunfo de su lado positivo que, lo creo de veras, sigue existiendo a pesar de esta ofensiva de mediocridad y medievalismo vía Congresos y discursos y autocríticas» (*Cartas*, 5, 216). En una carta posterior a Paul Blackburn reitera que «sigo creyendo en lo bueno de la revolución cubana y oponiéndome a sus aspectos negativos» (218).

su decisión de vivir lejos de Buenos Aires. Por ejemplo, el periódico *La Opinión* de Buenos Aires lo identificaba como franco-argentino. El escritor y crítico peruano José María Arguedas se sumó a las polémicas sobre la condición de extranjero de Cortázar<sup>20</sup> y la escritora argentina Silvina Bullrich manifestó: «quien ha cometido un genocidio cultural es Cortázar, porque jamás ha prestado atención a la literatura argentina, jamás ayudó a un colega argentino y vive en París, que es un mundo muy distinto al nuestro. ¿Cómo puede opinar –añadió la escritora– sobre lo que ocurre acá? Yo creo que su vida quita valor, y quita fuerza a sus opiniones, no se le puede tomar en serio»<sup>21</sup>. La detracción a la ideología política de Cortázar y sus pronunciamientos sobre el porvenir latinoamericano se extendieron a su quehacer literario. Críticos como David Viñas señalaron un circuito de deterioro en los textos posteriores a *Rayuela*. En el ensayo *Para Solentiname*, Cortázar respondió directamente a la crítica de Danubio Torres Fierro, publicada en la revista mexicana *Vuelta* (1977), en la que se niega el valor artístico del discurso político de los cuentos publicados por el autor este mismo año:

¿Por qué, al meterse Cortázar a escritor militante sin renunciar por ello a las grietas de lo que nos rodea ni al fantasma que sobrevuela el cielo del lugar común, su esfuerzo se frustra, el producto chirría y queda por fin descalificado por obra de arte? [...]. Diríase que intenta una conciliación imposible, como si alguien se atareara afanosamente en mezclar el agua y el aceite. Eso lo lleva a generar una situación falsa para su arte, que se resiente de manera irremediable, y, por extensión, incómoda para el mismo en cuanto a creador que debe ser juzgado por sus resultados y no por sus intenciones [...]. A la inversa de lo que ocurre en sus cuentos fantásticos más logrados, en los de carácter denunciatorio sus postulados pierden complejidad y sus propuestas (políticas, estéticas) se desmayan. Parecería que, en estas ocasiones, Cortázar se alejara de su independencia intelectual y de su capacidad creadora en beneficio de una moral solidaria que poco o nada tiene que ver con el arte (36-37).

En *Para Solentiname*, Cortázar replicó: «en el relato (porque el relato soy yo) todo está en todo, no relego ni derogo una cosa en nombre de otra, no estoy en la torre de marfil o plexiglás de quien entiende como usted que la realidad solo puede ser tangencial y secundaria para la literatura» (*Obra crítica*, 3, 158)<sup>22</sup>. En su reseña, Torres Fierro pone en tela de juicio la

<sup>20</sup> Este señalamiento apareció en un artículo publicado en *Amaru* (1968, abril-junio), incluido después en la novela póstuma de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Se suscitó esta polémica por la carta de Cortázar al escritor cubano Roberto Fernández Retamar, explicando que su capacidad literaria y visión panorámica no hubiesen sido las mismas de haber permanecido en Argentina. Esta epístola aparece editada como *Acercas de la situación del intelectual latinoamericano* (*Obra crítica*, 3, 31-44).

<sup>21</sup> Nota mecanografiada consultada en el Archivo Vertical de La Casa de las Américas en La Habana, Cuba. Se atribuye a la Agence France-Press (octubre de 1981).

<sup>22</sup> Al inicio de su respuesta a Torres Fierro, Cortázar advierte que nunca responde a sus críticos (153). En 1974 dijo lo mismo a propósito de la reseña de Jorge Ruffinelli sobre *Libro de Manuel*: «Casi nunca escribo a los que se ocupan de mis libros, lo hagan bien o mal; sigo creyendo que los libros tienen que “vivir su vida”, pero en este caso la vida de Manuel está demasiado ligada a tanto que nos duele y nos exalta que no puedo quedarme callado ante una crítica como la tuya» (*Cartas*, 4, 362). No obstante, se ha documentado su intercambio epistolar con algunos de sus estudiosos: Ana María Hernández, Ana María Barrenechea, Graciela de Sola, Néstor García Canclini, Evelyn Picon Garfield, Jaime Alazraki, Ariel Dorfman, Lida Aronne-Amestoy, Alfred MacAdam y David Viñas. Se advierte en la correspondencia el tono informal e interés genuino del autor por responder con puntualidad a sus preguntas. En 1966, por ejemplo, escribió a Graciela de Sola para

ideología política del autor («que practica un socialismo bondadoso, color de rosa»), lo cual permite inferir que su reticencia al elemento denunciatorio de estos cuentos se desprende de motivos extraliterarios que lo refrenan de dar una lectura artística.

*Alguien que anda por ahí* (1977), libro publicado en Madrid por la editorial Alfaguara y en México por la editorial Hermes, reúne once cuentos: *Cambio de luces*, *Vientos alisios*, *Segunda vez*, *Usted se tendió a tu lado*, *En nombre de Bobby*, *Apocalipsis de Solentiname*, *La barca o Nueva visita a Venecia*, *Reunión con un círculo rojo*, *Las caras de la medalla*, *Alguien que anda por ahí* y *La noche de Mantequilla*. Su aparición está marcada por la censura de la Junta Militar Argentina y por la evidente polarización de la crítica. *Apocalipsis de Solentiname* se publicó antes en la revista *Casa de la Casa de las Américas de La Habana, Cuba* (1976, n.º 28) y se supone que es el cuento que ofreció a Sergio Ramírez, para publicar en Costa Rica (*Cartas*, 5, 30). Igualmente, *Segunda vez* apareció en *Crisis* (1976) y en *Le Monde Diplomatique* (1977). Ambos cuentos denuncian la violencia política en América Latina, motivo por el cual la Junta Militar Argentina condicionó la censura del volumen; la colección solo podría publicarse si se retiraban estos cuentos. Cortázar encontró en esta limitación la oportunidad para exponer la represión en el país: «Le he dicho al editor que estoy de acuerdo siempre que se imprima una nota explicando que he debido sacar esos cuentos para que el libro pueda ser leído en mi patria» (*Cartas*, 5, 72). La Junta Militar no accedió al requisito y no hubo edición argentina de *Alguien*. Al respecto Cortázar escribió a Gladys Adams:

No me extraña que no tengas noticias de *Alguien que anda por ahí*, porque en la Argentina no anda por ahí ni por ninguna parte, debido a que haltas hesferas pretendieron la supresión de dos de sus once cuentos, y ese cuento a mí no me lo hace nadie, razón por la cual el libro salió enterito en México, pero naturalmente tiende a no mostrarse de este lado de los Andes. Y tampoco puedo mandártelo, porque en una de esas quién te dice, hay paquetes postales que se abren solos (*Cartas*, 5, 108).

---

que reconsiderara si era conveniente escribir un libro sobre su obra al mismo tiempo que Héctor Schmuder trabajaba en uno: «¿Tiene sentido en este momento, cuando parecería que un editor bonaerense va a publicar un libro sobre mí? Esta cuestión no puedo contestarla yo, pero sí era mi deber advertirle de cuál es la situación» (*Cartas*, 3, 293). También respondía tajante y con dejo irónico a las interrogantes que le parecían imposibles de suplir. Ejemplo de esto es su respuesta a Néstor Lugones, quien le preguntó por las referencias que tuvo para la escritura de *Los reyes*: «Si usted mismo, que es joven y empieza a vivir, no se da cuenta de cuáles fueron las razones que me llevaron a hacer lo que hice de Teseo y del Minotauro, me temo que su tesis no le servirá de gran cosa» (*Cartas*, 1, 607). Como lector meticoloso, también señalaba los errores de redacción, como a Alain Sicard: «Pienso que te será útil si te señalo algunos errores superficiales. Observación general “mecanográfica”: las citas en español están bastante mal escritas» (*Cartas*, 4, 164). En las cartas a su editor Paco Porrúa comentaba las reseñas o críticas que había leído sobre su propia obra, evidenciando así su interés por la recepción de sus textos. Desde 1960, Cortázar estaba alertado sobre sus modos estilísticos. Así lo admitió a Ana María Barrenechea, a quien obsequió con el *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, publicado por Sudamericana en 1983: «A todo esto vos me has sumido en la más profunda de las estupefacciones, porque en este mundo uno cree conocerse un poco, y un buen día aparece una persona que a uno le merece el más alto de los respetos, y esa persona empieza a decir cosas de uno que no se sospechaba en lo más mínimo. Imaginate mi asombro y casi pavor al enterarme, gracias a tus clases, que yo suelo abundar en estilo indirecto libre, o que me agazapo en forma de narrador fingido, sin contar que a veces me planto en el estilo indirecto... Me has dejado verdaderamente pasmado» (*Cartas*, 2, 209).

En 1981, a través de su hermana, supo que el libro estaba disponible y que había sido reseñado en la prensa (*Cartas*, 5, 380), pero no le agradó la nota que anunciaba la publicación: «todos los rodeos verbales para terminar refiriéndose a “su normal distribución en el país”, que nunca me parecerá normal en la medida en que se trata de una edición mexicana y no argentina, aunque comercialmente sean una misma cosa. En este caso, un lector no muy bien enterado deducirá que finalmente la cosa no era para tanto puesto que el libro está ahí, y no verá el siniestro trasfondo que acompañó ese caso especial junto con tantos otros en el peor momento del videlismo» (*Cartas*, 5, 383).

Como se ha dicho, tras su publicación en 1977, un sector de la crítica desdeña la obra por considerarla dispar (Giménez Frontín, 1977; Madrigal, 1977; y Sabas Martín, 1978). Rocco-Cuzzi (1977) arrojó la crítica más implacable:

No queda claro por qué se eligió para titular el libro a uno de los relatos menos valiosos. Tal vez deba tomarse esto como signo del agotamiento que puede rastrearse en cada uno de los cuentos. El análisis anterior podría validar la obra de un escritor primerizo, pero en Cortázar no es más que una reiteración de procedimientos. Que si bien siguen emergiendo como el resultado de un muy buen dominio del oficio de escribir, no significa un aporte al conjunto de su obra.

Pero, en términos generales, prevalecieron las críticas que destacaban los méritos de la colección (Amorós, 1977; Bou, 1977; Gómez López, 1977; Marín, 1977; Hernández, 1978; Schopf, 1978; Valentine, 1979)<sup>23</sup>. En sus entusiastas observaciones Picon Garfield (1978) reconoce la evolución que implica este libro entre los críticos de Cortázar: «Después de unos cincuenta cuentos desde *Bestiario* al tomo actual, el cuentista-mago, el Persio descubridor de “figuras” al margen de las voluntades humanas, se va metamorfoseando, yo diría desenmascarándose, en un Julio menos disfrazado y más explícito, indagador de las difíciles relaciones individuales» (89). Mora Valcárcel (1979) impugna directamente la valoración negativa y ofrece su hipótesis al respecto:

La publicación en España del último libro de relatos de Julio Cortázar titulado *Alguien que anda por ahí* ha sido acogida por la crítica con un llamativo silencio cuando no con evidentes muestras de decepción. Ni siquiera ha cambiado las cosas el hecho de que el propio autor —invitado por la editorial— haya acudido personalmente a su presentación y participado en una entrevista ante importantes personajes del mundo de las letras. La razón de esta indiferencia se debe, pienso yo, no a la calidad inferior de los nuevos cuentos, sino a que para muchos ha resultado una mera reiteración de ciertos recursos temáticos y técnicos ya explotados por el autor (169).

<sup>23</sup> En 1980 la editorial Knopf en Nueva York reunió los cuentos de *Alguien* con los de *Octaedro* en la edición anglosajona *A change of light and other stories*, traducida por Gregory Rabassa. Cortázar supervisó la traducción y remitió una aprobación indicando que convendría anotar la dificultad sintáctica de traducir al inglés las variantes pronominales de *Usted se tendió a tu lado*: «Me imagino el trabajo que te dio traducir 'Usted se tendió a tu lado', pero creo contigo que después de la primera impresión de sorpresa que produce el uso del *thou*, el lector se acostumbra» (*Cartas*, 5, 189). Más adelante escribió a Nancy Nicholas de Knopf: «I'm willing to drop that story if it really suffers too much in its English version» (*Cartas*, 5, 206). Esta edición recibió el aplauso de la crítica anglosajona (Oates, Jeff y Souda en 1980; y Amiral, Cheuse, Donovan, Mandel, McFarland, Parkison, Peacock y Sabatini en 1981).

Sin embargo, los críticos celebraron la repetición de los motivos cortazarianos en *Queremos tanto a Glenda*, editado en México en 1980 por Nueva Imagen y en España en 1981 por Alfaguara<sup>24</sup>. Se reúnen en este libro diez cuentos en una estructura tripartita: (I) *Orientación de los gatos, Queremos tanto a Glenda e Historia con migalas*; (II) *Texto en una libreta, Recortes de prensa y Tango de vuelta*; (III) *Clone, Grafitti, Historias que me cuento y Anillo de Moebius*. En estos se compendian los motivos de la obsesión, la muerte, el subterráneo, el tango y el estilo fantástico, interartístico y hasta la transgresión lingüística. Sobre el libro Aguirre (1981) advirtió: «Libro para hacer una lectura de las obsesiones, los temas pilares y los procedimientos textuales de Cortázar». También añadió Fressard (1982): «Cortázar reprend ici quelques [...] De ses thèmes majeurs –la traversée des apparences dans une déconstruction de l'espace et du temps, le labyrinthe, la vengeance secrète, et les porte parfois à leur point de perfection». Incluso el propio Cortázar reconoció: «Hay en este libro algunos cuentos que responden a lo que eran mis primeros relatos, y así *Tango de vuelta* pudo haber figurado en *Bestiario*, y lo mismo ocurriría en otros casos» (Cruz, 1981).

Estas observaciones contrastan con la crítica de Trejo Fuentes (1980), quien, aunque recomienda la lectura, refiere una dificultad de «seguir el hilo» que une a los relatos. Por supuesto, también se repitieron los reproches del anquilosamiento narrativo. Torres Fierro (1981) concluyó: «Cortázar no alcanza a redondear sus relatos, como si en ellos hubiera un hueco que no acaba de llenarse; hay una desvitalización, un raquitismo, una orfandad que denuncian, en cada ocasión, un esqueleto ya descarnado que se agita sin gracia y que, a esta altura, no espanta ni hechiza a nadie». Por su parte, Ibáñez (1981) criticó la «conciencia distante» con que el escritor reproduce la violencia de determinados grupos latinoamericanos: «¿Por qué imponer al espacio literario una visión parcializada que nace, precisamente, en otro espacio? Pedir neutralidad parecería irrelevante pero supondría, al menos, un acortamiento de distancias»<sup>25</sup>.

Estos comentarios se disipan con la aparición de *Desboras*, publicado en 1983 por Nueva Imagen en México y Buenos Aires y por Alfaguara en Madrid. Aparecen en esta

---

<sup>24</sup> En 1980 Nueva Imagen publicó la primera edición en México y un año después Alfaguara la editó en España. Cortázar insistió en la importancia de cuidar la estética visual del ejemplar y escribió a Jaime Salinas de Alfaguara: «Tal como te habré anunciado Ugné, había quedado en hacerte llegar un ejemplar de la edición mexicana con algunas correcciones; aquí lo tienes. Verás que no es gran cosa, pero a su manera muy importantes para mí. No sé lo que les pasa a las imprentas mexicanas, parece que quisieran ahorrar papel, de modo que en muchos casos no pusieron los espacios en blanco que eran capitales para la lectura de algunos cuentos. La omisión en la página 91 es particularmente nefasta, porque se trata de un cuento dividido en una serie de partes que tienen una relación simétrica con las partes de una obra musical [Clone]; si el lector no encuentra el blanco necesario, su cuenta se le va al diablo y con ella el cuento mismo» (*Cartas*, 5, 306). En 1983 se publicó *We love Glenda so much and A change of light* con los textos de las colecciones de 1977 y 1980. Se opuso el autor a la idea de la editorial Knopf de sumar a este volumen los cuentos de *Un tal Lucas*: «de voy a escribir a Nancy Nicholas para decirle que de ninguna manera hay que mezclar *Lucas* con *Glenda*, because they don't match at all. Los editores son capaces de hacer cosas increíbles si no se los vigila de cerca» (*Cartas*, 5, 381).

<sup>25</sup> En lo sucesivo se hace referencia a artículos y reseñas consultadas en versiones digitales desprovistas de numeración.



colección ocho cuentos: *Botella al mar*, *Epílogo a un cuento*, *Fin de etapa*, *Segundo viaje*, *Satarsa*, *La escuela de noche*, *Deshoras*, *Pesadillas* y *Diario para un cuento*. Después de la muerte de Cortázar, la publicación se consolidó como el testamento en que el escritor resume su universo literario. Así lo constatan los titulares de algunas reseñas: «Cortázar, siempre Cortázar» (Orgambide, 1983); «Bienaventurado Julio Cortázar porque de él es el reino de los cuentos» (Bedoían, 1983), «Un Cortázar que apuesta a lo mejor de sí mismo» (Roffo, 1983) y «Un nuevo estremecimiento» (Peri Rossi, 1983). Se advierte una armonía entre los críticos, que identifican un tono nostálgico y melancólico (Mercado, 1983), un conjunto de historias en las que está ausente el humor o la ironía (Loubet, 1982). Martín (1983) determinó que es uno de los volúmenes más valiosos y enriquecedores del escritor: «sigue siendo el mismo, pero aparece renovado, superando sus propias cotas cada vez más elevadas». Cortázar compartió con Guillermo Schavelzon su impresión sobre esta acogida: «Te imaginás que me conmueve que los lectores reaccionen así frente a *Deshoras*. De las críticas –casi siempre súper elogiosas– ya hablaremos un día, porque eso toca ya el tema de “muerte y resurrección”» (*Cartas*, 5, 592-593).

En definitiva, desde su etapa fundacional en la década de 1940 hasta su participación política en las décadas de 1960 y 1970, las poéticas de Julio Cortázar se han derivado de un principio de búsqueda, encuentro y trascendencia. Al final, su obra es atravesada por una multiplicidad de entes que se suman, se corresponden y se mutan. Sus teorías se reconocen en una totalidad, así también sus narraciones. Esta propuesta evoca metafóricamente la imagen del mandala recurrente en su obra: «Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose» (2014, 564-565). En el poema *Background*, publicado en el volumen póstumo *Salvo el crepúsculo*, Cortázar resumió en el mandala el principio de la poesía que sale del hombre y a él debe regresar, que ya postulara en 1941 a propósito de su admiración por Rimbaud: «porque toda entrega a un mandala abre paso a una totalidad de mediaciones, nos entrega a nosotros mismos, nos devuelve a lo que no alcanzamos a ser antes o después» (2009, 20). Esta cohesión poética trasluce unos cimientos sólidos del quehacer literario de Cortázar. Más que ruptura, cada novela o libro de cuentos se releva como los intersticios de un mandala, autónomos y partícipes de una obra total.



## 2. *Alguien que anda por ahí*: una colección puente

### 2.1. Cambio de luces

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1978, Picon Garfield caracterizó la relación amorosa de los personajes como una mutua y lenta desposesión de personalidades que se reemplazan con la perfección soñada, en «Usted tiende la mano a tu prójimo: *Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar». En 1979, Mora Valcárcel describió el argumento del texto como el encuentro con un doble en una realidad fantástica ya instalada desde el inicio, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”». En 1983, Rodríguez Luis destacó la importancia del folletín romántico en este relato y la ausencia de un contexto social entre los personajes, en «*Alguien que anda por ahí*, ¿Encrucijada o paradero?». En 1989, Gilbert-Cardona defendió la tesis de que los personajes se entrampan mutuamente en la relación sentimental, en «Las dos telarañas de la irrealidad: Estudio de “Cambio de luces” de Julio Cortázar». En 1990, Ferré comentó que *Cambio de luces* y *La barca o Nueva visita a Venecia* demuestran que el erotismo y el escapismo de la sociedad capitalista moderna priman sobre el amor y la solidaridad humana, en *Cortázar. El romántico en su observatorio*. En 1990, Puleo incluyó el relato entre las historias en que «el amor como sentimiento de ternura es prácticamente inexistente», en *Cómo leer a Julio Cortázar*. En 1997, Schmidt-Cruz propuso, desde la crítica feminista, que la mujer manipula el idilio de la historia, «What does Luciana want? Reclaiming the Female Consciousness in Cortázar’s “Cambio de luces”». En 1997, Silva-Cáceres ejemplificó con la historia el efecto del arte en los actantes en ciertas narraciones de Cortázar, en *El árbol de las figuras*.

#### ARGUMENTO

Tito Balcárcel, un actor de personajes antagónicos en Radio Belgrano, recibe, aparentemente por primera vez, una carta de admiración. Luciana, la mujer que le escribe, intuye el sufrimiento de este a través de las ondas sonoras y Balcárcel fantasea con la imagen de la remitente. Después de establecer una relación sentimental, el locutor juega a manipular la apariencia física de Luciana y a recrear en la sala de su apartamento

la estampa en la que la imaginó escribiéndole. Justo cuando piensa que lo ha conseguido, la encuentra caminando junto a otro hombre a la salida de un hotel.

#### ANÁLISIS

Pese a que el argumento central de *Cambio de luces* es la reticencia de Balcárcel a aceptar el desfase entre su fantasía y la realidad, los hechos concernientes a su relación con Luciana están imbricados en el recuerdo de su trabajo actoral en Radio Belgrano. Así, la estructura narrativa queda compuesta por dos circunstancias distintas: la experiencia artística de Balcárcel y su vínculo con Luciana. Pero estos hechos no son ajenos entre sí, pues Radio Belgrano es el medio de contacto entre el actor y sus admiradores. Además, los detalles de su experiencia profesional facilitan la construcción de un trasfondo del personaje. Balcárcel, narrador de la historia, coordina el relato de los hechos en orden cronológico, pero también sincrónico, ya que el calendario de las grabaciones del radioteatro sirve de coordenada temporal entre las elipsis narrativas. Esto se demuestra en el diagrama que se proporciona a continuación:

RELACIÓN	GRABACIONES
Balcárcel recibe la primera carta	«precisamente el día en que nuestro galán Jorge Fuentes al término de <i>Rosas de ignominia</i> recibía dos canastas de cartas de amor y un corderito blanco mandado por una estanciera romántica del lado de Tandil» (13)
Balcárcel responde a la carta	«después tendría que trabajar el papel de <i>Pájaro en la tormenta</i> » (15)
Recibe la segunda carta e imagina a Luciana	«La víspera de la primera tanda de <i>Pájaro</i> » (18)
Primera manipulación	«Me acuerdo que fue más o menos en la época de <i>Sangre en las espigas</i> » (22)
Luciana se torna silenciosa y esquiva	«Estábamos llegando al final de <i>Sangre en las espigas</i> » (25)
Balcárcel encuentra a Luciana del brazo de otro hombre	«No tuve tiempo, un azar de horarios cambiados me llevó al centro un fin de mañana» (27)

Se inicia la narración con la reminiscencia de «esos jueves» (13) en que Balcárcel estaba obligado a reunirse con Lemos, el libretista de los dramas, después de los ensayos.

El sintagma nominal de apertura sugiere la posibilidad de que la evocación haya comenzado en un tiempo que precede a la narración contenida en el texto. Esta idea no puede confirmarse, porque no se identifica un narratario o detalles sobre el acto de narración. De inmediato, Balcárcel expone con pesimismo su posición subordinada en las producciones de Lemos, dejando entrever su construcción psicológica:

Esos jueves al caer la noche Lemos me llamaba después del ensayo en Radio Belgrano y entre dos cinzanos los proyectos de nuevas piezas, tener que escuchárselos con tantas ganas de irme a la calle y olvidarme del radioteatro por dos o tres siglos, pero Lemos era el autor de moda y me pagaba bien para lo poco que yo tenía que hacer en sus programas, papeles más bien secundarios y en general antipáticos. Tenés la voz que conviene, decía amablemente Lemos, el radioescucha te escucha y te odia, no hace falta que traiciones a nadie o que mates a tu mamá con estricnina, vos abris la boca y ahí nomás media Argentina quisiera romperte el alma a fuego lento (13).

Están expresados el hastío del actor y la justificación de su permanencia en el radioteatro con la perífrasis modal de obligación «tener que» y el atributo «autor de moda». Lemos equipara a Balcárcel con los personajes que representa y, en efecto, el protagonista culmina como un villano en el cuento. Lo que parece ser un cumplido del libretista, «vos abris la boca», es una apreciación fútil de la capacidad histriónica, que plantea la voz como un objeto de producción, no una propiedad del cuerpo articulada por empeño artístico. En ningún momento se emplean adjetivos para describir la dicción o el tono de Balcárcel, que hace hincapié en su dedicación al trabajo: «ensayar *Pájaro en la tormenta* a solas con la gata mirándome [...]. Y así a la hora de leer el papel en la radio todo estaba previsto, cada coma y cada inflexión» (16). Al mismo tiempo, en este párrafo se muestra el efecto de las valoraciones de Lemos en el protagonista. La autodevaluación manifestada en la frase «lo poco que yo» (13), se corresponde con las pérdidas que repasa el narrador en el quinto párrafo y que conforman un retrato de sí mismo: era un hombre de treinta y cinco años, vivía en Buenos Aires, gozó de una adolescencia divertida hasta que conoció a Bruna, que lo abandonó, y desde entonces mantenía una existencia solitaria acompañada por las grabaciones en Radio Belgrano, en donde permanecía subordinado al poder creativo de Lemos.

Esta idea de pérdida o fracaso permite deducir que el principio del conflicto en *Cambio de luces* es el sentido de exclusión con el que el protagonista se posiciona ante el mundo. Su mirada a los otros es un reconocimiento de las carencias propias o, en sus palabras, «de la nada en tantas de sus formas» (14). Esto se convierte en una proyección del defecto propio en el sujeto observado. Por ejemplo dice: «No que me sienta viejo, al contrario; más bien parecería que son los demás» (16). Cabalmente, los hechos centrales parten de las «imperfecciones» que encuentra en Luciana. Así lo manifiesta: «Me dolió la

falta de la galería cubierta, de la luz cenicienta, sabía que no las iba a encontrar y sin embargo había algo como una carencia, una imperfección» (21-22). Al final, la mujer es indirectamente acusada de haber arruinado el juego manipulador<sup>1</sup>.

El pesimismo de Balcárcel está en parte justificado por el desprecio de los radioescuchas que, como le escribe Luciana, «creyendo que odian al príncipe lo odian» a él (14). Además de la indiferencia del público, el actor tampoco es reseñado en *Sintonía* y *Antena*, revistas sobre la farándula argentina que determinaban la consagración artística de quienes aparecían en sus páginas. Luciana documenta estos detalles en sus cartas, en las que ofrece a Balcárcel lo que nunca ha tenido y que este dice no echar en falta (25)<sup>2</sup>. Sin embargo, aprovecha la admiración de Luciana para disfrutar de los privilegios de ser una figura pública, así que se toma el tiempo de contestar su primera carta (15) y le parece normal que en la primera cita hablaran más de él que de ella, porque «era el conocido y ella solamente dos cartas y Luciana» (20).

*Sintonía*, *Antena* y Radio Belgrano confirman que la historia transcurre en Argentina, en donde, desde 1930, los contenidos mediáticos estaban dirigidos a las masas populares. Radio Belgrano, conocida como Radio Nacional de 1924 a 1927, estableció el modelo de programación popular bajo la dirección de Jaime Yankelevich para ampliar su audiencia y atraer anunciantes: «they emphasized jazz and other foreign music, but their prime time slots were reserved for tango and radio theater» (Chamosa y Karush, 2010, 33). Esta programación fue criticada por considerarse que era de poca cultura y que estaba plagada de estereotipos, que es el reproche que hace Balcárcel a los libretos de Lemos (16), sus personajes infames y sus tramas maniqueas, características propias del folletín o la novela rosa, compendiadas en los títulos de los melodramas (18): *Pájaro en la tormenta*, *Rosas de ignominia* y *Sangre en las espigas*. Con sus críticas, el actor se distancia de la «mediocridad» de Lemos e insiste en su capacidad artística de transformar los personajes inventados por este, «llevándolos a la perfección, haciéndolos míos y no de Lemos, transformando las frases más simples en un juego de espejos que multiplica lo peligroso y lo fascinante del personaje [...] fabrico fácil cualquier cosa» (16-17).

Estas transformaciones son las mismas que hará en Luciana, para convertirla en la mujer que fabuló cuando recibió sus cartas, una mujer pequeña, de cabello castaño,

---

<sup>1</sup> Silva-Cáceres suscribe la perspectiva de Balcárcel al nombrar a Luciana una «Circe tardía» (1997, 126), refiriéndose al personaje del cuento homónimo de Cortázar, publicado en *Bestiario* (1951), que encarna el mito de la diosa-bruja Circe que seduce y transforma en animales a los hombres. En *Circe* el protagonista descubre que su novia, cuyo prometido anterior murió en circunstancias extrañas, prepara bombones con insectos.

<sup>2</sup> En evidente contradicción con la idea de la «Circe tardía» (126), Silva-Cáceres entiende el fenómeno popular como un mito radiofónico que supera el halo mitológico de los personajes femeninos en las primeras narraciones de Cortázar (1997, 126).

ojos claros y enigmática (17). En la realidad, Luciana tiene una cabellera negra y ojos marrones, es afable y hacía seis años que se había divorciado de un hotelero de la Primera Junta (22), información útil para establecer la coordenada temporal general de los hechos, entre 1976 y 1977. A pesar de que la tía Poli le cuenta más detalles de su pasado a Balcárcel, este no muestra interés por nada que no sea la figura que imaginó. Su decisión de invitar a Luciana a vivir en su apartamento está motivada por la perversidad de la metamorfosis ideada.

Balcárcel pide a la mujer que se tiña el cabello de color castaño, después la obsequia con un juego de muebles para escribir. De a poco, va creando su propio escenario en el que estrenará su gran obra: la escena en que Luciana pensativa lo escucha por la radio. Para completar la estampa Balcárcel pide a Lemos la copia de una de las radionovelas, que reproduce junto a Luciana en la sala del apartamento, en donde ha cambiado las luces (17-18). Más allá del poder androcéntrico, la representación de lo imaginado es el producto de una obsesión por crear. Balcárcel ha querido demostrar su capacidad artística, la habilidad de componer una obra más próxima a la pintura que a las novelas populares. De hecho, el cambio de luces es una técnica visual, impropia de la radiofonía. El propio actor reconoce: «siempre he sido visual» (17). Balcárcel es el agente de la obra, a su vez, producto de placer; Luciana, un objeto decorativo. Con este acto hay una inversión de funciones. Primero era Luciana quien se recreaba escuchando a Balcárcel a través del espacio radiofónico. Hasta entonces, el protagonista era el emisor del mensaje ficcional de Lemos y Luciana era la receptora de las emociones del actor. En el sentido figurado, Balcárcel estaba capturado en un aparato para el placer de la mujer y a la inversa, en la penúltima escena, es Luciana quien está encerrada en la fantasía del protagonista. Pero, al igual que los personajes de Lemos, su mujer inventada tampoco es lo que él quiere.

Sumido en el efecto placentero, Balcárcel ignora las señales de resistencia de Luciana. Confunde su mirada perdida (26) con la idea de que se ha completado la transformación. En la cúspide del egoísmo decide que para poseerla totalmente debe contarle lo que ha hecho. Su intento es reflejado con la repetición del adverbio causal «porque» que marca una tensión creciente en el relato: «No lo hice porque Luciana dormía, porque Luciana estaba despierta, porque ese martes íbamos al cine, porque estábamos buscando un auto para las vacaciones, porque la vida venía a grandes pantallazos antes y después de los atardeceres en que la luz cenicienta parecía condensar su perfección en la pausa del sillón de mimbre» (27). Avanza el ritmo narrativo con una

serie de elipsis coordinadas que consolidan el efecto sorpresa del final: Luciana camina con otro hombre bajo la luz matutina.

Dentro de la atmósfera realista que predomina en *Cambio de luces*, este es un final manifiesto. Balcárcel transmite su estupor, propio de quien se descubre traicionado o abandonado. Es posible que los lectores de Cortázar, habituados a los giros inesperados en las estructuras de cierre, encuentren una ambigüedad pasmosa en la escena. A pesar de que Luciana le escribió que no necesitaba ver su foto (14), en el encuentro físico le confesó que lo había imaginado con el cabello crespo (21). Esta es la característica con que se identifica al hombre que acompaña a Luciana en el final: «se inclinaba un poco para besarla en la oreja, para frotar su pelo crespo contra el pelo castaño de Luciana» (27). Una posible lectura es que Balcárcel se haya desdoblado en el hombre ideal de Luciana, del mismo modo en que esta lo ha hecho. Quien la acompaña puede ser la figuración inventada por ella, pero esta lectura no encuentra una argumentación en el texto, sino en la interpretación. Por lo demás, el protagonista ha fracasado en su intento de crear y poseer, incluso de distinguirse de los personajes de Lemos. Al final, es un villano igual que los antagonistas que le tocaba representar.

La iniciativa de Luciana, un acto significativo en su aparente simplicidad, supone un nuevo paradigma de personajes femeninos contestatarios y participativos en la cuentística de Julio Cortázar. Después de todo, la mujer ha conseguido renunciar a los juegos manipuladores del hombre, que no le han pasado desapercibidos. No quedan claras las causas por las que decidió escribir y permitir los caprichos de Balcárcel. En cierto modo, esta condescendencia apunta a otro significado del «cambio de luces», la señal con la que un conductor de automóvil comunica a otro que puede atravesar una vía en un punto de espera.

En la primera carta de Luciana se encuentra un enunciado que parece esclarecer sus motivaciones: «Me hago la ilusión de ser la sola que sabe la verdad» (14). Luciana hace una diferenciación intencionada entre los sintagmas «la sola» y «la única». Hace un uso anfibológico de «la sola», que puede leerse en su definición de exclusividad o en su acepción del sujeto sin compañía. Más adelante, distingue los términos: «Esta tarde me he sentido *muy sola* y he querido decirle esto, tal vez no soy *la única* que se lo ha dicho y de alguna manera lo deseo por usted, que se sepa acompañado a pesar de todo, pero al mismo tiempo me gustaría ser *la única* que sabe pasar al otro lado de sus papeles y de su voz» (14)<sup>3</sup>. Se percibe una incitación a través del uso estratégico de las palabras. Luciana

---

<sup>3</sup> Cursiva añadida.



se presenta cómplice del sufrimiento del acto, le propone consolarlo desde su propia soledad, estado al que resta importancia asegurando al destinatario que no será necesario recibir una respuesta (15). En la próxima carta, insertada en el texto tras una elipsis, la reiteración de su propia soledad es una llamada a la compañía: «y si usted no quiere o no puede yo sabré comprender, no me corresponde tomar la iniciativa pero también sé –lo había subrayado con énfasis– que alguien como usted está por encima de muchas cosas» (19).

Con el halago y su aparente docilidad Luciana nutre el ego del protagonista. Balcárcel encuentra en la oferta de su admiradora la posibilidad de suplir el vacío de su antigua amante: «Si Bruna hubiera estado aún en mi vida no creo que me hubiera enamorado de Luciana» (21). La ausencia de Bruna y su efecto en el hombre son repetidos en la narración. Los nombres de ambas mujeres se contrastan de manera metafórica con la trama: Bruna, en su desinencia masculina en italiano es una acepción de *oscuridad* (Collins, 2007, 495), mientras que la raíz morfológica de Luciana alude al sustantivo *luz*. De otra parte, el hecho de que Luciana no sea, en ningún sentido, la mujer que imaginó, permite a Balcárcel resarcirse del sometimiento de su poder artístico y decide «crear» con el cuerpo de su admiradora aquello que fantaseó.

Esta determinación recuerda a unos pasajes de la novela *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, en la que el protagonista, Augusto Pérez, está subordinado a su creador y desea poseer a Eugenia, una mujer que ha visto en la calle y por quien exclama: «¡Oh Eugenia, mi Eugenia, ha de ser mía! ¡Por lo menos, mi Eugenia, esta que me he forjado sobre la visión fugitiva de aquellos ojos!» (118) y «¿Hay una sola Eugenia, o son dos, una la mía y otra la de su novio? Pues si es así, si hay dos, que se quede él con la suya, y con la mía me quedará yo» (154). Augusto advierte que no tiene libre albedrío, que es una pieza en el mundo inventado y controlado por el autor (248), mientras que Balcárcel asume su inferioridad ante el prestigio y el poder económico de Lemos. Ambos admiten el pesimismo y encuentran en una mujer la posibilidad de crear otras formas de existencia. Para Balcárcel mirar a Luciana trastocada era un ejercicio de autocomplacencia: «me hacía bien mirar a Luciana» (24), «me sentía bien, reencontraba algo que había perdido», «nunca la había querido tanto como en ese momento, tal como la estaba viendo, como hubiera querido verla siempre» (25) y «mi manera de preferirla» (26). Este narcisismo de solapada violencia recuerda la escena en que Augusto se lanza encima de Rosario sin su consentimiento y exclama: «Déjame que me vea en ellos como en un espejo, que me vea tan chiquitito... Solo así llegaré a conocerme... viéndome en ojos de mujer» (181). En los

dos textos la figura femenina es pasaje por el que transitan emociones y se encarnan los deseos más íntimos; su valor aumenta en la medida en que sostiene la exigencia de un hombre, que la ama en la medida en que puede poseerla.

Con todo, la fórmula de la fatalidad en el cuento no es la condescendencia femenina, sino el choque entre la necesidad de Balcárcel de reivindicar su valía y el deseo de Luciana de ganar la atención de su admirado. Interpretar lo primero es caer en la proyección patriarcal que hace el narrador de la mujer sumisa, que elude la realidad de que es Luciana quien determina el inicio y la conclusión de la relación. Se suscribe en este sentido la interpretación de Schmidt-Cruz: «He misread Luciana's letters, her words, and her silences, because in the narcissistic, male-centered perspective in which he constructs himself as the origin of Luciana's meaning and identity, he cannot see her for who she is. He is interested in her only insofar as she compliments» (2004, 424).

Absorto en envolver a la mujer en su «telaraña enamorada» (26)<sup>4</sup>, Balcárcel no se percata de que Luciana también lo piensa capturado en su propia red formada por sus cartas adulatoras y por la anuencia a sus caprichos. Al principio, el actor procede cauteloso con las manipulaciones físicas que van aumentando hasta revelar a Luciana que «nunca la había querido tanto como en ese momento, como la estaba viendo, como hubiera querido verla siempre» (25). De esta manera, niega el valor propio de la mujer y quebranta la ilusión que la mantiene a su lado, que no es otra que la idea de haber concretado el sueño de toda fanática, saberse querida por su artista predilecto. Al igual que Eugenia en *Niebla*, Luciana parece haber caído en la trampa del amor posesivo, pero de manera inesperada reafirma su independencia al marcharse en busca de su hombre ideal. Finalmente, el protagonista y los lectores, desde niveles diferentes, descubren que el único engaño ha sido creer en el comportamiento dócil de una mujer que desde el momento en que convidó al encuentro físico dejó de ser tradicional.

---

<sup>4</sup> Gilbert-Cardona (1989) se apropia de la imagen de la telaraña, que cataloga un mito clásico, para explicar el modo en que los personajes se entrampan mutuamente. Esta imagen se remonta hasta los primeros textos del autor en los que se encuentran versiones modernas de las tejedoras: Aracne, Helena, Penélope, Clitemnestra, Ariadna. Antes de Delia Maraña, la protagonista de *Circe*, está la joven Paula en *Bruja*, publicado después de la muerte de Cortázar, en *La otra orilla* (1994). Al inicio de la historia, Paula aparece como una tejedora que después usará sus dotes de bruja para construirse una casa y crear un hombre. En el *Cuaderno de bitácora* de Rayuela se encuentra el esquema del capítulo *La araña*, que Cortázar no incluyó en la versión definitiva de la novela, pero que se publicó en la *Revista Iberoamericana* (1973, n.º 84-85) y se reeditó en *Obras completas III* (Galaxia Gutenberg, 2004, 1315-1326). En 1972, el escritor cubano José Lezama Lima precisó que La Maga era una versión de Delia Maraña. Pero el ejemplo más acabado de la figura de la tejedora es Irene, de *Casa tomada*.

## 2.2. Vientos alisios

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1978, Mora Valcárcel se fija en la concomitancia de la apatía de los personajes y el juego de *Vientos alisios* con *Verano* y *Manuscrito hallado en un bolsillo*, ambos publicados en *Octaedro* (1974), en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí?”». En 1979, Sommer concluyó que el juego, como tantos otros aspectos del escritor, está predeterminado por el fracaso, en «Playing to lose: Cortázar’s Comforting Pessimism». En 1986, Aínsa propuso que el juego-travesía de la historia tiene las características de un viaje iniciático, en «América y Europa: las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar». En 1990, como Mora Valcárcel, también Ferré comentó los ecos intertextuales de los motivos del juego erótico y del azar. En 1997, Canfield discutió profundamente la estructura del juego, la rutina y la presencia liberadora del Eros como ejes del cuento, en «“Vientos alisios”: juego, viaje y erotismo». En 2001, Standish lo mencionó entre los relatos en los que identifica una comunión entre la música y el romance, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2002, Celorio repitió la observación de Sommer con respecto del propósito del juego como salvación de los personajes, en «Julio Cortázar». En 2005, Paredes redujo el conflicto argumental de esta historia y de *Verano* a la noción de «la pareja decadente», en *Abismos de papel*. En 2009, Zamora ejemplificó con esta narración su teoría sobre la distinción semántica entre *game* y *play*, en *Jugar por amor propio. Personajes lúdicos de la novela moderna*.

### ARGUMENTO

Mauricio y Vera acuerdan un juego de cinco reglas para escapar de la rutina: viajar por separado con identidades ficticias, actuar como desconocidos durante su estancia en el hotel Trade Winds en Mombasa, no mirar ni censurarse, reunirse sin testigos para saber si vale la pena y regresar. En la playa africana encuentran a dos amantes, Anna y Sandro, en quienes se desdoblaron para eludir el regreso a la monotonía de veinte años de convivencia a través del suicidio.

### ANÁLISIS

Los cinco principios del juego conforman la estructura de la historia en *Vientos alisios*, pero la narración se ordena en las tres fases del viaje: *planificación*, *estancia* y *regreso*. A pesar de que la estructura circular está truncada por la sorpresiva escena final del desdoblamiento y suicidio de los protagonistas, el sentido general del cuento se sostiene

en la correspondencia de las partes indicadas: en la *planificación* se establece el tedio de los personajes en su relación (conflicto primario); durante la *estancia* aparentan haber alcanzado la plenitud sexual e individual; y el acto suicida del *regreso* es el resultado de la confrontación entre los estadios anteriores. Los sucesos son presentados por un narrador heterodiegético, que reconoce la limitación de su omnisciencia ante la inquebrantable simbiosis entre la pareja. El cuento se inicia con un enunciado repetido en la última secuencia, para introducir, respectivamente, la idea del juego y la idea del suicidio: «Vaya a saber a quién se le había ocurrido» (31).

Son cuatro las escenas de la *planificación*, resumidas en sendos párrafos: el cumpleaños de Vera y el encuentro sexual, el diálogo de la mañana siguiente y la cena de despedida antes de trasladarse a Mombasa. Si bien la idea del viaje precede a la narración, se consolida en el marco sonoro de *Blues in Thirds*, melodía que evoca «los primeros tiempos, de los primeros discos cuando los cumpleaños eran más que una ceremonia cadenciosa y recurrente» (31). Estos recuerdos son una mirada a la imagen de sí mismos en un pasado incongruente con la estampa de los «cómplices sonrientes en la modorra paulatina del alcohol y del humo» que conversan mientras bailan. Se funden ideas pretéritas con la emoción del presente en el diálogo representado en estilo indirecto libre, que termina con el encuentro de las miradas de los protagonistas en un tiempo simultáneo a la acción: «favorecer el azar de los encuentros y de cuando en cuando verse a solas y mirarse como ahora mientras bailaban *Blues in Thirds*» (32)<sup>5</sup>.

La composición musical del blues de Sydney Bechet resume la historia. Como la rutina, la melodía del piano sigue una secuencia organizada en la primera parte de la pieza, interrumpida por el sonido improvisado del saxofón, que, al igual que el viaje, es un desasir de los acordes prefijados. Al final de la canción, así también en *Vientos alisios*, la propuesta de juego queda sujeta a la cadencia normativa, aun cuando admiten que son «cosas que se hacen de una vez o no» (31). Además, el blues tiene la función de acompañar el movimiento de los personajes a la habitación para consumir el coito ritualista de los cumpleaños. La ausencia del deseo es reiterada con el modo impersonal, las frases adverbiales y los adjetivos con que es descrito el acto: «mirándose en una bruma de semisueño», «se demoraron en un lento desnudarse», «ayudándose y complicándose y besos y botones», «encuentro de inevitables preferencias», «murmullos

---

<sup>5</sup> Se pronuncia en esta escena un nexo con *Las caras de la medalla*, publicado en la misma colección, pues las parejas de ambas narraciones intentan lograr la comunión emocional a través de la música. Mauricio y Vera juntarán sus cuerpos mientras bailan al ritmo de *Blues in Thirds*, último acto por recuperar la pasión, mientras que Mireille y Javier, protagonistas del relato posterior, no conseguirán mayor proximidad que la surgida durante las sesiones de apreciación musical en la casa de la Mireille. Así la música pausa la tensión entre los personajes, suscitando un trance que durará el tiempo de la canción.

sabidos», «el lento hundirse en la modorra insatisfecha» y «repetición de fórmulas que volvían a las palabras y a los cuerpos como un necesario, casi tierno deber» (33).

La prefiguración del comportamiento se prolonga hasta las cinco reglas del juego, una imposición recíproca que cancela en sí misma el efecto esperado. Esencialmente, la búsqueda de una diversión lejos de desprenderse de la costumbre conyugal es una farsa supeditada a la actitud simbiótica de Mauricio y Vera. El juego más que pesimista resulta contradictorio, pues los personajes saben que en «esas cosas» (31) debe imperar la espontaneidad. En cambio, contemplan todos los detalles, incluso la posibilidad de aquello que pueda escapar a su organización: «Lo que iba a pasar después no estaba numerado, entraba en una zona a la vez decidida e incierta, suma aleatoria en la que todo podía darse y de la que no había que hablar» (34). En efecto, el conflicto último del cuento es el choque de los personajes con lo incierto, asumido con una ceremonia suicida pactada en un silencio que contrasta con la apertura verbal del inicio y desarrollo del juego; el suicidio de ambos será también decidido. Desde esta aproximación, en la que se descarta un interés genuino de Mauricio y Vera por reconquistar sus respectivas autonomías, queda sin resolver qué pretendían con este viaje, si acaso la recreación, la muerte o lo uno antes que lo otro.

Los sucesos de la *estancia* tienen lugar en Mombasa, una ciudad turística keniana en la costa este de África<sup>6</sup>. Los personajes se hospedan por separado en el hotel Trade Winds, con las inventadas identidades de un geólogo francés y una pediatra. Vera es la única que hace uso de su falsa profesión para dar una crema a Anna, que se había quemado los hombros<sup>7</sup>. Los principios del juego permiten a los protagonistas mirar y dejarse observar por otros; la mirada más importante es la que se dedican desde la distancia impuesta por la tercera norma. Se destaca la mirada de Vera a su esposo, porque remite a la idea de Mauricio sobre el comportamiento autoritario de la mujer: «la difícil y rara aprobación de Vera» (33). En la narración se captura el escrutinio que esta hace a su compañero desde su arribo al hotel —«ver de lejos a Mauricio ya dueño de la casa» (34)—, hasta la aparición de Anna: «Sin siquiera pensarlo Vera decidió que Mauricio y Anna, seguramente Mauricio y Anna antes de veinticuatro horas, estaba jugando al ping-pong con Sandro cuando los vio irse al mar y tenderse en la arena» (36). La repetición del

---

<sup>6</sup> Los hechos de la *estancia* duran catorce días, de los que se presentan concretamente los sucesos de siete en un orden cronológico semejante a los diarios de viaje: la celebración del cumpleaños de Vera (sábado), el acuerdo de las reglas del juego (domingo), el encuentro de los protagonistas en Mombasa (jueves), la intimidad sexual con Anna y Sandro (miércoles o jueves), la reunión secreta (sábado), la anticipación del regreso (viernes) y el retorno (martes). A su vez, estas marcas temporales van delimitando el tiempo restante del juego.

<sup>7</sup> A pesar de que no hace una aportación significativa al análisis del cuento, resulta curioso el planteamiento de Sommer de que el disfraz de Vera sirve de resquicio para manifestar que la frustración de la pareja se deriva de que no tienen hijos (1979, 58).

verbo «decidir» es un modo de invalidar el albedrío de Mauricio en función de la prerrogativa de Vera, quien también se muestra celosa cuando los demás turistas preguntan por Mauricio y Anna, que están juntos en la habitación: «Vera sonreía inciertamente entre dos tragos, quemándose la lengua con una mezcla de Campari» (37-38). No obstante, ella también era acompañada por Sandro.

Sin importar que la fascinación erótica por los nuevos amantes impida formular un retrato objetivo de estos, en las estampas narrativas se advierte la conducta enigmática y distante de Anna y la condescendencia de Sandro a la voluntad de Vera (36). Resulta evidente el contraste entre la intimidad de los protagonistas y los encuentros sexuales con sus nuevas parejas:

Vera no sabía si era miércoles o jueves, cuando Sandro la acompañó al bungalow después de un largo paseo por la playa donde se habían besado como esa playa y esa luna lo requerían, ella lo dejó entrar apenas él apoyó una mano en el hombro, se dejó amar toda la noche, oyó extrañas cosas, aprendió diferencias, durmió lentamente, saboreando cada minuto del largo silencio bajo un mosquitero casi inconcebible. Para Mauricio fue la siesta, después de un almuerzo en que sus rodillas habían encontrado los muslos de Anna, acompañarla a su piso, ver cómo Anna demoraba la mano en el pestillo, entrar con ella, perderse en un placer que solo los liberó por la noche, cuando ya algunos se preguntan si no estarían enfermos y Vera sonreía inciertamente entre dos tragos (37).

El adjetivo *lento* en la narración de la cópula entre Mauricio y Vera significa la inercia del contacto. Este reaparece en su forma adverbial para subrayar que el encuentro con Sandro provocó que Vera durmiera *lentamente* y en forma sinonímica para describir la *demora* de la mano de Anna en la puerta de su habitación, como signo de cortejo. En el encuentro secreto Vera repite que ha sido «perfecto, lentamente, interminablemente perfecto» (39). El cambio en los personajes es sustancial. Las quejas de Vera son sustituidas por la aquiescencia con que «se dejó amar toda la noche» y «aprendió diferencias» (33). Mauricio se pierde en un placer que no consiste en la repetición de fórmulas, sino en el descubrimiento. En este pasaje los verbos reflexivos «dejarse» y «perderse» implican una concesión o sometimiento al arbitrio de sujetos expresos, Anna y Sandro, imponiéndose la falsa idea de que los protagonistas se han superado. Esta impresión se consolida durante la reunión secreta comandada por la cuarta regla, en la que se divierten cómplices. La exaltación que sienten por la pasajera libertad del Eros se imprime en un diálogo elíptico en el que prepondera el estilo indirecto libre con un registro laxo:

Nos está yendo muy bien, dijo Mauricio casi enseguida, y Vera sí, claro que nos está yendo muy bien, se te ve en la cara, y en el pelo, por qué en el pelo, porque te brilla de otra manera, es la sal, burra, puede ser pero la sal más bien apelmaza la pilosidad, la risa no los dejaba hablar, era bueno no hablar mientras se reían y se miraban, un último

sol acostándose velozmente, el trópico, mirá bien y verás el rayo verde legendario, ya hice la prueba desde mi balcón y no vi nada, ah, claro, el señor tiene un balcón, sí señora un balcón pero usted goza de un bungalow para ukeleles y orgías [...]. Oh, qué voz tan llena de glucosa, decís Anna como si le chuparas cada letra. Cada letra no, pero. Cochino. Y vos, entonces. En general no soy yo la que chupa, aunque. Me lo imaginaba, esos italianos vienen todos del decamerón (38-39).

El erotismo pedestre, que va de lo expreso hasta la imagen sexual aplacada con el referente intertextual de los cuentos del *Decamerón*, también alusivo a la nacionalidad de Sandro, rompe la imagen de la pareja convencional. Mauricio habla con un tono licencioso que desatiende los comentarios de Vera, mientras que en esta se camufla un sentimiento de desacomodo. Además de reparar en la apariencia de Mauricio, Vera hace referencia a Anna con un dejo receloso e incita las burlas de Mauricio a Sandro, para así tener oportunidad de reivindicar su dominio y ser ella quien recuerde que no pueden celarse (39). De todos modos, pide a Mauricio que le cuente de sus experiencias con Anna, que, ante la imposibilidad verbal, son resumidas en una descripción metafóricamente topográfica: «Anna es una ola, una estrella de mar [...]. Todas juntas, un río dorado, los corales rosas» (39). Los sustantivos «ola» y «río» implican un movimiento que se contrapone a los estáticos cuerpos de los protagonistas. Ha dicho el narrador que el espacio permitía a los personajes «redescubrir el cuerpo pálido y cansado a cada chicotazo de las olas» (35). La poeticidad de la descripción revierte el tono chabacano del diálogo y a su vez da la impresión de que Mauricio está más entusiasmado con el juego que Vera. La necesidad de celebrar este encuentro demuestra la vigencia de los nexos emocionales entre los personajes, quienes se despiden recalando que les quedan cinco noches (39).

Precisamente, el final de la escena está signado por el reconocimiento subyacente de la realidad temporal que condena el juego a la muerte: «En fin, ya ves que no estamos perdiendo el tiempo. Eso habrá que verlo, en todo caso no perdemos el presente y hablando de eso no es bueno que nos quedemos mucho en el artículo cuatro» (39). El enunciado expresado por Mauricio sostiene una cuestión filosófica, que es la inexistencia del presente inevitablemente escurrido bajo la etiqueta del tiempo pretérito, rescatable a través de los recuerdos. En ningún momento de la narración se habla de un tiempo futuro o de la recuperación del tiempo perdido, sino que se nombra «interregno» al espacio de tiempo no regentado, el de la estancia. En la medida en que el viaje se acerca a su término se conoce que la aventura amorosa es para los personajes un «viaje instantáneo a las fuentes aflorando otra vez, bañándolos de una delicia presente pero ya sabida, alguna vez sabida antes de los códigos, de *Blues in Thirds*» (40). Más que un

descubrimiento, el juego ha desembocado en un recuerdo melancólico de lo que fueron en una época remota. Por ello, no se comparte la opinión de Aínsa (1986) de que se trata de un viaje iniciático. Esta remembranza pone de manifiesto la eventualidad del final, ya que, como ha ocurrido en otro momento, la pasión se agota.

El significado que tiene el transcurso del tiempo de vida en común y el valor del espacio foráneo como terreno de juego son los ejes temáticos de la historia. Mombasa es un símbolo de albedrío opuesto a las primeras escenas clausuradas en el interior del hogar. En la narración se reproducen las descripciones del espacio exótico desde la perspectiva hegemónica que da licencia turística para hacer lo que les venga en gana:

el viejo de las patillas rojas era un diplomático jubilado, su esposa se vestía como si tuviera veinte años pero no le quedaba mal en un sitio donde casi todo parecía una película en colores, camareros y monos incluidos y hasta el nombre *Trade Winds* que recordaba a Conrad y a Somerset Maugham, los cócteles servidos en cocos [...] de noche la radio hablando de Yomo Kenyatta y de los problemas tribales, alguien sabía mucho sobre los Massai y los entretuvo a lo largo de muchos tragos con leyendas y leones, Karen Blixen y la autenticidad de los amuletos de pelo de elefante, de nilón puro y así iba todo en esos países [...]. Viernes, día de Robinson, alguien lo recordó entre dos tragos y se habló un rato de islas y naufragio, hubo un breve y violento chubasco caliente que plateó las palmeras y trajo más tarde un nuevo rumor de pájaros, las migraciones, el viejo marinero y su albatros, esa gente que sabía vivir, cada whisky venía con su ración de folklore, de viejas canciones de las Hébridas o de Guadalupe (35-40).

La preeminencia de los personajes ante el espacio se constata con las referencias intertextuales a Joseph Conrad, autor de *El corazón de las tinieblas* (1902), Somerset Maugham, autor de libros de viajes, la escritora danesa Karen Blixen, que vivió en Kenia y escribió *Memorias de África* (1937), y Robinson Crusoe (1719), el personaje de la novela de Daniel Defoe que se piensa solo en una isla hasta que descubre una tribu indígena caníbal de quienes rescata a un prisionero y lo llama Viernes. Asimismo, la nacionalidad de Sandro remite a *El mercader de Venecia* de Shakespeare (39). Se menciona a Yomo Kenyatta, primer presidente de la Kenia independizada, que permite ubicar la acción entre mediados de la década de 1960 y finales de la década de 1970. De una parte, está la fascinación de los extranjeros con las particularidades del territorio, pero también se identifica un sesgo racista que relega a un nivel inferior a los nativos que no sienten el efecto de los rayos del sol como lo sufren los turistas caucásicos: «de ninguna manera debía pasear en piragua sin sombrero y algo para cubrirse los hombros, el pobre inglés lo estaba pagando caro y los negros se olvidaban de prevenir a los turistas porque para ellos, claro» (36).

El topónimo Trade Winds guarda una relación simbólica con la historia. El fenómeno climatológico de los vientos alisios es el cambio de dirección de las brisas a



consecuencia de la rotación de la tierra. Estos podrían regresar a la «normalidad» si la tierra cesara de rotar, lo cual equivaldría a la destrucción de la humanidad. Las mencionadas «viejas canciones de las Hébridas o de Guadalupe» (40) son una referencia a los puntos cardinales de los vientos, las islas Hébridas en el norte y la isla de Guadalupe en el sur. De manera análoga, la pareja ha pretendido cambiar su rutina en una travesía hacia un lugar distinto con personalidades inventadas que les permitían comportarse de manera diferente, en esencia, ser otros. Más aún, los personajes se ajustaron a las exigencias estereotipadas del espacio, por eso Vera y Sandro «se habían besado como esa playa y esa luna lo requerían». Así también, la muerte es el resultado de la vuelta de estos hacia el eje de la normalidad. En la narración se reconoce el significado del topónimo<sup>8</sup>: «Vera y Mauricio pensaron lo mismo, el hotel merecía su nombre» (40). Anna y Sandro son llamados «vientos alisios».

En el diálogo de regreso los protagonistas rememoran la delicia de los días en Mombasa, se apesadumbran con la idea de volver y resuelven que: «los alisios tenían que seguir empujándolos, la buena vieja querida navegación a vela volviendo para destruir las hélices, para acabar con el sucio lento petróleo de cada día contaminando las copas de champaña del cumpleaños, la esperanza de cada noche» (40). La estructura de cierre se articula en la continuidad del juego con un artículo seis, que es el desdoblamiento de los protagonistas en sus amantes<sup>9</sup>. Vera regresa con la personalidad de Anna y Mauricio con la de Sandro, proponiéndose elidir el aprisionamiento de la costumbre. En el encuentro sexual descubren que más allá de un cambio de nombre y de actitud, no han conseguido evitar que el contacto de sus cuerpos sea estático. Su tentativa culmina con el acto suicida en que hablan de sí mismos en el modo de la tercera persona:

–Ya se habrán dado cuenta –dijo él–. Ya habrán comprendido y después de eso no podrán hacer más nada.

–Siempre se puede hacer algo –dijo ella–, Vera no se va a quedar así, bastaba con verla.

–Mauricio tampoco –dijo él–, lo conocí apenas pero era tan evidente. Ninguno de los dos se va a quedar así y casi es fácil imaginar lo que van a hacer (42).

Martínez Hernández (2007) propone una lectura ambigua de este final en el sentido de la verdadera identidad de los suicidas: «Podríamos considerar que Sandro y Anna habían seguido el mismo plan que Mauricio y Vera: habían ocultado su relación para poder relacionarse con otras personas. Una vez concluido el viaje, cuando todo

---

<sup>8</sup> Título anglosajón del texto.

<sup>9</sup> Zamora explica: «“Vientos alisios” comienza como un *game*, perfectamente reglamentado (son seis las leyes que explícitamente establecen la duración, el espacio, las acciones permitidas y las no permitidas), pero se convierte en un *play* hacia el fin del cuento, cuando ambos deciden continuar actuando en la vida cotidiana» (2009, 61). Zamora echa mano de la distinción de la lengua inglesa ente *game* (acto o juego gratuito) y *play* (el juego con límites y reglas precisas).

## Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar

vuelve a la normalidad, no son capaces de asumir de nuevo la rutina y deciden suicidarse. Mientras van terminando con su vida, saben que la otra pareja tampoco tendrá otra opción»<sup>10</sup>. Por el contrario, se identifican motivos compositivos que relacionan las acciones y el espacio entre la escena inicial (EI) y escena final (EF), con los que se interpreta que los suicidas son Mauricio y Vera asumiendo la identidad de sus amantes del mismo modo que en el juego:

ELEMENTO	ESCENA INICIAL	ESCENA FINAL
Mirada	«mirándose en una bruma de semisueño» (33)	«seguir bebiéndolos en plena cara mientras se miraban entre dos bocanadas de humo» (41)
Encuentro	«se demoraron en un lento desnudarse al borde de la cama, ayudándose y complicándose y besos y botones y otra vez el encuentro con las inevitables preferencias» (33)	«volcarse en la cama y desnudarse ya enlazados, buscarse entre citas y trapos, arrancarse las últimas ropas y abrir la cama, bajar las luces y tomarse lentamente, buscando y murmurando, sobre todo esperando y murmurándose la esperanza» (42)
Ajuste	«el ajuste de cada uno a la luz de la lámpara» (33)	«por qué Mauricio ahora si Sandro seguía siempre ahí, su piel y su pelo y su voz afinando la cara de Mauricio» (41)
Decisión	«y lo decidieron en serio; ahora había que legislar, establecer cada fase del viaje para que no se volviera un viaje más y sobre todo un regreso más» (33)	«y ella la primera preguntándose cómo a sí misma qué sería de Vera y de Mauricio después del <i>Trade Winds</i> , qué sería de ellos después del regreso» (42)

La ambivalencia del final podría encontrarse en el desdoblamiento inconcluso de los protagonistas en sus amantes, pues, aunque se ajustan e interpelan como Anna y Sandro, el resultado del encuentro sexual no alcanza a ser más que una imitación del deseo y el suicidio enmienda la frustración que esto les provoca. Por tanto, el final queda abierto a la interpretación de si el tránsito de los personajes entre la realidad y la posibilidad de otra realidad consiste en un desdoblamiento fantástico o una segunda parte del juego. En este análisis se entiende que la conclusión de la historia niega el retorno previsto antes de la tercera secuencia. Lejos de ser un desdoblamiento fantástico potencia la conservación de la fantasía.

<sup>10</sup> Documento virtual desprovisto de paginación.

De otra parte, la naturaleza sexual del juego en *Vientos alisios* podría intentar explicarse desde el fenómeno del intercambio de parejas o *swinging*, que se desarrolló ampliamente en el marco de la revolución sexual entre las décadas de 1960 y 1970, sobre todo entre matrimonios heterosexuales de la clase social media alta (Bergstrand y Blevins, 2000, 2). Al igual que el juego de Mauricio y Vera, esta práctica libertina se ejecuta como cualquier actividad social (el viaje), prohíbe los celos (regla dos) y supone que la pareja comparta sus experiencias: «Me los explicarás, espero. En detalle, imagínate, y vos me contarás de tu río de oro y los corales azules» (39). Sin embargo, el ejercicio está destinado a fortalecer la relación de la pareja, que debe comprometerse a no involucrarse sentimentalmente con los otros amantes. Pero los protagonistas del cuento no parecían contemplar esta regla; en cambio, pensaban que todo podía suceder. En caso de que la intención de Mauricio y Vera fuese practicar el intercambio de parejas, la sublimación de los encuentros con sus amantes suprime el deseo de regresar a la normalidad; de ahí el desenlace.

Otras lecturas son posibles. Sommer propone que los protagonistas planifican el juego a sabiendas de que está destinado al fracaso: «It would be ludicrous for so sophisticated a couple to imagine that a permanent change of partners would permanently alleviate their boredom» (1979, 58). Se suscribe la observación de Sommer a partir de la interpretación de que los preparativos, la cena, el brindis y el intercambio de talismanes son parte de un ritual de despedida: «Los aviones para Nairobi salían los jueves y los sábados, Mauricio se fue en el primero después de un almuerzo en el que comieron salmón por si las moscas, recitándose brindis y regalándose talismanes, no te olvides de la quinina, acordate que siempre dejás en casa la crema de afeitar y las sandalias» (34). «No te olvides» y «acordate» son las frases residuales de la rutina a la que renuncian para siempre. Sin importar que en el código piensen en el regreso, ambos coinciden en que ante el azar puede ocurrir cualquier desenlace. Esa apertura también acoge la posibilidad de la muerte, bien sea metafórica o física. El acto del brindis propone etimológicamente el ofrecimiento de la libertad en víspera de un viaje que los iniciará en otras vidas: brindis, de la frase alemán *ich bring dir's*, «yo te lo ofrezco» (Corominas, 1987, 107). El choque de las copas garantiza la participación de ambos en el juego concertado.

En *Vientos alisios* el experimento de ser otros no está pensado para recuperar el tiempo perdido ni para retomar la atracción sexual o amorosa que otrora existiera entre ambos. Más bien, es la última carta que se escoge desde la utopía de que «esta vez puede ser diferente» (32), aunque en el fondo saben que el juego no puede ser eterno y que en

algún momento también se sumará al pasado. A partir del ritual de despedida, la existencia independiente de Mauricio y Vera resistirá lo que dure la farsa. Los consuela que «en todo caso no perderemos el presente» (39). A la deriva de la temporalidad, los protagonistas se enfrentan a un desenlace psicótico en el que no podrán superar el desgarramiento que les provoca el final de la estancia y de los encuentros con Anna y Sandro, que significa la anulación del tiempo futuro, porque entre sí están condenados a vivir en fórmula pretérita.

### 2.3. Segunda vez

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

La crítica se divide en tres apreciaciones de *Segunda vez*: 1) este cuento pertenece al género fantástico, 2) su discurso político cancela lo fantástico y 3) es un texto en el que se fusiona lo fantástico y lo político<sup>11</sup>. En 1978, Picon Garfield destacó el valor universal del argumento al acotar que sí se advierte una tensión política, pero esta no tiene nombre, en «Usted se tendió a tu prójimo: *Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar». En 1979, igualmente, Mora Valcárcel apuntó la fusión de lo fantástico y lo político en la historia, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí?”». En 1980, Ortega adujo el valor exclusivamente documental y político del relato, eco de la historia de la violencia política en la región latinoamericana, en «Pour une typologie de la violence». En 1985, Terramorsi optó por una lectura fantástica, en «Acotaciones sobre lo fantástico y lo político: a propósito de “Segunda Vez” de Julio Cortázar» (1985). En 1992, por el contrario, Pons alegó que la significación histórica cancela todo valor fantástico, en «Compromiso político y ficción en “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar» (1992). En 1987, Hofmann y Hudde realizaron una encuesta entre lectores alemanes, que le atribuyeron un estilo kafkiano al texto, pero los autores no desarrollaron el vínculo intertextual, en «El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: La narración de Cortázar, “Segunda vez” y su repercusión en lectores alemanes». En 1988, Hemingway y McQuade propusieron una lectura alegórica múltiple de la historia, en «The writer and politics in four stories by Julio Cortázar». En 1998, Goloboff sentenció que el texto alude directamente a la política argentina, en *Julio Cortázar. La biografía*. En 2013, Orloff destacó que el mejor efecto de la historia, a su juicio, es la correspondencia entra la ‘realidad’ de la ficción y la realidad histórica, en *The representation of the political in selected writings of Julio Cortázar*.

---

<sup>11</sup> Se suscribe la tercera opción, de acuerdo con Picon Garfield (1978), Mora Valcárcel (1999), Goyalde Palacios (2001) y Orloff (2014).

## ARGUMENTO

Sin motivo aparente María Elena es citada a comparecer ante una agencia presuntamente gubernamental. Camino del lugar, observa extrañada la ubicación distante y la falta de signos que identifiquen la oficina. Mientras aguarda su turno en el pasillo junto a otros convocados, conoce a Carlos, el único que ha sido citado por segunda vez. Todos los citados son llamados a una oficina de la que salen al terminar la entrevista. Pero Carlos no sale del cuarto. Después de atestiguar su desaparición, los entrevistadores le anuncian a María Elena que deberá regresar al cabo de tres días a la oficina.

## ANÁLISIS

La estructura narrativa de *Segunda vez* está fundamentada en la coalición de las dos perspectivas de una misma circunstancia. Se inicia el texto con la exposición del *modus operandi* de los trabajadores de la oficina a la que ha sido convocada María Elena, representados por un narrador homodiegético. Sin identificarse o actuar directamente en los hechos, este narrador flanquea la versión de la protagonista, mediada por un narrador heterodiegético, que representa a las mujeres y los hombres citados. Tal disposición implica una dicotomía entre quienes investigan, seleccionan y convocan y los que, sin saberlo, son el objeto de estas acciones. Esto se demuestra con el tratamiento personalizado con que el narrador homodiegético identifica a sus compañeros, «el negro López» (57) y «el flaco Bianchetti» (58), en contraste con la forma impersonal que emplea para mencionar a los investigados (58). Se pronuncia sintácticamente la insensibilidad hacia quienes son espíados mediante un ejercicio sistemático que se ha explicado con absoluta naturalidad, aunque sin revelar los detalles imprescindibles para la comprensión del texto: quiénes, por qué y para qué. De hecho, en el pasaje de transición del narrador homodiegético al heterodiegético se pone en evidencia la dialéctica entre los personajes de uno y otro lado con la reciprocidad del valor connotativo del sustantivo «convocatoria»: «La convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando. Ahora que eso sí, aunque venga en papel amarillo una convocatoria siempre tiene un aire serio; por eso María Elena la había mirado muchas veces en su casa, el sello verde rodeando la firma ilegible y las indicaciones de fecha y lugar» (48).

Aun cuando para el lector es ininteligible esta comunicación implícita, son identificables todos los elementos de un esquema comunicativo en la narración. El emisor es un poder innombrable, mientras que la destinataria está identificada con su apelativo. En la «convocatoria» aparecen la fecha, el lugar y una firma cuya ilegibilidad se

corresponde con el contexto de anonimato del emisor. El significado del mensaje está en el sobreentendido y en el poder de quien lo envía; María Elena no puede ni debe negarse a cumplir con el aire serio de la convocatoria, venga en papel amarillo o sea altamente sospechosa. El código común entre los personajes es la imperiosa subordinación que unos disfrutan y otros sufren.

En principio, la aprensión de María Elena hacia el lugar donde ha sido citada parece una reacción normal ante las circunstancias desconocidas, pero la descripción de su llegada a la oficina sugiere que la cortedad es un rasgo habitual en el personaje —de quien no se tienen mayores descripciones—: «y también como siempre y sintiéndose tan sonsa María Elena se puso colorada» (50). Pese a que sus actuaciones son mediadas por un narrador heterodiegético, la distancia entre ambos se estrecha conforme se desarrolla la narración, sobre todo por la preponderancia del estilo indirecto con que se presentan sus pensamientos. Es imperceptible, en ocasiones, quién observa y valora, si María Elena o la voz narrativa<sup>12</sup>. En cualquier caso, el recelo es subyacente: «La citaban a una oficina de la calle Maza, era raro que ahí hubiera un ministerio pero su hermana había dicho que estaban instalando oficinas en cualquier parte porque los ministerios ya resultaban chicos» (48).

Como en este pasaje, aparecen en la narración «evidencias» que aplacan la preocupación de la protagonista: el comentario de su hermana, el hombre del quiosco de revistas que le confirma que la «Dirección»<sup>13</sup> está en la cuadra (49) y la conversación con Carlos en la sala de espera. Con todo, María Elena echa en falta señales que oficialicen el lugar, «aunque el número figuraba clarito en la convocatoria, la sorprendió no ver la bandera patria» (49). Se reproduce a través del espacio el mutismo de la narración. A su vez, el escrutinio visual de la mujer se imprime con restricciones léxicas y la repetición del adjetivo «raro» para describir las faltas en el espacio: «Era raro que no hubiese ascensor, un tercer piso y tener que subir a pie después de ese papel tan serio con el sello verde y la firma y todo» (49). Durante la narración las implícitas significaciones del lugar vulneran el axioma de la imposibilidad comunicativa de María Elena —quien no expresa el porqué de su miedo—, porque la falta de signos propios de una oficina gubernamental desestima su oficialidad y delata el peligro. Más aún, el espacio tiene una función ilativa entre las dos perspectivas narrativas. De un lado, el narrador homodiegético precisa que «el jefe había elegido oficinas funcionales» (57); del otro, la mirada de María Elena revela que la funcionalidad estriba en su ubicación inusual, distante e incógnita.

---

<sup>12</sup> Distorsión común en las historias de Cortázar narradas por una tercera persona.

<sup>13</sup> Esta mayúscula diferencial del sustantivo implica la superioridad de quien la ha convocado.

María Elena encontrará en la oficina a un hombre calvo, a una señora anciana y a Carlos, quienes también esperan en el pasillo su turno para la entrevista. Se describe la estampa con la frase adverbial «como siempre», que sugiere una normalidad entre quienes han sido convocados y están habituados a esperar: «como siempre se quedaron callados de golpe mirando a la que llegaba último» (50) y «cada uno tenía su tema, como siempre» (51). El hombre calvo dice resignado que la vida «es una sala de espera [...] y la señora anciana suspiró un asentimiento de muchos años» (52). El aforismo esconde una filosofía de la espera que no se desarrolla textualmente, sino de manera simbólica, en el paso del tiempo, el tránsito de los personajes, la mansedumbre con la que se someten a un proceso injusto por su propia indeterminación. Si la vida es la dilación de la insoslayable muerte, en el contexto de la historia, cabe preguntarse qué es la espera de los personajes<sup>14</sup>.

Como en la danza de la muerte, quienes logran abandonar el lugar lo hacen con «un aire más joven y más ágil al salir, como un peso que les hubieran quitado de encima» (54). El movimiento de entrada y salida acompasa el progreso temporal de la historia que se reproduce en la narración con un ritmo elíptico equivalente a la pérdida de la noción temporal de María Elena:

Pero entonces no se tardaba tanto, pensó María Elena, tres personas antes de ella, pongamos tres cuartos de hora, claro que en una de esas el trámite se hacía más largo con algunos, el muchacho ya había estado una primera vez y lo había dicho [...]. A María Elena le gustaba seguir charlando con el muchacho y la señora, casi no sintió pasar el tiempo hasta que el señor calvo salió y la señora se levantó [...]. Vio abrirse la puerta del fondo y miró casi sorprendida al muchacho que le sonreía al levantarse, ya ve cómo pasó el tiempo charlando (52-54).

Carlos es el personaje clave del cuento, el único citado por segunda vez, que explica a los demás que el proceso consiste en una entrevista que puede prolongarse «entre que copian todo a máquina y por ahí uno no se acuerda bien de una fecha, esas cosas» (51). Se deduce que Carlos no recordó una fecha que le preguntaron en la audiencia, pero ni él ni los personajes que lo escuchan hacen una correlación entre los hechos. Entre las quejas del señor calvo, los vahídos de la anciana y la aprensión de María Elena, Carlos luce un optimismo que resultará cruel: «Hay que tomárselo con filosofía» (53). De su diálogo con María Elena se rescata un retrato circunstancial: estaba próximo a casarse, soñaba con mudarse a Villa del Parque y su futuro suegro le había prometido ayudarlo. Es la víctima perfecta, optimista, ingenua, soñadora y joven, características que

---

<sup>14</sup> Otro sentido de esta frase puede encontrarse en el principio de la espera en la tradición judeocristiana, que postula que todos los hombres deben estar preparados para el regreso de Jesucristo, el Juicio Final, del que ninguno conoce ni el día ni la hora (Mateo, 23, 36). Un referente más próximo a este significado está en la segunda cláusula de la primera oración del cuento: «cada uno [de los esperados] tenía su fecha y su hora» (47).

incitan la carga emotiva de su desaparición en María Elena y en los lectores<sup>15</sup>. El hecho de que Carlos no saliera de la habitación trastoca el tránsito espacial al que se habitó la protagonista, agudizándose su confrontación entre lo normal y lo «raro». Desde este momento, se reproduce con más contundencia el sentimiento de extrañeza de la mujer:

María Elena sintió como que algo le molestaba, algo que no estaba del todo claro. No en la planilla, donde era fácil ir llenando los huecos; algo afuera, algo que faltaba o que no estaba en su sitio. Dejó de escribir y echó una mirada alrededor, las otras mesas con los empleados trabajando o hablando entre ellos, las paredes sucias con carteles y fotos, las dos ventanas la puerta por donde había entrado, la única puerta de la oficina (55).

El «algo» que fastidia su tranquilidad en realidad son muchas cosas ausentes: explicaciones, motivos, una firma legible, la bandera nacional, el ascensor y el picaporte en la puerta del edificio y la otra puerta por la cual debió haber salido Carlos de la habitación. La minuciosa observación que hace María Elena del espacio cerrado es un ejercicio propio de la búsqueda de pistas en los textos detectivescos (Collins, 2011, 3), pero ella no tiene la suspicacia de un investigador, por el contrario, se deja ver confundida ante quienes la acechan. En el valor técnico, la descripción de la mirada panorámica sugiere un estilo cinematográfico de recorrer el espacio hasta posar la vista en el objeto de controversia, la puerta.

En esta escena el modo sistemático del cual se jactaba el narrador homodieético parece ser, más allá del formulario que debe llenar María Elena, una apatía confundida con objetividad, que recuerda el modo impersonal con que el narrador homodieético alude a los citados. Decía, además, que trabajaban con una sincronía mejor que la de una IBM. De ser así, no se encuentra un razonamiento metódico a que la protagonista haya sido citada por segunda vez, a pesar de que «nadie parecía preocuparse mucho por las respuestas, y en todo caso el empleado no las anotaba» (56); había contado Carlos que en su entrevista anotaron todo. La protagonista no se inmuta por la notificación de una segunda audiencia y mientras atraviesa el pasillo hacia la salida repasa el orden de la habitación:

era raro que Carlos no hubiese salido como los otros. Era raro porque la oficina tenía solamente una puerta, claro que en una de esas no había mirado bien [...]. No podía ser que Carlos no saliera, todos habían salido al terminar el trámite. [...]. Parecía tan raro no haberlo visto en la oficina, aunque a lo mejor había una puerta disimulada por los carteles, algo que se le había escapado, pero lo mismo era raro porque todo el mundo había salido por el pasillo como ella, todos los que habían venido por primera vez habían salido por el pasillo (56-57).

---

<sup>15</sup> Con los espacios mencionados en este diálogo suman cinco las coordenadas espaciales que evidencian que la historia se desarrolla en Argentina: la oficina se ubicaba en la calle Maza, sus empleados disfrutaban de ir a ver las «performances en San Isidro», la protagonista había vivido en Floresta y en el presente de la historia vivía en Constitución y Carlos siempre había querido vivir al oeste en Villa del Parque.



En este fragmento se menciona cuatro veces el adjetivo «raro», impuesto sobre las dos cláusulas adversativas que pretenden aceptar una posible resolución lógica del enigma. El pensamiento de María Elena parece inclinarse más por la posibilidad de una evanescencia inexplicable, aunque deja abierta la duda y por ello decide esperar un rato en el exterior del edificio por si Carlos aparece. Finalmente, la protagonista hace una confrontación directa entre lo posible (que hubiese una puerta que ella no vio) y lo imposible (un hombre no puede desaparecer sin causa lógica), lo conocido (todos salieron del cuarto hacia el exterior) y lo desconocido (adónde pudo ir Carlos), el exterior (todo transcurrió «normal») y el interior (algo no estaba claro).

María Elena por fin pronuncia las preguntas clave que se han dado por sobreentendidas durante la narración: «Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por *dónde* ni *por qué*» (57)<sup>16</sup>. La divagación hacia una respuesta es interrumpida por el narrador homodiegético que alardea de lo que sabe y calla: «ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos» (57). Sin embargo, la estructura de cierre es un silogismo que finalmente permite el acceso del lector a la comprensión de los hechos: si Carlos desaparece del cuarto cerrado, si Carlos es el único que ha sido citado por segunda vez, entonces, en conclusión, desaparecen del cuarto cerrado los citados por segunda vez. No es aventurado vaticinar la desaparición de María Elena cuando regrese el jueves a la calle Maza.

Todos los análisis interpretativos de *Segunda vez* desembocan en un «lugar común», la realidad histórica y política de Argentina en la década de 1970, identificada por el autor como fondo de la historia. Cortázar aseguró haber escrito el cuento en 1974, cuando aún no ocurrían las desapariciones sistematizadas por la Junta Militar que gobernó al país, pero ya se aplicaban como uno de los métodos de la Alianza Anticomunista Argentina, un grupo paramilitar y terrorista que persiguió a intelectuales, estudiantes y políticos de izquierda durante el gobierno de Isabel Perón (1974-1976). Con este fondo, el autor descartó la clasificación absoluta del cuento en el género de lo fantástico: «no se puede calificar de fantástico, pero tiene una mezcla de suspenso, de misterio, que no se puede explicar racionalmente, e incluso desde el punto de vista práctico las cosas no podrían haber sucedido así, y sin embargo me parece que es un cuento que concentra en 6 páginas parte del horror de la represión en Argentina» (Prego, 1985, 109)<sup>17</sup>. Este descarte y la sujeción del sentido de la historia a un contexto social

---

<sup>16</sup> Cursiva añadida.

<sup>17</sup> Ortega (1980), Terramorsi (1985) y Goloboff (1998) fundamentan sus lecturas en la intención del autor.

extraliterario despertó la inquietud de cómo clasificarían el cuento lectores que desconocían el referente.

En la encuesta de Hoffman, cinco de treinta alemanes respondieron que pertenecía al género *kafkiano* por presentar la burocracia, la violencia anónima, la administración omnipresente, la agresión encubierta y el miedo y la opresión perceptibles en los protagonistas (1983). Los demás encuestados lo clasificaron entre los estilos realista (veintiuno), antiutópico (tres) y fantástico (2); trece ubicaron la historia en América Latina y diecinueve identificaron causas políticas en su desenlace. Esto lleva a la discusión de la relación intertextual entre *Segunda vez* y Franz Kafka, que de manera evidente remite a *El proceso* (1925)<sup>18</sup>. Ambos textos pertenece al subgénero de lo distópico<sup>19</sup>, además de fusionar otros rasgos genéricos como el absurdo comportamiento de los personajes, la interpretación del hecho fantástico y la insólita desaparición y su valor realista<sup>20</sup>.

Josef K. y María Elena, respectivos protagonistas de *El proceso* y *Segunda vez*, comparten el absurdo de ser convocados a un lugar sin nombre que, si bien parece ser una dependencia o ministerio oficial, está ubicado en un espacio laberíntico y extraño en el que nada de lo que ocurre tiene una explicación lógica. Josef K. tampoco conoce de qué es acusado, pero, contrariamente a los personajes de *Segunda vez*, muestra un carácter contestatario con el que reclama su inocencia y expone el panoptismo del sistema. En el cuento cortazariano los personajes postergan la obtención de respuestas como una garantía de ser absueltos del «juicio», que recuerda al tercer principio del *Big Brother Party* en la novela *1984* de George Orwell: «ignorance is strength». La opresión del *Big Brother Party* en la novela se perpetúa con el eslogan «Big brother is watching», que se relaciona con las investigaciones que menciona el primer narrador en *Segunda vez*. De hecho, el trabajo del narrador es una especie de la *ThoughtPolice* en *1984*.

Se ha puntualizado en el apartado anterior que el espacio se erige en el elemento narrativo más importante de *Segunda vez*, ya que se convierte en el canal de una

---

<sup>18</sup> Sobre el texto kafkiano y los desaparecidos argentinos dijo Cortázar: «Yo creo que la máquina del horror tiene en el campo de la novela dos ejemplos extraordinarios. Uno de ellos es *El proceso*, de Kafka. [...] Ahí ya se da el caso de ese destino que se va cumpliendo inexorablemente, paso a paso, sin que jamás se sepa hasta la última línea, sin que se llegue a saber jamás cuáles eran las motivaciones que determinan ese destino. Muchas veces yo he pensado, leyendo casos típicos de desaparecidos y torturados en Argentina, que ellos han vivido exactamente *El proceso* de Kafka [...]. El otro libro es ese a cuyo título, *1984*, vamos a llegar cronológicamente el año que viene, dentro de muy poco, el libro de Orwell» (Prego, 1985, 134).

<sup>19</sup> Se toma la definición de Andreu Domingo: «construcción literaria de sociedades no deseables que como reverso de las utopías nos presentan el peor de los mundos posibles, sin menoscabo de que puedan ser también clasificadas en otros géneros» (2008, 16).

<sup>20</sup> Terramorsi establece «un parentesco textual entre la desaparición de Carlos y el ciclo de los universos paralelos típico del género fantástico: nos referimos entre muchos a “Peter Rugg, el desaparecido” de William Austin, a “La habitación desaparecida” de F. James O'Brien, y sobre todo a “Escamoteo” de R. Matheson, en que un individuo se ve literalmente tragado por el mundo real» (documento virtual desprovisto de paginación).

comunicación hermética basada en sobreentendidos y cumple la función simbólica de pasaje entre la vida, que «es una sala de espera», y la vulnerabilidad –por no decir la muerte– tras la puerta que conecta con el cuarto cerrado. El acceso a otros espacios implica, en el sentido literal y metafórico, una inmersión en lo desconocido o un mecanismo de poder que por su carácter absurdo parece fantástico, imposible. En la obra de Kafka se muestra evidentemente que los pasajes representan la omnisciencia de este poder, de manera particular en la escena en la buhardilla de Titorelli cuando el pintor le anuncia a Josef K. que debe subir a la cama para pasar por la puerta clausurada y este descubre que es un pasadizo hacia las dependencias judiciales. De ahí que no sorprendan las notables coincidencias de las descripciones que se hacen en ambos textos de la apariencia exterior e interior de las «oficinas» a las que han sido citados, que a falta de nombre el protagonista de *El proceso* ha llamado «Comisión Instructora»:

Había pensado reconocer la casa ya desde lejos por alguna señal, que él mismo no se había imaginado exactamente o por algún movimiento especial ante la entrada. Pero la calle Julius, en la que debía estar, y al comienzo de la cual K. se detuvo por un instante, tenía a ambos lados casas casi uniformes por completo, casas de alquiler altas, grises habitadas por gente pobre [...]. La casa estaba bastante lejos, tenía unas dimensiones poco corrientes, el portal de la entrada era especialmente alto y ancho (95-96).

En *Segunda vez*, María Elena observa que el barrio era cualquier cosa con casas de tres o cuatro pisos y comercio al por menor (48), pero de todos modos extraña una señal que oficialice el edificio:

«Por lo menos tendrá una bandera», pensó María Elena al acercarse a la cuadra del setecientos, a lo mejor era como las embajadas que estaban en los barrios residenciales pero se distinguían desde lejos por el trapo de colores en algún balcón. Aunque el número figuraba clarito en la convocatoria, la sorprendió no ver la bandera patria y por un momento se quedó en la esquina (era demasiado temprano, podía hacer tiempo) y sin ninguna razón le preguntó al del quiosco de diarios si en esa cuadra estaba la Dirección [...]. La entrada era angosta como todas en la cuadra, con un zaguán de mayólicas y la escalera al fondo; la chapa en la puerta parecía apenas la de un médico o un dentista, sucia y con un papel pegado en la parte de abajo para tapar alguna de las inscripciones. Era raro que no hubiese ascensor, un tercer piso y tener que subir a pie después de ese papel tan serio con el sello verde y la firma y todo (49).

En el cuento de Cortázar el tránsito del exterior hasta la sala de espera es elidido en la narración, pero en la lectura se tiene la impresión de que María Elena ha subido las escaleras de manera desprevenida, como también se dice en *El proceso* que ha hecho Josef K.: «Se enfadó por el hecho de que no le hubieran descrito la situación de la sala con más detalle; lo trataban con una extraña negligencia e indiferencia» (97). De las similitudes señaladas se infiere que el tránsito que hacen los dos personajes hasta el espacio en el que han sido citados es un descenso a los infiernos, no en el sentido de la tradición literaria,

sino en el marco de la distopía. Kafka y Cortázar reproducen sociedades indeseables desde la denuncia satírica de una realidad en la que los mecanismos de poder subyacentes oprimen y condicionan las libertades humanas; lo insólito es en ambos textos la resignación de las masas controladas por la hegemonía del terror sistemático. Lo absurdo es la «banalidad del mal»<sup>21</sup> que enfrenta a las estructuras internas de estas sociedades distópicas: el negro López, el flaco Bianchetti y el narrador que los representa en *Segunda vez*; el viejo abogado Huld y Titorelli en *El proceso*.

Con esta interpretación se plantea que las correspondencias entre *Segunda vez* y *El proceso* son de carácter architextual, porque llevan a cabo el ejercicio principal de un texto distópico, el cual «denuncia o pone sobre la mesa la terrible realidad de que lo que aún no ha llegado a ser, pero ya está ahí, no se oriente en la dirección de las visiones desiderativas, sino hacia todo lo contrario, hacia lo indeseable» (Domingo, 2008, 25). A la luz del estado de la cuestión y del análisis de los rasgos de *Segunda vez*, se estima que esta clasificación es la solución más justa para un texto que por no ser absolutamente fantástico o realista ha sido sometido de manera excesiva a consideraciones extraliterarias que, sin importar que hayan sido suscritas por el autor, limitan el análisis del cuento a una conmutación de la ficción por la realidad.

### 2.4. Usted se tendió a tu lado

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1978, en su reseña del libro, Hernández advirtió el tema del incesto en la historia pero lo eximió de juicios morales al destacarlo como el único cuento de la colección que no era «horrible o escabroso», en su reseña del volumen. En 1979, en su reseña, Valentine resumió la historia como el afán de una madre liberal porque su hijo se iniciara sexualmente. En este mismo año, Mora Valcárcel alivianó las interpretaciones incestuosas al acotar que los hechos se manejan con perspectiva humorística e irónica, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”». En 1985, Pereira estudió el vínculo filial de los personajes de *Usted se tendió a tu lado*, a partir del descubrimiento que hace el adolescente de su sexualidad y del arquetipo de la madre-araña, en *Deseo y escritura. La narrativa de Julio Cortázar*. En 1986, Ezquerro Montoya dilucidó la ambigüedad que genera el sistema lingüístico del relato, en «Alguien que anda por ahí: de los efectos fantásticos de la enunciación en dos cuentos de “Alguien que anda por ahí”». Como Josef (1997),

---

<sup>21</sup> Con esta expresión Hannah Arendt (1963) da cuenta de que, si bien Adolf Eichmann no era inocente de su participación en el genocidio judío, acometió el crimen por ser un burócrata u operario del sistema de poder, no por una crueldad propia.

Standish (2001) y Mattalía (2008) reseñaron únicamente la experimentación lingüística. En 1993, Quirarte calificó de incestuosa la relación entre los personajes. En 2004, Schmidt-Cruz retomó los planteamientos de Pereira, para proponer una interpretación edípica de la historia, en *Mothers, Lovers and Others. The short stories of Julio Cortázar*. En 2005, Paredes lo identificó como el único texto narrado en el modo de la segunda persona plena en la obra de Cortázar, en *Abismos de papel*. En 2008, Valles Calatrava lo mencionó como un ejemplo de la omnisciencia selectiva múltiple, en *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. En 2009, Martín exploró el tema del erotismo en el sueño de la madre, en *Jardines secretos. Estudios en torno al sueño erótico*.

#### ARGUMENTO

Denise y Roberto, madre e hijo, mantienen una relación paritaria, amenazada por la adolescencia e iniciación sexual del joven. Durante unas vacaciones en la playa, la madre le pregunta a su hijo si ha tenido relaciones sexuales con Lilian, su novia. En vista de que el acto es inminente, Denise le compra los preservativos y lo deja salir con la niña. Al día siguiente, Denise actúa distante, pues ha dado por sentado la escisión entre ambos, pero Roberto insistirá en el contacto afectivo con su madre.

#### ANÁLISIS

Como se anticipa en el título del cuento, la narración de *Usted se tendió a tu lado* se desarrolla con una variación de las formas pronominales de la segunda persona. Un narrador heterodiegético documenta las acciones y los pensamientos de Denise y su hijo Roberto, quienes también son los narrarios<sup>22</sup>; el narrador se dirige a la madre con la forma «usted» y a Roberto con la forma «tú». Así la narración transcurre simultáneamente a los hechos. Esta experimentación lingüística es comentada por el narrador a través de una analogía entre el desorden de la relación madre-hijo y la alteración del orden enunciativo: «que ninguna gramática pondría en claro y que era la vida misma riéndose una vez más de la gramática» (69)<sup>23</sup>. Este enunciado evoca los principios filosóficos del lenguaje que Cortázar expone a través del personaje Morelli en el capítulo 99 de *Rayuela* (1963):

---

<sup>22</sup> En su estudio, Quirarte (1993) confunde a la voz narrativa con la figura del autor real: «Cortázar habla a sus dos personajes en segunda persona del singular: Usted es Denise, la joven madre de Tú, el adolescente Roberto; a través de este juego Cortázar establece las diferentes acciones de cada uno, pero hay un momento en que estas llegan a ser simultáneas tanto en el plano físico como en el intelectual» (150). A pesar de que la dedicatoria precisa que la historia se deriva de una anécdota que le ha sido contada al escritor —«A G. H., que me contó esto con una gracia que no encontrará aquí»—, no debe confundirse la instancia narrativa con la voz de Cortázar en el interior del relato.

<sup>23</sup> Mora Valcárcel le llama la «autojustificación del autor» (1979, 180).

Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que revivirlo, no re-animarlo. [...] Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la estructura total de una lengua, de un discurso (613-614).

El deliberado caos sintáctico menta la inusitada dinámica entre la progenitora y el hijo. La carga denotativa de los pronombres imprime la distancia que se supone medie entre los personajes, que puede entenderse como un juicio moral de la voz narrativa. Con respecto al texto en tanto instancia comunicativa, el desorden de la sintaxis tiene un efecto similar al capítulo 68 de *Rayuela* escrito en glíxico: la comprensión del mensaje trasciende su forma. Aun con las alternancias pronominales, el discurso narrativo permanece inteligible. La alternación entre «tú» y «usted» facilita el reconocimiento de ambas perspectivas de la historia<sup>24</sup>.

En algunas elocuciones el adolescente se refiere a su madre por su nombre propio: «mamá, mamá querida, Denise querida, mamá o Denise según el humor y la hora» (62). Esta variación refleja la informalidad de la relación, que, en una lectura más interpretativa que estructural, tiene un sentido incestuoso. Más allá de las inusuales características del vínculo, el argumento narrativo es el paso de la adolescencia a la madurez a través de la iniciación sexual de Roberto, con la particularidad de que su madre actúa como incitadora. De hecho, predomina la reproducción de los pensamientos de esta, pero no se encuentran indicios contundentes que permitan atribuirle el acto narrativo en su totalidad. Con todo, las interpelaciones del narrador heterodiegético, que establecen una atmósfera intrigante respecto a los sentidos del contacto entre madre e hijo, están imbricadas en los pensamientos de los personajes, causando la impresión de las voces de estos son las narradoras de la historia en un modo retórico. Precisamente, el cuento se inicia con las cavilaciones nostálgicas de Denise respecto a cuándo fue la última vez que vio desnudo a su hijo (61) y termina con la cancelación indirecta del valor de los hechos narrados: «El filo del límite, ¿qué filo, qué límite? [...]. ¿Cuál era el límite, cuál era realmente el límite?» (75)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Esto se opone, en parte, a la conclusión de Ezquerro: «Es un sistema enunciativo inestable donde, a cada paso, el lector tiene la impresión de no saber muy bien de quién / o a quién se habla» (1986, 122). Como en cualquier acto de comunicación, el mensaje está enmarcado en un contexto, el mismo que refrenda a quién se dirige el narrador.

<sup>25</sup> Ezquerro añade que la instancia enunciativa —el narrador— también ocupa este límite (1986, 124).

Subyacen en la historia matices sexuales que conducen a una lectura engañosa<sup>26</sup>. Más que lascivas, las reflexiones de Denise acusan la angustia de la pérdida maternal; el desnudo de Roberto es el símbolo de la inocencia infantil, del niño que aún necesita de su madre sin importar la presencia de Lilian<sup>27</sup>. Denise recuerda que hace «más de un año» o «ya siete meses atrás» (62) del tiempo presente de la acción que no veía a Roberto sin ropa. En la estructura narrativa este recuerdo provoca un encadenamiento con las descripciones de tiempos posteriores «en que las cosas eran así» (67), que permiten determinar un marco psicológico de los personajes. Denise y Roberto no parecen tener más familia y sus vidas están determinadas por la codependencia.

A diferencia de las acciones del tiempo presente, reproducidas por la variación de perspectivas, los recuerdos son focalizados a través de la madre, quien en tres momentos distintos —en el inicio cuando observa de lejos a Roberto en la playa, mientras conversan en el agua y en la noche en que Roberto sale con Lilian— evoca la misma escena en que «lo había tendido boca abajo, le había separado las piernas y después de mirarlo mucho había visto las picaduras de chinche o de pulga» (67). Parece comprender que los cambios físicos y de actitud son inmanentes a su crecimiento, ofreciéndose una descripción de estos: «el rubor cada vez que al hablar le salía un gallo, el final de la confianza, del refugio fácil entre sus brazos cuando algo dolía o apenaba; otro cumpleaños, los quince, ya siete meses atrás, y entonces la llave en la puerta del baño, las buenas noches con el pijama puesto a solas en el dormitorio» (62).

Denise exhibe sus emociones con un reproche amoroso en el diálogo inicial, pero no tardará en sobreponerse a la situación con la prepotencia de quien conoce las pasiones de su hijo. Se presentan en la narración sus dos caras, la madre alcahueta y la sufrida ante el advenimiento de la soledad. Esta ambivalencia es un eco de la transición de Roberto,

---

<sup>26</sup> Hernández (1978), Quirarte (1993) y Pereira (2004) nombran incestuosa la relación de Denise con su hijo. Pereira se fundamenta en los principios freudianos al comentar: «Ante la ausencia del padre, la gran ausencia, Denise tiene permitido todo [...] madre-anaconda, madre araña, la que teje su red alrededor del objeto amado para no dejarlo vivir en otro espacio que no sea el suyo» (117-118). En el presente estudio se propone lo contrario a este planteamiento. Más que el joven, Denise concerta la iniciación reconociendo el orden natural de las circunstancias, explicable en la teoría de la sexualidad de Kristeva (1982): «if I am affected by what does not yet appear to me as a thing, it is because laws, connections, and even structures of meaning govern and condition me» (10). Roberto y Denise deben manejar la transición del niño a la madurez, trauma solapado por la confusión que provoca el juego pronominal y el tono de gravedad incitado por la dedicatoria: «A G. H., que me contó esto con una gracia que no encontrará aquí» (61).

<sup>27</sup> Pereira (2004) anota que se ejemplifican aquí las dinámicas entre los niños y adultos de las narraciones de Cortázar. Se implica en la escena la vulnerabilidad del niño ante su tía y su madre, situación modélica de *Después del almuerzo* (1959), *La señorita Cora* (1966), *Siestas* (1969) y *En nombre de Boly* (1977). Pereira sostiene que tal desabrigo se remonta a los dos jóvenes en el colectivo rumbo al cementerio de La Chacarita en el relato *Ómnibus* (1951). Sin cargar flores que cubran sus cuerpos (38), los adolescentes son escrutados por todos los mayores que llevan flores a las tumbas. Cortázar explora así los órdenes sociales a través de las figuras infantiles: la pulsión del deseo, el juego y sus significados ocultos, y la arbitrariedad de las normas. Sobre su relación con los niños Cortázar manifestó: «Soy muy crítico frente a la conducta de los grandes con el niño porque me doy cuenta a cada momento de las tonterías que cometen, la forma en que violan y mutilan al niño con negativas, con tabúes, con “esto está bien, esto está mal”, esa especie de castración continua a que los grandes someten a los niños» (González Bermejo, 1978, 52).

que desea estar con Lilian, pero reprime su emoción ante Denise, con quien juega al adulto. De hecho, la informalidad del trato de Roberto a Denise responde a un control de la masculinidad que poco a poco reconoce. Ejemplo de esto es el modo en que trata a Lilian frente a su madre, ignorándola en la primera escena porque ha llegado tarde a la playa. El personaje quiere reafirmar su capacidad varonil de reprimir las emociones, pero fracasa en el diálogo íntimo con Denise. En más de un enunciado la madre le recalca su condición de menor: «Ustedes dos son un par de chiquilines y no se quieren de veras» (65) y «Sí, y ahora arreglate solo, nene, más no puedo hacer por ustedes» (72). Al mismo tiempo lo impulsa a cumplir con el ritual de iniciación: «había que dejarte salir a flote del lado de Lilian» (69). Aunque no prospera a las fases de búsqueda moral y psicológica del modelo de la *bildungsroman* o *coming-of-age*, *Usted se tendió a tu lado* se trata de la iniciación de principiante confundido.

Al principio, las preguntas de Denise dan la impresión de una lascivia imprudente, pero esta idea queda anulada cuando el narrador revela que Roberto esperaba que su madre le siguiera «hablando de eso» (64). Se percibe una atmósfera de intriga provocada por la oscilación entre las aparentes intenciones de la madre, sobre todo en la escena en que acude a la farmacia a comprar los profilácticos para Roberto y después de las risas termina por admitir que «no son cosas de hacer» (71). Denise asume la responsabilidad de servirle de puente a Roberto en su iniciación, rompe los esquemas patriarcales, se hace cargo de la orientación sexual y de la compra de profilácticos, escena en la que es escrutada por dos clientes curiosos y la vieja Delcasse que la increpa: «es violento para usted, por qué no me dijo de pasar a la trastienda» (70). Con esta acción, en sí misma una ruptura de los supuestos patriarcales, la madre piensa que se escindirá por fin su vínculo con Roberto: «ahora cada uno por su lado, realmente no volveré a verte nunca más desnudo, mijito, esta vez ha sido la última, sí, la caja de doce, señora» (71). Se contraponen su jovialidad, marcada por su registro lingüístico y sus acciones, a la susceptibilidad con que pondera las inevitables consecuencias de la iniciación sexual: «Usted se sentía bien así sola, pero de golpe algo como tristeza, ese silencio civilizado» (69). Con sentimientos encontrados, la figura materna concreta las implicaciones sexuales del relato al imaginar con tono impúdico el contacto de los cuerpos de Roberto y Lilian:

Rechazar la idea aunque cada vez más difícil en la duermevela, medianoche y un mosquito aliado al súcubo para no dejarla resbalar en el sueño. Encendiendo el velador, bebió un largo trago de agua, volvió a tenderse de espaldas; el calor era insoportable pero en la gruta haría fresco, casi al borde del sueño usted la imaginaba con su arena blanca, ahora de veras súcubo inclinado sobre Lilian boca arriba con los ojos abiertos y húmedos mientras vos le besabas los senos y balbuceabas palabras sin sentido, pero naturalmente no habías sido capaz de hacer bien las cosas y cuando te dieras cuenta sería



tarde, el súcubo hubiera querido intervenir sin molestarlos, simplemente ayudar a que no hicieran la bobada, una vez más la vieja costumbre, conocer tan bien tu cuerpo boca abajo que buscaba acceso entre quejas y besos, volver a mirarte de cerca los muslos y la espalda, repetir las fórmulas frente a los porrazos o la gripe, aflojé el cuerpo, no te va a hacer daño, un chico grande no llora por una inyección de nada, vamos. Y otra vez el velador, el agua, seguir leyendo la revista estúpida, ya se dormiría más tarde, después que vos volvieras en puntas de pie y usted te oyera en el baño, el elástico crujiendo apenas, el murmullo de alguien que habla en sueños o que se habla buscando dormirse (73).

Se proyecta realista la escena cuya autenticidad Roberto desestima al asegurarle a su madre que no ha ocurrido nada con Lilian, aunque las ambivalencias del joven levantan la duda sobre su veracidad. Prevalece sobre tal negación los pensamientos de Denise, que evolucionan durante el pasaje: de la resistencia a fantasear el acto, la preocupación porque Roberto hubiese olvidado los profilácticos, hasta el recuerdo melancólico y erótico del cuerpo de su hijo en un tiempo pretérito. Se concatena su anhelo de presenciar la incipiente cópula con la pregunta del inicio «¿Cuándo lo había visto desnudo por última vez?» (64)—, pues ahora Lilian posee el acceso íntimo.

El sentido erótico que ha venido percibiéndose en la historia se estampa con la selección del término «súcubo» para identificar el comportamiento de Denise. Procedente del latín *succubus*, derivado de *succuba*, el sustantivo denota a una prostituta y en su forma *succubare* significa «yacer debajo» (Corominas, 1987). En su primera mención aparece con el significado psicológico de un sueño angustioso que produce sensación de terror, ansiedad y asfixia, o en el que se tiene sensación de estar completamente paralizado, con palpitations y sudor frío (Castellanos, 2009, 172, 176). Se ha dicho que Denise está en la duermevela, estado intermedio entre la vigilia y el sueño que, en los cuentos del autor, sirve para poner en duda los hechos que acontecen o son narrados. Al repetir el término «súcubo» se refiere al demonio que toma forma de mujer<sup>28</sup>, próximo a la imagen de los «ridículos ángeles expulsos del paraíso» (67), usada para describir los cambios de Roberto hacia la pubertad. Como consecuencia de esta experiencia «endemoniada» la madre se vuelve reticente a todo contacto con Roberto, quien reclama angustiada su atención: «Decime algo, Denise, no te quedes así» (74). Perdura el efecto del sueño en Denise, que contesta: «no me conviertas en la madre araña» (74)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Súcubo es el diablo que toma forma de mujer para tener relaciones sexuales con un hombre. En el tratado III de *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada se ilustra con historias de víctimas atrapadas por el fenómeno diabólico a los súcubos y a su versión inversa, los incubos, diablos transformados en hombre para los mismos propósitos con el sexo opuesto (1982, 279-285). Con la aparición del término la historia de Cortázar adquiere tintes de perversidad, pues, como el demonio, Denise parece obcecada por la lujuria y se transforma para participar simbólicamente del acto carnal.

<sup>29</sup> Ciertamente, *Usted se tendió a tu lado* se presta a la interpretación psicoanalítica: la ausencia del padre, el complejo de Edipo y la falta de la escisión yoica. Pero de la misma forma en que se interpretan visos lascivos en la conducta de la madre, pueden entenderse las muestras de afecto del niño. En cualquiera de los casos, sería forzar una lectura formularia, que tiene su paradigma en *Lolita* y Humbert Humbert, los personajes de *Lolita* de Vladimir Nabokov, mas

Se configura la escena de cierre a partir de la asunción que hace Denise de que el acto sexual ha sido consumado. Denise confunde la escena imaginada en la duermevela con la realidad y a partir esta insta un nuevo orden de su relación con Roberto, representado por la posición con que aparecen los personajes en la última escena: Denise vuelta de espaldas, Roberto con lágrimas y Lilian como el límite entre ambos. Al principio de la historia, la joven aparecía en la orilla como «una pulguita roja un poco perdida» (63), pero se impone su presencia en el cierre, marcando la transición de Roberto. Sin embargo, se complica la conclusión con el pronóstico del narrador, que advierte: «todavía era posible que uno de esos días la puerta del baño no estuviera cerrada con llave y que usted entrara y te sorprendiera desnudo y enjabonado y de golpe confuso» (75). Se justifica así que Roberto celebre la culminación de la estadía en la playa, porque el regreso a la casa o el espacio cerrado –la ducha, el baño y la habitación compartida– es un vaticinio de que el vínculo quebrado terminará por enmendarse.

### 2.5. En nombre de Bobby

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

Son escasos los estudios dedicados a *En nombre de Bobby*, pero en su mayoría tienden a la interpretación psicoanalítica o biográfica de la historia. En 1979, Mora Valcárcel fue la primera en subrayar la superposición entre la realidad y el sueño, pero dejó sin desarrollar su idea de que esto suscita lo fantástico, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí?”». En 1979, en su reseña del volumen, Valentine opinó que el cuento no está a la altura de otras narraciones en las que el autor explora la temática del trauma infantil. En 1986, Ezquerro estudió la estructura narrativa y destacó la desproporción de los significados que la tía daba a los elementos objetivos de la historia, en «Alguien que anda por ahí: de los efectos fantásticos de la enunciación en dos cuentos de “Alguien que anda por ahí?”». En 1997, Josef examinó el rol actancial de la tía como figura clave en el embrollo narrativo y, aunque no lo atribuyó, repitió los planteamientos de Ezquerro, en «Julio Cortázar: la teoría de la medalla o verso y reverso de la realidad». En 2004, Schmidt-Cruz propuso una lectura centrada en el niño como sujeto violentado por los personajes adultos, en *Mothers, Lovers and Others: The Short Stories of Julio Cortázar*. En el mismo año, Paredes concluyó que la causa del «desorden» en la historia es la ausencia de

---

el texto no da pistas de una relación incestuosa en concreto. Lo más cercano es la escena de la duermevela de Denise que, precisamente, por ocurrir en el punto intermedio del plano de la vigilia y el sueño, no puede tomarse en su sentido literal. Por esa razón, interesa destacar la complejidad de la construcción filial en el marco de unos parámetros sociales, un aspecto que aún no ha sido considerado por la crítica. Roberto actúa como es propio de un adolescente en la pubertad: cambios físicos, gustos, actitudes. Se aproxima a descubrir un mundo en el cual ya no tendrá a su madre cómplice.

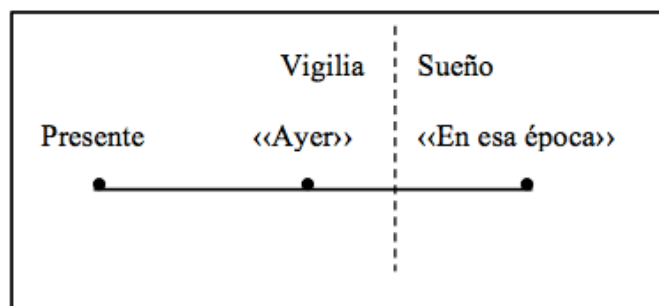
la figura paterna, en «Mirar así: un cuento de Julio Cortázar». En 2007, Martínez Hernández comentó la confusión entre la realidad y el sueño como generadora de la ambigüedad del relato, en «La muerte del héroe en los relatos de Borges, Cortázar y Rulfo».

#### ARGUMENTO

Boby vive con su madre y su tía. Una tarde, el niño le pregunta a su madre por qué es mala con él en sus pesadillas. Ellas descartan la pregunta tras entender que Bobby no distingue entre la realidad y los sueños. Pero su tía, narradora de la historia, se mantiene pendiente del comportamiento del niño y detecta una extraña cadena de miradas: el niño observa el cuchillo largo y consecuentemente posa la vista en su madre. En privado, la tía insiste en preguntarle a Bobby qué sucede en sus pesadillas, pero el niño irrumpe en llanto. Al final, la tía decide enfrentar a su sobrino con su temor, incitándolo a buscar y agarrar el utensilio cortante.

#### ANÁLISIS

La estructura narrativa de *En nombre de Bobby* está compuesta por un recuerdo dentro de un recuerdo. En el tiempo presente de la narración la tía de Bobby rememora la celebración del cumpleaños del niño el día anterior. Se inaugura el relato con el enunciado: «Ayer cumplió los ocho años» (79). En el interior de esta memoria la tía evoca el inicio de las pesadillas de Bobby, que era sobre lo que pensaba el día anterior —«ayer»— antes de dormir tras limpiar los residuos de la fiesta de cumpleaños. Específicamente, los hechos centrales son recordados en el momento de la duermevela, después de que la tía bebiera una copa de anís y se hubiera mirado con una mueca en el espejo y cuchillo en mano. Desde este punto de partida, cuarto párrafo del texto, se amplía la narración retrospectivamente hasta el año anterior: «En esa época debía tener ya siete años» (82). Al final, el relato se suspende sin regresar al tiempo presente. En el esquema a continuación se refleja la sucesión narrativa:



Más que una narradora homodiegética, la tía de Bobby es la narradora coprotagonista (Paredes, 2005, 180-187); los hechos son incitados por ella. Como anticipa el título, la historia trasciende a su aparente protagonista, ya que es contada o fabulada en su nombre, pero no por él. Son escasas las veces en que se representa el discurso del niño en el estilo directo. Lo narrado es la aprehensión que hace la tía de la mirada de Bobby, una focalización que se concatena con la estructura del recuerdo dentro del recuerdo en que se dispone la historia. Así lo demuestra la preponderancia del «yo» hasta en la transposición de las visiones de los otros personajes: «no *dejé* de vigilar a Bobby» (148), «yo se lo adivinaba algunas mañanas» (151), «eso que yo había visto enseguida» (152), «lo *vi* mirar otra vez así a mi hermana» (153), «por la tarde lo *fui* a buscar al patio y le pedí que *me* contara a *mí* que era su tía» (150), «la idea *me* vino de golpe y le *pregunté* si de nuevo estaba con las pesadillas», «no *pude* más y le *hablé* en el patio o cuando lo bañaba» (151) y «yo buscaba siempre la oportunidad de darle confianza a Bobby sin que se diera cuenta de que lo quería hacer hablar» (152)<sup>30</sup>.

Lo que cuenta la tía está vulnerado por su anhelo corrupto de una maternidad truncada: «Si yo hubiera tenido un hijo también lo habría dejado dormir así, pero para qué pensar en esas cosas» (81). Es ella quien se encarga de los cuidados de Bobby, sin que esto deshaga la función representativa de la madre real. Por eso se limita a decir «para eso estamos las tías» (86), aunque contrarresta la presencia de la madre real destacando indirectamente sus incapacidades nutricias: «mi hermana dormía como una bendita» (81), «después de eso mi hermana tuvo la pleuresía y a mí me tocó encargarme de todo» (84), «mi hermana no se daba cuenta de nada» (86) y «final fui yo quien lo bañé porque mi hermana todavía se cansaba por la tarde» (87). De este modo, la tía justifica la usurpación de la madre real.

Su cercanía a Bobby le permite una interpretación exclusiva de sus miradas, a las que su hermana no tiene acceso: «yo, claro, no *dejé* de vigilar a Bobby [...] buscándole esa mirada que mi hermana no parece advertir» (79). De acuerdo con Ezquerro, el sentido de la observación es una característica esencial de la tía (1986, 120). Mucho menos conoce el lector de qué manera Bobby contempla a su madre, porque la tía se reserva las descripciones del acto, usando signos deícticos y adverbios que por falta de antecedente son inescrutables: «la miró así» (86), «no sé, cómo se puede explicar una cosa así» (87), «esa manera de mirarla así» (88) y «esa manera de mirar ya la conocía» (89). Lo enigmático de la acción no descrita implica una malignidad incongruente con el retrato

---

<sup>30</sup> Cursiva añadida.

que se ofrece de Bobby en la primera escena: un niño educado, cariñoso, tiene amigos y buenas calificaciones en la escuela<sup>31</sup>.

Asimismo es confuso el valor del cuchillo como elemento compositivo de las partes de la narración. Si en la historia el instrumento tiene un propósito además del inherente, este es implicado por la tía. Después de todo, es ella quien hace una morisqueta ante el espejo con el cuchillo en la mano (81), imagen cargada de la perversidad que adjudica a Bobby, quien en la primera escena maneja sin problemas el utensilio para cortar la torta (80), aunque alega la narradora que rehusó tomarlo cuando se lo pidió en la escena final. Bobby intuye las intenciones de la adulta: «Mirá, andá traeme el *cuchillo largo* de la cocina para cortar estas rafias. [...]. Cuando volvió caminando muy despacio, como frotándose en el aire de la siesta para tardar más, vi que había elegido uno de los cuchillos cortos aunque yo había dejado el más largo a la vista» (90).

Se encuentra una lógica en la suma del orden en que la narradora enumera los objetos que Bobby contempla: el niño tiene pesadillas en las que su madre es mala con él, el niño deja de hablar de sus pesadillas, el niño observa a su madre en silencio, el niño se queda perplejo mirando el cuchillo con el que rebanan el pan y finalmente el niño esquiva tomar el cuchillo con sus manos. En total, pareciera que Bobby tiene una intención matricida. Y es la tía quien le dice que nadie tiene la culpa de lo que pasa en los sueños (83). Este enunciado remite a la descripción que ha dado de su propia somnolencia al inicio: «me pasaba lo de siempre a esa hora en que se pierden la voluntad y las ideas saltan de todos lados y parecen ciertas, todo lo que se piensa de golpe es cierto y casi siempre horrible y no hay manera de quitárselo de encima ni rezando» (81). Dos posibles significados tiene esta coincidencia: tía y sobrino comparten la zozobra o la tía proyecta sus anhelos en Bobby. En el marco de lo explicado hasta ahora, la segunda hipótesis parece la más certera.

Bobby tiene que combatir no solamente la angustia onírica, sino la amenaza de su madre de llamar al doctor Kaplan, a quien Bobby parece temer. El tema de la salud es determinante en la historia. Al primer reproche del niño, la madre justificó que había sido severa en momentos de enfermedad, en los que había que hacerle cosas que a él no le

---

<sup>31</sup> Ezquerro (1986) sentencia: «La evidente desproporción entre los elementos objetivos y la dimensión que la tía les atribuye es el factor generador de este curioso ambiente de sospecha latente, de obsesiones, de angustia inexplicada» (120). En palabras de Josef (1997): «Hay una desproporción entre los elementos objetivos y la dimensión que les es atribuida, en la zona incierta y moviediza de las cosas dichas y no dichas, llena de sobreentendidos. Funde el ámbito exterior del ser humano y sus motivaciones interiores. La narradora (no nombrada) proyecta en el niño, su sobrino, el deseo de matar a la hermana» (111). No queda claro a qué se Josef refiere al acotar que la narradora no está nombrada o mencionada en la narración. Además, deja sin precisar quién es el sujeto que funde el exterior con sus motivaciones internas. En el presente estudio se proponen como los actantes principales, Bobby y su tía, quienes por igual confunden lo endógeno y lo exógeno, como se explicará más adelante.

gustaban (82). Más enfadada en la segunda ocasión, lo intimida con el doctor «porque a lo mejor tenía lombrices o apendicitis y había que hacerle algo» (83). Por otro lado, cuando la madre enferma de pleuresía Bobby debe sacrificar su gusto por el piano y se dedica a los juegos pasivos o a leer en la sala (84). Dice la narradora que en esos momentos Bobby le aceptaba hasta lo más desagradable.

Estas circunstancias han reprimido la sensibilidad del niño, manifestada en una anécdota de la tía: «Me acuerdo del día en que me preguntó a mí por qué los árboles eran diferentes de nosotros y yo a mi vez le pregunté por qué y Bobby dijo: “Pero tía, ellos se abrigan en verano y se desabrigan en invierno”» (82). Este es el ejemplo de Cortázar en su defensa del lenguaje poético, en *Para una poética*: «Un chico de cuatro años puede decir con toda espontaneidad: “Qué raro que los árboles se abriguen en verano, al revés de nosotros”, pero solo a los ocho, y con qué trabajo, aprenderá las características de lo vegetal y lo que va de un árbol a una legumbre» (1954, 121). Bobby que acaba de cumplir ocho experimenta la transición hacia las distinciones lógicas que desestiman el valor de la realidad onírica, por eso la madre ha insistido en que «ya era demasiado grande para no distinguir» (83). En cambio, la tía lo consideraba pequeño: «Bobby no me daba trabajo porque con lo chiquito que era se las arreglaba casi solo» (84). Bobby guarda silencio: «se sentía que no quería hablar» (83), «se puso a llorar muy callado» (84), «Bobby asintió callado» (84), «ni siquiera cuando mi hermana estaba convaleciente le habló otra vez de eso» (85) y «siempre lo mismo, haciendo un esfuerzo para no llorar, tragándose las palabras».

Si bien Bobby sigue las reglas de las adultas, en su inconsciente hay un estallido de represiones que intenta conciliar; es la tía quien lo impulsa a escindir el problema. Bobby es manipulado por las mujeres, incluso el contenido de las supuestas pesadillas en las que es amarrado de pies y manos con trapos negros es análogo a las restricciones que, a causa de la madre real, se le imponen: el buen comportamiento, las buenas notas, las instrucciones de jugar calladito en el patio y no tocar el piano mientras su madre está enferma (84). Esta supeditación de la autonomía infantil conecta a Bobby con los niños protagonistas de *Bestiario*, *Verano* y *Después del almuerzo*, otros cuentos de Cortázar. De manera particular, la historia de *En nombre de Bobby* es un espejo del cuento *Siestas*, publicado en *Último round* (1969). En este la niña Wanda tiene pesadillas en las que dice ser perseguida por un hombre. Su tía Lorenza la consuela, mientras las demás tías, tres en total, la regañan. En ambas historias los niños son censurados por prestar atención a pulsiones naturales: Wanda es castigada cuando sus tías la descubren en pleno acto

onanista y Bobby es intimidado con la figura del doctor Kaplan por hablar de sus sueños. Igualmente, las adultas establecen una relación entre las funciones digestivas y el cese del tormento nocturno. La tía de Bobby atribuye las pesadillas a la ingesta excesiva de pan, por lo que preguntaría al doctor Kaplan si convendría darle «algún laxante para dormir sin malos sueños» (85). En *Siestas* la niña es obligada por la tía Ernestina a tomar un purgante (228), mientras que la tía Lorenza le dice: «Comiste demasiado puchero, me fijé. El puchero es pesado de noche, igual que las naranjas. Vamos, ya pasó, dormite, estoy aquí, no vas a soñar más» (237).

En *En nombre de Bobby* también la tía interviene en el mutismo de su sobrino para enterarse de que en las pesadillas es amarrado con trapos negros. Su comportamiento es ambivalente, pues frente a la madre actúa de censora de Bobby, a quien, cuando su hermana no está, le pide que confíe en ella. Esto se evidencia en la escena del baño, cuando la tía insiste le cuente qué le sucede, pero este irrumpe en llanto, despertando la atención de su madre ante quien la tía calla (87). Esta escena de Bobby llorando desnudo encuentra su arquetipo en los cuentos *La señorita Cora* y *Desboras*. Bobby es despojado de su dignidad en el momento en que la tía insiste en preguntarle si ha tenido más pesadillas, resurgiendo el trauma en un estado de absoluta vulnerabilidad. La ducha es un acto de sumisión al escrutinio físico y psicológico que responde al insistente discurso de ser «un niño bueno»: «No me dio tiempo a nada, enjabonado y todo se me tiró encima y me abrazó llorando, temblando, poniéndome a la miseria mientras yo trataba de rechazarlo y su cuerpo se me resbalaba entre los dedos hasta que él mismo se dejó caer sentado en la bañera y se tapó la cara con las manos, llorando a gritos» (87-88). La reacción de Bobby pone de manifiesto la realidad del triángulo familiar. A pesar de delegar sus responsabilidades en su hermana, la madre no permite que la relación tía-sobrino trascienda a un vínculo maternal. Cónsono a su aparición en la escena, la tía rechaza el abrazo de Bobby en un acto de represión de su propio deseo: «poniéndome a la miseria»<sup>32</sup>. El niño queda en una disyuntiva que encuentra una explicación en la teoría junguiana: «The imperfections of the world, and the evil within oneself as well as outside, become conscious problems; the child must try to cope with urgent (but not yet understood) inner impulses as well as the demands of the outer world» (Jung, 1968, 168-169). Como

---

<sup>32</sup> En este cuento, la tía es el equivalente de la silueta del hombre que persigue a Wanda en *Siestas*, pues hay un hostigamiento en la búsqueda de la mirada del niño que, casualmente, responde al encuentro que ha tenido la tía con su propia «Sombra» en el momento en que ha hecho la morisqueta en el espejo con el cuchillo en la mano. Se explica perfectamente en la teoría de Jung: «When an individual makes an attempt to see his shadow, he becomes aware of (and often ashamed of) those qualities and impulses he denies in himself but can plainly see in other people –such things as egotism, mental laziness, and sloppiness; unreal fantasies, schemes, and plots; carelessness and cowardice; inordinate love of money and possessions– in short, all the little sins about which he might previously have told himself: “That doesn't matter; nobody will notice it, and in any case other people do it too”» (1968, 174).

el trauma del niño transcurre entre la dicotomía interior-exterior, también la acción del cuento tiene lugar inicialmente dentro de la casa, pero culmina sin resolverse en el patio. Hay un simbolismo en el tránsito de Bobby en esta última escena: la entrada a buscar el cuchillo largo que le ha pedido su tía es análoga a la confrontación entre la psique y el escrutinio de esta en el patio exterior.

Va en aumento el enigma con el encadenamiento de sucesos que anticipan un peligro que nunca llega a ocurrir (Valentine, 1979, 22). Hasta entonces, la narración mantiene un ritmo elíptico marcado por adverbios de tiempo inexactos: «Justo cuando ya me dormía» (82) y «Justo después de eso» (84). Además, hay una reiteración de especificaciones narrativas que ocupan un espacio sintáctico, no pragmático, como: «también vino Mario Panzani pero se quedó poco porque el padre estaba enfermo» (79) y «se fueron al patio para seguir jugando salvo Mario Panzani que tenía al padre enfermo» (82). En un mismo párrafo repite que su hermana ignoraba lo que ocurría: «No sé si se daba cuenta», «Más bien pienso que mi hermana no se daba cuenta», «Menos mal que mi hermana no se daba cuenta de nada» (86).

En cambio, al final del cuento no se dice nada que pueda siquiera dar una idea comprobable de qué ha visto la tía en los ojos del niño y por qué este no ha tomado el cuchillo largo que le pidió, aunque lo usa sin inmutarse un año después para cortar su torta. Una posibilidad es que toda la historia haya sido soñada por la narradora. Al fin y al cabo, la narración queda suspendida en el tiempo pretérito y no vuelve a su punto de partida que es, precisamente, el sopor. Los acontecimientos que anteceden a este punto no se corresponden en lo absoluto con las implicaciones de la narradora en la historia sucesiva, puesto que aparece una madre participativa y un niño amoroso que corta su torta sin vacilaciones.

### 2.6. Apocalipsis de Solentiname

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1978, en su reseña del volumen, Reis calificó de «brillante» la conjugación entre el artificio narrativo y el compromiso político de este cuento. En 1979, Valcárcel propuso que el desdoblamiento del autor real en el narrador de la historia es representativo de las luchas internas de Cortázar entre su quehacer artístico y su ideología política, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”». En 1979-1980, Sosnowski discutió con especial detalle el significado del compromiso del espectador-artista en *Apocalipsis de Solentiname* y *Las babas del diablo*, en «Imágenes del deseo: el testigo ante su



mutación». En 1980, Conzevoy-Cortés retomó la lectura intertextual de Sosnowski con mayor atención en las convergencias estructurales y poéticas, para concluir que *Apocalipsis de Solentiname* es la reescritura de un cuento cinematográfico, en «Cortázar: las sorpresas de lo cotidiano». En 1992, Pons confrontó los motivos internos con los extraliterarios, para concluir que, sin importar su final, el cuento no pertenece al género de lo fantástico, en «Compromiso político y ficción en “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar». En 1994, Jaffe discutió el contenido histórico del cuento en una lectura diacrónica que lo conecta con un testimonio colonial, en «Apocalypse Then and Now: Las Casas' *Brevísima relación* and Cortázar's “Apocalipsis de Solentiname”». En 1997, frente a la interpretación de Pons, Aínsa arguyó la pertenencia de la narración al género fantástico a través del estudio de la subversión espacio-temporal, en «Los signos duales de la muerte». En 1998, Tittler planteó desde una perspectiva estructural e histórica el valor literario del texto incluido en *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), en «Las dos Solentinames de Cortázar». En 2013, Zuñiga realizó un análisis detallado de la construcción del texto dentro de la tradición apocalíptica, en «*Apocalipsis de Solentiname* (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano».

#### ARGUMENTO

Un escritor visita las islas de Solentiname en Costa Rica, en donde el poeta Ernesto Cardenal apadrina una comunidad de nativos que pintan coloridos cuadros con escenas autóctonas. De regreso a su apartamento de París, el protagonista proyecta las fotografías que ha tomado durante el viaje, entre las que se encuentran las imágenes de las pinturas artesanales, sorprendentemente sustituidas por macabras escenas de tortura y asesinato. El desconcierto es exclusivo del protagonista, que muestra las fotografías a su compañera Claudine, quien únicamente ve lo «bonito» de estas.

#### ANÁLISIS

*Apocalipsis de Solentiname* prueba la insuficiencia de las tipologías narrativas en los cuentos de Julio Cortázar. En primer lugar, la voz narrativa amalgama las características de un narrador autodiegético y de un álter ego del autor, con referencias a su obra y hechos biográficos. En segundo lugar, la narración se desarrolla en una variación de niveles: desde el nivel metadiegético el narrador enuncia el acto de escritura, «mejor pasamos a la otra línea» (96), y dialoga en el modo de la segunda persona con su «yo»

bifurcado en su «eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso» (101). En tercer lugar, el texto se ubica en las fronteras genéricas de lo fantástico, lo autobiográfico y lo realista<sup>33</sup>. Ante esta complejidad estructural, *Apocalipsis de Solentiname* merece un análisis fundamentalmente literario, superpuesto mas no excluyente de la interpretación de las concomitancias de la historia con las experiencias reales de Cortázar y la discusión de la preceptiva que sigue el texto.

Es necesario diferenciar la figura del autor real del autor ficcional que actúa en el cuento, entendiendo que la sustantividad de la creación literaria no debe supeditarse a cuestiones extraliterarias. Se propone que *Apocalipsis* es una autofabulación, en el sentido de una proyección del autor en una circunstancia imaginaria (Gasparini, 2012, 179-180). Sin embargo, prevalece en la narración un tono realista potenciado por la inserción de los nombres de intelectuales comprometidos con las causas sociales latinoamericanas en las décadas de 1960 y 1970: los costarricenses Samuel Rovinski y Carmen Naranjo, y los nicaragüenses Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho. También Solentiname es un archipiélago de treinta y seis islas en el sudeste del Lago Nicaragua. En una de las islas, Macarrón, el poeta Ernesto Cardenal, miembro del Frente Sandinista para la Liberación Nacional, fundó un proyecto de arte nativo entre los habitantes, que es el visitado por el protagonista. *Apocalipsis* aparece fechado en 1976, junto a las localidades en donde fue escrito, paratextos internos que coinciden con los espacios por los que transita el personaje: San José y La Habana. Además de los datos biográficos, al inicio de la narración se menciona *Blow-Up*, la versión fílmica de Antonioni del cuento *Las babas del diablo*, en una rueda de prensa a la llegada del escritor a Costa Rica. Según Pons (1994) los datos autobiográficos y la realidad histórica a la que se alude en el relato crean un efecto de disolución del límite entre la realidad y la ficción (194)<sup>34</sup>. Pero, en realidad, resulta evidente la frontera textual entre lo uno y lo otro. El regreso del personaje a París delimita la acción ficticia.

La secuencia de los ocho sucesos que conforman la historia responde a la estructura de la travesía, desde el arribo del personaje a la capital costarricense, su traslado clandestino a una de las islas de Solentiname y su regreso a Francia. Mediante una elipsis se conoce que el viaje de vuelta tuvo una escala en la capital cubana, que no se comenta con detalle, porque después de la visita a la comunidad de Ernesto Cardenal el

---

<sup>33</sup> Esto concierne también a la clasificación genérica del texto. Pons (1992) argumenta que lo fantástico de la transformación se desdibuja ante la explicación racional de que el protagonista se ha confundido con otras imágenes documentadas en su viaje (196-197). De acuerdo con Conzevoy-Cortés (1980), que coincide con Mora Valcárcel (1979) y Aínsa (1997): «A través de la escritura realista, Cortázar elabora un cuento fantástico en el que el elemento fantástico se presenta como la irrupción de una serie de visiones subconscientes que sustituyen momentáneamente lo real» (361).

<sup>34</sup> Cabe señalar que estos referentes únicamente son válidos para el lector previo de la obra de Cortázar.

ritmo de la narración se acelerado mediante elisiones que culminan con la proyección de las fotografías que el escritor documentó en su viaje. Así se acentúa la eclosión de imágenes antitéticas sobre la aparente armonía bucólica que ha sido descrita: un hombre con un tiro en la frente, personas observando cadáveres abandonados por un grupo de oficiales, la mujer desnuda torturada, el asesinato del poeta Roque Dalton, caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos. Esto remite abiertamente a la revelación anunciada con el sustantivo «apocalipsis» en la cabecera de la historia.

Precisamente, la narración está dispuesta en el orden del Libro de Daniel, el Apocalipsis por antonomasia: en la primera parte aparece el profeta con exiliados judíos y en la segunda parte hace las revelaciones<sup>35</sup>. Si bien la noción apocalíptica del fin de los tiempos se encuentra en diversas tradiciones, la idea occidental del Apocalipsis está ligada a la idea judaica del mesianismo, heredada por el cristianismo. En estas tradiciones los textos apocalípticos tienen el propósito de subsanar las crisis de fe. Pese a que en el Libro de Daniel las profecías están cargadas de malestar y angustia, el Apocalipsis de Juan, escrito entre los siglos I y II, durante las persecuciones de los romanos a los cristianos, es un símbolo de resistencia para el oprimido: «el texto de Cortázar, en ese sentido, aboga también por una transformación de la realidad que pasa -inevitablemente- por lo monstruoso y la náusea. Sin embargo, también deja una sensación de impotencia o pesimismo» (Zuñiga, 2013, 270). Desde su fundación bíblica, la apocalíptica está vinculada a los asuntos políticos, pero la tradición literaria latinoamericana se apropia de su modelo discursivo –el fin de los tiempos– para introducir la crisis del fin como promesa del reinicio (Ortega, 2009, 53-56)<sup>36</sup>. Ortega ha descrito el cuento de Cortázar como «una sutil poética de la parábola política, de su carácter menos programado y más vulnerable, quizás incluso precario» (61).

Como se ha dicho, más que profética, la revelación de *Apocalipsis* es denunciatoria de una realidad sociopolítica, entendible a través de imágenes en las que, lejos de los simbolismos que suelen hallarse en los textos apocalípticos –el número siete, los colores o los objetos agoreros–, lo grotesco de la tortura y la muerte se hace explícito. El mensaje de las estampas que encuentra el protagonista en lugar de las pinturas naif es una

---

<sup>35</sup> Este libro se escribió en el siglo II a. C., cuando los judíos se resistieron a la unificación de los territorios de Siria y Palestina de los cuales Antíoco IV Epifanio era soberano. Daniel emplea una imaginería compleja del profetismo para inducir a la resistencia. Con el propósito de burlar el censor, Daniel falsifica el período de escritura al siglo VI a. C., de modo que se detallan los sucesos pasados como si fuesen visiones del futuro. Este modelo se replica en *Apocalipsis de Solentiname*, porque la revelación final se constituye por imágenes pretéritas, como el asesinato de Roque Dalton en 1975.

<sup>36</sup> *Apocalipsis de Solentiname* forma parte de la tradición apocalíptica de Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Roberto Arlt y Ernesto Sábato, cultivada por la generación del boom con *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, y *Cristóbal Nonato*, de Carlos Fuentes (Fabry, 2012).

opresión universal que trasciende las coordenadas espacio-temporales en las que se inscribe la historia. Lo ha dicho el narrador sobre la escena en que los campesinos de Solentiname discuten el evangelio de Jesús arrestado en el huerto: «como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida del Salvador» (99). Este pasaje tiene una doble valoración, en tanto se habla de Jesús como de los propios campesinos, ambos perseguidos por sus ideologías.

Se reitera el tópico de la violencia con los escenarios de las fotografías trastocadas: «alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo, seguí apretando y apretando entre ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca» (103). El mensaje de *Apocalipsis de Solentiname* no es hermético. Así es desplegada en la totalidad del texto una respuesta a las interrogantes de la prensa que con un dejo irónico o paródico, de acuerdo con Pons (1992, 196), reproduce el narrador en el primer párrafo: «¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?» (95).

Subyace en estas interrogantes una diatriba a la autenticidad del escritor comprometido, otrora considerado burgués, distante de la patria y sus asuntos. Es imposible que tales acusaciones no se refieran a Julio Cortázar, autor real. Pero en el texto son respondidas en un diálogo interno entre el autor ficcional y su antiguo «yo», a juzgar por el vocativo «viejo»: «vos dirás que hiervo de falsa modestia pero decilo nomás viejo» (96). Más evidente es la interpelación en el momento en que de vuelta a París decide qué fotografías proyectará en primer lugar: «pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a este en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso» (101). Después de *Reunión*, de la colección *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Apocalipsis de Solentiname* es uno de los primeros cuentos que presenta una defensa del compromiso político asumido por el escritor en la década de 1960. Su historia se construye dentro de la apología del discurso

metaliterario que propone la dependencia del arte y la vida, discurso reforzado por la alusión que se hace a este relato en el ensayo *Nicaragua la nueva*, incluido en el volumen *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984): «La vez anterior, tres años atrás, lo hice clandestinamente en una avioneta que salió de Costa Rica llevándonos a Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Oscar Castillo y yo hasta la frontera donde amigos seguros nos trasvasaron a jeeps y lanchas para desembarcarnos en Solentiname; pero todo eso ya lo he contado en otra parte aunque acaso algunos lectores hayan pensado entonces que se trataba de una ficción» (22)<sup>37</sup>.

La dicotomía del arte y la vida es retomada en el simbolismo de sendas imágenes: «después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a este en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo» (101). Se oponen las coloridas estampas artesanales de Solentiname con unas instantáneas en blanco y negro. Cuando se proyectan las primeras imágenes se destaca el elemento de la claridad: «los niños en cambio jugaban a plena luz y dientes tan blancos» (101). Después, se insiste en la sombra: «sus brazos abiertos contra un cielo desnudo y gris» (102), «el auto negro» (102), «un claro de selva» (103) y «de golpe la pantalla se llenó de mercurio» (103).

En parte, la explicitud de la narración responde a una reciprocidad deliberada entre lo enunciado y lo mostrado, o viceversa. Lo dicho en la recién citada frase está engarzado con la mención del cuento *Las babas del diablo* en el párrafo de apertura, a propósito de las criticadas digresiones de la versión cinematográfica de Antonioni. Más allá de recordar la figura del autor real, la cita tiene un valor pragmático metadiscursivo, que es la respuesta afirmativa a la pregunta de la necesidad de un arte comprometido. Ejemplifican ambos cuentos el horror de la inutilidad de la mirada posada en lo estético: el protagonista de *Las babas del diablo*, Roberto Michel, descubre en el revelado de una fotografía que ha capturado el momento en que un niño es violentado. Igualmente, en un tiempo ulterior a la experiencia visual, el protagonista de *Apocalipsis* hace un descubrimiento perturbador, que deconstruye la mirada superficial con que observó los cuadros. En *Apocalipsis de Solentiname* se encuentran los mismos recursos temáticos y

---

<sup>37</sup> Comprensible hasta cierto punto que algunos lectores desestimen el mérito literario y dediquen su análisis a la confrontación entre los hechos textuales y los reales y a la búsqueda de etiquetas para el texto: anécdota, relato, ensayo. Pero el valor social no cancela el valor literario, sino que se inserta en él. Cortázar incurre en una experimentación de los niveles metaliterarios, el discurso explícito, los enunciados espejos para los críticos, la duda del género al que pertenece y la defensa textual de la relación entre el arte y la vida al mismo tiempo que la encarna. Con todo, no parece exagerado establecer que *Apocalipsis de Solentiname* funda un manifiesto del autor comprometido.

técnicos que en el primer texto publicado en 1959, sin que el hecho de servir como vehículo de denuncia reste su valor literario. Ahora bien, a diferencia de Roberto Michel, el protagonista de *Apocalipsis* no repara en cómo debe escribir o contar lo visto, porque en el tiempo presente de la revelación, es decir, en la última escena, ha entendido que el efecto de la realidad no depende del ingenio o los adornos descriptivos. La presentación verbal de las imágenes reniega de metáforas, símiles o hipérbolos, pues el tormento no es, en este caso, un mero espectáculo pictórico o narrativo<sup>38</sup>. En *Apocalipsis* la función de la imagen es análoga a las fotografías de conflictos bélicos, masacres, fosas comunes, campos de concentración, víctimas del terrorismo, entre tantos otros escenarios de la miseria, que comunican una denuncia a través de una lente que observa, pero no impide el acto<sup>39</sup>.

*Apocalipsis de Solentiname* comparte esta denuncia visual de la violencia con la escritura de una «generación» o grupo de escritores comprometidos con las revoluciones en América Latina. Puede establecerse el diálogo con la poesía de Roque Dalton, poeta salvadoreño que fue asesinado por sus compañeros de guerrilla en 1975 y de quien se hace referencia en la narración: «vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad» (103). El tema de la muerte, el compromiso, la causa y el poder del escritor están contenidos en el lirismo expreso de la poesía de Dalton. En *Difunto solo*, por ejemplo, se halla la relación entre la muerte y la tierra que la atestigua: «Te han llevado a enterrar casi a empujones / bajo un cielo de planta manchado de palomas. / Todo el mundo contento: en adelante / ibas a ser problema de la tierra, / larga semilla, / sótano de la grama» (2008, 99). En el cuento se hace una alusión al cuadro de Napoleón a caballo también citado con matices despóticos en el poema *La segura mano de Dios*, en el que Dalton ficcionaliza el asesinato de Maximiliano Hernández Martínez, ex presidente de Honduras, a manos de su conductor: «él siempre decía que era incomprendido / y que se moriría como don Napoleón Buenaparte un su maestro». Finalmente, en *Apocalipsis* el escritor es profeta,

---

<sup>38</sup> La captura de las estampas adquiere un sentido de compromiso humano intuitivo que coincide con los postulados de Sontag: «It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and to frame is to exclude» (2003, 46).

<sup>39</sup> Se pone de manifiesto la inutilidad del arte contestatario, para luego resolverse en la contundencia de la realidad visual en la que se basa y que recuerda que esta es «a feat literature has long aspired to, but could never attain in this literal sense» (26). Esto se hace eco de Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938), que es efectivamente la intención del autor: «Those photographs are not an argument; they are simply a crude statement of fact addressed to the eye. But the eye is connected with the brain, the brain with the nervous system. That system sends its messages in a flash through every past memory and present feeling. When we look at those photographs some fusion take place within us; however different the education, the traditions behind us, our sensations are the same; and they are violent» (2006, 14). Sontag cita el ensayo de Woolf en su investigación, de la que se han tomado los datos para consultar directamente el texto de la autora inglesa.

como lo fue Dalton con *Profecía sobre profetas*, y América Latina es «el hijo de Dios herido», como denuncia el poeta salvadoreño Oswaldo Escobar Velado en *Cristoamérica* (1959).

Las descripciones de la travesía hacia las islas de Solentiname contrarrestan la realidad circundante. Inicialmente, dice que la música de calipsos disimulaba «los hipos y borborigmos ominosos» (96) de la avioneta que los transportaba. Ya en la comunidad justifica su fascinación por las pinturas rústicas de los nativos con el colorido y la simplicidad de estas, «algunas firmadas y otras no pero todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza» (98). Esta admiración se concatena con los detalles que aprecia con tono apático de la atmósfera urbana a su regreso: «la vida de reloj pulsera y *merci monsieur, bonjour madame*, los comités, los cines, el vino tinto y Claudine, los cuartetos de Mozart y Claudine» (100). Hay en estos recorridos un desacomodo del personaje ajeno a los pormenores del espacio foráneo, mientras que circula con hastío por las calles de la ciudad en un automatismo reproducido en la enumeración de la oración citada.

A diferencia de otros cuentos del autor, el periplo no es mostrado como una búsqueda por la cual el protagonista quiera ajustarse a su «yo-en-el-mundo». Carece la narración de ambages que impriman un sentido de exploración de este o el intento de una percepción trascendental de los hechos. Pese a que el título mantiene al lector a la expectativa del giro destructivo que carga la palabra «apocalipsis», la voz narrativa avanza sin controversia hasta un desenlace simbólico e inesperado, que, más que apocalíptico, es un reconocimiento de lo desapercibido en el tiempo presente de la visita. El peligro de la comunidad es interpretable en la reacción de sus miembros a la discusión bíblica de la espera de Jesús en Getsemaní, que paradójicamente se opone al significado cristiano del evangelio como «buena nueva». De hecho, el nombre del cuento es paratexto de *Evangelio de Solentiname* (1975) de Ernesto Cardenal, volumen que reúne los diálogos esperanzadores del sacerdote y poeta con la gente. En *Apocalipsis*, Cardenal explica que la venta de las pinturas beneficiaba el desarrollo de la comunidad, pero el protagonista no compra ninguna, tampoco inquiriere más al respecto, contentándose con las fotografías: «me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que estos, jodete» (100). Contiene el enunciado un choque entre la señalada visión primera de un «tercer mundo» con la cultura de la posesión material capitalista, más aún cuando el protagonista recuerda de manera casual la existencia de los rollos a su regreso.

Sin socavar el efecto del final, los elementos compositivos resultan identificables en una primera lectura de *Apocalipsis*. Se cuaja la intriga en el señalamiento que hace el narrador de la coincidencia entre el número de tomas disponibles en su cámara y la cantidad de los cuadros de los campesinos. En su parada en Los Chiles el protagonista ha sido retratado junto a los demás compañeros con una cámara de fotografías instantáneas y bromea con la alteración fantástica de la captura inmediata: «A todos les parecía muy normal, eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadro celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se lo dije, me acuerdo haberle preguntado a Oscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo» (97). Se repite al final la icónica estampa del emperador, que pintó Jacques-Louis David en cinco versiones, en el momento en que muestra la película a Claudine y reconoce la nimiedad de su ocurrencia en Los Chiles, discordante de la realidad que fantásticamente se le ha desvelado: «pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro» (105).

La jocosidad de la idea se desvanece porque las fotografías trascienden en su absolutismo lo inverosímil de tal aparición. El protagonista da por sentado la veracidad de las fotos que creyó confundieron en la óptica del revelado: «Se piensa lo que se piensa [...] estúpidamente me dije que se habían equivocado en la óptica» (102). Con el adverbio «estúpidamente» se muestra que la vacilación ha sido cancelada. Sin embargo, otros detalles hacen inmanente a la escena la duda propia del suceso fantástico. En primer lugar, no se registra en el cuento que el protagonista captara las macabras imágenes, ni que visitara otros lugares aparte de Nicaragua y Cuba. En segundo lugar, es intrigante que Claudine no vea lo mismo que él. Pons interpreta que estos factores descalifican el acontecimiento fantástico en el cuento (1992, 196). Con todo, *Apocalipsis de Solentiname* está signado desde su título por el género apocalíptico del cual lo fantástico se hace parte, no por la complejidad de las imágenes, sino porque estas han sido comunicadas a través de una vía inexplicable. La lectura fantástica está enclavada en el texto junto a la realidad política denunciada en las últimas estampas, que, aunque explícita en la composición literaria, es conveniente estudiar con matices interpretativos.

Si bien la verificabilidad de los hechos es irrefutable, esto no suprime en ningún modo el que su disposición narrativa desemboque en un producto artístico. Cortázar traduce su experiencia a la poeticidad fantástica, mostrando su incompreensión de los



vicios macabros de la humanidad en una última escena, clave de que, ante cualquier perspectiva tipológica o engaño del autor, *Apocalipsis de Solentiname* es un cuento: la tensión propuesta por el acápite, el narrador en primera persona, la focalización interna, la estructura del viaje, la intensidad y la circularidad del final y la vacilación ante el suceso fantástico introducido por el inocuo acto de tomar una fotografía. La crítica tiene dos opciones: desestimar el suceso fantástico con el fin de sentenciar que no es un cuento o apartar los referentes biográficos al fondo de la historia. Cabe anotar que no es extraño encontrar en el análisis de otros textos una comparación de los sucesos ficticiales con las circunstancias personales del autor real, sobre todo en aras de interpretaciones psicoanalíticas. Sin embargo, se diría que el peso de la sustancia política conlleva una resistencia crítica que se hace eco de las interrogantes de los periodistas en el inicio del cuento.

## **2.7. La barca o Nueva visita a Venecia**

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1977, Torres Fierro desestimó las aportaciones polimodales e intertextuales de este relato, concluyendo que el original era más rico y que su presentación entorpecía el disfrute de la lectura, en *Vuelta*. Al contrario, Marco (1997) alabó el dominio técnico con que el autor rescató el texto, en «Entre las últimas narraciones de Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”», y Guinness (1978) en su reseña del libro apuntó que Cortázar renueva en esta historia el banal triángulo amoroso en un cuadrado de amores ambiguos. En 1978, Lemaitre completó un análisis minucioso de la construcción del cuento a partir del personaje de Dora, personaje que concluye da acceso a una narración variada, en «Cortázar en busca de uno de sus personajes», y Picon Garfield identificó el amor, el tiempo y la muerte como los motivos centrales de la historia, y destacó la perspectiva lésbica de Dora, en «Usted tiende la mano a tu prójimo». En 1979, Mora Valcárcel describió el cuento como la caricatura de uno de los personajes de la misma acción, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”». En 2002, Díaz presentó un estudio de la relación intertextual de la muerte, el erotismo y la ciudad italiana de la historia de Cortázar con *Quadern Venecia* (1989), en «Nuevas muertes en Venecia: Inversiones de Julio Cortázar y Àlex Susanna». En 2004, Schmidt-Cruz estableció el vínculo entre el texto y *Diario para un cuento* por el carácter metanarrativo de ambos, en *Mothers, Lovers, and Others: The Short Stories of Julio Cortázar*. En 2005, Paredes exploró las intenciones ocultas de los tres narradores, en *Abismos de papel*. En 2008, Saum-Pascual

comentó los roles femeninos y masculinos de la historia, en «Ella, ella y él: Análisis de la inversión de los roles masculino y femenino en “Las caras de la medalla” y “Ciao, Verona” de Julio Cortázar». En 2012, Soler González concluyó que la historia es la suma de diferentes niveles narrativos, en «Cortázar y la metaficción en “La barca o Nueva visita a Venecia” y “Diario para un cuento”».

### ARGUMENTO

Valentina viaja desde Montevideo para pasar unas vacaciones en Italia. En el punto de partida conoce a Dora, una turista ansiosa por visitar los sitios emblemáticos de cada lugar, que se convierte en su compañera de viaje. Dora insinúa progresivamente que siente atracción sexual por Valentina. En Roma conocen a Adriano, un turista chileno, con quien la protagonista establece un romance que dura hasta Florencia, de donde huye tras presenciar la caída de una gaviota muerta en el balcón del hotel. Valentina se traslada por su cuenta hasta Venecia y sostiene un *affaire* con el gondolero Dino. Finalmente, coinciden todos los viajeros en Venecia. En una escena dramática y abstrusa por la conmoción narrativa, presencian la posible muerte de Valentina en uno de los canales de la ciudad.

### ANÁLISIS

El texto se inicia con una advertencia del autor sobre el relato que escribió en 1954, pero mantuvo inédito por estimar falsedad en su trama. Veintidós años después, la historia apareció con la participación narrativa de Dora, actante secundario de la versión original. Cortázar rescata la historia desde su interior y selecciona a Dora para que cuestione las limitaciones de la narración inicial con su perspectiva interna.

Si bien esta técnica confiere un carácter metatextual al relato, este procedimiento narrativo es un experimento de la simplificación o la desescritura propuesta en los capítulos 94, 95 y 112 de *Rayuela*<sup>40</sup>. Dora le permite al autor romper el fondo melodramático de la historia, que él despacha en su nota como: «Lo que hubiera tratado de hacer por amor solo podía recibirse como insolente pedantería» (109). Así la estructura de *La barca o Nueva visita a Venecia* está conformada por dos niveles narrativos: la diégesis donde actúan los personajes y el nivel extradiegético, en donde coinciden –sin

---

<sup>40</sup> «Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. Empresa desesperada desde el vamos, en la revisión saltan en seguida las frases insoportables. Un personaje llega a una escalera: “Ramón emprendió el descenso...”. Tacho y escribo: “Ramón empezó a bajar...” Dejo la revisión para preguntarme una vez más las verdaderas razones de esta repulsión por el lenguaje literario. [...] De persistir en esta actitud, que empobrece vertiginosamente casi todo lo que he escrito en los últimos años, no tardaré en sentirme incapaz de formular la menor idea, de intentar la más simple descripción» (Cortázar, 2014, 652).

distancias precisas— el narrador heterodiegético y Dora, quien actúa como una narradora homodiegética. En el texto se diferencian las voces narrativas, pues las treinta y tres intervenciones de Dora están marcadas tipográficamente por glosas en bastardillas<sup>41</sup>. También son distintos los ritmos narrativos de cada una. La versión del narrador heterodiegético es dilatada por la reiteración y los ornamentos del lenguaje literario. Por ejemplo, insiste en las descripciones sensuales de la boca de Adriano: «De Adriano se borran en seguida los ojos, el pelo, la ropa; solo quedaba la boca grande y sensible» (112). En otro pasaje repite: «otra vez la boca de Adriano, la miraba al desnudo en ese momento en que el tenedor lleva la comida a los labios que se apartan para recibirla, cuando no se debe mirar. Y él lo sabía y apretaba en la boca el trozo de pulpo frito» (113). En cambio, los comentarios de Dora lucen una economía verbal, en parte porque tienen su referencialidad en lo antes dicho y no se ve obligada a explicar el hecho *ab ovo*, agilizando la narración de uno de los relatos más extensos en la obra de Cortázar.

Pero la advertencia de lectura puede ser una trampa, ya que da la impresión de que el autor indica que Dora revela los hechos auténticos. Por el contrario, la metatextualidad no supone una garantía de la veracidad narrativa. Con la autoridad de ser testigo de la historia, Dora cancela el estilo de folletín<sup>42</sup> y la confiabilidad en el primer narrador. No obstante, su versión no es una nueva historia ni una argumentación, sino el reproche de una atracción lésbica no correspondida por Valentina. Su interés se manifiesta exclusivamente en sus apostillas, mientras que el narrador heterodiegético insinúa que Dora malinterpretó las acciones de la protagonista, cuando el roce de las manos de ambas coincidió al tocar un frasco de crema (133) y lloraron juntas<sup>43</sup>. Esto no significa, como propone Schmidt-Cruz<sup>44</sup>, que se desdeña la atracción lésbica en la diégesis. Más bien, esta fundamenta las disquisiciones de Dora y, por ende, la estructura del cuento. Brinda, además, otra pieza del juego de lectura, porque el lector más

---

<sup>41</sup> Paredes (2005) distingue tres voces narrativas: el narrador original, el narrador-autor y Dora. Al mismo tiempo que resulta excesiva su consideración de que el narrador original tiene el propósito de actuar como un mal narrador, convirtiéndose en el villano de la historia (195), parece adecuada su hipótesis de que el narrador-autor posee la función de señalar la puesta en abismo entre Dora y la escritura en sí misma.

<sup>42</sup> Se entiende por estilo folletinesco «cualquier obra narrativa maniquea y sensiblera, teatral, radiofónica, televisiva o cinematográfica» (Platas Tasende, 2004, 274). Se repite en este relato el tópico del melodrama identificado en *Cambio de luces* (1977) y *Tango de vuelta* (1980).

<sup>43</sup> Parece conveniente diferenciar las cuestiones inmanentes a la historia central y los conflictos de Dora, que no deja de ser un personaje. Por ejemplo, la homosexualidad no es la causa de las complicaciones de Valentina, argumento del cuento, sino la preferencia de Dora, que juzga a la voz heterodiegética desde su pasión resentida. En su comentario, Ferré indica que Dora ha intentado pervertir a la protagonista y que esto ha desembocado en su suicidio (1994, 110). En verdad, la participación de Dora es mínima en la historia base y ninguna de las instancias de encuentro entre las mujeres tiene una naturaleza lésbica.

<sup>44</sup> Pese a que el tema del lesbianismo está imbricado en la perspectiva narrativa de esta narradora, se difiere en este estudio de la valoración de Picon Garfield sobre la preferencia sexual del personaje: «Lo innovador consiste en la nueva voz de Dora, más por su perspectiva lesbiana totalmente ignorada en el original que por su crítica estética del cuento» (92). El tema del lesbianismo tiene un antecedente en el personaje de Hélène, en 62. *Modelo para armar*.

cómplice, en el sentido cortazariano del término, tendrá que dudar de ambas voces narrativas.

Dora contrarresta subjetivamente la versión del primer narrador: «Desde el comienzo se finge no verme, reducirme a comparsa a veces cómoda y a veces afligente» (111). Repite: «Detrás, claro, la amargura de siempre: esa tendencia a ignorarme, a ni siquiera sospechar que había una tercera mano mezclando las cartas» (155)<sup>45</sup>. Su parcialidad se evidencia en los celos provocados por el contacto de su amiga y Adriano: «Valentina no miraba así a Adriano, sino a toda persona que le atraía; conmigo lo había hecho apenas nos conocimos» (114). Por supuesto, la mirada es una valoración relativa a las emociones no correspondidas de Dora. Con todo, el juego narrativo consiste en que Dora no proclama correcta su versión y reconoce sin ambages que ignora ciertos detalles, impugnando la visión ilimitada del narrador heterodiegético: «No puedo saber cuáles eran los gestos de Valentina en ese momento» (116) y «Nunca sabré cómo habían sido sus noches venecianas en el hotel» (133). Ambas narraciones adolecen de imprecisión, proponiéndose dos versiones dentro de una totalidad narrativa, característica que no debe confundirse con la naturaleza diacrónica de la escritura del texto.

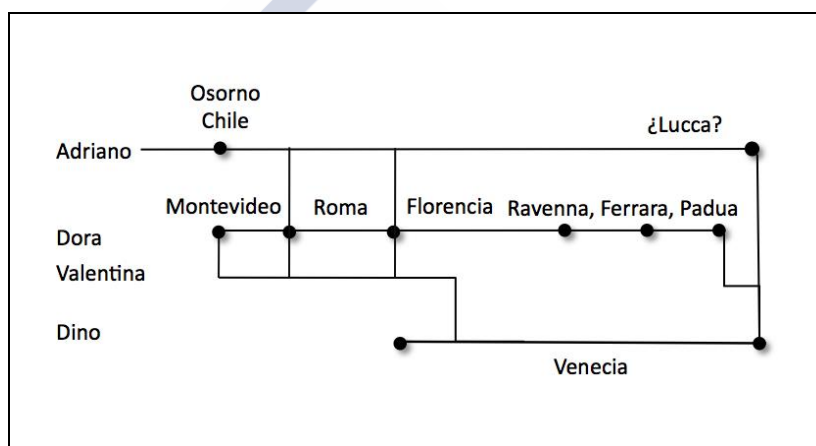
Se encuentra en la compleja estructura una serie de elementos invariablemente melodramáticos: la incomprensible angustia de Valentina y su exagerada encrucijada amorosa, el deseo vehemente de Adriano y la pasión marginal con Dino. Estos tópicos del folletín romántico acusan la «falsedad» reconocida por Cortázar en el borrador, suprimida por el sarcasmo de Dora en la versión definitiva. Justamente, este tono libera a la historia del terreno del folletín y la convierte en una burla de este<sup>46</sup>. Se oponen los matices narrativos en las respectivas descripciones de Valentina. El narrador heterodiegético indica que su conflicto «no era más que un sucio y mezquino miedo a las complicaciones humanas» (129), mientras Dora sentencia que se trataba de un

---

<sup>45</sup> Dora hace una referencia a «los papeles de Aspern, el barón Corvo y Tazio, el bello Tazio y la peste» (148). Corvo y Tazio son personajes de la obra *Muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann, la historia de un novelista, Gustave von Aschenbach, que viaja a Venecia para escribir y se enamora platónicamente de Tazio, un hermoso adolescente. Al final, Aschenbach muere en Venecia a causa de la plaga del cólera. Díaz (2002) establece una relación intertextual: «Más allá de lo que concierne a su propia historia, las modificaciones de Dora al discurso del primer narrador importan como glosa literaria, pues son una réplica oblicua a las prácticas del narrador omnisciente de *Muerte en Venecia*. Irónicamente, Aschenbach es un novelista que no relata nada, sino que, al contrario, como observa Dorrit Cohn, calla y es descrito por un narrador “disonante” que resalta su comportamiento anormal (28). Dora, en cambio, se apodera de la palabra, y [...] nos cuenta sin histeria su propia historia, pues no deja que la afecten las lúgubres repeticiones y resonancias con las que se topa en la lectura del texto del primer narrador» (Díaz, 2002, documento virtual desprovisto de paginación).

<sup>46</sup> De ahí que Guinness celebre: «The banal love triangle of the original story is transformed into a characteristically ambiguous love quadrangle with the key character deliberately off-center» (1978, 288). También Mora Valcárcel (1979): «es el artificio técnico lo que salva el interés de este relato de poca calidad —como reconoce su autor— próximo a lo folletinesco. No olvidemos que Cortázar es maestro en salvar temas y situaciones que de otro modo resultarían triviales; ya lo demostró al convertir las historias amorosas de “Todos los fuegos el fuego” en uno de los relatos más importantes que ha escrito» (174).

conformismo irrenunciable (129). Dora hace referencia a la intrincada dependencia de Valentina con las figuras masculinas, que desemboca en la culpa de la protagonista por haber dejado solo a su hijo (121), haber huido de Adriano (153) y haber tejido la trampa que provocó la brutalidad sexual de Dino (142). Muestra el personaje una actitud esquiva que ninguno de los narradores descifra y actúa con un automatismo inexplicable en sus relaciones, que da la impresión de que los vínculos afectivos son unilaterales; Valentina no quiere a ninguno. En este sentido, Dora también ha caído en la trampa de pensarse querida cuando la protagonista en verdad se aprovecha de su compañía como subterfugio ante Adriano. Pero, a pesar de ser uno de los actantes más incisivos, Dora no se incluye entre los sujetos que persiguen a Valentina como «algo acorralado, sitiado» (129). Como se muestra en el siguiente diagrama, Valentina es acorralada por el tránsito de los personajes de una ciudad a otra.



La acción de *La barca* se desarrolla a través del movimiento turístico por las ciudades italianas, cómplices del encuentro de Valentina, Dora y Adriano. Tales coordenadas engarzan al cuento con una tradición literaria que dota de valor emblemático a Italia. De acuerdo con Alsina (2002): «Roma, Venecia, Florencia han sido referentes obligados de un rastreo en la ficción de intenso soporte cultural. Ruinas, museos, espacios significados por la historia de Occidente y un espesor enfatizado gracias a la densidad del pasado se han puesto de relieve en páginas donde el espejo italiano completa la fragmentada identidad americana» (104).

En efecto, Valentina y Adriano han viajado a Italia en la búsqueda de un «algo» que remedie sus insatisfacciones: él prefiere llamarse viajero más que turista y, en Venecia, la protagonista decide alejarse de los lugares comunes. En cambio, Dora, viajera «responsable y metódica» (Lemaitre, 1978, 141), celebra un turismo consumista, de itinerarios apretados en los que pretende conocer o consumir todo lo posible. En una de

sus intervenciones intenta negarlo, pero termina aceptando sus «entusiasmos pictóricos» (122). Se traduce el tránsito de los personajes en el circunloquio que rodea el enigma central, la conducta de la protagonista. En su función de lectora, Dora hace este reclamo al narrador heterodiegético: «Cuánto artificio barato, después de todo. Se hace hablar y pensar a Valentina cuando se trata de tonterías [...]. ¿Por qué no escuchamos lo que Valentina pudo murmurar antes de dormirse, por qué no sabemos más de su cuerpo en soledad, de su mirada al abrir la ventana del hotel cada mañana?» (135). Con el uso de la primera persona plural Dora pone de manifiesto el hecho de que ni ella ni los otros personajes comprendían las reacciones de Valentina, personaje melodramático, que complica su viaje en una espera perenne de la desdicha.

Temerosa de la calamidad, sus acciones exageran toda posibilidad de futuro. Con su hermetismo, la mirada perdida y el aire de víctima, la protagonista representa una caricatura tragicómica, sobre todo en la escena en que Adriano le pide que abandone su excursión y se quede con él: «Tu tiempo es el del Cook<sup>47</sup>, aunque pretendas llenarlo de metafísica» (122). Valentina no quería el compromiso sentimental con Adriano y está convencida de que debe huir por el augurio de la gaviota muerta que cae en el balcón del hotel que compartían, símbolo del albedrío truncado. Entonces opta por la aventura sexual con Dino, el gondolero. Tras este encuentro con visos de ultraje, el narrador desestima su victimización: «La habían engañado, atraído a una trampa estúpida, pero era demasiado inteligente para no comprender que ella misma había tejido la red» (142)<sup>48</sup>.

Las figuras masculinas lucen matices propios del folletín romántico. Adriano, el galán, impecable, aventurero, y su boca un símbolo de erotismo refinado: «Las dos habíamos sentido lo mismo: con la boca de Adriano no se jugaba» (123). Además, la etimología de su nombre, del griego *andreiōs*, significa hombre masculino (Corominas, 1987). Dino equivale al antihéroe, violento y repugnante (141), identificado en la narración como «el Dogo», perro o persona despreciable, cuyo encuentro con Valentina está marcado por la idea del ultraje y elisión del goce erótico. A la inversa de la extensión de los diálogos con Adriano, la escena sexual con el gondolero concluye con un breve intercambio en el que ella se despidió y él la cita para la noche. Paradójicamente, Dino representa una independencia para la mujer: «Era una ventaja, al fin y al cabo, de Dino no necesitaba huir como de Adriano. Ningún peligro de enamorarse; ni siquiera de él se enamoraría, por supuesto. ¡Qué libertad!» (144). A partir de este momento Valentina ha

<sup>47</sup> Se refiere a la primera agencia de viajes, fundada por el empresario inglés Thomas Cook en el siglo XIX.

<sup>48</sup> Ferré deja sin comentar la perversión de Dino, aunque describe a Dora como la responsable de la inmoralidad de Valentina. En todo caso, la cúspide del desenfreno es la violencia sexual entre Valentina y Dino, sobre todo por el hecho de que la protagonista accede a un segundo encuentro tras la violación.

conseguido la complicación dramática que ansiaba, rematada por la aparición de su primer amante en Venecia. Con su enredo ha sido víctima de la brusquedad sexual de Dino y suscita la ferocidad de Adriano en una última escena catastrófica, pues, en este análisis, prevalece la idea de que la protagonista fue asesinada por el viajero chileno.

El final de *La barca va* articulándose con un patetismo narrativo evidente en el último diálogo entre la protagonista y Adriano. Con el diálogo se instala el sentimentalismo parodiado en el cuento en general. Si en la escena del hotel Valentina se muestra ambivalente, en el encuentro postrero se impondrá ante el amante ya celoso:

–En el fondo no me quieres –dijo grotescamente Adriano–. No puede ser que no me quieras.

–¿Por qué no puede ser?

–Porque eres distinta a tantas otras. No te entregaste como una cualquiera, como una histérica que no sabe qué hacer en un viaje.

–Tú supones que yo me entregué, pero yo podría decir que fuiste tú quien se entregó. Las viejas ideas sobre las mujeres, cuando... (156).

Valentina toma control de su autonomía, transgrede las imposiciones sociales de lo femenino, como la sujeción a la maternidad –ha dejado a su hijo en Montevideo–, y aprovecha su máscara turística, a propósito de Venecia y su emblemático carnaval, para lograr experiencias sexuales. Pero el pasado acumulado como un vacío lleno de espejos (116) la obligan a huir a las fórmulas sentimentalistas, así que se desnuda ante Adriano, deja claro que es una mujer divorciada y debe regresar a su hogar, pone los límites y, contrariamente a la tradición androcéntrica, Adriano rebasa. Por otra parte, los personajes femeninos han actuado como las cómplices de los actos violentos en la historia: Rosa, la hermana de Dino, deja a la turista a merced del gondolero y Dora llama a Adriano para contarle del nuevo romance.

Se destaca del cierre el significado literal del asesinato de Valentina a manos de Adriano, amante repudiado, que ha mostrado rasgos de un hombre posesivo, primeramente, con la exigencia de una profesión amorosa, «dime que lo sientes, que no te lo explicas pero que lo sientes» (120), y después con la propuesta de que Valentina dejara todo para irse con él (122). Con su aparición en Venecia se instala cierta peligrosidad anunciada en el temblor en sus manos «como a la espera del gatillo que lo liberaría» (151), la amenaza de perseguirla (159) y finalmente el daño físico: «ella sintió en el codo la presión insoportable de los dedos de Adriano, y cerró por un segundo los ojos pensando que iba a golpearla [...]. Sintió que Adriano hacía un movimiento como para sacar algo, quizá los cigarrillos [...] o lo que fuera, qué importaba ya si ella iba embarcada

en la góndola negra, camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina» (159-160).

El pronombre indefinido «algo» encubre el revólver de Adriano, implícito en la advertencia del narrador heterodiegético de que «solo Valentina podía medir el ligero temblor de los dedos que apretaban el cigarrillo» (151), uno de los pocos enunciados que coincide con las observaciones de Dora, quien agrega: «hasta ahora no me había parecido tan violento, ese resorte tenso como a la espera del gatillo que lo liberaría» (151). Elidido el ataque de Adriano, subyace otra interpretación de la misma escena, la posibilidad de que Valentina divisara su propia muerte en la barca fúnebre remada por Dino debajo del puente en donde discutía junto al chileno. Se retoma en dicha escena el augurio fúnebre de la gaviota que se corresponde con el tradicional motivo de la muerte en la literatura. Anunciada en el título, la góndola evoca el mito griego de la barca Caronte, barquero del Hades, encargado de llevar las sombras al inframundo. Al observar la góndola de Dino, la protagonista musita: «Ahí voy yo [...] allí iba ella en ese ataúd» (160). Más allá del fatalismo del personaje, Valentina prevé su propio entierro, tema perpetuado a partir de la leyenda del estudiante Lisardo en la tradición española, recogida en el *Jardín de flores curiosas* (1579) de Antonio de Torquemada, en dos romances titulados *Lisardo, el estudiante de Córdoba*, *Les âmes de du purgatoire* (1834) de Prosper Mérimée, *El estudiante de Salamanca* (1836) de José de Espronceda, *El capitán Montoya* (1840) y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla (Sutherland, 1992, 283) y diversas versiones de la *Vida de Miguel de Mañara*, fuente del mito de don Juan y también la fuente de Mérimée. En estas la visión de la propia muerte funciona como castigo del libertinaje de los hombres. En Valentina se habría transferido el mito de don Juan a su versión femenina.

Apropiada o no la filiación, la muerte de Valentina se corrobora por la intervención de Dora, quien lamenta su desaparición tras confesar que llamó a Adriano para que llegara hasta Venecia: «Valentina, Valentina, Valentina, la delicia de que me lo reprocharas, de que me insultaras, de que estuvieras aquí injuriándome, de que fueras tú gritándome, el consuelo de volver a verte» (159). Aunque la participación de Dora establece un tono irónico que rompe la falsedad de la historia sentimentalista, el desenlace no escapa a la tragedia. Claro está, la metatextualidad entrena al lector para recomponer a su manera la estructura abierta del final. De hecho, en su advertencia, Cortázar compara las interpelaciones de Dora con la obra de Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, en donde se cuestiona el juicio demiúrgico. Después de todo, ya



las intervenciones de Dora rompen el «orden cerrado» del texto y hacen del lector «un “camarada de camino”» (Schvartzman, 1996, 15-16).

## **2.8. Reunión con un círculo rojo**

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

De 1997 son tres importantes contribuciones al estudio de este relato: Saad discutió brevemente la configuración fantástica del cuento, en «Los itinerarios de lo fantástico en “Reunión con un círculo rojo”»; Filer estudió la correspondencia entre la narración y la obra pictórica de la que, en parte, se deriva, pero en el contexto de la publicación del cuento en *Territorios* (1978), en «“Reunión con un círculo rojo”: el relato fantástico y la pintura de Jacobo Borges»; y Silva Cáceres auscultó las mismas concomitancias visuales y narrativas, para concluir que Cortázar transforma absolutamente los sentidos del cuadro de Borges y puso de relieve el entramado vampírico de la historia, en *El árbol de las figuras*. En 1999, Cruz detectó las características del género policial y gótico en el relato, en «Un cuento multigenérico: “Reunión con un círculo rojo” de Cortázar». En 2007, Solis Pérez examinó los elementos fantásticos de la historia, en «Neo-Phantastisches Schreiben in Julio Cortázar’s “Reunión con un círculo rojo”». En 2001, Standish concluyó que el relato es vagamente político, en *Understanding Julio Cortázar*.

### ARGUMENTO

Jacobo, turista en la ciudad de Wiesbaden, entra al Zagreb, un restaurante vacío, en donde es tratado cortésmente por un par de camareros y la jefa de estos. Al lugar llega también una turista inglesa que, al contrario de Jacobo, es atendida de prisa por los empleados. Inicialmente, a Jacobo le resulta graciosa la torpeza miope de la otra comensal hasta que advierte una situación de peligro. A la salida de la turista, Jacobo decide perseguirla, pero la pierde de vista entre los zaguanes. De vuelta al Zagreb, descubre que se trataba de un espectro que había querido protegerlo de sus victimarios, el personal del local, quienes implícitamente atacarían a Jacobo a su regreso.

### ANÁLISIS

Los elementos narrativos de *Reunión con un círculo rojo* coinciden en ostentar un valor dual. En primer lugar, la historia está fundamentada en dos acciones centrales: la entrada y la salida de Jacobo del restaurante y su regreso. En segundo lugar, son dos los

actantes primarios de la historia, Jacobo y la turista inglesa, quienes comparten la condición de extranjeros. En tercer lugar, la más importante de las simetrías es la que concierne al acto de narración. Al final de la historia se advierte un desdoblamiento en la configuración de la perspectiva narrativa, clave en el suspenso del relato, pues la aparente narración en tercera persona esconde la voz narrativa de la turista inglesa. Entre lo uno y lo otro se yuxtaponen en la historia motivos góticos y fantásticos que precisamente se descubren a través de las dinámicas entre estos elementos duales.

La construcción sintáctica de la primera oración del cuento establece que Jacobo es el protagonista y el narratario de la historia: «A mí me parece, Jacobo, que esa noche usted debía tener mucho frío, y que la lluvia empecinada de Wiesbaden se fue sumando para decidirlo a entrar en el Zagreb» (163). A pesar de que está implícito que la voz narrativa es testigo de los hechos que expone en el modo pronominal de la segunda persona, su identidad permanece desconocida. En un par de enunciados, la presencia de este narrador está evidenciada por el «yo» morfológico: «y usted, pienso que encogiéndose de hombros» (163) y «como a mí en otros tiempos» (164). Hasta la escena en que el protagonista se descubre atrapado por el «círculo» de empleados, permanece encubierto el hecho de que la narradora de la historia es la turista inglesa. Este enigma se esclarece en el párrafo de cierre con un cambio imprevisto a la primera persona, en modo singular y plural, para pronosticar que «ahora seríamos dos para venir en las noches de lluvia» (174)<sup>49</sup>. Este vaticinio acusa la forma etérea de la turista, muerta a manos de los camareros, al mismo tiempo que implica la muerte de Jacobo. Pero, como ya se ha dicho, inicialmente la narración parece seguir una estructura monologal que se desvanece conforme se desarrolla.

Descrito a partir de las conjeturas de Jacobo, el misterio de la figura narrativa se extiende a la turista en tanto personaje. Esto significa que el falso narrador media los hechos a través de su perspectiva. Jacobo le adjudica la nacionalidad inglesa a la mujer, porque «no se podía ser otra cosa con ese impermeable y un asomo de blusa entre solferino y tomate» (166). Los empleados del local presumen que se llama Jenny (173). De Jacobo tampoco se precisa un retrato en la narración. En sus acciones se muestra una vaguedad que contrasta con la iniciativa de la turista por salvarlo de los camareros. Son indeterminados los motivos por los que Jacobo entra, sale y regresa al Zagreb. Su divagar es notado por la narradora: «usted debía tener mucho frío, y que la lluvia empecinada

---

<sup>49</sup> De acuerdo con Cruz (1999): «La identificación del personaje de la turista inglesa como la persona que narra apunta a otra ruptura con la teoría literaria. La narradora-testigo, a través del relato, se refiere al personaje de la turista, o sea, a sí misma en la tercera persona. Hay un engaño consciente en esta operación literaria: “yo” es “ella”» (93).

[...]. Quizá el apetito» (163). En el interior del restaurante se mantiene impertérrito a las características del espacio y el sigilo de quienes trabajan en el lugar, pero la narradora levanta la sospecha con sus acotaciones: «por su aspecto no debía ser malo, pero la ausencia de clientes a esa hora daba que pensar» (164). Después, Jacobo presiente el peligro que acecha a la turista inglesa «sin siquiera una idea articulable» (169). De acuerdo con Silva Cáceres (2007), la historia en este punto se torna dramática, pero el dramatismo está contaminado por los visos fantásticos.

El extraño automatismo de Jacobo coincide con la atmósfera de misterio en el Zagreb: «la penumbra del salón vagamente balcánico [...] la vela verde de la mesa removía blandamente las sombras y dejaba ver antiguos cubiertos y una copa muy alta donde la luz se refugiaba como un pájaro» (163-164)<sup>50</sup>. Más adelante, el falso narrador resume las peculiaridades del lugar con el término «enclave transilvánico» (164), alusivo al *topos* vampírico o a la tierra de Drácula, el personaje arquetípico de la novela homónima escrita por Bram Stoker en 1897. La prosopografía de los camareros, dos hombres y una mujer, también establece rasgos vampíricos, como la palidez de la mujer, los brazos cruzados de los hombres y los sigilosos movimientos con que aparecen y desaparecen del salón. En este sentido, el adjetivo «rojo» del título del cuento está asociado al color de los labios de Drácula y de la sangre que consumen estos seres<sup>51</sup>.

A propósito de la novela *62. Modelo para armar*, Hernández (1979) ha estudiado los valores del género vampírico en Cortázar, que se repiten en *Reunión con un círculo rojo* con el detalle de la luz que barría las sombras: «Loss of reflection or of the “shadow” is a rather common occurrence in tales of supernatural horror; in most cases, this phenomenon is associated with some kind of diabolical pact or ceremony performed in one of the magical vespers [...]. Cortázar has always shown a keen interest in the Gothic aspects of vampirism. He is thoroughly acquainted with the numerous nosferati preceding and following Bram Stoker's darkly illustrious Count» (109). Justamente, la escena inaugural de la mencionada novela tiende un vínculo intertextual con el cuento. Jacobo cavila su decisión de entrar en el Zagreb, del mismo modo que Juan, el protagonista de *62*, se cuestiona por qué ha entrado en el restaurante Polidor: «¿Por qué entré en el restaurante Polidor? ¿Por qué, puesto a hacer esa clase de preguntas, compré

---

<sup>50</sup> Estas características son propias de los escenarios de la tradición literaria gótica del siglo XVIII en Inglaterra, espacios cerrados en los que se desorientaban los personajes y prevalecía el miedo, la extrañeza, la impotencia y los peligros sobrenaturales (Solaz, 2003). Cruz (1999) añade: «el ambiente de misterio de la primera parte se construye paulatinamente a través de motivos góticos: “una noche oscura y lluviosa” y los asociados con el folklore de los vampiros como los toponímicos y objetos de Europa Central y Oriental y las descripciones de “enclave transilvánico”, la “mano...cubierta de pelos”, la “figura incierta”, etc.» (96).

<sup>51</sup> Pérez-Abadín Barro comenta: «El título de este cuento evoca el de famosas novelas policíacas como *La aventura del círculo rojo* (1917) de Arthur Conan Doyle o *El círculo carmesí* (1922) de Edgar Wallace» (2010, 13).

un libro que probablemente no habría de leer? [...]. Y ya en la cadena de preguntas: ¿Por qué después de entrar en el restaurante Polidor fui a sentarme en la mesa del fondo, de frente al gran espejo que duplicaba precariamente la desteñida desolación de la sala? Y otro eslabón a ubicar: ¿Por qué pedí una botella de Sylvaner?» (9).

«Sylvaner» hace referencia a «Transilvania», la región central de Rumania que desde *Drácula* es el escenario de los vampiros. Pese a que la historia de *Reunión* está ubicada en la ciudad alemana de Wiesbaden, se reiteran los detalles geográficos cercanos a la región rumana: el nombre del restaurante, Zagreb, coincide con el de una ciudad croata y la descripción del «decorado balcánico» se refiere a la península en donde están ambas ciudades, Transilvania y Zagreb. Como Juan, el protagonista del cuento se sienta en un rincón del restaurante y observa el espacio: «Los camareros se habían situado detrás del mostrador, a los lados de la mujer, y esperaban también con los brazos cruzados, tan parecidos entre ellos que el reflejo de sus espaldas en el azogue envejecido tenía algo de falso, como una cuadruplicación difícil o engañosa» (166). La palabra «azogue» en lugar de «espejo» aduce el mito de que los vampiros, como Drácula, no se reflejan en el cristal.

Durante el servicio en el restaurante Jacobo observa algunos hechos sospechosos, como el imperceptible cambio entre quienes lo atienden: «La mano que vertía el vino en la alta copa estaba cubierta de pelos, y a usted le llevó un sobresaltado segundo romper la absurda cadena lógica y comprender que la mujer pálida ya no estaba a su lado» (165). Igualmente le resulta engañosa la evanescencia de la turista que salió del Zagreb: «Las dos largas tapias de piedra solo mostraban un portón a la distancia, donde la turista no había podido llegar» (172). Jacobo no reflexiona más allá de los hechos, los aprehende desde una perspectiva lógica. Pero se produce una contradicción entre el principio lógico y el pensamiento intuitivo de que la turista está en peligro. Jacobo se fija en la ceguera de la mujer (165) cuando en realidad es el auténtico invidente de la amenaza subyacente en el Zagreb. Con esto, surge un desfase entre las señales de la turista y la comprensión del hombre. Ella escoge su mesa para atraer la atención del protagonista, es torpe, se sopla la nariz y prolonga su permanencia en el lugar. Jacobo critica que «no parecía darse cuenta del paso del tiempo» (166).

Desde la llegada de la mujer se estableció una secuencia de miradas: Jacobo observaba a los camareros y estos escrudiñaban a la comensal. En el nivel extradiegético ocurre a la inversa. Atestiguar la amenaza en los ojos de los camareros despierta una alarma en Jacobo, porque después de todo él es también un turista. La decisión de

proteger a Jenny no es un acto altruista, sino una forma de escape con la que esconde su miedo detrás del ego masculino. De todas formas, la voz narrativa pone de manifiesto su pánico: «Solo ahí respiró de verdad, como si hasta entonces y sin darse cuenta hubiera estado conteniendo la respiración» (171). La mirada es decisiva del consecuente movimiento de salida y regreso: Jacobo va tras la turista porque *ha visto* una posibilidad de peligro en el modo en que era mirada por los camareros y cuando la *pierde de vista* una razón desconocida *ciega* su juicio y lo lleva de vuelta al Zagreb, en donde reconoce que hasta *mirar* a los camareros era inútil (174).

Hasta la escena final, las acciones se han desarrollado en silencio, solamente la camarera interpela a Jacobo sobre lo que desea consumir. Así que el diálogo en la última escena rompe el ritmo de la narración y de manera sincrónica el desconcierto que provoca la revelación de la identidad de la narradora desarma la mirada «crítica» de Jacobo, habida cuenta de que ha sido el único observado. Además, pone en duda la veracidad de los pensamientos atribuidos a Jacobo, porque, en realidad, el relato resulta de la percepción que tiene la narradora de la supuesta percepción que tiene Jacobo de ella. Jenny actúa como personaje-testigo que reproduce sus observaciones desde un aparente nivel extradiegético, desde el cual narra los hechos en un tiempo pretérito. Es el único personaje cercano al lector que conoce el destino de Jacobo, pero no lo revela. Con todo, la posibilidad de atribuirle un carácter omnisciente es anulada por su enunciado en el último párrafo: «cómo podía saber que usted iba a pensar lo que pensó de mí» (174). Pareciese que los pensamientos imputados a Jacobo han sido formulados por la voz narrativa en un tiempo futuro, pero no así comprendidos en el tiempo presente de los hechos.

Finalmente, queda una intriga mayor: qué le harán a Jacobo. Las pistas semánticas arrojan que la turista inglesa es un espectro: «Había demasiada distancia, demasiadas imposibilidades entre usted y yo [...] usted estaba todavía vivo» (174). Y también que los camareros son criaturas extrañas, vampiros, a juzgar por las descripciones y los referentes explicados, aunque en el cuento estén representados de manera distinta a «como la gente los imagina» (173). Así las cosas, la narradora hace un pronóstico en el modo de la primera persona plural que implica, sin duda, que Jacobo será asesinado y se convertirá en un fantasma: «ahora seríamos dos para venir en las noches de lluvia» (174).

Pese a ser uno de los cuentos más breves y de estructura sencilla de *Alguien que anda por ahí*, en *Reunión con un círculo rojo* convergen el escenario de lo gótico, el suceso fantástico y la intriga en cierto modo policíaca del protagonista. A propósito de esta

fusión, Cruz (1999) ha concluido que es un cuento multigenérico, observación que parece acertada. Del mismo modo que ocurre con las tipologías, el cuento también admite una variación de interpretaciones, desde la secta de vampiros que aniquila turistas hasta los matices políticos de la opresión de un «círculo» de poder. De la lectura hermenéutica que se ha hecho del título y del último párrafo del cuento se ha concluido que el argumento es principalmente vampírico, sobre todo por el suspenso ominoso que pronuncian los detalles del decorado. Ahora bien, la confrontación del texto con la obra homónima del pintor venezolano Jacobo Borges, un ejercicio extratextual, permite una mejor justificación de las interpretaciones políticas.

Como parte de la trampa de la lectura, tras el título de *Reunión con un círculo rojo* aparece una escueta dedicatoria que lee: «A Borges». En un principio, se entendió que la dedicatoria remitía a Jorge Luis Borges, pero, al incluir el texto en el volumen *Territorios*, el autor aclaró que se refería a Jacobo Borges<sup>52</sup>. El diálogo interartístico con la obra de Jacobo Borges pone de manifiesto otros sentidos, de manera particular el del anonimato del «círculo», pues en el cuadro aparecen diez figuras sentadas con los rostros difuminados. Al igual que los camareros, estas posan con los brazos cruzados y la intensidad del alfombrado círculo rojo contrasta con los colores de la imagen, como lo hace la cortina roja del Zagreb con la palidez de la mujer que lo atiende. El punto en común más importante es el de la mujer semidesnuda que acompaña a las otras nueve figuras: tres de blanco, una de amarillo y cinco con vestimentas militares. A continuación la imagen:



Jacobo Borges. *Reunión con un círculo rojo* (1976)

<sup>52</sup> Según Filer (1997, 87) la confusión entre los Borges aparece en *Lo neofantástico en Julio Cortázar* (1988) de Julia Cruz, *Abismos de papel* (2005) de Alberto Paredes y la reseña de Hortensia Campanella (1980).

Filer (1997) hace una lectura política de la imagen y el texto: «habría que explicar de qué modo un cuento que evoca los horrores del vampirismo puede ser asimilado al contexto de preocupaciones político sociales de Cortázar en los años setenta. Creo plausible leer estas imágenes de Borges, con sus víctimas y victimarios, con sus figuras y espacios que simbolizan el poder, como otra visión del vampirismo, de un vampirismo más real y cercano a nosotros que el gótico» (93). Esta propuesta es válida en la confrontación de ambas obras; sin embargo, resulta insuficiente adjudicar tal sentido al cuento en su autonomía. Ciertamente, al final queda implícita una violencia futura que el lector bien puede interpretar como metáfora de un atropello en particular. Pero esta interpretación no es inmanente a los hechos y tampoco se hace referencia explícita a las cuestiones políticas del autor. En contraste con cuentos de Cortázar con un fondo político o social deliberado, en el texto en cuestión no se encuentran tales indicios y los personajes principales permanecen ajenos al lugar y a sus victimarios, por lo que la historia es producto de coincidencias del tiempo y el espacio. Ni tan siquiera puede establecerse que los personajes hayan sido atraídos al lugar por una fuerza superior.

*Reunión con un círculo rojo* se encuadra más bien en la categoría de cuento fantástico. En él lo inexplicable surge en la cotidianidad de un viaje y el protagonista y la turista inglesa son sacrificados por un orden vampírico que se esconde en las sombras de un restaurante, en donde esperan pacientemente a sus víctimas. Las motivaciones de los victimarios son consustanciales a su naturaleza vampírica, aunque resulta confuso que la mujer inglesa se comporte más como un espectro que como un vampiro, pues la tradicional mordida implica una metamorfosis de la víctima a la condición de su opresor. Pero esta es una de las tantas interrogantes que se hallan al final, abiertas a los sentidos que le adjudique cada lector por su cierre inconcluso. Ni tan siquiera la más rigurosa lectura podría descifrar el enigma de los motivos y lo que advendrá a Jacobo. De hecho, una segunda lectura de *Reunión con un círculo rojo* estaría asociada al fracaso (Cruz, 1999, 97), porque aunque el enigma permanezca intocable su andamiaje ha sido desmontado.

## **2.9. Las caras de la medalla**

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En sus reseñas, Picon Garfield (1978) advirtió la repetición temática del amor y el erotismo y las diferencias estilísticas y Mora Valcárcel (1979) la puesta en abismo de la estructura narrativa. Sobre el desorden pronominal de la historia como reflejo de la dinámica de los personajes se encuentran los estudios: «A Nowhere for Us: The

Promising Pronouns of Cortázar's 'Utopian' Stories» (Sommer, 1984)<sup>53</sup>, «Discordancia pronominal y técnica narrativa: “Las caras de la medalla”, de Cortázar» (Soifer, 1989) y sendos apartados en los libros *Mothers, Lovers and Others* (Schmidt-Cruz, 2004) y *Abismos de papel* (Paredes, 2005). En 2007 se publicó en El País el inédito *Ciao, Verona*, segunda parte de *Las caras de la medalla*, incluido en *Papeles inesperados* (2012). Lagmanovich (2009) estableció las correspondencias, en «La relación entre “Ciao, Verona” y “Las caras de la medalla”, dos cuentos de Julio Cortázar»<sup>54</sup>. Una lectura novedosa es «“The Offices of CERN”: A Reading for the Internet Age of Julio Cortázar's Story “The Faces of the Medal”» (Rollason, 2012), pues el autor extrapola el texto a la realidad cibernética del lector contemporáneo al reproducir la abolición de las distancias, la visión cosmopolita y la bifurcación de pasajes y significantes en su obra.

#### ARGUMENTO

Javier es un ingeniero que aborrece su labor en el Consejo Europeo para la Investigación Nuclear (CERN), a donde viaja frecuentemente desde Londres. Su relación con Eileen se ha deteriorado y es atraído por Mireille, una secretaria del CERN. Javier y Mireille comparten paseos, conciertos y el gusto por la música que escuchan en la sala de la cabaña de Mireille, pero no consiguen prosperar a la intimidad sexual.

#### ANÁLISIS

La composición de *Las caras de la medalla* aparenta una cohesión entre la imagen implícita en el título y la narración de la historia en las voces de ambos protagonistas, resumidos en el modo de la primera persona plural con el «nosotros». Estas voces se intercambian mediante un narrador heterodiegético. La «medalla» equivale a la coexistencia de las partes de un todo que no pueden encontrarse entre sí. Por ello, esta imagen simboliza los desencuentros sexuales entre Javier y Mireille, desfase que se reproduce en la reminiscencia de los hechos a través del acto de escritura que es la narración. En el momento en que se descubre este último dato se advierte que, pese a la

---

<sup>53</sup> Sommer describió la relación de los personajes como uno de los juegos destinados al fracaso en la obra del escritor, «en *Playing to Lose: Cortázar's Comforting Pessimism*» (1979).

<sup>54</sup> Es difícil no condicionar la interpretación de *Las caras de la medalla* a la voz monologal de Mireille que aparece en *Ciao, Verona*, inédito hallado en 2007 en los archivos de Julio Cortázar conservados en la Universidad de Texas. En una carta a Jaime Alazraki el autor mencionó este último cuento como una segunda parte del publicado en 1977: «la verdad es que en ese libro hay amargos pedazos de mi vida, por ejemplo: “Las caras de la medalla” cuya historia siguió y terminó en otro cuento muy largo que escribí hace tres meses y que entrará en otro libro, si libro hay; se llama “Ciao, Verona”, y fue tan duro de escribir como el otro» (*Cartas*, 5, 103). Los nexos entre la ficción y la realidad del autor no han sido explorados de manera certera y tampoco ocupan el interés de esta valoración interpretativa. El cuento conserva su autonomía literaria en todos los aspectos, aunque la perspectiva de Mireille, que es la narradora autodiegética de *Ciao, Verona*, puede esclarecer el entramado de su historia y narración.



pertinencia de la figura de la medalla con el sentido de la historia, esta produce una lectura engañosa, pues el «nosotros» en realidad refleja la visión de Javier.

Después de un primer acápite extenso, en el párrafo segundo se acepta la falsedad de la perspectiva dual, que aumenta la imposibilidad comunicativa pasada y presente entre los protagonistas, al mismo tiempo que propone un acertijo: «Solo uno de los dos escribe esto pero es lo mismo, es como si lo escribiéramos juntos aunque ya nunca más estaremos juntos» (180). Descifrar quién escribe es un enigma artificioso que desvía la atención de la duda subyacente a lo largo de la narración: si está dicho en un modo pronosticador que el encuentro entre Javier y Mireille nunca ocurrirá, para qué o por qué se escribe. La primera tarea consistía en identificar la voz que narra. La narración resulta posiblemente de los ejercicios de escritura con los cuales se menciona que Javier pretende resarcirse de sus frustraciones. Este detalle se comprueba en la frecuencia repetitiva del acto imperfectivo, que tiene lugar en un tiempo ulterior al de los hechos centrales:

Mireille llora a veces mientras escucha un determinado quinteto de Brahms [...]. Javier no sabe llorar, sus lágrimas eligen condensarse en pesadillas [...] de las que se despoja [...] escribiendo textos que no contienen forzosamente las pesadillas (180).

En algún atardecer Mireille ha llorado mientras escuchaba un determinado quinteto de Brahms, pero Javier no sabe llorar, solo tiene pesadillas de las que se despoja escribiendo textos que tratan de ser como las pesadillas (197).

A partir de estos pasajes, se confrontan otros detalles que sostienen la probabilidad de que el juego de narradores opere como estrategia de Javier para enmascarar los estragos sentimentales de la relación truncada. Entre ellos, el modo verbal del enunciado en que se estima que Mireille «hubiera podido ordenar mejor las secuencias, Javier no hacía más que poner sus pocas cartas boca arriba» (199). El uso del pretérito pluscuamperfecto en el modo subjuntivo implica que Mireille no es la responsable de organizar la historia. Se descarta de manera absoluta una lectura abierta de esta oración, porque la cuestión del orden se refiere directamente a la disposición del relato en sí. En efecto, aunque organizado en seis partes identificadas visualmente por espacios tipográficos, el cuento acumula elisiones verbales, los anacronismos, la variación de los ritmos narrativos, los desplazamientos hacia el nivel extradiegético en el que se comenta el acto de escritura y la prolongación de las estructuras sintácticas en construcciones compuestas que van de un agente al otro sin la mediación de conectores o puntuaciones.

Así se recoge en el siguiente diagrama<sup>55</sup>:

Parte I	S1: Descripción del espacio, los encuentros y la vida de Javier con Eileen. AE 1: Primera mención del acto de escritura. Anticipación del desenlace. S2: Anticipación del primer intento de relación sexual.
Parte II	Elipsis retrospectiva verbalmente implícita. S3. Almuerzo en casa de Mireille – Javier la desea. S4. Javier «Volvió a Londres al fin de la semana» – Reencuentro con la ausencia de Eileen. S5. «La vez siguiente» – Javier regresa al CERN y él y Mireille van a un concierto de piano. S6. Javier visita a Mireille, se toman las manos y hacen un balance de sus gustos musicales. S7. Discuten en la oficina sobre política – Asoman las diferencias. S8. Javier quiso saber más sobre Mireille e intentó besarla.
Parte III	AE 2: La voz narrativa discute el orden de lo narrado. S9: Encuentro en la cabaña – Mireille rechaza el acto sexual – Repetición detallada del S2.
Parte IV	Elipsis explícita: «Dejamos de vernos durante meses». S10: Mireille viajó a Londres seis meses después para visitar a una tía y se encontró con Javier.
Parte V	Elipsis implícita: «Otra vez Ginebra en el verano» – Javier regresa al CERN. S11: Mireille rechaza por tercera vez el encuentro sexual.
Parte VI	AE 3: Con un ritmo sumario culmina la narración en el pronóstico del desencuentro permanente. Se repite la anticipación del AE 1 con cambio en los tiempos verbales

La idea de que Javier es un narrador autodiegético oculto pone de manifiesto la posibilidad de interpretar *Las caras de la medalla* como una narración no fidedigna, que presenta una secuencia de recuerdos manipulados por el deseo insatisfecho del protagonista. Esta consideración se desprende no solo del comportamiento paciente de Mireille, que se discutirá en breve, sino que también se desprende de la descripción de la escritura que hace Javier de sus pesadillas: «a veces las vuelca en inútiles palabras y por un

<sup>55</sup> La leyenda del diagrama es: S – Suceso y AE – Acto de escritura.

rato es el amo, el que decide lo que será dicho o lo que resbalará poco a poco al falso olvido de un nuevo día» (180)<sup>56</sup>. Con esto, debe retomarse la intriga real, que es la cuestión causal de la escritura. Si bien se opta por el sustantivo «pesadillas» para identificar qué piensa o fabula Javier, se encuentran en el texto otros modos de nombrar lo que siente: orgullo, renuncia, decepción (181), sustantivos inherentes a la frustración por la malograda relación sexual, ansiada por Javier, pero obstaculizada por Mireille en dos escenas del texto. Hacia el final, se enuncia en clave poética la arquetípica inseguridad de la impotencia masculina que lacera la dignidad de Javier: «decirse que no todo hombre se cumple en la hora del amor» (195). Más que una reescritura melancólica, la verbalización del recuerdo encarna la búsqueda de la causa exacta por la cual no hubo tal contacto. Pero la indagación se sabe inútil por la voz narrativa, que insiste en pronosticar la perpetuidad de la distancia.

Los hechos se presentan a través del escrutinio subjetivo de la conducta enrevesada de Mireille: «casi por obligación ella lo había invitado» (181), «Mireille pareció tenerle lástima» (182-183) y «Javier había traído coñac y un juguete absurdo que según él tenía que gustarle muchísimo a Mireille pero que ella encontró sumamente tonto» (185). A pesar de que en la narración cronológica la apatía de la mujer se registra antes del primer intento de contacto sexual, consecuencia de la indagación ulterior del narrador, el desinterés de la mujer se revela a Javier en el acto en sí. Incluso parecería que Mireille también descubre la imposibilidad traumática de entregarse a la intimidad con Javier en el intento mismo. Eso explica la ambigüedad de su comportamiento, pues aunque niega el contacto sexual, transgrede la barrera corporal con el roce de manos, no refrena el beso de Javier y va hasta su habitación. Desde la perspectiva narrativa, las concesiones de Mireille, más las invitaciones a su casa, confirman su interés por el hombre. Con todo,

---

<sup>56</sup> Se difiere de la interpretación que hace Sommer (1979) de la figura narrativa: «Javier's confession [el texto escrito] should be read as Cortázar's; the reader's substitution of character for author is justified for two reasons. First, the point of view in "Las caras de la medalla" alternates almost arbitrarily from first to third person, suggesting an identity between Javier and Cortázar. Second, the story repeats its author's periodic admission of impotence and his need to write in order to purge nightmarish obsessions; it clearly recalls the painful honesty of "Ahí pero dónde, cómo" in *Octaedro*. Also, Cortázar himself is the protagonist of another story in the recent collection with the self-castigating theme of guilt and impotence, "Apocalipsis de Solentiname"» (59). Con esta conclusión Sommer desestima la distinción entre los conceptos de 'autor real' y 'autor implícito', refiriéndose este último a la imagen de autor que se proyecta en el texto y el lector descifra. Se hace eco de una línea crítica que supedita el valor literario de los relatos de Cortázar a su fondo biográfico. Si bien los propios testimonios del escritor revelan la correlación entre el universo de su ficción y sus experiencias personales, esto no implica que todos «los protagonistas de los relatos sufran, de forma paralela, los mismos trastornos» (Terramorsi, 1994, 118; cit. en Goyalde Palacios, 2001, 175). Ahora bien, la narradora de *Ciao, Verona*, Mireille, desenmascara a Javier, escondido tras la etiqueta de la ficción y el narrador heterodiegético, y comunica que ha publicado una historia —*Las caras de la medalla*—: «Es curioso, Lamia, pero de alguna manera ese texto de Javier es real, él pudo convertirlo en un relato literario y darle un título un poco numismático y publicarlo como pura ficción» (Cortázar, 2010, 85). En estas líneas, de manera paradójica, se desenmascara una injerencia autorial sobre *Las caras de la medalla* en el discurso de Mireille: «Su estúpido error -entre tantísimos otros- estuvo en creer que su texto nos abarcaba y de alguna manera nos resumía; creyó por escritor y por vanidoso, que tal vez son la misma cosa, que las frases donde hablaba de él y de mí usando el plural completaban una visión de conjunto y me concedían la parte que me tocaba, el ángulo visual que yo hubiera tenido el derecho de reclamar en ese texto» (Cortázar, 2010, 85).

había una «ausencia» en la participación de Mireille en el incipiente vínculo, cuestionada por Javier: «si alguna vez le sería dado saber lo que ella ya sabía de él, su Londres y su Eileen de ella» (185)<sup>57</sup>.

Conocer el pasado de la mujer implicaría la consecución de la entrega primera, el traspaso del umbral en el que esperaba el permiso de acceso que ya él había dado a Mireille al contarle de Eileen (183)<sup>58</sup>. A diferencia de *La Maga* de *Rayuela* y *Anabel de Diario para un cuento*, por ejemplo, en esta historia no se ofrece un trasfondo del personaje femenino. De Mireille no se conoce más que la apreciación física de Javier: «morena y callada, blusa hasta el cuello donde algo debía latir despacio, un pajarito de vida sin demasiados altibajos, una madre lejana, algún amor desdichado y sin secuelas, Mireille ya un poco solterona, un poco oficinista pero a veces silbando un tema de Mahler en el ascensor, vestida sin capricho, casi siempre de pardo o de traje sastre, una edad demasiado puesta, una discreción demasiado hosca» (179). Se produce un desfase entre el retrato pudoroso y la imagen de los blue-jeans que destacan su cintura (182) y suscitan el deseo de Javier. Desde entonces, el hombre rastrea la sensualidad que piensa existe debajo de su indumentaria conservadora, el vestigio de vida que arroja el silbido del tema de Mahler en medio del mutismo que la arropa.

En un acto propio del hombre infiel de las telenovelas, Javier intenta persuadir a Mireille con la historia del declive de su relación con Eileen, pero esta no reacciona del modo que él esperaba. Ocurre un cruce de intenciones de las que solamente se conocen las de Javier, que piensa posible el *affaire*, mientras que permanece oculto el motivo por el cual Mireille sucumbe. Su «participación» en el idilio es automática, aunque «no lo rechazaba [...] estaba como en otra parte, en otro tiempo» (186), estado propio de las partes de la medalla que coinciden en el tiempo y el espacio sin tocarse. Sus reservas

---

<sup>57</sup> A diferencia de los juegos pronominales de *Las caras*, la estructura monólo-epistolar de *Ciao, Verona* establece sin ambages el lesbianismo de Mireille, preferencia que explica su negación a la intimidad con Javier. Pero este dato parece estar contenido en un enunciado intrincado del primer cuento: «Era como si Mireille esperara de Javier algo que él esperaba de Mireille» (189). Se destaca esta oración porque en el cuento no se reflexiona sobre otra posibilidad que justifique el comportamiento de Mireille: se descarta el asunto de la virginidad (187) y la aprensión moral por el compromiso de Javier con otra mujer. En el plano sexual, Javier esperaba el goce de los atributos femeninos, lo mismo que Mireille esperaba de Lamia. Pero, aun cuando se ha reconocido la infalibilidad de la narración de Javier, el homosexualismo profeso de Mireille no explica su concesión a la experiencia compartida con el hombre. Por supuesto, su aversión a la figura masculina, así como la intensidad de su carta a Lamia, que se ha suicidado en un hotel de Boston, contrasta con la figura paciente que se proyecta en *Las caras de la medalla*.

<sup>58</sup> Como ha dicho Paredes (2005), el afán del encuentro entre Javier y Mireille se fundamenta en lo que cada uno es y desea (229). Al contrario de los ultrajes en otros relatos, como en *La barca o Nueva visita a Venecia*, publicado en la misma colección, en este cuento el personaje masculino acata el deseo del personaje femenino. Picon Garfield (1978) recuenta las otras instancias de resistencia erótica de las mujeres en la obra de Cortázar: «En “El río”, el hombre insiste en el acto sexual que coincide con el suicidio de la mujer ahogada en el río. En “Las armas secretas” el amante se metamorfosea en nazi para violar a su amante por segunda vez. En “Verano” la mujer trata de rechazar al hombre que la posee. En el cuento actual, “Las caras de la medalla”, por primera vez en la cuentística de Cortázar, el hombre no se impone sino espera; y su deseo esperanzado se extravía ante una relación de “amigos” ligados por una ternura que niega el sexo» (95).

persisten hasta el final. Poco o ningún indicio se rescata en el cuento que permita desentrañar su construcción psicológica. Esta incapacidad del análisis reafirma la existencia de una sola perspectiva narrativa.

Interregno de la tensión, los personajes disfrutaban armoniosamente de la sonoridad clásica en la sala de Mireille. Sin embargo, el aparente estado de comunión en realidad denuncia la plenitud de la imagen de la medalla. Así se demuestra en el relato: «Nunca nos mirábamos a la hora de la música, bastaba con estar ahí» (187). Javier y Mireille se acompañan en el solipsismo, estado del que no logran despojarse ni tan siquiera con la suplencia de un placer carnal que resulta efímero en su propia impotencia. Coinciden en el gusto por Gustav Mahler, Johannes Brahms y la música de la Edad Media en conjunto, pero el interés por el jazz los separa (184), detalle que remite a la relación inconexa entre ambos. Mireille prefiere la complejidad organizada y armoniosa de la música clásica sobre la experimentación e improvisación del jazz. En cierto modo, el embaque amoroso con Javier hubiese sido análogo a la forma abierta del jazz, porque el hombre perseguía la improvisación en la partitura en blanco que había dejado Eileen, con quien había mantenido una relación jazzística, que pasó de la espontaneidad al blues: «Con ella había vivido un safari en plena ciudad, Eileen lo había acompañado a cazar antílopes en Piccadilly Circus, a encender hogueras de vivac en Hampsted Heath» (178-179). Al contrario del acercamiento que provoca la música entre los actantes principales, signará el distanciamiento entre Javier y su primera amante: «Eileen prefiriendo el cine a los conciertos [...] Javier yéndose solo a buscar discos» (179). Por ello, el protagonista encuentra en Mireille la posibilidad de conciliar la complicidad perdida, idea esfumada en la discrepancia de las preferencias musicales. Javier disfruta el jazz, que sirve también para connotar su «safari» o *happening* con Eileen, pero Mireille escoge la solemnidad de la música clásica<sup>59</sup>.

En su comentario del cuento, Ferré (1990) hace una distinción calificativa de los protagonistas, llamando frígida a la mujer y libertino al hombre, y toma de ejemplo el hecho de que ella mantenía una vida sedentaria en Ginebra mientras él viajaba constantemente (109). Sommer (1979) dirá lo mismo: «Her passion does not succeed in burning away certain virginal frigidity that makes her a bit of “solterona”» (57). Tal diferenciación, sesgada hacia una polaridad mucho más dilatada que la sugerida por la imagen de la medalla, resulta inadecuada. Esto, pues, amén de las diferencias, Javier viaja por cuestiones laborales y se inclina hacia la pasividad de Mireille. Así se muestra en su

---

<sup>59</sup> Como se ha dicho, las escenas en que Javier y Mireille escuchan música juntos evocan la intimidad de Vera y Mauricio, personajes de *Vientos alisios*.

sentimiento hacia la furtiva relación que tiene con María Elena, durante un viaje intermedio a Londres: «de había dado tres semanas de livianos juegos, el placer por sí mismo allí donde el resto era un amable vacío diurno con María Elena volviéndose infatigable al tennis y a los Rolling Stones» (191). Javier buscaba el punto medio entre María Elena y Mireille, lo que en un tiempo pasado fue Eileen.

De la tercera parte en adelante se abre una brecha entre los protagonistas, suceso que se imprime en la narración con la desaparición del uso pronominal «nosotros». Ha dicho Soifer: «la primera parte concentra los encuentros y coincidencias y la segunda los incidentes del irremediable alejamiento» (1985, 201). En efecto, la voz narrativa así lo reconoce: «habíamos avanzado por un camino en el que ninguno de los dos había querido forzar la marcha, quebrar la armoniosa paridad» (189). Con el segundo intento de contacto sexual, espejo del primero que se suma a la estructura simétrica del relato, se marca el final de la conformidad con la que habían aceptado la insatisfacción mutua y al mismo tiempo distinta. Javier, que ha asumido con calma la resistencia sexual de Mireille, vuelve a contener su pesadumbre, a respetar el espacio físico y la decisión de la mujer que de manera ambigua lo seduce y lo rechaza.

Se imponen las ceremonias inútiles (190), el civismo de las despedidas y los encuentros en los que conviene no decir nada, al impulso erótico que en otros textos del autor culmina en violencia sexual. Esta idea planea en el cuento: «es demasiado fácil echarle la culpa a la delicadeza, a la imposibilidad de ser brutal u obstinado o generoso. Entre seres más simples o más ignorantes eso no hubiera sucedido así, acaso una bofetada o un insulto hubieran contenido la caridad y el justo camino que el decoro nos vedó cortésmente» (181). Aparece la traducción de un verso de Rimbaud, que puede leerse, dentro de otras posibilidades, como el arrepentimiento de Javier por no haberla sometido al acto: «por delicadeza perdemos nuestra vida» (190), reducción del verso: «A tout asservi, par délicatesse j'ai perdu ma vie» (1997, 217). Más allá de su valor hiperbólico, la «pérdida de la vida» es el resultado de la obsesión con el recuerdo de la mujer.

Gradualmente la figura de Mireille se desvanece en la narración, quedando al descubierto la perspectiva de Javier, que reafirma la melancolía por lo imposible: «Nunca habremos hablado de esto, la imaginación nos reúne hoy tan vagamente como entonces la realidad. Nunca buscaremos juntos la culpa» (194-195). La repetición del adverbio modal demuestra la resignación narrativa, volcada en una pesadumbre por lo inexistente, una tristeza compulsiva por desentrañar las causas de lo que no fue, que no lleva a

ninguna parte. Convergen la realidad y lo fabulado en una memoria angustiosa por su propia transparencia; los hechos están dados, han sido aceptados, no transgreden a la lógica de las relaciones conyugales, pero nada ha sido entendido. En *Las caras de la medalla* se aprecia un modo en el que la más «real» de las realidades se muestra insondable.

La estructura del final se articula en el resumen de las últimas comunicaciones que tuvieron los protagonistas hasta el silencio definitivo de Mireille, que desencadena una secuencia de enunciados aparecidos en la narración. En el cierre se completa la mirada interna del relato. Esta duplicación es, por supuesto, una traducción estilística de la «medalla» que signa el desarrollo de los personajes, la historia y el modo narrativo. Dos macro-partes están delimitadas por el cambio sintáctico, de la preponderancia del «nosotros» a la desaparición de este, en la simetría perfecta del hexágono formado por las seis partes identificadas en relato. Culmina la voz narrativa heterodiegética, aunque para entonces la máscara es inservible porque se ha quebrado la falsa perspectiva dual. Quizás el ego de Javier, vulnerado una y otra vez en la historia, intenta protegerse de la exposición absoluta y por ello presenta su historia desde la distancia. Sin importar el modo de la tercera persona, el último párrafo constituye un manifiesto metadieético: Javier escribe para despejarse de sus miedos. Sin embargo, el enunciado adversativo del final revela la amargura que le deja la insustancialidad textual, el fracaso teleológico del acto de escritura imperfectivo, pues se volverá a repetir «con la obstinación de la mosca que se posa cien veces en un brazo» (1970).

En particular, la intriga persistente de principio a fin constituye el efecto más importante del cuento, articulado con el plano técnico y estructural, produciendo así una cohesión general. Se suman a estos fines otros elementos que, aunque propios de las creaciones cortazarianas, no resultan repetitivos ni predecibles: la música, el viaje, el hastío. Esto se debe muy probablemente a la otra «cara» de las relaciones humanas estrenada en la colección a la que pertenece el cuento; sus matices sacuden por lo pasmoso de su naturalidad inentendible, abstrusa, cruel y frustrante, a su vez cotidiana. La resignación del hombre ante esta realidad adquiere una dimensión poética, independiente de secuelas o confrontaciones biográficas.

## 2.10. Alguien que anda por ahí

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una crítica inmediata a este relato la ofreció Rocco-Cuzzi (1977) al desestimar su valor como parte del conjunto, «Cortázar, pero menos». En 1978, Picon Garfield destacó que el tema político es más sencillo en este relato que en otros del autor, en *Usted se tendió a tu lado*. En 1979, Mora Valcárcel señaló que la historia está supeditada al aparato ideológico y destacó la reiteración como recurso detonador de la intriga en la atmósfera del relato, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”». En 1997, Terramorsi completó una exégesis equilibrada y profunda en el sentido estructural e interpretativo, que pone de manifiesto los valores múltiples del cuento, en «“Alguien que anda por ahí”: le spectre de la révolution». En 1998, Vázquez estudió en detalle la presencia de la música en el desarrollo de la historia, en «La función de la música en “Alguien que anda por ahí”». En 2010, Pérez-Abadín comentó de manera esclarecedora la relación musical y el contexto político en la historia, a propósito de su estudio dedicado al cuento *Reunión*, en *Cortázar y Che Guevara. Lectura de reunión*.

### ARGUMENTO

Jiménez, un contrarrevolucionario cubano, se infiltra en la provincia de Oriente, para perpetrar un ataque terrorista en una fábrica. Por entonces, residía en los Estados Unidos, porque su familia no estaba de acuerdo con el gobierno revolucionario, aunque su hermano Robertito luchó junto a este bando en contra del intento de invasión en Bahía Cochinos (1971). Después de pasar un rato en el restaurante del hotel y escuchar a una pianista interpretar baladas y piezas clásicas de Chopin, el protagonista se va a dormir a su habitación y es despertado y asfixiado por el espectro del músico polaco.

### ANÁLISIS

La narración de *Alguien que anda por ahí* se desarrolla en el tiempo presente de los hechos que avanzan desde la llegada de Jiménez a la provincia de Oriente hasta su encuentro con la manifestación de Chopin. Se intercalan en esta sucesión los recuerdos del protagonista, para enmarcar el argumento central en el contexto psicológico del personaje. Pese a que la primera escena da la impresión de que se trata de una historia de espionaje policíaco en la que un héroe se embarca en un periplo para cumplir una misión, el narrador heterodiegético proyecta un retrato melancólico, inestable y temeroso de



Jiménez<sup>60</sup>, en quien se focalizan de manera interna y fija los hechos; su conducta azarosa imprime suspenso al relato. Tal atmósfera propende al estilo de una historia de acción que a la intriga de una de terror, ya que el relato se desarrolla sin circunloquios y, por ende, no se anticipa el desenlace fantástico. Además, de entrada, la incógnita del sujeto indeterminado «alguien» anunciado en el título parece resuelta en la clandestinidad de la operación contrarrevolucionaria.

Pero, en la primera escena, el contacto sensorial de Jiménez con el espacio cubano abre un pasaje hacia los tiempos pretéritos que sacude la idea del terrorista intrépido. Por otro lado, el fastidio que le provoca no llevar una pistola por las órdenes de York, aparente jefe de la misión, evidencia que el personaje no está cómodo bajo el mando de los estadounidenses. Jiménez va desarmándose hasta ser aniquilado en la escena final. Metafóricamente, su muerte sustituye el estadillo del explosivo que cargaba en su maletín y que no llega a detonarse. Esta «descomposición» del personaje se inicia con la discordancia entre el olor de Oriente y el hedor que percibió dos días antes del presente de la historia: «había sido la peste del asfalto caliente y las frituras ciudadanas, el desinfectante apenas disimulado en el lobby del Atlantic; los parches casi patéticos del bourbon con que todos ellos buscaban tapar el recuerdo del ron» (201). Del sentido olfativo se pasa al gustativo con la mención del bourbon americano que contrasta con el ron cubano. Sugiere el enunciado que la lancha de motor que ha llevado a Jiménez hasta Cuba ha salido del estado de la Florida en el sur de los Estados Unidos, a una distancia aproximada de ciento setenta kilómetros de la isla.

A estas percepciones olfativas y gustativas se suma la imagen acústica del ave agorera, reiterada en la narración: durante el desembarco «lo invadía el olor de Oriente, la sola inconfundible llamada del ave nocturna que quizás le daba la bienvenida, mejor pensarlo así como un conjuro» (201-202); a su llegada al hotel «el olor de Oriente y la queja del pájaro que irritó por un momento a Jiménez» (203); y en la habitación mientras duerme «el ave nocturna cantaba otra vez en alguna mata o en el palmar del norte» (207). En el marco de la tradición literaria, el ruido del ave en *Alguien que anda por ahí* pronostica una fatalidad, ignorado por el protagonista, pero repetido de manera sospechosa por la

---

<sup>60</sup> Se opone a los personajes temerarios de las novelas detectivescas, policíacas o de espionaje. Parece interesante reproducir lo que Zayas (2000) ha postulado con respecto a este género en la tradición cubana: «la novela policial tuvo un auge repentino y prolífico en los años setenta pero sufrió alguno de los peores males que aquejaban la literatura en aquel período. Por su misma pertenencia a este género, las obras cubanas se prestan particularmente bien a la esquematización. El aspecto maniqueo alcanzó los extremos posibles en novelas cuyo “personaje positivo”, como se suele decir en Cuba, no podía ser un detective sino un valiente agente del estado, policía nacional, dechado de perfección que luchaba contra las diferentes emanaciones de la CIA» (153). Efectivamente, en *Alguien que anda por ahí* el espía no puede ser el héroe de la historia, puesto que se opone a los principios de la Revolución Cubana.

voz narrativa<sup>61</sup>. Otro sonido indicativo de las causas por las que Jiménez se dispone a cometer el ataque es la interpretación musical de una pianista en el vestíbulo del hotel, que despierta los recuerdos de la vida del protagonista antes de emigrar de Cuba. Estas interpretaciones acompañan el *crescendo* de la historia hasta el desenlace (Vázquez, 1998, 127). Entonces, la música invade el espacio acústico que ocupaba el ruido del ave, encubriendo por igual el anuncio de la desgracia.

Convergen géneros musicales dispares en la historia: la habanera y el danzón cubano, Chopin y la balada de una película estadounidense que interpretó Irene Dunne. El repertorio de la pianista parece estar limitado, a juzgar por la repetición del tema de Dunne, identificado en el texto con el nombre de *Hay humo en tus ojos*, cuyo título original es *Smoke gets in your eyes*, interpretado por la famosa actriz en 1938 en la adaptación cinematográfica del musical *Roberta*, para el que fue escrito. Esta melodía aparece signada en el texto por la nostalgia del protagonista por «aquella Habana de entonces» (205)<sup>62</sup>. En esta frase el adverbio temporal es deíctico de la década de 1930 en Cuba, apenas treinta años después de lograr su independencia de España, era un país con gran desarrollo urbano y un escape hedonista para los visitantes extranjeros, por su ambiente bohemio y hoteles de lujo. Hasta la década de 1950, este lapso es denominado la época dorada de Cuba. En estas décadas, además, la música cubana popular tuvo una gran exposición internacional, hecho que explica que las habaneras, los boleros, los sones, la guajira, la rumba y el mambo, entre otros géneros musicales, sean asociados a la añoranza del terreno patrio de quienes viven en el exilio. Este sentimiento distingue a Jiménez de sus compatriotas en el hotel y, aunque se camufla como uno más, sabe que ante los ojos de los otros su verdadera identidad es la de un traidor: «la menor falla y esas caras sonrientes se volverían máscaras de odio» (205).

La pianista interpreta un estudio del músico polaco que suscita una memoria significativa para la comprensión de los motivos del protagonista: «el piano volvía a Chopin, uno de los estudios que también Jiménez había tocado cuando estudiaba piano

---

<sup>61</sup> En la tradición clásica la aparición, el vuelo y el tipo de aves se interpretan como augurios: las palomas son insignia de Venus en la *Eneida* y en las *Metamorfosis* ovidianas; el vuelo zurdo y los buitres son interpretados favorablemente en las *Cuestiones romanas* de Plutarco; en cambio, la corneja asociada a la izquierda es un signo de mal agüero en la oda III, 27 de Horacio, en la bucólica IX de Virgilio, en la égloga III de Benivieni, en la *Arcadia* de Sannazaro y en la égloga I de Garcilaso (Pérez-Abadín, 2007, 146-150). Los pájaros nocturnos son también un símbolo profético del asesinato de Duncan en el segundo acto de *Macbeth*, anunciado por el chillido de un búho y en *The Phoenix and the Turtle*, ambas obras de William Shakespeare. También en la muerte del arzobispo Thomas Becket en *Murder in the Cathedral* de T. S. Eliot y en otros, como: *The Jew of Malta* de Christopher Marlowe, *The White Peacock* de D. H. Lawrence y, por supuesto, el poema *The Raven* de Edgar Allan Poe, uno de los ejemplos más citados respecto del ave como profeta y encarnación del alma de la fallecida (Lutwack, 1994, 118-145).

<sup>62</sup> El imaginario nostálgico de la Cuba prerrevolucionaria es un tópico de las producciones musicales de los exiliados cubanos de la década de 1970 en Miami, en álbumes como «Cuba de ayer» y «Nostalgia Cubana»: «In the familiar tunes they found the “imagines Havana” –some say that for many older Cubans, an imagined Havana is what Miami still represents» (Levine y Asís, 2000, 127-128).

de muchacho antes del gran pánico, un estudio melancólico le recordó la sala de la casa, la abuela muerta, y casi a contrapelo la imagen de su hermano que se había quedado a pesar de la maldición paterna, Robertito muerto como un imbécil en Girón en vez de ayudar a la reconquista de la verdadera libertad» (205)<sup>63</sup>. Este pasaje está escrito en una clave extratextual: el «gran pánico» se refiere a la Revolución Cubana de 1959, la «maldición paterna» acusa la muerte del padre por formar parte de la resistencia y el topónimo Girón resume el intento de invasión de cubanos exiliados por la playa de Girón, también conocida como la Invasión de Bahía Cochinos en 1961. Por oposición, la «verdadera libertad» califica de falsa la independencia promulgada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, al mando del comandante Fidel Castro. Con esto, la defensa de una «libertad auténtica» es inmanente a un deseo de venganza por la destrucción de la familia del protagonista.

Jiménez no se ajusta al perfil de un terrorista profesional, su nerviosismo corresponde más bien al de un principiante, rasgo que lo asemeja a Estévez, el protagonista de *La noche de Mantequilla*. Jiménez ocupa el tercer eslabón en la cadena de mando: el estadounidense York dirige la operación y Alfonso está encargado de la logística, mientras él debe poner el explosivo en la fábrica. Incluso se mantiene en silencio y contesta a iniciativa del diálogo ficticio que entabla Alfonso para disipar cualquier sospecha sobre el origen del «turista provinciano»:

Alfonso en el jardín del motel pegando un grito y qué carajo donde dejaste el carro, chico, los dos empleados mirando y escuchando, hace un cuarto de hora que te espero, sí pero llegamos con atraso y el carro siguió con una compañera que va a la casa de la familia, me dejó ahí en la curva, vaya, tú siempre tan caballero, no me jodas, Alfonso, si es sabroso caminar por aquí, la maleta pasando de mano con una liviandad perfecta, los músculos tensos pero el gesto como de plumas, nada, vamos por tu llave y después nos echamos un trago [...] había tanto que ver en Santiago, se trabajaba duro para cumplir los planes y sobrepasarlos, las microbrigadas eran del carajo, Almeida vendría a inaugurar las fábricas, por ahí en una de esas hasta caía Fidel, los compañeros estaban arrimando el hombro que daba gusto (203-204).

El rasgo descriptivo de la tensión del brazo por el traspaso de la maleta supone un guiño sobre el peso de los explosivos, metáfora de la carga emocional del protagonista: «La vuelta iba a ser más fácil sin el envoltorio verde, sin todas esas caras que lo habían rodeado hasta ahora» (207). Los términos «compañera» y «compañero» enmarcan la charla ficticia en el discurso comunista-socialista, en el que los hombres y las mujeres, sin importar su condición social, se interpelan como pares. Se revela con este diálogo que la fábrica en la que pondrán el explosivo es una obra reciente del nuevo

---

<sup>63</sup> Pérez-Abadín (2010) sugiere que el «estudio melancólico» podría ser *op.* 25, n.º 7 (102).

gobierno, igual que la carretera que obvió Jiménez por el viejo sendero de la costa al hotel (202) y también que en la inauguración de la fábrica se esperaba la presencia de los comandantes de la Revolución, lo cual sugiere la posibilidad de que el ataque estaba destinado a estos.

Ya se han señalado las emociones que desatan en el protagonista la balada y el estudio de Chopin, pero antes un preludio del músico polaco circundaba su temor: «era plácido y cordial y calmó y Chopin, que ahora volvía desde ese preludio que la pianista tocaba muy lento, pero Jiménez sentía la amenaza como un agazapamiento» (204-205). De los veinticuatro preludios que completó Chopin en 1839 es posible que se refiera a cualquiera de los de movimiento lento: *op. 28*, n.ºs 2, 4, 6, 9, 13, 15, 20 y 21 (Pérez-Abadín, 2010, 102). Esta posibilidad es más evidente en la clasificación temática del pianista franco-suizo Alfred Cortot en su edición de los preludios, publicada en 1926 por la editorial Salabert en París, que añade títulos descriptivos: *Méditation douloureuse; la mer déserte, au loin* (n.º 2), *Sur une tombe* (n.º 4), *Le mal du pays* (n.º 6), *Voix prophétiques* (n.º 9), *Sur le sol étranger, par une nuit étoilée, et en pensant a la bien-aimée lointaine* (n.º 13), *Mais la mort est là, dans l'ombre* (n.º 15), *Funérailles* (n.º 20) y *Retour solitaire a l'endroit des aveux* (n.º 21). El exilio y la muerte son nexos temáticos entre los preludios y el texto y no es casualidad que mientras escucha la música Jiménez repare en la presencia de un extranjero sentado al final de la barra.

Se agudiza la intriga en el modo en que se describe a esta figura, que adquiere un sentido claro en el final: «más allá un hombre que parecía extranjero y que bebía sin mirar su vaso, los ojos perdidos en la pianista» (205) y «el barman no hacía caso al extranjero, tal vez hablaba mal el español o era hombre de silencio» (206). Con el verbo «parecía» y la locución adverbial de posibilidad «tal vez» se pone de manifiesto una imprecisión que remite al pronombre indefinido del título: «alguien»<sup>64</sup>. De repente, Jiménez no es el único que anda por ahí, pero ignora cualquier peligro que implique la presencia del otro. Antes de retirarse a su habitación escucha un vals de Chopin. Se describe el *tempo di valse* con símiles que connotan suavidad y nostalgia: «como una lluvia lenta, como talco o flores secas en un álbum» (206). Pero la calma de la escena eclosiona en el suceso fantástico del final, ya sugerido en la oración que delimita el tránsito de Jiménez a su alcoba después de escuchar el vals: «con un buenas noches circular se iba hacia la puerta y entraba en lo que esperaba más allá» (206).

---

<sup>64</sup> De acuerdo con Jaime Correas, el título de este cuento tiene un antecedente en una carta que, en 1973, envió Julio Cortázar a su amigo Ricardo Bada: «Cortázar, andando por ahí» (2014).

En el contexto lógico se entiende que la locución adverbial locativa «más allá» está utilizándose para indicar alejamiento del punto en el que se halla el protagonista, pero de vuelta a la frase después de conocer el suceso ominoso se descubre que su valor real es el de la ultratumba, es decir, el mundo «más allá» de la muerte. En esta misma distancia se posiciona al hombre en la barra: «más allá un hombre que parecía extranjero» (205). Su aparición en el dormitorio es el traspaso sobrenatural de un umbral físico, la puerta, que se reitera en la narración fue cerrada por el protagonista (207, 209). Con el encuentro de ambos en el interior de la recámara son sacudidos los órdenes racionales, tal como muestra la frase nominal con la que se describe la circunstancia: «el puro horror» (208). A pesar de que la escena ocurre en la duermevela, que no es sueño ni vigilia (209), y de los intentos del protagonista por convencerse de que el hombre estaba loco, la ambigüedad se anula explícitamente: «Un jadeo volviendo a hacer entrar el tiempo, rechazo de la última posibilidad de que eso fuera todavía el sueño» (209). Del mismo modo, no queda espacio para la duda de que el extranjero es el espíritu de Frédéric Chopin, pese a la configuración críptica del final. La respuesta de la enigmática figura a la pregunta de su identidad tiene un sentido descifrable con comprobaciones biográficas:

–Oh, alguien que anda por ahí –dijo el extranjero–. Siempre me acerco cuando tocan mi música, sobre todo aquí, sabes. Me gusta escucharla cuando la tocan aquí, en esos pianitos pobres. En mi tiempo era diferente, siempre tuve que escucharla lejos de mi tierra. Por eso me gusta acercarme, es como una reconciliación, una justicia.

–Toca bien –dijo el extranjero–, pero claro, solamente lo que escuchaste, las cosas fáciles. Esta noche me hubiera gustado que tocara ese estudio que llaman revolucionario, de veras que me hubiera gustado mucho. Pero ella no puede, pobrecita, no tiene dedos para eso. Para eso hacen falta dedos así (209-210).

Se confirma que el sujeto anunciado por el título es el extranjero de la barra: un espectro indescriptible que aparece de manera anacrónica cuando tocan sus composiciones. Chopin nunca pudo escuchar su música en Polonia, su tierra natal, de donde salió en 1830 para nunca volver. Al tiempo de su partida, hubo una insurrección armada en contra del dominio ruso en Polonia que se conoció como el Levantamiento de Noviembre y que concluyó sin éxito, por lo que el territorio no obtuvo su independencia hasta 1918. Por esta fecha compuso el estudio n.º 12 *op.* 10, mejor conocido como el *Estudio Revolucionario*. En *Alguien que anda por ahí* prevalece la idea del Chopin nacionalista, compositor de polonesas, mazurcas y krakowiaks, como el Gran Rondó de Concierto, escrito en 1828. Del detalle de los dedos de la pianista en contraste con los del extranjero se desprende otra concomitancia con la figura real del músico. Stephen Heller, pianista húngaro, describió como pequeñas las manos de Chopin, pero flexibles en el teclado,

mientras que la condesa rusa Eliza Peruzzi, una de sus discípulas, dijo que sus dedos parecían no tener huesos (Eigeldinger, 1986, 101). En el cuento las manos del extranjero se describen con precisión, sus «dedos separados, largos y tensos» (210) son el instrumento del asesinato del protagonista<sup>65</sup>.

En el texto, la figura de Chopin resulta interpretable en varios sentidos. Su música cohesionaba el desarrollo de la historia. Pero también, en un nivel extratextual, la controversia sobre la nacionalidad de Chopin coincide con las acusaciones en contra de la argentinidad de Cortázar. Chopin nació en Polonia, pero vivió gran parte de su vida en Francia, por lo que algunos consideraban que no era polaco; José María Arguedas, escritor peruano, y Silvina Bullrich, escritora argentina, recriminaban la «falsedad» del patriotismo de Cortázar, que vivió en París desde 1951. Por otra parte, Chopin celebró su identidad en sus composiciones y profesó fervorosamente su apoyo a la independencia de Polonia en su *Estudio revolucionario*. Un siglo después, Cortázar expresará la intensidad de tal composición en un relato que sirve vehículo para su propia defensa ideológica.

Además, la anacrónica participación de Chopin da ejemplo de la idea cortazariana de las «figuras», que conectan a los seres en una transgresión espacio-temporal. En *Alguien que anda por ahí* esta concatenación entre el contrarrevolucionario cubano y el músico polaco ha ocurrido inicialmente en la sonoridad incorpórea y luego se ha representado de manera física en la escena de cierre, que es también una interpretación tangible del *Estudio revolucionario* que hubiese querido escuchar el extranjero. La turbulencia polirrítmica del estudio está representada en el terror y la incertidumbre que provoca la aparición del extranjero, la violencia se hace eco del volumen *fortissimo* en el pentagrama ochenta y uno de la partitura y la muerte coincide con la caída de la escala hasta terminar en la tríada completa de *do mayor*.

*Alguien que anda por ahí* se compromete con los principios de la Revolución Cubana y con la defensa del autor de que «se puede escribir un cuento fantástico —que quizás es el más fantástico del libro— que tenga, a la vez, un contenido revolucionario» (González Bermejo, 1978, 144). Con esto, más que un acaecimiento, modo en que acostumbraba el autor a describir sus ideas, ofrece una respuesta a las críticas de jóvenes militantes del grupo cubano *El caimán barbudo*, que acusaban a la literatura de ser un arte inútil en sí mismo, si no hablaba expresamente de la revolución. Cortázar conversó con

---

<sup>65</sup> El extranjero contrasta con agravio las manos de la «pobrecita» pianista con las suyas. Este adjetivo constituye un nexo intertextual con otras pianistas en la obra de Cortázar: «en el cuento “Lejana”, con el concierto de Elsa Piaggio (“entre un Chopín y otro Chopín, *pobrecita*”, nos dice el texto), o en el célebre episodio de Berthe Trépat, donde podemos leer: «“Después de todo la *pobre* Trépat había estado tratando de presentar obras en primera audición, lo que siempre era un mérito en este mundo de gran polonesa, claro de luna y danza de fuego”. El extranjero se ve a sí mismo precisamente como el opuesto de estas tres mujeres» (Vázquez, 1998, 131).

los miembros del grupo unos días antes de escribir el cuento en 1976. Aun cuando en sus otros cuentos «comprometidos» el ideario sociopolítico aparece de fondo para historias fantásticas, en *Alguien que anda por ahí* el discurso crítico está digerido en una trama de espionaje, que se funde en la melancolía del exiliado y en un entramado fantástico. Por esto, no se coincide con la idea de Terramorsi de que *Reunión* es el hipotexto de *Alguien que anda por ahí* (1998, 163), pues aunque comparten motivos musicales y políticos, la exaltación lírica de *Reunión* carece del equilibrio entre la vida y el arte que logra el autor en el segundo cuento. A efectos de lo que quería demostrar, Cortázar presenta la perspectiva de la oposición cubana con un personaje que está lejos de ser un malvado. Su construcción psicológica demuestra una amalgama de emociones profundamente humanas: el dolor y la rabia de la familia muerta, la melancolía del exilio, el miedo por el ataque que debe cometer. Ante todo, Jiménez, pese a ser un terrorista, es considerado una víctima de sus sentimientos y de los intereses estadounidenses. Los avances del gobierno comunista se imprimen en la narración con matices de falsedad en la voz de Alfonso, que habla de la iniciativa de las microbrigadas (204) y los proyectos de desarrollo urbano y económico, como la construcción de una carretera y la inauguración de una fábrica. También el principio de la solidaridad comunista está contenido en la mentira de que el protagonista se bajó del coche para que una compañera siguiera camino de su casa (203) y con la descripción de que se trabajaba hombro a hombro (204). Se postula en el cuento una defensa del arte comprometido que no pierde su estética ni su autonomía y que preserva su utilidad a través del tiempo. Pero, todo sea dicho, prevalece en este final el mensaje violento de la consecuencia mortal para quien se interponga en la independencia del país cubano.

## **2.11. La noche de Mantequilla**

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1979, Mora Valcárcel arguyó que *La noche de Mantequilla* es un relato de acción, semejante a *Los amigos* o *El móvil*, otros cuentos de Cortázar, en «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”». En 1990, Ferré indicó que era una historia acerca de la corrupción dentro de las propias filas de la disidencia política, en *El romántico en su observatorio*. En 1997, Premat propuso brevemente la estructura de oposiciones entre las dualidades afectivas y espaciales del cuento, en «*Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar o los fantasmas de la historia». En 2000, Serra Salvat examinó la función de los signos en la historia, en «El lenguaje de los gestos en “La noche de Mantequilla” de Julio Cortázar». En 2001, Standish descalificó lo que, a su juicio, parecía ser un título surrealista y estimó

simple la inserción del motivo político en la historia, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2002, Rodríguez incluyó al relato sin mayores comentarios en su estudio sobre la tradición pugilística en la literatura, en *Leer en el caos: aspectos y problemas de las literaturas de América Latina*. En 2008, Mattalía concluyó la existencia de dos tramas separadas en la historia, el evento del boxeo y el complot político de los personajes, y calificó el texto de relato negro, en el que se combina la política, el boxeo y la cultura de masas, en *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*.

### ARGUMENTO

Estévez, un argentino exiliado en París, pertenece a un grupo clandestino de aparente sesgo político. Su jefe le ha encomendado entregar un paquete con papeles y dinero a Walter, durante la pelea de Nápoles contra Monzón. Después del evento, Peralta le dice que ha suministrado el envío a un impostor, porque Walter había sido secuestrado por un grupo enemigo. El protagonista se convierte en un riesgo para la seguridad de la organización y es asesinado por Peralta.

### ANÁLISIS

El desarrollo de la historia está delimitado por tres acciones del personaje central: recibir las instrucciones, entregar el paquete y descubrir la equivocación. Cada hecho impone una variación del ritmo narrativo, desde la cadencia sumaria hasta la intensidad conclusiva. Un narrador heterodiegético, a través de la perspectiva de Estévez, reproduce la estructura dialogal. De modo que, desde el inicio, la narración está marcada por la credulidad de Estévez, que desapercibe la esquividad de Peralta, su jefe, a quien profesa un respeto idolátrico. La impasibilidad de Estévez ante los posibles riesgos de la misión consigna el suspenso de la historia y el desconcierto del final.

De la atmósfera de suspenso se deriva la impresión de que se está leyendo «una desviación del relato negro» (Mattalía, 2008, 170). Sin embargo, con su actitud cándida, el actante principal se acerca más a un hombre de familia que a un faccioso<sup>66</sup>. Tal hipótesis se apoya en el hecho de que en medio de la misión y antes de ser asesinado, recuerda a su esposa Marisa y al hijo de ambos. Su posición subordinada en la jerarquía del grupo es equivalente a la de una «mosca» que se sacude de la solapa (214), símil que reproduce la displicencia de Peralta hacia el protagonista en el momento en que imparte las instrucciones de la misión. Se deduce que lo encomendado, así como el grupo, tienen un

---

<sup>66</sup> Claro está, su comportamiento puede significar que ya está habituado a estos menesteres o que actúa con un automatismo impulsado por una convicción radical.



carácter político, sobre todo por un pensamiento del protagonista en torno a Walter: «Rajando de allá como tantos, entrando en la lucha, con amigos muertos en Montevideo o Buenos Aires, quién te dice en Santiago» (223). No se hallan más indicios políticos en la narración. Incluso se echa en falta la camaradería o el gregarismo que se encuentra en otros cuentos del autor que han sido estudiados bajo la lupa del discurso político, como: La Joda de *Libro de Manuel*, los revolucionarios de *Reunión*, la sociedad subterránea de *Texto en una libreta*, los fanáticos de *Queremos tanto a Glenda* y los guerrilleros de *Satarsa*. La resolución de la historia es la antítesis del compañerismo.

En lugar del arquetipo de agente secreto y temerario, a lo largo de la narración se moldea la condición de víctima de la figura protagónica, frente a lo sucedido en cuentos de temática parecida, en los que hasta el final no se descubre en el personaje principal el sacrificado «chivo expiatorio», como en *Alguien que anda por ahí*. Su admiración hacia Peralta, la preocupación por su familia y el pensamiento empático con la situación de exiliado en la que imagina a Walter señalan la inocencia del protagonista. Su ingenuidad se deriva de un estado prosélito que lo mantiene obcecado ante la sorpresiva violencia interna del final.

El nombre del cuento es una remisión al hecho real que sirve de fondo para la historia: el campeonato mundial por el título de peso medio entre el boxeador mexicano José «Mantequilla» Nápoles y el argentino Carlos Monzón, celebrado el 9 de febrero de 1974 en París. En la historia se toman datos de la realidad, como que el evento lo organizó el actor francés Alain Delon, promotor y amigo cercano de Monzón. Cortázar identifica a Nápoles como mexicano, pero en realidad es considerado un boxeador cubano-mexicano. También hace un juicio de valor al calificar insistentemente de «vivo» a Alain Delon, implicando que este se aprovecha de las circunstancias para beneficio propio. Pero más que la noche en que Mantequilla perdió, la historia se centra en la noche en que desapareció otro exiliado. De hecho, la histórica pelea ocurrió en el prefacio de la dictadura militar argentina, que se desarrolló a la sombra de la autodenominada Revolución Argentina (1966) y el regreso de Juan Domingo Perón (1973).

En la segunda parte, que ocurre en el interior de la carpa de boxeo, las historias se desarrollan sincrónicamente: el encuentro con Walter y la entrega del sobre están enmarcados en la polifonía del evento de boxeo<sup>67</sup>. Se advierte un dinamismo en las construcciones sintácticas de esta sección que, a través de la mirada del protagonista,

---

<sup>67</sup> No se coincide con la observación de Mattalía (2008) de las tramas separadas. Se advierte una correspondencia entre un hecho y otro, un paralelismo narrativo exento de digresiones o alternaciones de niveles narrativos.

producen una situación carnavalesca, pues convergen las voces e imágenes dispares de un público compuesto por extranjeros y franceses: «los mexicanos saliendo con los sombreros que de golpe parecían más chicos, la bandera argentina arrollada a medias pero agitándose todavía, los dos italianos gordos mirándose con aires de entendidos» (226). Lo carnavalesco prevalece en el vaivén de las emociones que experimenta el protagonista. Con pesar es obligado a enmascarar la nostalgia patriótica que le provoca la melodía de un tango y del himno nacional que suena por los altoparlantes. Y, por supuesto, el personaje de Walter es también un enmascarado. Sus locuciones en el diálogo que entabla con Estévez esconden con un dejo irónico lo que piensa del grupo engañado y que el protagonista toma a modo de opiniones sobre la pelea. Hace uso de la nominalización «los desafiantes» para responder que favorece a Nápoles en el combate, ya que el púgil mexicano ha retado a Monzón por el título de peso medio. Pero el término también es un modo de referirse a Estévez y sus compañeros, provocadores de un orden superior. Esta doble intención comunicativa de Walter se repite en sus comentarios sobre la rendición de Nápoles en el séptimo asalto:

–Fue una linda pelea –le dijo a Walter que se colgaba la cartera del hombro y movía los pies como si se hubiera acalambrado.

–Podría haber durado más –dijo Walter–, seguro que los segundos de Nápoles no lo dejaron salir.

– ¿Para qué? Ya viste como estaba sentido, che, demasiado boxeador para no darse cuenta.

–Sí, pero cuando se es como él hay que jugarse entero, total nunca se sabe (225).

Es conveniente deconstruir los enunciados para explicar su sentido oculto. «Podría haber durado más» implica que del mismo modo que Nápoles prometía ganar el combate, se esperaba que la misión clandestina se completara con éxito; he aquí la prueba de que las tramas no son ajenas entre sí. De hecho, el fracaso, aunque se conoce al final, ocurre en la mitad del cuento, en sincronía con el declive del púgil mexicano se inicia a partir del tercer asalto. Walter dice que los asistentes o «segundos» de Nápoles que le obligaron a rendirse a modo de protección, que es lo contrario de lo que hacen Peralta y Chaves por el protagonista. La frase «nunca se sabe» se suma a otra expresión de Walter que entraña una conmiseración por lo que conoce sucederá una vez salgan de la carpa: «si no se puede no se puede» (22). Con la despedida de los hombres empieza la última parte del cuento: la reunión del protagonista con sus compañeros.

A partir del encuentro se estructura la escena final en un diálogo en modo dramático, acotado al estilo de un guion cinematográfico. En la conversación surgen

características temáticas y acciones propias de la novela o el *film noir*<sup>68</sup>. Con desdén Peralta comunica a Estévez que ha sido engañado por un impostor, el auténtico Walter había sido secuestrado y torturado hasta revelar el plan. Maldito por el efecto dominó, el protagonista se convierte en un problema de seguridad para el grupo. En la oscuridad de la noche, Chaves conduce el auto hacia las afueras de París, se detienen en un espacio remoto y el jefe lo asesina<sup>69</sup>. Particularmente, la ausencia de la camaradería entre los miembros del grupo clandestino, como se ha discutido a propósito del carácter displicente de Peralta, pone de manifiesto la posibilidad de que, en vez de ser un grupo de resistencia política, fuese un tipo de mafia vinculada al hampa del boxeo. La propuesta tiene como base la atmósfera *noir* del cuento: clandestinidad, hechos nocturnos, el desarrollo rápido de la acción, el desenlace violento y el uso de términos coloquiales. Se emplean también palabras de la jerga del boxeo, como *clinch*, *gancho*, *uno-dos de látigo* y *juego de piernas*, y argentinismos, como *manija*, *pibe*, *aguantadero* y *chambonear*. Estos rasgos del relato negro son acentuados por la referencia intertextual a *La carta robada* de Edgar Allan Poe, un cuento más detectivesco que *noir*, pero fuente común de este tipo de literatura. Ambas historias se desarrollan en París con personajes masculinos.

En el relato de Poe, el enigma se apoya en la desaparición de una importante carta y la ingeniosa búsqueda que hace el detective Dupin, contratado a estos efectos, al aplicar un razonamiento lógico: si el ladrón usaba el contenido de la carta para chantajear a su dueña, la carta debía permanecer en un lugar accesible. Lejos de ser un personaje ético como el famoso detective, Peralta aplica el mismo método para coordinar la entrega del sobre en un evento concurrido y con acceso limitado por boletos: «Ya había comprendido la alusión a la carta robada, a quién se le iba a ocurrir que Walter y él podrían encontrarse en el box, en realidad no era una cuestión de encuentro porque eso podía haber ocurrido en mil rincones de París, sino de responsabilidad de Peralta que media despacio cada cosa» (214).

Peralta se hace eco de una frase del farsante para justificar su decisión de no evitar el encuentro y de asesinarlo: «nada que hacer» (229). Chaves acota que el cuerpo de Walter aparecerá en los próximos días, a lo que Peralta responde con indolencia: «Qué te importa ahora» (228). Se hace transparente la carencia de fraternidad. También se repite

---

<sup>68</sup> Serra Salvat (2000) apunta que «el relato está presentado casi como una secuencia de cine mudo» (924). Por ello, estudia los gestos del actante central como un «código sustitutivo obligado por el silencio impuesto, la mayoría son representativo-simbólicos (encogerse de hombros en señal de indiferencia; miradas de interrogación disimulada, de interrogación con asombro, de complicidad)» (927). Se añade a esta interpretación que el lenguaje visual es propio de la cinematografía, de manera que esta valoración refrenda el carácter fílmico del texto.

<sup>69</sup> En una carta a Aurora Bernárdez, con quien compartió el texto previo a su publicación, Cortázar describió el estilo del cuento «un poco hemingwayano» (*Cartas*, 5, 520), refiriéndose a Ernest Hemingway, uno de los máximos exponentes de la literatura criminal, con su obra *The killers* (1927).

la ingenuidad del protagonista que reflexiona sobre las posibles opciones para desaparecer cuanto antes. Con el modo dramático se instala en el relato un estilo lacónico, precipitándose el ritmo de la narración hacia un desenlace que, más que dicho, está sugerido de manera diáfana en la imagen del jefe: «—Ahora mismo —dijo Peralta sacando la pistola» (231). Perturbador en tanto el retrato de Estévez —esposo, padre y patriota—, este giro despierta la empatía del lector hacia el personaje (Soriano, 1990, 459). A la inversa de otros finales, este cierre conmueve por su estructura hialina, que se opone a la atmósfera intrigante prevalente en torno a la finalidad del grupo clandestino y su misión. Desconcierta la muerte del protagonista por su crueldad, pero no la decisión de Peralta, displicente desde el inicio. Permanece abierta a la interpretación la imposibilidad de determinar quién es el malo o el bueno. Por lo demás, la historia queda resuelta en sí misma.

Se han justificado en el marco del análisis los visos políticos que tiene el grupo clandestino, aunque queda pendiente por determinar si el cuento merece clasificarse dentro del conjunto de los textos cortazarianos con discurso político. En realidad, las ideologías planean en torno a la historia y se concretan en un único pensamiento del protagonista: «Rajando de allá como tantos, entrando en la lucha, con amigos muertos en Montevideo o Buenos Aires, quién te dice en Santiago» (223). Lo patriótico, por su parte, es consustancial a la historia del campeonato mundial del boxeo, deporte marcado por la nostalgia del país en los cuentos del autor, como *Torito* y *Segundo viaje*.

El asesinato de Estévez a manos de Peralta es una violación de los límites entre el bien y el mal, que suele ocurrir en los relatos *noirs*. La inversión de los roles maniqueos refleja el deterioro moral de quien era considerado el «héroe» por el que ahora pasa a serlo. Después de todo, la muerte del protagonista tiene la finalidad de evitar consecuencias peores para el grupo, pues es un mártir de la causa que estos defienden, cualquiera que sea. Este podría ser el metadiscurso político del autor, el sacrificio de la lucha, que coincide con el discurso amenazante de *Alguien que anda por ahí*, pero se contradice con la imagen que aparece del poeta Roque Dalton en *Apocalipsis de Solentiname*, ajusticiado por sus compañeros revolucionarios. Pero, aunque se entiende que la cuestión política está supeditada por el valor *noir* de la historia y la narración de *La noche de Mantequilla*, pueden coincidir ambas apreciaciones genéricas sin que una cancele a la otra.

## 2.12. Lectura de conjunto

*Alguien que anda por ahí* apareció tres años después de *Octaedro* (1974) y cuatro años después de *Libro de Manuel* (1973). A pesar de que Cortázar mantuvo su frecuencia de publicaciones, un libro cada tres años aproximadamente, los cuentos de este volumen fueron escritos en medio de la ajetreada agenda política del escritor, adepto desde hacía una década a los principios de la Revolución Cubana. Se comprueba el hecho en una carta a su estudioso Jaime Alazraki: «Hablando de cuentos, este año 76 ha sido finalmente propicio, pues el año pasado no trabajé prácticamente nada en ese terreno y en cambio ahora tengo nueve cuentos terminados, y tal vez a fin de año les dé el visto bueno y los pase a un editor. Hay algunos que te interesarán por diversas razones, y otros que te harán pensar que mi manera de vivir y tratar el cuento no ha cambiado gran cosa, lo cual a veces me inquieta un poco» (*Cartas*, 4, 583-584).

De acuerdo con Mora Valcárcel, la toma de conciencia política del escritor produjo el primer cambio de su cosmovisión (1979, 181). Con el texto *Reunión* (1964) y *Libro de Manuel* (1973), Cortázar introdujo en su obra el discurso político entonces vinculado al testimonio histórico, pero en *Alguien que anda por ahí* este discurso, ya con una definición más trascendental, se fusionó con su estética fantástica. En los once cuentos del libro se propone la búsqueda del encuentro con «el otro», que revela, a juicio de Picon Garfield (1978), «un Julio menos disfrazado y más explícito, indagador de las difíciles relaciones individuales» (89). Por el contrario, Torres Fierro (1977) adujo que era imposible el intento del escritor por conciliar el quehacer literario con el discurso político, pues «lo lleva a generar una situación falsa para su arte, que se resiente de manera irremediable, y, por extensión, incómoda para él mismo en cuanto a creador que debe ser juzgado por sus resultados y no por sus intenciones» (36-37). Otros críticos coincidieron en que el volumen lucía una repetición de temas «imposibles de bautizar» (Giménez, 1977), dispares (Íñigo, 1977) e irregulares (Sabas, 1978).

La coherencia de la colección queda desapercibida, en parte por la ausencia de pretextos y apartados en su estructura global, cuyo orden está fundamentado por un argumento único: la fragilidad de las relaciones humanas. Los personajes coinciden en transformar su desamparo en juegos, peregrinaciones, recuerdos inventados y misiones secretas. Si bien esto supone una reiteración de temas y estilos, la actitud contemplativa del autor imprime una evolución dentro de la misma continuidad. En su reseña al volumen, Campos (1977) defiende la reiteración temática: «Al acabar de leer el libro nos ha cumplido lo que prometía el conocimiento de su obra anterior, pero no con un

anquilosamiento o una repetición». Julio Cortázar repasa en esta colección las fuentes de su cuentística a partir de nuevas preocupaciones que, lejos de imponer una ruptura, facilitan la prolongación de su estilo en la renovación discursiva incitada, pero no limitada, por la preeminencia de sus intereses políticos. Se propone una lectura de conjunto que evidencie las correspondencias textuales en el interior del volumen y de la obra total.

### 2.12.1. Voces narrativas

En primer lugar, con su diversidad de construcciones, las voces narrativas soportan el efecto de intriga y las experimentaciones en todos los cuentos: narradores heterodiegéticos, predominantes en esta colección, con perspectivas limitadas o visión variable; narradores homodiegéticos que inventan la historia o esconden su identidad; y narradores autodiegéticos que cuentan en un tiempo ulterior sucesos que producen un cambio de estado, de la compañía a la soledad o de la ignorancia a la conciencia. Estas voces van desarrollándose en la particularidad del contexto en que aparecen, porque el autor no sigue la preceptiva narratológica, sino que explota la participación de cada narrador con estrategias modales diferentes. En general, se presentan los hechos con la mediación de los personajes, que, en algunos casos, suprimen detalles concluyentes, detectables toda vez se ha desarmado la trama.

*Alguien que anda por ahí* y *La noche de Mantequilla* son narrados por una voz heterodiegética, a través de la visión de sus respectivos protagonistas, Jiménez y Estévez. Este es uno de los puntos concomitantes entre cuentos que coinciden, además, en que: sus protagonistas son agentes secretos en una misión; comparten la condición de exilio; se identifican por sus apellidos; resultan distraídos por la música y el boxeo, temas recurrentes en la obra del autor; y al final son imprevistamente asesinados. Se diferencian por el tono narrativo, ya que mientras que el miedo de Jiménez acompasa la intensificación del suspenso hasta el encuentro con el extranjero, la aprehensión inocentona de Estévez edifica el desconcierto suscitado por la imagen de la pistola en el cierre del cuento.

A diferencia de estos, los narradores heterodiegéticos de *Vientos alisios* y *Usted se tendió a tu lado* hacen una focalización variable entre los personajes que conforman sendas parejas protagónicas. En *Vientos alisios* la permutación consiste en la reproducción de las acciones y los pensamientos de los personajes, guardándose la distancia entre quien observa y quienes actúan. En *Usted se tendió a tu lado*, la voz heterodiegética cuenta los

hechos a través de la interpelación a Denise y Roberto, con las formas de la segunda persona, «usted» y «tú». De este modo, el narrador aparenta formar parte del nivel interno, ser un observador omnisciente. La complejidad sintáctica representa la confusión de los roles entre la madre y el hijo. En ambos cuentos, las voces narrativas interceptan y traducen las miradas. En *Vientos alisios* predomina la mirada de Vera; en *Usted se tendió a tu lado*, la de Denise.

Asimismo, *Segunda vez* y *La barca o Nueva visita a Venecia* coinciden en estar narradas por una alternancia entre voces homodieéticas y heterodieéticas, que presentan la visión externa e interna de los hechos. En *Segunda vez* la experiencia de la víctima, María Elena, citada a una dependencia gubernamental sin identificar, es narrada por una voz heterodieética, que suple la perspectiva de un narrador homodieético representante de los victimarios en las escenas límite del cuento. En este texto, la polaridad interior y exterior está marcada por la puerta que divide a los citados y a los entrevistadores, colectivos figurados en sendas voces narrativas. En cambio, la perspectiva intradieética de *La barca o Nueva visita a Venecia* es revelada por Dora, personaje de la historia, que refuta la narración de la voz heterodieética, la cual, en realidad, está exponiendo la visión de Valentina. En estos cuentos la confluencia de voces narrativas está expresa, mientras que en *Reunión con un cirujano rojo* resulta imprevista, pues la voz heterodieética encubre la identidad de la turista inglesa, personaje y narradora homodieética de la historia. Cabe decir que este cuento, como *Usted se tendió a tu lado*, está relatado en el modo de una segunda persona aparente y forma parte de un corpus reducido de historias así narradas en la obra del autor, las cuales, en su mayoría, terminan violenta o fantásticamente: *El río*, *El móvil*, *Torito*, *Abí pero dónde, cómo*, *Relato con un fondo de agua* y *Graffiti*. Como la turista inglesa, en *Las caras de la medalla* Javier se esconde tras una tercera persona ficticia con una visión cambiante entre la perspectiva de Mireille y de sí mismo. Se deja descifrar la identidad del narrador autodieético, autor de una historia que por subjetiva es poco confiable. Esto sucede con las intervenciones de Dora, supeditadas a su deseo por Valentina, y con la narración que hace la tía de Bobby, que imputa sus anhelos reprimidos a su sobrino. Podría defenderse la idea de que son narradoras autodieéticas, porque sus valoraciones personales prevalecen sobre cualquier otra realidad.

De hecho, el desfase entre la visión íntima y el mundo exterior es característico de los narradores de *Cambio de luces* y *Apocalipsis de Solentiname*, ambos de tipo autodieético. Se imprime en las narraciones el tono de sorpresa y pesimismo,

respectivamente, y se reproduce una consideración parcial de los hechos, pues sus voces dominan la narración sobre cualquier otra que pueda reproducirse. En particular, se distingue la figura narrativa de *Apocalipsis de Solentiname*, que es una ficcionalización del autor real, recurso inhabitualmente explícito en los textos del autor<sup>70</sup>. Con todo, son correlativas las desconcertantes revelaciones en las escenas finales de estos cuentos: el protagonista de *Cambio de luces* descubre a Luciana caminando junto a otro hombre, mientras que el de *Apocalipsis de Solentiname* queda perplejo con las imágenes atroces que han sustituido a los cuadros naif que fotografía en su viaje.

### 2.12.2. Espacios: interregnos y viajes

Ocho cuentos de la colección están desarrollados en la estructura del viaje y el espacio foráneo tiene un valor emancipador en sus protagonistas, que en su mayoría se consuma en la muerte o en el abandono<sup>71</sup>. Destaca un conjunto de estas historias la repetición del sustantivo «interregno», tiempo no regido por la normativa de la existencia de los personajes, para quienes el viaje supone una pausa o, por el contrario, el fluir de las angustias. Para los protagonistas de *Vientos alisios*, el viaje a Mombasa proporciona una escapatoria de la monotonía de veinte años de vida en común. El exótico y apartado lugar, perfecto escenario para jugar a ser otros, determina sus comportamientos: Mauricio compara a su amante con «una ola, una estrella de mar [...] Todas juntas, un río dorado, los corales rosas» (39) y Vera se besa con el suyo «como esa playa y esa luna lo requerían» (40). Se proyecta en este cuento una visión hegemónica sobre el entorno africano y sus nativos, perceptible a través de las referencias intertextuales. Esto coincide con la apreciación del escritor que visita las islas nicaragüenses en *Apocalipsis de Solentiname*, retrata las pinturas rústicas de la comunidad y dice que las proyectará en París «y serán más grandes y más brillantes que estos, jodete» (100). A pesar de que estos periplos tienen motivaciones distintas, turismo hedonista y exploración, provocan en los personajes un cambio de estado: Mauricio y Vera evaden con el suicidio la vuelta a su realidad normativa y el escritor, a su regreso a París, toma conciencia de las complejidades políticas y sociales de América Latina.

---

<sup>70</sup> Esto se documenta en el ensayo *Nicaragua la nueva*, ya citado en el análisis del cuento: «La vez anterior, tres años atrás, lo hice clandestinamente en una avioneta que salió de Costa Rica llevándonos a Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Oscar Castillo y yo hasta la frontera donde amigos seguros nos trasvasaron a jeeps y lanchas para desembarcarnos en Solentiname; pero todo eso ya lo he contado en otra parte aunque acaso algunos lectores hayan pensado entonces que se trataba de una ficción» (22).

<sup>71</sup> Sobre el tema de la muerte en la colección, Aínsa (1997) ha puntualizado: «Entre las variantes narrativas que ofrecen los signos duales de la muerte, pautadas por pesadillas que la anuncian premonitória o ineluctablemente, varios de los relatos de *Alguien que anda por ahí* abordan el tema desde el ángulo de la sombra ominosa y amenazante de la violencia que “ronda por ahí”, cuyos indicios se presienten en los gestos y miradas de potenciales verdugos» (63).



En *Alguien que anda por ahí* el extranjero, espectro de Chopin, contrasta su superioridad con la pianista cubana que interpreta sus composiciones en el hotel. Chopin se manifiesta porque en Cuba ha ocurrido la revolución que él esperaba para su Polonia natal cuando se exilió en 1830: «Me gusta escucharla cuando la tocan aquí, en esos pianitos pobres. En mi tiempo era diferente, siempre tuve que escucharla lejos de mi tierra. Por eso me gusta acercarme, es como una reconciliación, una justicia» (209). En este cuento, el protagonista ha viajado a su tierra para ejecutar un ataque terrorista. Su trayecto en una lancha eléctrica «capaz de resbalar silenciosa como una raya» (201) contrasta con «los hipos y borborismos ominosos» (96) de la avioneta que trasladó desde Costa Rica hasta Nicaragua al protagonista de *Apocalipsis de Solentiname*. Aquí París es tachada de un esnobismo opuesto a la solidaridad de Solentiname: «la vida de reloj pulsera y *merci monsieur, bonjour madame*, los comités, los cines, el vino tinto y Claudine, los cuartetos de Mozart y Claudine» (100). Esto se representa en el bullicio que circunvala el evento de boxeo en *La noche de Mantequilla*, que encubre la trampa y la muerte del protagonista.

En las historias con argumentos amorosos los viajes son símbolos de separación o muerte, porque en el trayecto los personajes hacen descubrimientos que trastocan sus vidas. El tránsito circunstancial les impide regresar a sus previos órdenes existenciales; después del viaje no pueden ser los mismos. Valentina, que se descubre aprisionada por lo idílico, en *La barca o Nueva visita a Venecia*, nombra el viaje un «interregno de abandono» (124), un dejarse llevar por Venecia, igual que el juego de Mauricio y Vera en Mombasa. En *Las caras de la medalla*, Mireille se deja llevar por la seducción de Javier, aunque no prospera el encuentro sexual. A diferencia de en los otros cuentos, este no realiza una descripción del espacio, Ginebra y Londres meras etiquetas de fondo, el hogar de uno o el otro. En cambio, el viaje que Javier le propone a Mireille tiene el mismo valor que el de los otros cuentos: «Quedan las mediaciones, los últimos recursos, la invitación de Javier a irse juntos de viaje, pasar dos semanas en cualquier rincón lejano para romper el maleficio, variar la fórmula, encontrarse por fin de otra manera sin toallas ni esperas ni emplazamientos» (195). Por su parte, en la escena final de *Usted se tendió a tu lado*, la madre es descrita en «una especie de interregno» (74), porque, en efecto, Lilian regenta el tiempo de Roberto, aunque el narrador pronostica que este estado concluirá con el regreso de la madre y el hijo a su hogar. Esta confrontación entre el espacio exterior e interior también ocurre en: la transformación de Luciana en la sala del apartamento de Balcárcel, que la descubre liberada caminando por la calle del brazo de

otro hombre; el reconocimiento que hace Bobby de las intenciones de su tía en el patio de la casa, después de haber entrado a la cocina y haberse negado a tomar el cuchillo largo; el encierro de Jacobo en el Zagreb, sin haber entendido que la turista quiso salvarlo provocando su salida a la calle; y la desaparición de Carlos en un cuarto cerrado que María Elena no comprende.

### 2.12.3. Personajes

En contraste con otros textos del autor, se percibe en este libro una participación más activa de los personajes femeninos, transgresores de los supuestos androcéntricos<sup>72</sup>. Esta vitalidad, subrepticia en *Cambio de luces* y *Reunión con un círculo rojo* y tajante en *La barca o Nueva visita a Venecia*, no cancela la figura de la mujer pasiva. De hecho, estos personajes insumisos exhiben una cierta malignidad: la tía de Bobby resarce sus propios deseos en la confusión onírica del niño; Denise decide cuándo será la iniciación sexual de su hijo con visos incestuosos; y Dora en sus comentarios revela que fue ella quien llamó a Adriano para que viajara a Venecia. De otra parte, es Vera quien decide el juego de escapar de vacaciones a Mombasa, aunque no puede atribuírsele autonomía porque su actuación está sujeta a la de Mauricio, y viceversa. Esta sincronía circunstancial reaparece en *Segunda vez*, en donde el desenlace de María Elena será un calco de la desaparición de Carlos; hombres y mujeres actúan como pares.

Se destaca la engañosa impasibilidad de los personajes femeninos, que posteriormente se rebelan de manera sorpresiva. Luciana con su condescendencia atrae a Balcárcel, le hace creer que ha conseguido manipularla y después se marcha con otro hombre, llevándose la apariencia física que le dio. En menor grado, la voluntad de Mireille, aunque ambigua en sus intenciones, se impone a los deseos de Javier y termina la relación sin decir más. De todos, el caso más excepcional es el de la turista inglesa de *Reunión con un círculo rojo*, que en su aparente torpeza ha intentado salvar a Jacobo del rapto de los vampiros del Zagreb y es la verdadera narradora del cuento. En los finales de *Cambio de luces* y *Reunión con un círculo rojo* se invierten los roles de género. La mujer toma las riendas de la historia, mientras el hombre descubre que se ha equivocado al pensar que domina las circunstancias. Sobre todo en *Cambio de luces* y en *Las caras de la medalla*, los protagonistas han caído en la falsa idea de que están a un paso de poseer a sus amantes. En cierto modo, coinciden las escenas en que las respectivas parejas escuchan

---

<sup>72</sup> Esto de acuerdo con Picon Garfield: «Además, se mantienen el juego y el rito, el desencuentro amoroso y la aventura erótica, y aun el suicidio, pero ahora todos emprendidos consciente y voluntariamente por hombres y mujeres juntos en una evasión y una búsqueda mutuas y siempre fracasadas» (1978, 92).

las grabaciones de Radio Belgrano y música clásica. Balcárcel le dice a Luciana que «nunca la había querido tanto como en ese momento, tal como la estaba viendo, como hubiera querido verla siempre» (25), mientras que Javier se atreve a preguntar «si alguna vez le sería dado saber lo que ella ya sabía de él, su Londres y su Eileen de ella» (185).

Lo dicho, esta inhabitual vitalidad femenina no suprime las figuras pasivas que sirven de pistas argumentales en determinadas historias: en *Apocalipsis de Solentiname* Claudine es presentada ingenua, «feliz y gata y tan contenta» (104), porque no tiene acceso a la revelación apocalíptica que ha visto el hombre, sin embargo, esta incapacidad evidencia la naturaleza fantástica del hecho. En *Alguien que anda por ahí*, el espectro de Chopin menosprecia las facultades interpretativas de la pianista con el adjetivo «pobrecita» (210), pero su recital es el hilo conductor entre el protagonista y sus recuerdos, con posterioridad al encuentro entre el extranjero y el contrarrevolucionario cubano. La mención de Marisa en *La noche de Mantequilla* facilita un vestigio del comportamiento afectivo del protagonista, que, en medio de una misión secreta, piensa en su esposa y su hijo, acto que incide en su rol de mártir. También Marisa tiene vedado el conocimiento de lo que hace el protagonista: «pero él no iba a decirle nada que había estado, por lo menos ahora no se podía» (217).

Entre hombres y mujeres se interpone una imposibilidad de convivencia, sin que esto les otorgue rasgos fantásticos. Los hechos más triviales, como el hastío de una pareja o el displacer de un hombre con la apariencia física de su compañera, están presentados con un fracaso que por su poeticidad suscita la intriga y la expectativa de un acontecimiento fantástico. La realidad de la coexistencia es tratada con una profundidad que escamotea la insignificancia que pueda tener este tipo de historia en la obra de un autor que ha favorecido el tratamiento de lo surrealista, lo metafísico y lo fantástico. En realidad, que en estos cuentos la mujer y el hombre se encuentren e interpelen se desprende de la manifestación de la otredad que antes fue producto del encuentro con el doble, el desdoblamiento o la transformación en otro.

#### **2.12.4. Lo «no dicho» y los diálogos de la mirada**

Se establece una dicotomía entre lo dicho y lo omitido, determinante en el descifre de las historias. Es evidente la diferencia que crea la integración de diálogos, en estilo directo o indirecto, en la atmósfera de lo contado. En *Alguien que anda por ahí*, la identidad del extranjero y el valor simbólico de su irrupción en la habitación del protagonista está cifrado en la citada conversación que tienen los personajes en la escena

final. Así también, la estructura dialogal de estilo cinematográfico en *La noche de Mantequilla* produce un cierre diáfano dentro de las dudas que permanecen sobre la identidad del grupo y el propósito de la misión. En su inicio el modo dramático de *La barca o Nueva visita a Venecia* documenta escenas que acentúan el melodrama sin justificarlo, pero en el diálogo último entre Valentina y Adriano, por fin, se detecta una sustancia en lo dicho, una explicación del hastío de la protagonista en su relación con los hombres.

En *Segunda vez* y *Reunión con un círculo rojo* la comunicación reside en «lo no dicho», en la significación de lo que está y no está. En *Segunda vez*, la firma ilegible de la convocatoria, la falta de una bandera que identificara el edificio a donde fue citada María Elena, el hermetismo de los personajes que no comentan por qué han sido citados y la evanescencia de Carlos comunican una peligrosidad. Del mismo modo, en *Reunión con un círculo rojo* percibe una advertencia en la composición del restaurante gótico, los movimientos imperceptibles de los camareros y la aparición y desaparición de la turista inglesa. Con todo, el diálogo entre María Elena y Carlos, y Jacobo y los empleados, esclarece un poco la incógnita, porque dan rastros para la interpretación. En general, las historias en las que predomina el modo narrativo terminan en un suceso encriptado, sin que sea posible precisar cuáles han sido las causas que lo han provocado o lo que significa: el hermetismo de Luciana y el misterio de lo que ve la tía de Bobby, por ejemplo.

Las miradas de los personajes con sus múltiples significados materializan lo que ha sido enunciado y suplen lo no dicho. Más que nada, el acto de mirar es el modo en que un personaje domina o posee a otro. En *Cambio de luces*, Balcárcel se regocija en el ejercicio de ver a Luciana, a quien ha convertido en la mujer ensoñada; es preeminente la imagen a lo auditivo en el texto. En otro sentido, Mauricio y Vera deciden cambiar sus identidades, mirar a otros y dejarse mirar en un juego turístico que les permitirá quebrar el modo estático en que se observan en la escena principal cuando bailan *Blues in Thirds*. De regreso, volver a mirarse a solas y lejos del espacio de juego es equivalente a la muerte. Por otra parte, *En nombre de Bobby* es producto del examen que hace la tía sobre la hipotética forma en que Bobby se queda mirando a su hermana y luego a un cuchillo, pero se pone en duda, precisamente, por lo que encubre el acto de la tía que hace una mueca en el espejo con el mismo cuchillo en mano. En la escena inicial de *Usted se tendió a tu lado* está citado el pensamiento de Denise que intenta precisar cuándo fue la última vez que vio a su hijo Roberto desnudo, mientras lo observa desde lejos bañarse en la playa. En realidad, en lugar de las interpretaciones incestuosas, el acceso visual de Denise al cuerpo

sin ropa de Roberto implica la perduración de la inocencia de este y la necesidad de sus cuidados; una idea más que justificada en el contexto de la historia. En *Apocalipsis de Solentiname*, naturalmente, el escritor aprehende una realidad, desapercibida en el contacto en tiempo real, a través de la imagen. Sobreviene un cambio en su modo de mirar que le permite atestiguar el apocalipsis. Finalmente, los hechos de *Alguien que anda por ahí* y *La noche de Mantequilla* transcurren sin que ninguno de los protagonistas sepa que está siendo observado por su asesino, esto es la imprevisión de la muerte.

### 2.12.5. Cuentos fantásticos

*Apocalipsis de Solentiname*, *Reunión con un círculo rojo* y *Alguien que anda por ahí* admiten la clasificación de cuentos fantásticos, porque sus estructuras de cierre están formadas por sucesos para los que no es aplicable una explicación lógica en el mundo representado. Pero además de la correspondencia architextual, no es posible establecer nexos contundentes entre este conjunto. No se anticipa la eclosión de las imágenes en *Apocalipsis* ni es perceptible el acaecimiento sobrenatural en los demás. Se insinúa un peligro en el decorado del Zagreb, sus trabajadores y el comportamiento extraño de la turista, y también en la figura del extranjero en el hotel cubano, motivos compositivos que levantan sospechas en la lectura, pero no en los personajes en sí. Como se ha dicho, el diálogo en las respectivas escenas pone de manifiesto la naturaleza de lo que acontece, pues los camareros indirectamente expresan que la turista inglesa no existía en el espacio físico, dando a entender que le habían dado muerte y era un fantasma. Con su referencia a la composición *Op. 10*, n.º 12 del músico polaco, el extranjero que irrumpe en la habitación del contrarrevolucionario desvela su identidad: el fantasma de Frédéric Chopin. En estos, lo fantástico tiene mucho de la forma tradicional del género, como lo vampírico y el chirrido del ave agorera, en contraste con los textos distintivos del autor. Sus títulos, por supuesto, contribuyen a estas nociones: el círculo y lo rojo con lo sectario y lo vampírico, y la cláusula indeterminada de *Alguien que anda por ahí* con un fantasma que vaga diacrónicamente.

Pueden agruparse en una noción de lo fantástico-político los cuentos *Apocalipsis de Solentiname* y *Alguien que anda por ahí*, e incluso *Segunda vez*, de interpretarse la evanescencia de Carlos como un hecho sobrehumano: en el primero se reconoce la complejidad sociopolítica de América Latina, diluida entre las contemplaciones artísticas del protagonista; en el segundo, se completa un acto de justicia poética, que expresa el compromiso diacrónico del arte con la vida y es también una posible advertencia de

muerte para el enemigo de la revolución; en el tercero, se denuncia el absurdo de la persecución gubernamental. En cualquiera de los casos, la maquinación fantástica no está desvirtuada en el contexto literario.

### 2.12.6. Títulos y dedicatorias

Más que una correspondencia extratextual, los paratextos –dedicatorias y títulos– de esta colección indican los posibles tonos o sentidos de lo narrado. De hecho, en la mayoría de los casos, la identidad de los homenajeados es desconocida, como si se tratase de un personaje adicional, un destinatario al que se debe ficcionalizar para encontrar una explicación a que se le mencione de forma misteriosa. Así ocurre en la dedicatoria de *Usted se tendió a tu lado*: «A G. H., que me contó esto con una gracia que no encontrará aquí». Lo importante es la delación que hace la dedicatoria de que una anécdota jocosa es la fuente de la historia, que contrasta con el aire incestuoso que se pretende instaurar en la narración. Este epígrafe apunta hacia una lectura más relajada y coincide con los enunciados en los que la madre sopesa el ambiente dramático: «Ahora que lo había dicho, usted misma podía contestar que sí, que era cómico y casi soltar la risa en la cara de la vieja Delcasse» (70). Desde el título hasta la nota del autor, en *La barca o Nueva visita a Venecia* se reitera la composición diacrónica del cuento, que después de veintidós años es rescatado por la integración de los comentarios de Dora, de manera que se dicta una propuesta de lectura a través de la visión reciente del personaje.

La que más posibilidades interpretativas tiene es la dedicatoria de *Las caras de la medalla*: «A quien lo leerá un día, tarde como siempre»<sup>73</sup>. Dejando a un lado las deducciones de valor biográfico, interesa el diálogo que entabla esta nota con *Ciao, Verona*, cuento-secuela. Específicamente porque Javier interviene como autor ficticio de la primera historia y *Ciao, Verona* se configura como la reacción de Mireille sobre la publicación de Javier. Tampoco puede determinarse si la escueta dedicatoria «A Borges» de *Reunión con un círculo rojo* es una trampa del autor o, lo más probable, la omisión de un nombre que resultó confusa para los lectores. Hasta la reimpresión del cuento en el libro *Territorios* (1978), se entendía que era Jorge Luis Borges el

---

<sup>73</sup> Antes de su publicación, Cortázar compartió el texto con el escritor Juan Carlos Onetti y con su ex esposa Aurora Bernárdez, a quien escribió: «¿Te acordás que en Nairobi me dijiste que no te gustaba nada ese cuento tan autobiográfico que se llama “Las caras de la medalla”? Bueno, hace tres semanas recibí un mensaje de Onetti, diciéndome que ese mismo cuento le había parecido espléndido. Lo que pasa es que tanto él como vos tienen razón, y yo estoy un poco en el medio y también tengo razón» (*Cartas*, 5, 117). Más aún, el epígrafe reviste mayor enigma con la revelación inconclusa de Cortázar a su estudioso Jaime Alazraki: «la verdad es que en ese libro hay amargos pedazos de mi vida, por ejemplo “Las caras de la medalla” cuya historia siguió y terminó en otro cuento muy largo que escribí hace tres meses y que entrará en otro libro, si libro hay; se llama “Ciao, Verona”, y fue tan duro de escribir como el otro» (*Cartas*, 5, 103).

homenajeados, cuando en realidad se refería a Jacobo Borges, pintor venezolano cuya pintura homóloga sirve de pretexto del relato.

### 2.12.7. Intertextualidad

En todos los cuentos se urde un tejido de encuentros textuales y discursivos que amplían los sentidos de lo narrado: ecos del propio autor, referencias a otros escritores, relaciones interartísticas y defensa social. Conviene apuntar que se estudian las remisiones que subyacen de manera directa o indirecta en el volumen, no aquellas que emanan de la libre interpretación de la obra. Los cuentos se imbrican en pequeños corpus temáticos: el boxeo en *La noche de Mantequilla*, semejante a *Torito* y *Segundo viaje*; la puerta tras la que desaparece Carlos en *Segunda vez*, recuerdo del vano en la pared de un hotel en *La puerta condenada*; el valor de la música y su convergencia con el tema de la Revolución Cubana en *Alguien que anda por ahí*, reminiscente de la composición de *Reunión*; y el inicio de *Reunión con un círculo rojo*, calco de la escena inaugural de *62. Modelo para armar*. Igualmente, se conforma en este volumen una selección de cuentos con discurso político: la opresión estatal en *Segunda vez*, la violencia en América Latina en *Apocalipsis de Solentiname* y el castigo a la disidencia en *Alguien que anda por ahí* concuerdan con los textos posteriores *Recortes de prensa*, *Graffiti*, *Satarsa* y *Pesadillas*.

Boby es la versión masculina de Wanda, protagonista de *Siestas*. Además, forma parte de un microcosmos de personajes infantiles que tienen acceso a una realidad inaprehensible por los adultos: Isabel en *Bestiario*, el niño de *Después del almuerzo*, la nena de *Verano*, Javier, Magda y Graciela de *Silvia*, Holanda, Leticia y la protagonista de *Final del juego*. A la tía de Boby se le ocurre que convendría dar un laxante a su sobrino, para evitar las pesadillas. Tal idea comulga con la invasión del cuerpo de los niños con purgantes en *Siestas* y *La señorita Cora*. La figura de la tía se reitera en estos cuentos: la tía Lorenza y la tía Ernestina en *Siestas*, la tía Rema en *Bestiario*, la tía Encarnación en *Después del almuerzo*, la tía Ruth en *Final del juego* y la tía de Boby. Asimismo, la vulneración del niño desnudo enfrente del adulto parece que se repite en cada cuento: *En nombre de Boby*; en *La señorita Cora*: «Tan callado que era casi como si gritara, por una parte me hacía gracia estarle viendo el culito a mi joven admirador»; y en *Desboras*: «Aníbal no supo qué hacer, parado en la bañera se puso las manos en la barriga, después se dio vuelta de golpe para que Sara no lo viera y fue todavía peor» (108).

*Apocalipsis de Solentiname* dialoga con varios textos y discursos. De entrada, se hace una mención de *Las babas del diablo*, que establece un sentido de lectura: el recurso

narrativo que sirvió para hacer de la revelación de una imagen un suceso fantástico, es repetido con un propósito de defensa social, la denuncia del apocalipsis. Por supuesto, el título del cuento consiste en una referencia bíblica, que incluso puede considerarse un nexo architextual con el género apocalíptico, oponiéndose a la «buena nueva» de Ernesto Cardenal en *Evangelio de Solentiname*, volumen en que se reúnen las discusiones bíblicas de la comunidad. Se ha debatido intensamente la preceptiva del texto, catalogable como un cuaderno de bitácora, un cuento o un ensayo, por lo que dijo el autor en *Nicaragua la nueva*. Sin embargo, poco o nada se ha discutido la relación de imágenes y personajes entre *Apocalipsis de Solentiname* y el poema *Ándele*, en términos de la experiencia real del autor como fuente de ambos. En la segunda estrofa, el hablante poético se desdobra igual que lo hace el escritor en el cuento, un «eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso» (101), de manera que el poema y el cuento van estructurándose en un diálogo interno:

Hablo de mí, cualquiera se da cuenta,  
pero ya llevo tiempo (siempre tiempo)  
sabiendo que en el mí estás vos también,  
y entonces:  
*No nos alcanza el tiempo,*  
*o nosotros a él,*  
nos quedamos atrás por correr demasiado,  
ya no nos basta el día  
para vivir apenas media hora.

En los últimos versos se encuentra la imagen acústica de «los hipos y borborigmos ominosos» (96) de la avioneta de *Apocalipsis*: «Esto va derivando hacia otra cosa, / es tiempo de ajustarse el cinturón: / zona de turbulencia». Y el hablante poético se interpela con los mismos ataques representados en forma de preguntas en la conferencia de prensa citada en el cuento (95): «Métale a este poema tan prosaico / que unos comprenderán y otros tu abuela». Ante todo, el poema en su cadencia apresurada reproduce la eclosión de imágenes en la escena final del cuento.

La dialéctica entre *Las caras de la medalla* y *Ciao, Verona* conforma una meta-imagen del anverso y el reverso que denota el título del primer cuento. Es obvio el nexo argumental de este último cuento, en que se repite la estructura monologal, aunque Mireille es abiertamente quien escribe a su amante Lamia, comparte con ella sus impresiones sobre lo que ha escrito Javier, que es, en efecto, el primer cuento. En este caso, la relación fue admitida por el autor mucho antes de que se recuperara *Ciao, Verona*: «la verdad es que en ese libro hay amargos pedazos de mi vida, por ejemplo “Las caras de la medalla”, cuya historia siguió y terminó en otro cuento muy largo que escribí hace tres



meses y que entrará en otro libro, si libro hay; se llama “Ciao, Verona”, y fue tan duro de escribir como el otro» (1976, 103). Y se ha planteado la posibilidad de que la dedicatoria del publicado en 1977 traza una conexión ficticia con la secuela. Cabe destacar que, pese a que dicho cuento no apareció en el volumen, fue escrito durante el mismo período en que el autor incorporó las intervenciones de Dora en *La barca o Nueva visita a Venecia*, inaugurando el tema del lesbianismo en su obra. A su manera la atracción homosexual está sugerida en la mención del «barón Corvo y Tadzio, el bello Tadzio» (148), personajes de *Muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann. En dicha obra se narra el amor platónico del escritor Gustave von Aschenbach con Tadzio, un joven polaco de aspecto andrógino, cuya familia se hospeda en el mismo hotel del autor en Venecia. A pesar del febril enamoramiento de von Aschenbach, que persigue a Tadzio por la ciudad, el contacto entre ambos es inexistente. Aparte de la amistad, tampoco prospera la atracción de Dora por Valentina, fundamentada en el sentimiento platónico, no en la pretensión carnal. Contrariamente, la intimidad ansiada por Javier con Mireille no prosperará en *Las caras de la medalla*. Javier reprime su deseo con la traducción de un verso rimbaudiano, «par délicatesse j'ai perdu ma vie». Esto alude a la posibilidad del ultraje, tema subyacente en *La barca* a partir del encuentro entre Valentina y el gondolero Dino, que el narrador matiza al citar a la protagonista reconociendo que ha incitado el acto. Dora interviene en la narración de esta escena diciendo: «Perfecto, Valentina. Como lo enseña la sagesse anglosajona que ha evitado así muchas muertes por estrangulación, lo único que cabía en esa circunstancia era el inteligente relax and enjoy it». A su vez, la imagen de «muertes por estrangulación» se engarza con el argumento de *Anillo de Moebius*.

En este volumen, la intertextualidad está manifiesta en lo narrado con remisiones directas, como la que hace Peralta, en *La noche de Mantequilla*, al comparar la entrega de un sobre en un atiborrado evento de boxeo con la estrategia de esconder a plena vista del Ministro D en *La carta robada* de Edgar Allan Poe. En *Vientos alisios*, los turistas reflexionan en torno a las características del espacio africano a partir de citas de Joseph Conrad, Somerset Maugham, Karen Blixen y Robinson Crusoe, personaje de la novela de Daniel Defoe, autores que imprimen en determinadas historias una mirada hegemónica hacia lo nativo o exótico. Esta supervaloración de lo europeo subyace en lo que comenta el espectro de Chopin sobre la pianista en *Alguien que anda por ahí* (209-210). Es patente, además, el significado diacrónico de las revoluciones, la que apoyó Chopin con su *Estudio Revolucionario*, n.º 12 opus 10, y la Revolución Cubana, contra la cual estaba dirigido el ataque de Jiménez. Se ha dicho que esta composición musical se traduce a la narración

convulsa de la última escena, como lo hace el *Blues in Thirds* que bailan Mauricio y Vera con el desarrollo de la historia en *Vientos alisios*. También, las preferencias musicales delimitan las personalidades de Javier y Mireille en *Las caras de la medalla*: aunque coinciden en Gustav Mahler, Johannes Brahms y la música de la Edad Media, ella no comparte el gusto por el jazz. Como lo visual es el modo de contacto preeminente en la colección, también lo acústico tiene importancia en la generación de contextos: lo clandestino del viaje a Nicaragua y el temor del protagonista contenido en la imagen acústica de la avioneta de *Apocalipsis de Solentiname*; el ave agorera que anuncia el desenlace fatal de *Alguien que anda por ahí*; y los gritos del público en la pelea entre Monzón y Nápoles encubren el peligro en *La noche de Mantequilla*.

#### 2.12.8. Tipos de finales

El efecto de los cuentos de *Alguien que anda por ahí* está contenido en las fórmulas de cierre, en las que se acumula el ritmo, la intensidad y el enigma acumulados durante el desarrollo de la narración. En su mayoría, los finales de esta colección no implican una resolución narrativa, sino un revés dramático a causa de una revelación del personaje o narrador, que puede ser evidente para el lector o estar implícita. Esto ocurre en las estructuras de cierre de *Cambio de luces*, *Alguien que anda por ahí*, *Reunión con un círculo rojo*, *Apocalipsis de Solentiname* y *La noche de Mantequilla*. De otra parte están las escenas finales intrascendentes por sí mismas, porque encierran un mensaje cuyo descifre depende de otros elementos narrativos, como *Segunda vez*, *En nombre de Bobby*, *Usted se tendió a tu lado* y *Las caras de la medalla*.

Aparte queda la ambigüedad de la escena final de *La barca o Nueva visita a Venecia*, aunque también podría argumentarse que *Cambio de luces* y *Vientos alisios* son estructuras abiertas a una doble interpretación, precisamente, por un mismo motivo: el posible desdoblamiento de Tito Balcárcel en el hombre de pelo crespo con el que descubre a Luciana, en *Cambio de luces*, y la posibilidad de que el desdoblamiento de Mauricio y Vera en los amantes que dejaron en Mombasa, Sandro y Anna, no sea una segunda parte del juego, sino un hecho fantástico. En este análisis se considera que no se dispone de elementos narrativos suficientes en la escena final de *Cambio de luces* para justificar el suceso fantástico. Más bien, ha producido una inversión de roles que con ironía presenta una lección para el protagonista: su mujer ideal lo deja por su propio hombre ideal. En esta narración el ritmo narrativo progresa con una serie de elipsis coordinadas que consolidan un final sorpresa hábilmente resumido en el espacio de una oración. Al

mismo tiempo, es una estructura cerrada, porque se hace explícito que la mujer se ha marchado y, por ende, queda interrumpido el juego placentero y narcisista que servía de argumento. En realidad, la descripción física del hombre de pelo crespo con el que Balcárcel encuentra a Luciana remite a la primera conversación en que Luciana, la mujer, le confesó que lo imaginó con el pelo crespo.

Comparten la mayoría de las estructuras de cierre un elemento intrínseco que apunta a una escena, descripción, diálogo u objeto que ha sido mencionado en el desarrollo de la narración: el pelo crespo en *Cambio de luces*; la puerta en *Segunda vez*; el cuchillo en *En nombre de Boby*; la imagen de Napoleón a caballo en *Apocalipsis de Solentiname*; y la música de Chopin en *Alguien que anda por ahí*. La variación de una misma escena asemeja a las estructuras de cierre de *Vientos alisios* y *Las caras de la medalla*. En el primero, se han señalado motivos compositivos semejantes entre las acciones y el espacio de las escenas de apertura y de cierre: la habitación, la repetición de fórmulas durante el encuentro sexual y su posterior desidia. Estas concomitancias en *Vientos alisios* permiten deducir que no hubo un desdoblamiento fantástico en la escena final, sino que los suicidas son, en efecto, Mauricio y Vera. En el segundo cuento, el narrador escondido repite la descripción del estado de Mireille y Javier ya separados: ella escuchando un «determinado quinteto de Brahms» (197) y él despojándose de las pesadillas escribiéndolas.

Las escenas finales de *Alguien que anda por ahí*, *Apocalipsis de Solentiname* y *Reunión con un círculo rojo* admiten la categoría de hechos fantásticos. En los dos primeros se encuentran elementos intrínsecos. En *Alguien que anda por ahí* se menciona la presencia de un extranjero en la barra del hotel que viene a ser el espectro de Chopin, que entra en la habitación del protagonista y lo asesina en una escena final tan sorpresiva como terminante, pues la muerte interrumpe la secuencia de acciones previstas. Antes del estrangulamiento implícito en la descripción de las manos del extranjero en el cuello del protagonista, el espectro arroja en su discurso monologal datos históricos que coinciden con la biografía real del músico polaco mencionado en la narración y, junto su evocado Estudio Revolucionario, pone de manifiesto un discurso político-simbólico: el arte es cómplice de la revolución y la muerte el castigo para las fuerzas opositoras. En *Apocalipsis de Solentiname*, igualmente, la eclosión de las imágenes de tortura y muerte en lugar de las fotografías turísticas se inflige como una revelación fantástica que cifra el discurso político del cuento. Fundamental el carácter fantástico de esta escena final, porque determina el aspecto literario de un texto híbrido. Con todo, queda espacio para la

vacilación interpretativa de la escena, puesto que las horribles estampas se revelan únicamente al hombre y no así a su compañera Claudine. Ambas estructuras de cierre son de tipo fantástico, pero mientras en la de *Alguien* está insinuada la muerte y la prevención del acto terrorista, la de *Apocalipsis* carece de hechos promisorios. Más aún, responden ambas a un recurso de justicia poética que dota de un carácter supremamente artístico a dos historias con matices políticos latentes y evidentes conexiones con la realidad sociopolítica del momento en que fueron escritas. El tono irónico prevalece en sus narraciones: un contrarrevolucionario muerto por un músico que nunca vio la revolución de su país y un hombre que reconoce a través de una revelación ilógica la violencia que ignoró en las instancias reales.

Es también irónica la escena final de *Reunión con un círculo rojo* en la que Jacobo, el protagonista, encuentra su propia muerte en el intento de salvar a una turista inglesa del peligro que intuyó en el restaurante Zagreb. Además, esta es una de las estructuras de cierre más complejas de la colección, porque en ella se revela la identidad de la narradora y, consecuentemente, los motivos ulteriores de los personajes incidentales que se han conocido desde la falsa e incompleta perspectiva de un narrador heterodiegético, cuando, en realidad, los hechos han sido presentados desde el más allá, por el fantasma de la turista inglesa que insinúa ser víctima de los camareros del lugar, apuntando al desenlace mortal de Jacobo. Si bien estas revelaciones son sorprendidas, el misterio de la atmósfera narrativa, las descripciones sospechosas de los camareros y la extraña desaparición de la mujer perseguida por Jacobo anticipaban un desenlace calamitoso. Aparte de las clasificaciones de final sorprendente, fantástico y negativo, debe añadirse que es un desenlace críptico, ya que se desconocen quiénes son los camareros, cuáles son sus intenciones y qué le ocurrirá en concreto a Jacobo.

También *En nombre de Bobby* tiene un desarrollo y final crípticos. Su narración termina sin desvelar o insinuar qué es lo que ha visto la tía en la mirada del niño y cuál es la razón por la que Bobby teme agarrar el cuchillo largo. Así que la escena final en la que la tía enfrenta a Bobby con el utensilio, en realidad, no aporta una resolución a la historia. Después de todo, la narración queda suspendida en el tiempo pretérito y no concluye de manera circular en el punto de partida, que es el sopor de la tía, narrador no fidedigno que obstruye la comprensión de los hechos. *Usted se tendió a tu lado* concluye sin resolver la veracidad de la iniciación sexual de Roberto con su novia Lilian. Sin embargo, en la escena final prevalece la perspectiva de Denise, la madre, que se ha hecho a la idea de que su hijo, ya adulto, no necesita de sus cuidados. Si bien la estructura de cierre es críptica,

pues no se resuelve el enigma central, en la escena final el conflicto de la historia está resuelto: la madre acepta que su hijo ha alcanzado a la pubertad y se distancia. Pero, al mismo tiempo, advierte el narrador que la decisión es revocable.

De vuelta a *Reunión con un círculo rojo*, en su escena final, así como en los finales de *Alguien que anda por ahí* y *Segunda vez*, la muerte es un hecho promisorio. Efectivamente, en la escena final de *Segunda vez* subyace la posibilidad de la muerte tras la desaparición de Carlos en el interior del cuarto de entrevistas, aunque la idea no se reproduce en el pensamiento de María Elena. Ante la inconclusividad de los hechos, la estructura de cierre se presenta en un silogismo, porque la deducción sumatoria de los hechos narrados, desde un punto de vista lógico, desvela una resolución convincente: si Carlos desaparece del cuarto cerrado, si Carlos es el único que ha sido citado por segunda vez, entonces, en conclusión, desaparecen del cuarto cerrado los citados por segunda vez. Con lo cual, el hecho promisorio es que María Elena desaparecerá el próximo jueves en que debe volver a la calle Maza.

En *La barca o Nueva visita a Venecia* la estructura de cierre está conformada por elementos intrínsecos de la narración que posibilitan dos lecturas: la simbólica, que supone que la protagonista, Valentina, ve su propia muerte en la barca que rema Dino por debajo del puente en donde está junto a Adriano y la literal, que implica que Valentina ha sido asesinada por Adriano. Esta ambigüedad es acentuada por la variación de las perspectivas narrativas. En cambio, es evidente la muerte de Estévez en *La noche de Mantequilla* con el disparo que da conclusión a la última de las escenas de la historia. Como en *Vientos alisios*, la estructura de cierre está dispuesta en una conversación reproducida en estilo dramático que intensifica el ritmo de la escena. Aunque el lector lo advierte, el hombre no se entera de que será ejecutado por sus camaradas y sus desesperadas ideas de cómo huir de París con su familia son calladas por el sonido del disparo. Su muerte es el daño colateral de haber caído en la trampa de entregar el sobre a uno de sus enemigos que se hizo pasar por Walter, el auténtico destinatario.

### **2.12.9. Estructura global**

En su reseña, Mora Valcárcel (1979) propuso dos clasificaciones: las relaciones de pareja y el tema político. En la primera, advirtió un parentesco entre las historias de este tipo: el tema fantástico de la duplicación. De manera similar, Rodríguez Luis (1983) reconoce dos tipos de cuentos: los eróticos y los políticos (8), mientras que Ferré (1990) señala las categorías de las historias irracionales y las sociales (106). Pese a la

heterogeneidad de los textos, se advierte en el conjunto una estructura global fundamentada en cuatro motivos temáticos: (A) las relaciones amorosas en *Vientos alisios*, *Cambio de luces*, *La barca o Nueva visita a Venecia* y *Las caras de la medalla*<sup>74</sup>; (B) el discurso político en *Segunda vez*, *Apocalipsis de Solentiname*, *Alguien que anda por ahí*, *La noche de Mantequilla*; (C) la infancia en *Usted se tendió a tu lado* y *En nombre de Bobby*; y (D) las circunstancias fantásticas en *Reunión con un círculo rojo*. Sin embargo, la complejidad narrativa de estos textos admite el cruce genérico, temático y estilístico. Por ejemplo, *Reunión con un círculo rojo* se presta a una lectura política, mientras que los textos políticos están fundamentados en la estética de lo fantástico. En el tema de la infancia se presentan figuras masculinas que experimentan angustias similares a los deseos de los personajes adultos que se lanzan al juego como escape de la realidad. De otro lado, el viaje es un motivo temático. Los juegos pronominales se dan por igual en *Usted se tendió a tu lado* y *Las caras de la medalla*. En la disposición de los textos dentro del volumen se consolidan las tipologías propuestas:

AA-B-CC-B-A-E-A-BB

Aparecen seguidamente *Cambio de luces* y *Vientos alisios*: dos cuentos sobre las truculentas relaciones amorosas entre un hombre y una mujer. Sus respectivos títulos evocan la idea de la transformación o el cambio de estado. Interrumpe la secuencia un tercer cuento, *Segunda vez*, que estrena el tema político en la colección y también la posibilidad de lo fantástico. Después, se encuentran consecutivos *Usted se tendió a tu lado* y *En nombre de Bobby*: historias sobre la vulnerabilidad de dos niños, Roberto y Bobby, frente a sus madres. En ambos cuentos, el lector es engañado por la trampa del cariz lascivo o anómalo. Nuevamente, quiebra la secuencia otro cuento que sirve de vehículo de denuncia política: *Apocalipsis de Solentiname*. A continuación, está *La barca o Nueva visita a Venecia* —el único que incluye una nota del autor— y *Reunión con un círculo rojo*, dos historias que transcurren durante el viaje de sus protagonistas y que tienen marcadas referencias architextuales: la primera parodia la novela rosa y el drama de sus protagonistas, mientras que la segunda evoca el ambiente gótico y el *suspense* de los cuentos de terror. Aun así, son muy diferentes. *La barca o Nueva visita a Venecia* se corresponde con el tema de los dos primeros cuentos y *Reunión con un círculo rojo*, aunque pertenece a la categoría de lo

<sup>74</sup> Efectivamente, como ha señalado Mora Valcárcel (1979), a través de recursos distintos, las parejas íntimas se desdoblán en una ruptura definitiva que los devuelve al fracaso de la soledad inicial: Luciana y Tito Balcárcel, en *Cambio de luces*; Vera y Mauricio en *Vientos alisios*; Javier y Mireille en *Las caras de la medalla*; y Valentina en el encuentro con su propia muerte, en *La barca o Nueva visita a Venecia*.

fantástico, como *Apocalipsis de Solentiname* y *Alguien que anda por ahí*, es el único de su tipo en el conjunto. En la línea de los cuentos iniciales también se incluye *Las caras de la medalla*. Y cierran el volumen dos historias muy parecidas, *Alguien que anda por ahí* y *La noche de Mantequilla*, que envuelven el tema político con la clandestinidad de la contrarrevolución y de la propia resistencia en el exilio.

Desde el intencionalismo crítico, conviene reproducir el fragmento de la carta que Cortázar envió a Gladys Adams, la ex esposa del artista Sergio Sergi, en la que se muestra el reconocimiento que de la heterogeneidad del volumen hace Cortázar, previo a su publicación:

Por mi parte vivo «solo en una multitud de amores», como dice el Dylan (Thomas, no Bob, aunque este último también dice cosas fenomenales y además las canta, lo que tiene su mérito). Como me ha tocado el extraño destino de vivir contra el reloj, o al revés si te parece mejor, hoy a los 62 me siento mucho más joven que cuando tenía 30, y se diría que hay como una revancha, una a veces terrible necesidad de vivir hasta lo último. Pero en el fondo estoy solo, aunque de esa soledad hago una especie de laboratorio central del cual salen ramas en todas direcciones, rubias, pelirrojas, Amsterdam, negras, Soho, altas, petisas, Oklahoma, obras completas de Felisberto Hernández, Fellini, redonditas, beaujolais a ríos, flacuchas pero no tanto, Roma al sol, y ya, no te parece, pero en resumen todo lo que me pasa al alcance de esta sed. Y hasta escribo a veces, fíjate, terminé un nuevo libro de cuentos que saldrá dentro de unos tres o cuatro meses en B. A. y que tiene un título que resume un poco todo lo que acabo de decirte: *Alguien que anda por ahí* (*Cartas*, 5, 34-35).

Esta confesión de Cortázar implica su intención de plasmar sus experiencias personales en una colección poliédrica, que evidencia el ‘antes’ y el ‘ahora’ del escritor ante el mundo. Esto es, de acuerdo con Mora Valcárcel, un acto de humildad mediante el cual el escritor se baja de su pedestal para escuchar al lector (1978, 182). Como se evidencia en la cita, Cortázar desea «entender mejor sus relaciones recíprocas afectivas, su plano político, las complejas relaciones en que los seres humanos se cruzan, se chocan y se rechazan» (Picon Garfield, 1977, 95). Se concreta en *Alguien que anda por ahí* una transición nítida en la obra total de Cortázar, pues, sin romper con los mundos creados, inicia una etapa creativa, fundamentada en el interés antropológico de disecar las confusas relaciones humanas. En tanto experimento artístico, este es un libro de transición (Ferré, 1999, 106), en el que se repasan y refinan los motivos del universo de Cortázar, que reaparecen con perfecto equilibrio en las colecciones sucesivas.





### 3. QUEREMOS TANTO A GLENDA: la poética de la metamorfosis<sup>1</sup>

#### 3.1. Orientación de los gatos

##### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1995, Mora Valcárcel estudió el valor de la mirada en la historia que, a su juicio, es una síntesis de los motivos fantásticos y lúdicos de la obra de Cortázar, en «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)», planteamientos que reprodujo Standish (2001) al estudiar la repetición del léxico relacionado con la mirada, en «El papel de lo visual en el arte de Julio Cortázar». Silva-Cáceres (1997) delimitó las correspondencias interdiscursivas del relato y su vínculo con *El gato negro* de Poe, en *El árbol de las figuras*, y Serrat Salvat (1998) precisó que el acceso del hombre a la visión femenina se engarza con dos poemas de Salinas, en «El cuerpo, isla de amor. Presencia de la poesía de Pedro Salinas en tres cuentos de Julio Cortázar». A diferencia de Mora Valcárcel, quien concluyó que la mujer es la mediadora de los espacios, Payán-Fierro (2009) opinó que el gato tiene la función de conectar los mundos de la historia, en «La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar». En 2003, Cisternas Ampuero arguyó que el arte servía de mediador entre los actantes y estableció un nexo entre *Ligeia*, otro cuento de Poe, en «Cortázar y la poligrafía: efectos de ruptura y desautomatización». En 2003, Lohafer desarrolló la hipótesis de que las competencias del lector ponen de manifiesto las interpretaciones subyacentes en este texto, en *Reading for Storyness: Preclosure Theory, Empirical Poetics, and Culture in the Short Story*. En 2010, Nava Rosales concluyó que la repetición del nombre de Alana ejemplifica la estructura infinita en la que se desdobra la mujer al escapar de los límites androcéntricos, en «Literatura fractal».

##### ARGUMENTO

Un hombre concilia su deseo de conocer qué esconde su mujer Alana, mientras la observa transformarse frente a los cuadros de una galería de arte. En la última obra encuentran la imagen de Osiris, el gato de Alana, que al inicio el protagonista identificó cómplice de su amada. Inmóvil ante la pintura, Alana dirige su mirada hacia el mismo lugar que contempla el animal en el mundo pictórico, un punto constreñido tras un muro que el

---

<sup>1</sup> Tomo el subtítulo del libro de Cabello Porras y Campos Daroca (2002).

hombre no puede ver. Alana terminará por acceder a ese otro plano de la realidad, dejando al hombre en la galería.

#### ANÁLISIS

En síntesis, el valor connotativo de *Orientación de los gatos* es la imposibilidad de poseer de manera absoluta a la mujer amada. Al inicio, el narrador homodiegético manifiesta su vehemencia por escrutar lo que piensa esconde Alana en su mirada arcana junto a Osiris, su mascota. Su incapacidad de acceder a las profundidades de esta mujer es análoga a la dificultad de domeñar al animal. Osiris se impone hierático como una encarnación mitológica que conduce a su ama a un plano cifrado. Se inicia la historia con el enigma de la comunicación no verbal entre la mujer y el felino y cuando el narrador estima que ha escapado de la sombra del animal este reaparece imprevisiblemente en el cuadro. Así, la estructura narrativa se dispone en tres etapas: a) el estado de la cuestión entre los tres personajes, b) la búsqueda de Alana a través de la música y la pintura, y c) el encuentro y la pérdida de Alana (Mora Valcárcel, 1995, 105-106). Ante todo, el acto de narración se erige como la aceptación del fracaso de un experimento creativo, pues el hombre se aproxima al arte para desentrañar a la mujer que desea.

Dos deícticos revelan que la distancia temporal entre los hechos y el acto de narración es de un día, todo ha pasado «ayer» (15) y se relata desde «esta galería» (15), en donde ocurrió la acción principal. Los hechos están dispuestos cronológicamente y tienen un desarrollo de causa y efecto. Es fundamental advertir que la narración está sujeta a las percepciones intuitivas del personaje y su complejidad psicológica. Es decir, el argumento de que Alana esconde algo o de que Osiris tiene más acceso que él a la psique de su mujer es una conjetura que le es dada al lector a modo de preámbulo o justificación, mas permanece improbable hasta la última escena. Sobre todo resulta llamativa la normalidad con que se describe en las primeras líneas el vínculo de la pareja de «tantos días, tantos años» (14). Incluso, a pesar de que no se reproduce en el texto la voz de Alana, se le conceptualiza franca y amorosa. En cambio, el protagonista no se expone en la narración. Únicamente deja ver su deseo sexual: «luchar para no apretarla en los brazos y llevármela al delirio, a una locura de carrera en plena calle [...] hubiera querido tenerla desnuda en los brazos, amarla de tal manera que todo quedara claro, todo quedara dicho para siempre entre nosotros» (15-17).

De modo que la única anomalía aparente es la correspondencia entre Osiris y su dueña, que, como se ha dicho, no deja de ser una valoración del narrador. Osiris se proyecta como el contrasujeto del protagonista, una figura mítica que apresa la atención

de Alana. Se descubre en la escena final que el afán del hombre por escudriñar a Alana proviene de la necesidad de reconocerse a través de un objeto en concreto –el arte–, que se opone al dominio inenarrable de Osiris. Por un lado, está patente el valor mitológico del animal, representativo del culto a la diosa Bastet o Ubastet y nombrado como el dios del inframundo egipcio, Osiris de Busiris (Grimal, 2008, 34). En contraposición también se presenta la imagen doméstica del gato en su ovillo: «¿Qué se podía hacer con Osiris? Darle su leche, dejarlo en su ovillo negro satisfactorio y ronroneante» (15). Esta imagen es inconsistente con la preeminencia adjudicada al felino en la escena final. De hecho, la aparición de este sirve de enlace a las escenas límite del cuento: (inicio) «Cuando Alana y Osiris me miran no puedo quejarme del menor disimulo, de la menor duplicidad. Me miran de frente, Alana su luz azul y Osiris su rayo verde» (13)<sup>2</sup> y (final) «lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente» (18). Ambos enunciados acusan la perspectiva del narrador en tanto este se reconoce objeto contemplado por los otros dos personajes, posición de desventaja en la historia. Con lo cual, el objetivo del protagonista será invertir su categoría de ente-observador-excluido a voyeurista<sup>3</sup>. Su distancia inicial con Alana se traduce en un juego preposicional confirmado por la repetición léxica: «Contra Alana, más allá de Alana [...]. Alana en Alana» (14).

Esta separación entre los personajes guarda reciprocidad con el intervalo entre la historia y el acto narrativo, marcado por el estremecimiento de los tiempos verbales. Se encuentran los dos párrafos iniciales escritos en la forma presente del modo indicativo, mientras que del tercero en adelante se emplea el tiempo verbal pretérito. Desde el principio, el narrador anuncia que Alana estaba en un tiempo diferente (15). Además de la variación sintáctica, los déicticos representan la incoherencia espacio-temporal. Por ejemplo, el acto narrativo se desarrolla en el mismo espacio de la acción central, pero esto no concuerda con el tiempo presente que refieren las primeras líneas del texto: «A mi manera me obstino en comprender, en descubrir; la observo pero sin espiarla; la sigo pero sin desconfiar» (14). Un déictico remitirá a la simultaneidad entre la acción y el relato: «eso había sido deseado por mí y refrenado por un presente de ciudad y parsimonia, eso *ahora* al fin Alana, al fin Alana y yo desde ahora, desde ya mismo» (17)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> En este enunciado se rescata una rima libre A-B-A: Me miran de frente / Alana su luz azul / y Osiris su rayo verde. En su teoría de la literatura fractal, Nava Rosales (2010) concluye que la repetición del nombre Alana crea un fractal fonológico con base en el fonema /a/, predominante en el apelativo.

<sup>3</sup> Esta interpretación coincide con la lectura sartreana de Mora Valcárcel: «La narración avanza aquí desde un comienzo en que el protagonista se siente mirado, observado, hasta lo que, en términos sartreanos, sería la liberación de esta esclavitud de la mirada del otro que lo convierte en objeto» (1980, 104). También Tito Balcárcel, el personaje de *Cambio de luces*, al querer transformar a Luciana, consigue invertir su rol de «creación» del productor Lemos a «creador» de la mujer de sus sueños.

<sup>4</sup> Cursiva añadida.

Después de intentarlo con la música, el narrador descubrirá que las obras visuales son las que facilitan su acceso a la mujer<sup>5</sup>. Alana es descompuesta y recompuesta por el protagonista en una secuencia de movimientos e imágenes que, pese a estar condicionadas por el goce masculino, reflejan su paulatino distanciamiento de la realidad. En su placer, el narrador no advierte que Alana se va desgarrando del plano compartido, para transmutarse a otro mundo. Este desapercibimiento es referido por el sustantivo «entrevisión» (14) que denota una perspectiva limitada. Absorto en el deleite de conquistar a las nuevas Alanas (16), el personaje ignora que, más que un despliegue de lo endógeno, la mujer está copiando lo que le transmiten los cuadros de la galería. Finalmente, reproducirá la quietud de Osiris en la última pieza.

La transmutación es comparada con la «inocencia de camaleón» (15)<sup>6</sup>, otro animal que significa una transformación y dinamismo constante, tal como refleja el ensayo *Casilla del camaleón* de Cortázar. Ante las pinturas, el estado anímico de la mujer se transforma tras aprehender las estampas y lo que connotan. En la escena en que el narrador observa y transmite, el lector, observador desde un tercer plano, no puede conocer las auténticas reacciones de Alana, compendiadas en la descripción de gestos, murmullos o movimientos. Finalmente, la transformación de esta se explica al lector con la metáfora de una estatua. Al inicio, el hombre confiesa que ama «una maravillosa estatua mutilada» (14), una mujer tensa en la relación directa con él. Durante la narración, la tensión se libera a través del medio artístico. Pero en la escena postrera Alana regresará a su estado inicial: «una última transformación hizo de ella una lenta estatua nítidamente separada de los demás» (17). Ahora bien, esta descripción en clave poética no supone una transformación literal de la mujer en la estatua. En cambio, de acuerdo con Silva Cáceres (1997), en este relato no ocurre una pérdida completa de la identidad (148). Es decir, el sujeto tras adentrarse en el mundo pictórico mantiene la forma de Alana.

En este cuento, el lenguaje poético tiene una función central. Se encuentran los recursos de la reiteración, las gradaciones, las metáforas y el juego sinestésico —«mirándola escuchar» (14)—. Particularmente, el doble valor de los motivos visuales de las obras en la galería anticipa el ritmo y la atmósfera para la fuga de Alana. Primero, el narrador anunció que su «larga búsqueda había llegado a puerto» (16), pero la barca, en tanto motivo visual, adquiere un valor adverso con la reacción de Alana a la pintura en la

---

<sup>5</sup> Mora Valcárcel evoca el mito de Orfeo, que, como el narrador de esta historia, tiene el deseo de poseer a Eurídice a través de la mirada: «Orfeo pierde a Eurídice porque se atreve a mirarla desobedeciendo la orden de Hades» (104).

<sup>6</sup> Sin importar la sinonimia con que aparecen las palabras «camaleónico» y «metamorfosis» en el texto, resulta preferible, para efectos de desembrollar el hecho final, distinguir entre lo camaleónico como el proceso y la metamorfosis como su compleción.

que justamente aparece una embarcación: «Frente a una barca solitaria y un primer plano de rocas negras, la vi quedarse inmóvil largo tiempo; un imperceptible ondular de las manos la hacía como nadar en el aire, buscar el mar abierto, una fuga de horizontes» (16). Si para el hombre la nave que arriba representa la concreción del deseo, Alana verá en la barca un vaticinio de su escape. Otros motivos intrínsecos también ganan sentidos adversos. En la apertura del texto, el narrador compara lo que conoce de Alana con «un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida» (14); hacia el final, las ventanas adquieren un significado de cierre, el declive de Alana es comparable a las «ventanas dándose al silencio» (17).

Alana pasa de la inmensidad a la reducción hasta perderse en los planos de un cuadro que esconde un objeto indeterminado, representativo de aquello que la mujer y Osiris encuentran en la mirada del hombre. En la estructura de cierre se invierte el enigma desarrollado, pues, más que la correspondencia entre la mujer y el gato, que puede entenderse desde la exploración del símbolo felino en la obra del autor<sup>7</sup>, la intriga pasa a ser aquello que encuentran estos en la presencia del hombre. Esta inversión del ente observado se expresa a través del reconocimiento que hace el narrador de su propia imposibilidad de divisar más allá del muro pintado: «De alguna manera sentí que el triángulo se había roto, cuando Alana volvió hacia mí la cabeza el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente» (18).

Resulta ininteligible qué ven Alana y Osiris, porque, además de la tapia en concreto, la historia está presentada a través de la perspectiva del protagonista, quien sin hacer una introspección achaca su insatisfacción a lo que supone esconde Alana. Únicamente puede ahondar en ella con un arte material, de ahí que el fondo musical le satisfaga de manera parcial y un grabado de Rembrandt remiende la falta: «Keith Jarrett, Beethoven y Aníbal Torilo me habían ayudado a acercarme, pero frente a un cuadro o un grabado Alana se despojaba todavía más de eso que creía ser» (14). De lo acústico no se ofrecen imágenes, aunque, contrariamente a la expectativa del motivo pictórico, las

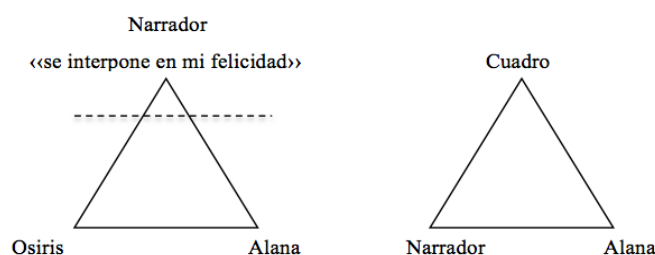
---

<sup>7</sup> Alana pertenece a un paradigma de mujeres-objeto de la búsqueda o el deseo de los sujetos masculinos en la obra de Cortázar. Su nombre se relaciona fonéticamente con Alina, de *Lejana*, Liliana, de *Liliana llorando*, Luciana, de *Cambio de luces* y Diana, de *Diario para un cuento*. Cisternas Ampuero (2010) propone que Alana es una reelaboración de Ligeia, la mujer que se reencarna en el cuerpo de la esposa de su viudo en el cuento homónimo de Edgar Allan Poe. Según el crítico, ambas mujeres son el objeto de deseo de los personajes masculinos, quienes, de maneras distintas, esperan una transformación. Al contrario del poema en el que Ligeia regresa de la muerte, en el texto de Cortázar la mujer no retornará al plano de la realidad. A propósito de Osiris, Silva Cáceres (1997) encuentra un nexo con *El gato negro*, otro cuento de Poe, en el que un hombre perverso asesina a su gato, que luego regresará de la muerte. Pérez-Abadín (2010, 26) comenta que el desenlace evoca el título de *El retrato oval* de Poe.

descripciones de las pinturas son escuetas y por consiguiente no cabe hablar de écfrasis en este cuento. Tales descripciones tienen la función de enmarcar el efecto de las pinturas. Se nombra la característica principal de los grabados de Rembrandt, «las luces y las sombras de un paisaje» (14)<sup>8</sup>, y se presentan de manera sumaria cinco obras con *topoi* de las escuelas clásicas y contemporáneas: barcas, paisajes, mitología y pasajes:

Frente a una barca solitaria y un primer plano de rocas negras, la vi quedarse inmóvil largo tiempo; un imperceptible ondular de las manos la hacía como nadar en el aire, buscar el mar abierto, una fuga de horizontes. Ya no podía extrañarme que esa otra pintura donde una reja de agudas puntas vedaba el acceso a los árboles linderos la hiciera retroceder como buscando un punto de mira, de golpe era la repulsa, el rechazo de un límite inaceptable. Pájaros, monstruos marinos, ventanas dándose al silencio o dejando entrar un simulacro de la muerte, cada nueva pintura arrasaba a Alana (16-17).

Ha sido discutido ya el valor metafórico de la barca, pero también los demás *topoi* se corresponden con otros motivos internos del relato: el paisaje vedado y Alana desde la perspectiva del hombre, la mitología y Osiris, el pasaje y la galería. Se encuentra una sinopsis en la geometría triangular de estos motivos y sus significados en la relación de los personajes. Dice el narrador que su contacto con Alana en la galería formaba un «triángulo fulminante que se tendía de ella al cuadro y del cuadro a mí mismo para volver a ella y aprehender el cambio» (16). Al final, habla de una ruptura de la forma, que más bien es la restitución del animal por el hombre para rescatar a Alana de la explotación osmótica. Esto se representa en el diagrama contiguo:



<sup>8</sup> El juego de oscuridad y luces en las artes visuales provoca un diálogo entre este cuento y unos versos de *Negro el 10*, poema homónimo del libro-objeto que trabajó Cortázar junto a Luis Tomasello, basados en su proyecto artístico *Lumière noire*. Este poema de versos irregulares es una oda a lo negro como primigenia de todos los colores y lo negro es tratado por el hablante poético como un sujeto animado e instrumental para el quehacer artístico de una «mano enamorada», que en *Orientación de los gatos* es la del protagonista: «CEDES a estas metamorfosis que una mano enamorada cumple en ti, te llenas de ritmos, hendiduras, te vuelves tablero, reloj de luna, muralla de aspilleras abiertas a lo que se acecha siempre del otro lado, máquina de contar cifras fuera de las cifras, astrolabio y portulano para tierras nunca abordadas, mar petrificado en el que resbala el pez de la mirada» (*Revista de la UNAM*, 2010, 38). Hay una analogía de significados entre los motivos de estos versos y el cuento, que dirigen hacia la idea que se anticipaba: Alana como instrumento de exploración y resarcimiento de la oquedad del hombre a través de un juego de correspondencias musicales y visuales. En *Orientación de los gatos*, la «mano enamorada» del hombre manipula la eclosión de imágenes y su reflejo en la mujer, mientras que la muralla de aspilleras en el poema es equivalente a la «reja de agudas puntas vedaba el acceso a los árboles linderos» (16) en un cuadro de la galería. Estos árboles, como el mar, son símbolos de una movilidad que cesa en la petrificación de Alana, después de que intentara «buscar el mar abierto» (16). Y, por supuesto, «la mirada» es un nexo architextual en toda la obra del autor, símbolo del reconocimiento del otro o de lo otro.

La correspondencia entre el animal y la mujer es igual de hermética que el significado del hombre como objeto contemplado, que se revela como un reverso de la historia. De manera que el argumento del relato se agolpa en una escena recóndita en su aparente lisura, irresoluble con los elementos que ofrece el texto. En su estructura, la escena final tiene el influjo de los niveles visuales: en un primer plano, se muestra el hecho insondable de la entrada de Alana en el cuadro y casi imperceptible en un segundo plano está el conflicto intrincado en el modo en que el protagonista mira a Alana. Así queda una atmósfera de fantasía simbólica, el tránsito de un mundo real a otro pictórico e inventado. Con todo, cabe preguntarse quién ha fabulado esta suprarrealidad, si, en efecto, ha sido imaginada por Alana, como propone Payán-Fierro (2009, 4), o si es producto de la urgencia del hombre por subsanar una carencia personal a través de la explotación de la mujer.

### **3.2. Queremos tanto a Glenda**

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1983, Parkison presentó una lectura política de *Queremos tanto a Glenda* para explicar el ambiente de terror que percibió en la historia, en «Movement and Stasis, Film and Photo: Temporal Structures in the Recent Fiction of Julio Cortázar», que Ferré (1990) retomó al identificar el texto como representación de los regímenes totalitarios, en *El romántico en su observatorio*. En 2001, Standish comentó sus elementos religiosos, los cánticos, el fervor y la crucifixión de la escena final, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2004, Schmidt-Cruz interpretó el texto como advertencia de la idealización y objetivación de la mujer, en *Mothers, Lovers and Others*. En 2007, Zabalgoitia comentó la intertextualidad, la auto-ironía del narrador y la inverosimilitud del relato, en «Una lectura posmoderna de Glenda». En 2009, Richardson incluyó el texto en su estudio «Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in “We” narration».

#### ARGUMENTO

Algunos admiradores de la actriz Glenda Garson crean un círculo privado para venerar a su ídolo. En una de sus reuniones, el grupo confiesa su insatisfacción con las películas más recientes de Glenda. Entonces, proponen enmendar las cintas filmicas hasta devolver a la artista a su estado de perfección. La reposición en los cines de las películas clandestinamente editadas suscitó críticas magníficas que confirmaban que Glenda había sido devuelta a sus años de gloria. La artista anunció su retiro, mas no

tardaría en interrumpirlo para trabajar en una última producción. Convencidos del deber de salvarla de su imperfección, los seguidores de Glenda pactan su asesinato.

#### ANÁLISIS

Representados por un narrador homodiegético, que cuenta la historia en modo plural y detalla cronológicamente los hechos desde el nacimiento de la célula hasta su disgregación, los admiradores de la actriz Glenda Garson confiesan su crimen. Su obsesión vigente tras la desaparición del ídolo se refleja en las transiciones narrativas fijadas por las fórmulas preposicionales «el estreno de» o «el año de», que usa el narrador para introducir los títulos de las películas de Glenda. Venerada en la ausencia visual del lector, anticipando así que la obcecación trasciende el objeto de culto, Glenda sirve de eje de la historia, que se abre con una descripción del origen del grupo, sus fundadores, el proceso de selectividad y las actividades de sus devotos; nunca se describe a la artista. Con lo cual, los seguidores se alzan como los auténticos protagonistas del relato.

En la deconstrucción gramatical del título se desentrañan las funciones de los participantes de la historia. Glenda funciona como un complemento directo, el motivo de la unión entre los sujetos que la quieren y forman un colectivo. Pero los protagonistas de la historia son verdaderamente los admiradores, cuyo delirio se reproduce con el adverbio de modo o cantidad: «Queremos tanto». A lo largo de la narración, el título se convierte en la letanía de los seguidores de Glenda, que se repite hasta formar un decálogo<sup>9</sup>:

- I.  
que éramos tantos los que queríamos a Glenda (19)
- II.  
queríamos a Glenda Garson y eso bastaba para recortarnos de los que solamente la admiraban (20)
- III.  
confiábamos a aquellos que a lo largo de las charlas habían ido mostrando poco a poco que también querían a Glenda (20)
- IV.  
nos fue preciso admitir, melancólicamente triunfantes, que éramos muchos los que queríamos a Glenda (20)
- V.  
queríamos tanto a Glenda que no podíamos tolerar a los advenedizos (21)

---

<sup>9</sup> Se evoca el decálogo de *La escuela de noche*, publicado en *Desboras* (1982).



VI.  
que no podíamos quedarnos solamente en eso, el cine y el café y quererla tanto a Glenda (22)

VII.  
queríamos tanto a Glenda que los resultados eran siempre justificables (25)

VIII.  
el mundo del cine es fugitivo como la actualidad histórica, salvo para los que queremos tanto a Glenda (25)

IX.  
y nosotros queríamos tanto a Glenda que por encima y más allá de las discrepancias éticas (26)

X.  
y queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable (28)<sup>10</sup>

El fervor por Glenda sirve de modo de escape, de acercarse a lo admirado mediante la exaltación, aunque el narrador esquivo las etiquetas que encasillen a los seguidores en un estereotipo de aspirantes a ser o tener lo que Glenda. El cine y los iconos artísticos sirven de subterfugios de los códigos que distinguen entre el mundo del espectador y el de lo representado en la pantalla. De hecho, solo el apellido separa a la Glenda del cuento de la Glenda «verdadera»: Glenda Garson es un álgter ego de la actriz estadounidense Glenda Jackson<sup>11</sup>. Por ello, es reveladora la selección de los apelativos con que se refiere al grupo a sí mismo: se discurre entre la «alianza», después llamada «núcleo» y, los más jóvenes, «club» (19), y la «asociación» con estructura de «clan» (21). Estos términos forman parte de un paradigma que denota una afiliación por intereses en común y sus significados varían más por connotaciones sociológicas que lingüísticas: el concepto de «alianza» está asociado a lo político —piénsese en la Alianza Anticomunista Argentina (1973-1976)<sup>12</sup>—; la voz inglesa «club» es habitual para identificar una actividad de recreación laxa, que no coincide con la formalidad del colectivo, de ahí que el narrador insista en que de club no tenían nada; «núcleo», sustantivo polisémico, define a un grupo de personas con opiniones o gustos semejantes, pero también al centro de una célula o un átomo que se forma en un procedimiento osmótico; la «asociación» supone un reconocimiento del conjunto ante la ley o autoridad; y el «clan» comporta un sentido

---

<sup>10</sup> Numeración añadida.

<sup>11</sup> En *Botella al mar. Epílogo a un cuento*, publicado en *Deshoras*, el escritor narrará la coincidencia entre la escritura de este cuento y su posterior descubrimiento de que la actriz inglesa Glenda Jackson protagonizó una película titulada *Hopscotch*, traducción al inglés de la novela *Rayuela*, del escritor.

<sup>12</sup> La Alianza Anticomunista Argentina, conocida como la Triple A, era un grupo paramilitar de ultraderecha, activo en una «guerra sucia» contra los militantes izquierdistas. El fundador de la Triple A fue José López Rega, un asesor de Juan Domingo Perón, presidente de Argentina. A pesar de que el grupo se disolvió en la década de 1970, tras el golpe de estado, sus miembros pasaron a otros escuadrones de la muerte. En total, la Triple A es responsable de treinta mil asesinatos (Alan Hortvitz y Catherwood, 2006, 23).

de familiaridad. Con todo, prevalece la idea de un conjunto sectario por el énfasis en la selectividad de sus miembros (20, 21, 23), la convención tácita de la jerarquía comandada por Irazusta y Diana Rivero, los únicos miembros destacados en su individualidad, y la obsesión por llevar hasta la perfección la imagen de la artista. Aun así, no son proselitistas e insisten en la autenticidad de sus socios con una serie de frases propias del discurso político: «autenticidad total sin riesgos de infiltrados o tilingos» (21), «cerrar filas» (20), «reglamento riguroso» (21) y «el núcleo cerró filas» (23).

Se aplaca esta percepción al contextualizar el amor de Glenda en el cine de las décadas de 1950 y 1970 con la mención de los nombres o apellidos de otros artistas: las francesas Anouk, protagonista de *Un homme et une femme* (1966), y Annie Girardot de *Trois chambres à Manhattan* (1965); la reina de belleza italiana y después actriz Silvana Mangano; la cantante y actriz argentina Marilina Ross, que inició su carrera en España; los italianos Marcello Mastroianni y Vittorio Gassman; el francés Yves Montand, que actuó con Marilyn Monroe en *Let's Make Love* (1960); y el inglés Dirk Bogarde. Glenda se alinea la selección de actores de dramas y comedias icónicas del cine antes y después de la anulación de la censura moral del *Motion Picture Production Code* en 1968, conocido como el Código Hays, que revolucionó a la industria filmográfica.

El dato de la nacionalidad de Glenda está contenido también en una referencia intertextual: «Sí, pero un poeta había dicho bajo los mismos cielos de Glenda que la eternidad está enamorada de las obras del tiempo» (27). Se alude al poeta inglés William Blake<sup>13</sup> y su décimo proverbio de *The Proverbs of Hell* (1790): «Eternity is in love with the productions of time»<sup>14</sup>. Además de indicar que Glenda Garson es una artista inglesa, lo cual venía sospechándose por su nombre y apellido, esta modificación del verso sintetiza el argumento narrativo. En Glenda encuentran los participantes del núcleo un estado de

<sup>13</sup> Scholz (2000) compara la poética de Cortázar con los románticos que, como William Blake defendían la imaginación por encima de la naturaleza (73). En *The Ghost of Abel* (1822) Blake explora otra visión del asesinato de Caín y Abel, en que Adán y Eva encuentran el cadáver de su hijo, mientras el asesino huye en un estado de locura. A través de un intertexto de Baudelaire, se introduce el mito de Caín y Abel en *Satarsa*.

<sup>14</sup> En la primera novela de Cortázar, *El examen*, escrita en 1950 y publicada en 1984, el principio de la eternidad está vinculado al rito. Los personajes Andrés y Clara observan desde una rendija el sometimiento de una mujer a un rito pagano. Clara comenta: «Me han dicho que los rituales son espontáneos, que a cada rato se inventan nuevos». Andrés responde: «—Un ritual no se inventa —dijo el cronista—. O se lo recuerda o se lo descubre. Ya están listos desde la eternidad». En *Queremos tanto a Glenda*, el asesinato de la artista está fundamentado en la noción del sacrificio de la mujer a cambio de un bien común, como Ifigenia en la mitología griega. La eternidad y el mito son los motivos temáticos de otro cuento de Cortázar: *El ídolo de las Cícladas* (1964). En este relato, el hallazgo de una estatuilla milenaria compromete la identidad y la vida de los tres personajes: Somoza, el arqueólogo, y sus asistentes Morand y Teresa. Bajo el influjo de la estatuilla, Somoza querrá asesinar a Morand, pero ocurrirá lo contrario. Con los mismo síntomas de su jefe, al final de la historia Morand esperará desnudo a Teresa para asesinarla. Mesa Gancedo (2002) propone que este «cuento asume también la presencia de la eternidad asociada a la estatua y su componente fantástico radica en la intención del protagonista de conseguir, valiéndose del ídolo, una fusión de tiempos: el actual y el remotísimo de la estatua» (41). En *Orientación de los gatos*, además, se repite la imagen de la estatua como un estado de incorruptibilidad, signado por el poder mitológico del gato en la tradición oriental. Por supuesto, la noción de eternidad en los textos de Cortázar parece quedar a la sombra del concepto de Borges en su *Historia de la eternidad* (1953), ejemplar anotado en la biblioteca personal de Cortázar, en la Fundación Juan March de Madrid.

perfección infinita en la espiral de transformaciones de mundos inventados y capturados por una cámara: «supimos que la perfección podía ser de este mundo», dice el narrador. A lo largo del cuento se enuncia una filosofía de la eternidad, desde el verso de Blake hasta la comparación de la misión del núcleo con la invención de la imprenta de Gutenberg y la trascendencia a la historia universal (26), que es, en cierto sentido, un modo de perpetuación.

En teoría, como todas las manifestaciones artísticas, las producciones cinematográficas perduran en el tiempo, porque están conservadas en un soporte duradero, la cinta, que, sin la intervención de un agente, mantiene un discurso inmutable en sí mismo. Es, además, la captación de una secuencia de imágenes sempiternas en el universo creado, aunque efímeras en el universo real, pues el cambio físico y moral resulta inevitable para quienes conforman esta parcela ficticia. No obstante, el colectivo de fanáticos no presta atención a los cambios físicos de la Glenda auténtica, sino que reacciona y profesa su amor a sus representaciones en los escenarios artísticos, a una multitud de personajes variados, como la joven asesina de *Los delirantes* y la protagonista de una escena erótica de *Los frágiles retornos*. En estos títulos se entrevé un resumen de la historia: un grupo de admiradores que deliran por Glenda, quien anuncia su retorno a las películas después de haberse retirado, quedando frágil o vulnerable a la muerte decidida por estos<sup>15</sup>.

El conflicto de la historia se desencadena en el momento en que el colectivo se percata de unos deslices en las últimas películas de Glenda, que amenazan la estética de la perfección de su culto. Primeramente, desvían la culpa de estos fracasos histriónicos hacia los directores fílmicos: «con ellos éramos implacables porque empezábamos a sentir que nuestro cariño por Glenda iba más allá del mero territorio artístico y que solo ella se salvaba de lo que imperfectamente hacían los demás» (22). Cuando advierten que estos desaciertos preludian el retiro artístico de Glenda, la realidad interviene en el imaginario del grupo que se resiste a la ruptura de la fascinación que los une. Debido a

---

<sup>15</sup> A propósito del arte, el delirio sirve de nexo intertextual entre los personajes de *Queremos tanto a Glenda* y el público que devora a un director musical en *Las ménades*, publicado en *Final del juego* (1956). Standish (2001) establece el evidente nexo entre los argumentos de la historia que se resume en que unos espectadores obsesionados se apoderan del sujeto-arte, un director musical en *Las ménades* y una estrella del cine en *Queremos tanto a Glenda* (71). Como anuncia el título, Cortázar se apropia del mito grecolatino de las ninfas que cuidaban a Baco o Dionisio. En el mito de Orfeo, con el que justamente Mora Valcárcel (1995) ha vinculado *Orientación de los gatos*, las ménades despedazan a Orfeo por rendir tributo a Apolo, no a Dionisio. Orfeo, inventor de la lira, la medicina y las artes, terminó consumido por la irracionalidad de las ninfas. Así la irracionalidad de los admiradores de Glenda termina por destruir a la artista. Ambos relatos han sido interpretados como alegorías políticas. Standish ha dicho: «It more clearly invites interpretation as an allegory of Peronism» (71). Parkison añade (1983): «En el caso específico de “Glenda” es el desbalance entre la vulnerabilidad del individuo y el poder de la maquinaria política lo que crea la atmósfera de terror a la cual me refiero. La insistencia de los admiradores de Glenda en integrarla a una imagen estética inalterable se encuentra relacionada implícitamente a la represión política y social» (56).

que en la narración no se reproducen voces individuales, sino que el narrador homodiegético representa la visión colectiva, no se puede detectar la angustia de los personajes ante el presagio del fin de Glenda. Esta escena se presenta de manera sumaria: «Hubo alguna noche en que se alzaron voces analíticas contagiadas de filosofía política, que en pleno trabajo se preguntaban si no estaríamos entregándonos a una galería de espejos onanistas, a esculpir insensatamente una locura barroca en un colmillo de marfil o en un grano de arroz» (25).

La brevedad sintáctica y la armonía narrativa son interrumpidas en el cuarto párrafo, cuando los personajes deciden enmendar las fallas de las películas de Glenda. Se imprime en la narración un amago de la fractura de la unidad del clan, ya que algunos miembros están en desacuerdo con la propuesta. A pesar de esto, los hechos en concreto son ejecutados por Irazusta, mientras que la decisión de querer a Glenda más allá de la admiración es incitada por Diana: «fue la primera en hablar de misión, lo hizo con su manera tangencial de no afirmar lo que de veras contaba para ella, y le vimos una alegría de whisky doble, de sonrisa saciada, cuando admitimos llanamente que era cierto, que no podíamos quedarnos solamente en eso, el cine y el café y quererla tanto a Glenda» (22).

Anuncia el narrador que lo relatado a partir del quinto párrafo será ininteligible: «Tampoco entonces se dijeron palabras claras, no nos eran necesarias» (22). Efectivamente, las actividades del núcleo, término que prefiere el narrador desde esta parte hasta el final, resultan confusas por su inverosimilitud. La misión acordada es propia de una película de espionaje insólito. Desgajada de la preceptiva de lo fantástico, *Queremos tanto a Glenda* se introduce en el terreno de lo insólito sin dejar a un lado el motivo recurrente de los colectivos secretos, que será uno de los *topos* de esta colección. Al mismo tiempo, el cuento es una parodia que somete a un proceso hiperbólico fanatismo, un fenómeno de la cultura popular de masas que se desvía hasta un asesinato.

En principio, la misión está puntualmente articulada. Irazusta habilita un laboratorio en donde hacen las adaptaciones de las cintas con el poder adquisitivo de haber sido socio de «Howard Hughes en el negocio de las minas de estaño de Pichincha, un mecanismo extremadamente simple nos ponía en las manos el poder necesario, los jets, las alianzas y las coimas» (23). Converge la ficción con reminiscencias extratextuales. Howard Hughes es, en realidad, el excéntrico magnate estadounidense que invirtió en la aviación y en producciones cinematográficas e incluso fue director de algunas, como *The Racket* (1928), *Hell's Angels* (1930), *Scarface* (1932) y *The Outlaw* (1943), era además conocido por sus famosísimas amantes o coimas. De hecho, Cortázar parece extenderse

demasiado a la figura biográfica con la inclusión del sustantivo «coimas» en la citada enumeración, que no tiene mayor significado porque la misión está centrada en Glenda. Asimismo, el nombre del líder del núcleo, Irazusta, posibilita una lectura política, pues coincide con el apellido de los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, propulsores del fascismo en la Argentina y de la dictadura de Uriburu (1930-1932). Estos se hacían eco de las ideas del partido nazi y la perfección aria a través de la eugenesia, una pseudociencia que elimina las posibilidades de reproducción de seres imperfectos, como harán los personajes con las escenas fallidas de Glenda: «el perfeccionamiento de Glenda nos perfeccionaba y perfeccionaba al mundo» (26)<sup>16</sup>.

En la historia, la «misión», palabra con un valor político<sup>17</sup>, está estructurada por una metodología científica: observan las descomposturas, establecen un laboratorio con el sistema Hagar Loss de computación cuantitativa para asegurar la integridad del proceso (23-24), hacen los cambios en las cintas, tienen una discusión del sentido ético que termina sometiéndose a la búsqueda de la felicidad de los miembros del núcleo (25-26) y finalmente comprueban su hipótesis de que Glenda puede ser llevada hasta la perfección<sup>18</sup>. La satisfacción se describe con la metáfora bíblica del *Génesis*: «Vivimos la felicidad del séptimo día, del descanso de la creación» (26). De manera yuxtapuesta, la muerte de Glenda está encerrada en la imagen apoteósica de la crucifixión: «En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz» (28). De un lado, los referentes de Glenda Jackson, Howard Hughes y los hermanos Irazusta justifican la interpretación política y la parodia del fanatismo de la cultura popular de masas en *Queremos tanto a Glenda*. Este último sentido, de otra parte, podría extenderse a la evidente parodia de la devoción religiosa, puesto que existe una correlación histórica entre una manifestación y otra. A partir del siglo XVIII se deriva del fervor religioso el culto político y, en la etapa moderna, el de la cultura de masas (Javaloy, 1984). En el cuento, las

<sup>16</sup> Esta propuesta coincide con la de Ferré (1990): «El clan hace lo mismo que Goebbles durante la campaña contra los judíos en Alemania: altera la realidad, miente sobre la verdadera naturaleza de Glenda» (130).

<sup>17</sup> Intrínseco a las motivaciones del mito, lo político responde a los señalamientos hegemónicos de lo ideal o lo prototípico dentro de una sociedad; el fanático encuentra en el admirado un estado o capacidad que anhela para sí, pero ese deseo es aprendido o asimilado. Además, los colectivos de seguidores tienen una jerarquía en la que hay un líder que apremia a los demás discípulos en un estilo totalitario: «Más peligrosas en el fondo eran las polémicas en el núcleo [...]. Y sin embargo no fue necesario aplastar secamente una herejía apenas esbozada, incluso sus protagonistas se limitaban a un reparo parcial, ellos y nosotros queríamos tanto a Glenda que por encima y más allá de las discrepancias éticas o históricas imperaba el sentimiento que siempre nos unía» (25-26). De no haberse entregado a la misión del grupo, los disidentes hubiesen sido castigados por la jerarquía, esto es lo que significa «aplantar secamente». Dice Javaloy sobre esto: «El aspecto más dramático del fanatismo de quien se cree investido de una autoridad absoluta es haber llegado a la conclusión de que si no es posible destruir el error, porque el hereje o disidente se niega a hacer una autocrítica, es necesario destruir al que yerra: quitarle la vida o, en el mejor de los casos, aislarlo o desterrarlo» (233).

<sup>18</sup> Esta estructura científica se repite en *Texto en una libreta*, ya que la narración son las anotaciones del narrador sobre sus observaciones en el subterráneo de Buenos Aires.

imágenes religiosas —el séptimo día y la crucifixión— están al servicio de la obsesiva mitificación de una artista a quienes sus fanáticos han conocido desde una visión fragmentaria y ficcional. Esto coincide con la psicología del fanatismo: «estamos tentados a pensar si a la desacralización de nuestra tradicional cultura cristiana no ha sucedido una sacralización de lo político» (Javaloy, 1984, 50).

Ocurre un giro imprevisto cuando los admiradores descubren que Glenda saldrá de su retiro para filmar una nueva película, amenazando así la excelencia concretada. Este es el segundo desvío en el desarrollo de la historia; el primero fue la advertencia de la condición de falibilidad del ídolo, que pronuncia un cambio de tono, de la ironía a la gravedad de las más insólitas pasiones humanas. Se repite el recurso narrativo de anunciar que no es posible o necesario enunciar lo que sucederá: «Casi no fue necesario que Irazusta dijera lo que todos vivíamos como una amarga saliva de injusticia y rebeldía. [...] Nunca el núcleo tuvo una fuerza tan terrible, nunca necesitó menos palabras para ponerla en marcha» (27). De cara a la escena final aparece la única reproducción del discurso de un personaje del cuento en estilo directo: «Cuando Diana apoyó la mano en el brazo de Irazusta y dijo: “Sí, es lo único que queda por hacer”, hablaba por todos sin necesidad de consultarnos» (27). Esta carencia de lo dicho está suplantada por la imagen de la separación del colectivo y la última parte de la misión, la muerte de Glenda, la compleción de la magnificencia en un estado pleno e indisoluble. Se confirma el acto con el vaticinio de la «consternación profesional» que informarán los periódicos cuando la misión termine. En definitiva, el texto es representativo del tratamiento de lo insólito en la obra del autor, a través de una crítica solapada a la cultura de masas y a las conductas totalitaristas de colectivos sectarios. En su aparente comicidad, la confesión narrativa escala hasta el drama de un asesinato impune.

### 3.3. Historia con migalas

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1997, Silva Cáceres identificó en *Historia con migalas* el motivo intertextual y fantástico de la puerta clausurada, en *El árbol de las figuras*. En 2000, Geisdorf Feal concluyó que se repite en la historia el tropo de las lesbianas vampiras o asesinas de hombres y que «lo queer» se fundamenta en las variaciones gramaticales y en la simetría de los actantes, en «Queer Cortázar and Lectora Macho». En 2005, Paredes señaló que la estructura narrativa es esquemática y por lo tanto resulta evidente que los hechos nocturnos problematizan la historia, en *Abismos de papel*. En 2008, Campra comentó que

la situación se vuelve confusa para el lector, pero que el sujeto narrador no permanece ajeno al hecho aunque decide no revelarlo, en *Territorios de la ficción: Lo fantástico*.

#### ARGUMENTO

Durante las vacaciones navideñas, dos mujeres se instalan en un bungalow en la isla de Martinica. A ratos recuerdan una escena difusa en la que un hombre, Michael, regresa a una granja en Delft; los personajes parecen huir de este hecho. El problema de la historia se inicia cuando escuchan en la otra ala del bungalow a otro par de turistas de supuesta nacionalidad estadounidenses. Advierten una voz masculina que asumen acompaña a las jóvenes, pero el sonido persiste después de que estas se hayan marchado. Al final, las protagonistas terminan quitándose los camiones para caminar apoyadas la una en la otra hacia el encuentro con la voz.

#### ANÁLISIS

La preposición «con» en el título del cuento anticipa falsamente la presencia de un par de arácnidos, pero, en realidad, los insectos son una imagen metafórica de los actantes de la historia: dos mujeres que huyen de un pasado violento. Indisolublemente, desde el inicio de la narración, los personajes están fusionados en el modo plural con que uno de ellos, narrador autodiegético, relata la historia. Como el género epiceno de las arañas, las marcas gramaticales en la narración carecen de flexión. En otras instancias, la autorreferencialidad del narrador se construye con el sintagma nominal «dos personas» (32), también privada de precisión semántica. De modo que, en principio, resulta imposible determinar si la pareja está conformada por un hombre y una mujer, dos hombres o dos mujeres<sup>19</sup>. Deliberadamente, los personajes permanecen asexuados hasta el párrafo final, en que se describe que entraron «juntas» (42) a la habitación de al lado y dejaron caer los camiones: «es la primera vez en mucho tiempo que nos apoyamos la una en la otra para andar» (42). Con lo cual, se adopta en este análisis la interpretación de que se trata de una figura narrativa dual y femenina<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Silva-Cáceres señala a un hombre y su compañera como narradores (1997, 70).

<sup>20</sup> Geisdorf Feal (2000) interpreta esta simetría como una condición lésbica de los personajes a partir del siguiente pasaje: «dos gritos de una mujer bruscamente acallados en su punto más alto, el silencio contiguo dejó pasar un murmullo de confusa alarma en un semisueño de turistas demasiado fatigadas y ajenas para interesarse de veras por lo que las rodeaba» (36). Pese a que puedan detectarse intrínsecamente los elementos para justificar la relación homosexual entre las «turistas demasiado fatigadas», estos no son extensivos a las actantes principales. Si bien la metáfora de la araña está presta al significado de una sexualidad dañina, como Delia Maraña en *Cirve*, aquí dista de ser señal de la preferencia homosexual. De hecho, se concreta la transformación de la pareja en migalas cuando escucha el murmullo del hombre en la habitación vacía y la revelación de los pronombres con marca femenina es, más que un juego de sexualidades, el punto culminante de la metamorfosis.

En los tres párrafos inaugurales se reproduce la visión panorámica del espacio en el que la flora y la fauna conforman un *locus amoenus* del Caribe, un espacio de «soledad y playa» (30). El descubrimiento de que tienen vecinas en el bungalow no impide que continúen admirando la tranquilidad del paisaje y dejen que las voces de las turistas estadounidenses se fusionen con el resto de los elementos. El disgusto de la compañía y de las paredes delgadas es paliado por la recuperación del sueño: «Dormimos interminablemente, cosa rara. Y si algo nos hacía falta ahora era eso» (30). En seguida, hacen un inventario del espacio, encabezado por el sustantivo «amistades» (30), en el que destacan los motivos sonoros, maullidos, balidos y ladridos; el nudo de la historia transcurre entre las voces y el silencio. A partir del cuarto párrafo la armonía de las vacaciones es interrumpida por la repetición de un recuerdo turbio, que involucra el cuerpo desnudo de Michael bajo la luna en la granja de Erik en Delft, de quienes no se ofrece trasfondo alguno. Desde entonces, el tono narrativo cambia de la complacencia monótona a la preocupación obsesiva por el extraño vínculo que se desarrolla entre las voces de las vecinas del bungalow y el recuerdo de Michael. Así, pese a que la estructura narrativa es un cuaderno de bitácora de viaje, narrada en un tiempo simultáneo a la acción, y los blancos tipográficos mantienen el orden entre la evolución de la secuencia, el relato se convierte en un fluir de conciencia de las protagonistas.

Sin explicitarlo, la atmósfera de misterio y el mutismo en torno a esta reminiscencia apuntan a que las mujeres han cometido un crimen y huyen de sus consecuencias: «En todo caso controlamos las posibilidades inmediatas, barcos y aviones: Venezuela y Trinidad están a un paso, dos opciones que resbalan sin problemas en los aeropuertos» (36). Se fundan los visos de criminalidad en la comparación de su estatus de escondite con *La carta robada* de Poe, intertexto que también en *La noche de Mantequilla* alude al tópico del escondrijo a plena vista. En esta descripción las narradoras revelan datos que permiten establecer un retrato de criminales pequeñoburguesas e inescrupulosas de lo acometido contra Michael. Han viajado para «bloquear toda referencia a las semanas precedentes, los encuentros en Delft, la noche en la granja de Erik. Si eso vuelve lo ahuyentamos como a una bocanada de humo, el leve movimiento de la mano que aclara nuevamente el aire» (31). Sin embargo, las voces de las turistas en la habitación contigua y los ruidos naturales del espacio despiertan el recuerdo de Michael. Advierten un murmullo masculino en su habitación y el episodio de Delft se intensifica sincrónicamente, lo mismo durante el día que durante la noche.



En la historia se desarrolla un par de dicotomías, la de ruido-silencio, que a su vez produce la dualidad vigilia-sueño en la que termina el cuento: «Los perros ladraron desde todos los cuadrantes, aunque no había luna; ranas y pájaros, ruidos que el oído ciudadano no alcanza a definir pero que acaso explican los sueños que ahora recordamos con los primeros cigarrillos» (32). En efecto, lo sonoro sirve de contorno a los sueños de las mujeres, en los que descifran los símbolos manifestados, ecos del hecho pretérito que intentan obviar. Estos símbolos también apuntan a la muerte de Michael: las larvas del cuerpo aluden al estado de descomposición y a la previsible exhumación del cadáver olvidado en la granja (33). Se contraponen así la actitud de fingida despreocupación del inicio con la duda implícita de que la voz masculina que escuchan en la otra ala del bungalow sea la de Michael. Ahora bien, con el detalle narrativo de que esta voz la han notado «casi al borde del sueño en la alta noche» (33) se instala en la historia la vacilación de lo real y lo proyectado por la mente atormentada.

En la medida en que progresa la narración hacia el cierre del cuento, la figura de Michael se torna más latente y en la fórmula del final se verá la confusión entre los hechos ulteriores y los que ocurren en tiempo presente. Pero esto es consecuente con la preeminencia del ruido en el espacio, ya que los personajes van reduciéndose a la atmósfera de pájaros, perros, lluvias tropicales, el murmullo de las vecinas que hablan en la noche y el crujido del techo. De manera que las mujeres, después de mucho expresar su intención de encontrar silencio y soledad en la isla, admiten que sin los murmullos de las turistas no hubiesen podido transcurrir los días aún recientes a lo acontecido en Delft<sup>21</sup>. Lo sonoro y lo onírico quedan superpuestos al mutismo y el control de la realidad que repetían al principio: «Porque no podemos mentirnos, cada crujido de las mecedoras reemplaza a un diálogo pero a la vez lo mantiene vivo» (34). Necesitan el

---

<sup>21</sup> Geisdorf Feal (2000) repasa el inventario de la fauna mencionada como una estrategia narrativa que funda el tópico *queer* en el cuento: «To add to the queerness of this story, Cortázar plays with the grammatical gender of the animals that surround the visitors to the tropics (gender here also overlaps with the category of sex). There are the usual “perros” (dogs, masculine), “pájaros” (birds, masculine), “cabras” (goats, feminine), and “lagartijas” (lizards, feminine). But then one begins to notice things like the “mosquitos” (mosquitos, masculine), which by the end of the story have become “moscas” (flies, feminine). The narrators, of course, are the phallic women, Cortázar’s *lectora machos*» (2000, 245-246). Esta propuesta desatiende que la función principal de la fauna es metonímica, el animal es mencionado por su sonido que sirve de contorno a la acción. Por eso, se nombran machos y hembras por igual. Y las moscas que se mencionan en lugar de los mosquitos son un signo de lo que antes insinuaban las larvas del cuerpo exhumado, el de Michael. Más aún, la interpretación que hace Geisdorf de las diferencias entre las parejas parece excesiva, en tanto rebasa los límites de la historia, pues adjetiva de vampiresas a las protagonistas y desestima la noción de espejo que estas han manifestado (40) de manera explícita en el cuento: «Between pairs the differences seem great, which makes the mirror like duplication primarily structural (each female couple in a double-bedded bungalow)» (245). Sí hay una estructura del espacio que es concertada con la palabra «tabique» y los sintagmas «del otro lado» o «la otra ala del bungalow», pero la noción de reflejo es intrínseca a la estructura, porque las protagonistas esconden su temor en la atención que conceden a los murmullos de las turistas y luego confrontan su miedo en la habitación contigua ya vacía; estos son los puntos de inflexión del relato. Esa «otredad» del espacio evoca los ruidos extraños de *Casa tomada*, mientras la descripción del *locus amoenus* del Caribe está próxima a las playas y los bungalós de *Vientos alisios y Usted se tendió a tu lado*.

ruido para aplacar una emoción indefinida, aunque hacen hincapié en que no es un pesar o remordimiento, porque «el arrepentimiento no entra en nuestra naturaleza» (34). Dos enunciados coinciden en su mensaje con respecto a la valoración de la dicotomía ruido-silencio en función del contexto social de los personajes que convergen en el bungalow. En el primero se dice de las turistas estadounidenses, cuya presencia es imperceptible al principio de la estadía, que: «La civilización tiene sus ventajas, lo reconocemos entre dos tragos: ni gritos, ni transistores, ni tarareos baratos». En el segundo, se advierte que las narradoras están hablando en modo impersonal de su propia disconformidad con los sonidos: «Gente de ciudad, gente fácilmente impresionable fuera de los ruidos propios, las lluvias bien educadas» (34). Con esto, se produce una incongruencia entre la génesis de los sonidos o murmullos y cabe preguntarse si provienen de la habitación contigua o si, al igual que parece ocurrir con la voz masculina, lo sonoro está fabulado o exagerado por las mujeres. Esta hipótesis encuentra apoyo dentro de la narración, porque desde el inicio, además de haber visto el lugar vacío «y extrañamente habitado», las descripciones de las turistas estadounidenses, incluso sus identidades, son una mera suposición. Igualmente, las identifican como «espejos de esto que ocurre en la oscuridad» (40) y la oscuridad (la noche) es el momento en que acaecen los recuerdos de Michael y en que las mujeres ocupan su mente con sus fabulaciones sobre lo que sucede en la habitación.

Del fluir de conciencia que es la narración se desprende el conjunto de intertextos que deliberadamente menciona la narradora para describir o conceptualizar un motivo o hecho en la historia: «other voices, other rooms», el título de la novela de Truman Capote en la que un niño de trece años viaja en busca de su padre, que sirve en el cuento para describir la huida de las mujeres a otro espacio y que aparece acompañado en la oración de la frase explícita «la literatura y los aviones, qué espléndidas drogas» (33); el *Aegri somnia* que atribuyen a Charles Nodier o Nerval, pero que fue dicho por Nerval citando a Horacio con «velut aegri somnia» («como el sueño de un hombre enfermo»); «*un horizonte de perros*, imposible no recordar el poema» (32), con remisión a *La casada infiel* de Federico García Lorca; y el súbito tormento que les provoca el recuerdo de Michael, equivalente a la pérdida de la impasibilidad, comparado con los dioses que «abandonan a Antonio en el poema de Cavafis» (40). Sobre todo la leyenda de *Mary Celeste*, bergantín visto cerca de las islas Azores que navegaba sin tripulación (1872), del cual Arthur Conan Doyle escribió en 1884, aparece en la narración como recurso estructural y rítmico. En el pasaje a continuación se introduce tal referencia a través del intertexto implícito de *Manuscrito hallado en una botella* de Edgar Allan Poe:

La cabaña del restaurante con sus vasos y botellas obliga al recuerdo del misterio de la *Mary Celeste* (tan sabido y leído, pero esa obsesionante recurrencia de lo inexplicado, los marinos abordando el barco a la deriva con todas las velas desplegadas y nadie a bordo, las cenizas aún tibias en los fogones de la cocina, las cabinas sin huellas de motín o peste. ¿Un suicidio colectivo? Nos miramos irónicamente, no es una idea que pueda abrirse paso en nuestra manera de ver las cosas. No estaríamos aquí si alguna vez la hubiéramos aceptado) [...] el misterio de la pieza de al lado como el de la *Mary Celeste* (37, 41)<sup>22</sup>.

En la historia, *Mary Celeste* alude al espacio fantasma y la posibilidad suicida de las protagonistas, quienes se jactan de su habilidad para «hacer y huir», posible eufemismo para «asesinar y fugarse», y para citar poemas «jugando las infinitas carambolas de la asociación mental» (40). También es producto de estos juegos el sustantivo «migalas» que aparece en el título del cuento sin aparente sentido traslaticio, pero en la historia está formado por la estructura del símil con que se describen las mujeres: «como dos migalas en la oscuridad» y «como dos migalas al acecho». También echan mano del símil para describir su condición de prófugos: «agazapadamente vigilantes como la gata negra que acecha a un lagarto en la veranda» (34). En efecto, como las migalas, arácnidos de tamaño mediano que habitan en lugares tropicales, las mujeres aguardan en sigilo la conversación nocturna de sus vecinas. Puede examinarse el contraste de sentidos entre el uso del sustantivo en el título y la fórmula retórica en la narración a la luz de la escena final en la que actúan propiamente como arañas:

A la hora de dormir nos habíamos puesto como siempre los camiones; ahora los dejamos caer como manchas blancas y gelatinosas en el piso, desnudas vamos hacia la puerta y salimos al jardín. No hay más que bordear el seto que prolonga la división de las dos alas del bungalow; la puerta sigue cerrada pero sabemos que no lo está, que basta tocar el picaporte. No hay luz dentro cuando entramos juntas; es la primera vez en mucho tiempo que nos apoyamos la una en la otra para andar (42).

Metadescriptivo el símil con que se retrata la caída de los camiones, este alude al líquido blanco y gelatinoso que cargan algunas arañas en su abdomen y a la seda que segregan otras; las protagonistas parecen haberse transformado en migalas. Por otra parte, la acción de caminar apoyadas, la unión de cuatro brazos y cuatro piernas, produce la imagen de la araña con sus ocho patas. Aun cuando la acción de tocar el picaporte implique una capacidad de sujeto animado racional, debe observarse que es una proposición implícita y no enuncia la acción de manera directa. De todos modos, lo fantástico va cuajándose en el cuento. El intertexto del poema de Cavafis, en concreto

---

<sup>22</sup> En *Manuscrito ballado en una botella*: «Había subido a cubierta y estaba tendido, sin llamar la atención, en una pila de frenillos y viejas velas depositadas en el fondo de un bote. Mientras pensaba en la singularidad de mi destino iba pintando los bordes de un ala de trinquete que aparecía cuidadosamente doblada sobre un barril a mi lado. La vela está ahora tendida y los toques irreflexivos del pincel se despliegan formando la palabra “descubrimiento”» (Poe, 1970, 1, 100).

sus primeros versos, se corresponde con la rendición de las mujeres a la reminiscencia de Michael y Delft: «todo era inútil, la fuga, el viaje, la esperanza de encontrar todavía un hueco oscuro sin testigos» (40). Cavafis resume en su poema el motivo fantástico y el fracaso humano:

When suddenly at the midnight hour  
an invisible troupe is heard passing  
with exquisite music, with shouts—  
do not mourn in vain your fortune failing you now,  
your works that have failed, the plans of your life  
that have all turned out to be illusions (1961, 30).

En el cuento, el murmullo desvela la presencia de un hombre en la habitación contigua, cuya figura, como en el poema, se circunscribe a una atmósfera fantástica que va instalándose poco a poco en la narración y se vincula con el extrañamiento de las protagonistas ante la concurrencia con las turistas estadounidenses en el espacio. Lo fantástico está desplegado en los últimos párrafos con la repetición de *Mary Celeste* para describir lo que intuían ocurría en la otra ala del bungaló: «Que otra voz inesperada se sumara un momento a los susurros no tenía por qué ir más allá de un banal enigma de verano, el misterio de la pieza de al lado como el de la *Mary Celeste*, alimento frívolo de siestas y caminatas» (41). Se advierte la presencia del sintagma «al otro lado», prototípico de los cuentos fantásticos o con rasgos parciales de este género. Pero, a diferencia de la preceptiva, en esta historia los personajes reconocen *a priori* lo escondido en el otro lado del tabique, que es, probablemente, el fantasma de Michael. Asimismo, cabe la posibilidad de que el andamiaje fantástico esté truncado por un hecho racional, aunque conjeturado, la existencia verdadera de un hombre que acompañaba a las turistas y regresa al bungaló en las mismas condiciones que Michael, para también ser víctima de las mujeres que reiteradamente han manifestado su indiferencia, e incluso que cuentan con un método estructurado de actuar y de huir (40).

Se presta el final a interpretaciones de corte fantástico o realista. Sin embargo, prevalecen los motivos fantásticos que remiten a la atmósfera de *La puerta condenada*, publicado en *Final del juego* (1956), historia sobre un hombre que pasa la noche en un hotel perturbado por el llanto de un niño en la habitación contigua hasta descubrir que escuchaba el fantasma del niño asesinado por su madre. En cambio, la escena final de *Historia con migajas* muestra únicamente el inicio de una secuencia que vendría a ofrecer la resolución de la historia, de modo que la inconclusión es la característica principal de este cierre. Ahora bien, la etiqueta de ambigüedad es admisible en tanto se refiera a la clasificación del tipo de historia, pues si el cuento se lee desde cualquiera de las

perspectivas interpretativas mencionadas la naturaleza de los hechos resulta palmaria: el encuentro con el fantasma de Michael que las persiguió de Delft hasta Martinica o la repetición de la escena de Delft con otro hombre. En esta exégesis se adopta la perspectiva de la historia fantástica por el tópico «del otro lado» y las impresiones de extrañeza o misterio que ofrecen las propias narradoras autodiegéticas, y también por el juego con la metamorfosis de las mujeres en arácnidos que forma una dialéctica entre el tiempo simultáneo y el tiempo ulterior en el que se ha colocado el título, el cambio de una historia de mujeres actuando «como migalas» a una historia «con» migalas.

### **3.4. Texto en una libreta**

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1990, Ferré incluyó este relato en su interpretación de la alegoría política, en *El romántico en su observatorio*. En 1997, Silva-Cáceres propuso que el texto remite a un viaje iniciático del cual se desconoce paradójicamente el inicio y que tiene como modelo el cuento *El hombre de la multitud* de Poe, en *El árbol de las figuras*. En 2000, Ferrer analizó la historia desde un novedoso punto de vista, la ciencia molecular, para explicar los insólitos hechos, en «Cortázar cuántico». En 2005, Zunino estudió la esquematización del espacio urbano en la obra del escritor, en *Cortázar y los subtes. Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires*. En 2007, Holmes examinó la historia a partir de la teoría de que el movimiento de las masas en el subterráneo de la ciudad es un medio de expresión artística, en *City fictions: language, body, and Spanish American urban space*.

#### ARGUMENTO

Encargado por el inspector-jefe Montesano a redactar un informe sobre los resultados del control de pasajeros del tren subterráneo de Buenos Aires, un hombre sospecha y busca una explicación para la incoherencia entre las cifras de pasajeros que entran y salen de las estaciones. Documenta en una libreta su obsesión con una «sociedad secreta» de hombres y mujeres pálidos que transitan entre los trenes, duermen, comen de los concesionarios y reciben mudas limpias. Creyéndose haber sido descubierto, termina su pesquisa tras el suicidio en las vías del tren de una de las mujeres del grupo, a la que había escuchado hablar y llorar en una cabina telefónica, pero advierte que, después de entregar su informe a la policía, volverá a bajar para confirmar lo que ya sabe.

### ANÁLISIS

A pesar de que la idea argumental de *Texto en una libreta* escapa a la norma, la descripción de los hombres y las mujeres que habitan en el subterráneo de Buenos Aires no acusa una ruptura de los órdenes racionales. Si bien se produce una subversión del espacio social, la lectura crítica del cuento debe emprenderse desde la noción de lo insólito como el enfrentamiento entre el logicismo y lo inexplicable dentro del ejercicio de observación científica que asume un narrador testigo y protagonista. La figura del narrador que observa, especula y escribe (Paredes, 2004, 129) compromete el análisis del cuento, porque encierra los elementos significativos del texto: el engarce histórico-social, la falibilidad empirista y el nexo intertextual.

Además de usuario, el narrador autodiegético es conocedor del funcionamiento del sistema de transporte y le ha sido encomendada la tarea de preparar un informe sobre los resultados del control de pasajeros. Muestra en sus cavilaciones una formación científicista con la que busca explicaciones para el fallo estadístico, que se reflejan en el léxico técnico del texto, con palabras como «residuos analíticos» y «error de cálculo». También reflexiona con detenimiento sobre la teoría de uno de los inspectores, García Bouza, que «creyó posible explicar el fenómeno por una especie de desgaste atómico previsible en las grandes multitudes» (48). Es una idea insólita, pero encuentra una justificación en la física cuántica, campo que en el siglo XIX, junto a la teoría de la relatividad, marcó un cambio en la preceptiva de las ciencias exactas o puras (Ferrer, 2000). Supone esta teoría que el roce entre las materias provoca un cambio en su forma y su eventual desaparición. Así está ingeniado por García Bouza: «El roce de 113.987 viajeros en trenes atestados que los sacuden y los frotan entre ellos a cada curva y a cada frenada, puede tener como resultado (por anulación de lo individual y acción del desgaste sobre el ente multitud) la anulación de cuatro unidades al cabo de veinte horas» (48-49). Pese a que no está comprobada la teoría respecto a la incoherencia numérica, sí explica la necesidad de los hombres y las mujeres que viven en el subterráneo de recibir cambios de ropa desde el exterior, porque, de acuerdo con el narrador, se «desgastan los pantalones, las faldas, las enaguas. Poco estropean las chaquetas y las blusas, pero después de un tiempo tienen que cambiarse, incluso por razones de seguridad» (57)<sup>23</sup>.

Está representada la temática científicista en el orden narrativo que se hace eco del método científico: el desfase numérico es el problema; lo narrado es la observación que hace el narrador-investigador; la hipótesis es la presencia de una comunidad que

---

<sup>23</sup> En un sentido traslaticio, el suicidio de la mujer en las vías del tren, así como la muerte en general, es producto del desgaste físico, incluso emocional.

habita en el subterráneo; y, aunque la investigación ha sido truncada por el miedo de quien la realiza, al final, su hipótesis está confirmada. Asimismo, el hombre aquilata sus convicciones y descartes con el razonamiento entre el número de casos favorables y el de casos posibles: «O se quedan en un tren que va a una vía muerta (y en ese caso el conductor tiene que ser uno de ellos) o se confunden episódicamente con el personal de limpieza nocturna. Esto último es lo menos probable, por una cuestión de indumentaria y de relaciones personales» (52). Incluso cuida no excederse en sus observaciones y advierte cuando se trata de un juicio instintivo: «Presumo –todo esto he llegado a entenderlo después de tensas proyecciones mentales, de sentirme ellos y sufrir o alegrarme como ellos–» (55).

Se hace patente el límite entre la duda empirista y la convicción obsesiva del narrador por identificar y demostrar la existencia de un orden secreto que habita en las vías, sobre todo en las variaciones del tono con que documenta lo visto. Ejemplo de esto lo ofrecen las cláusulas parentéticas en una oración en la que primero describe con léxico biológico el aspecto blanquecino de los supuestos habitantes y después lo repite en modo exclamativo con un adjetivo de uso común: «Su existencia y su circulación de leucocitos –¡son tan pálidos!– favorece el anonimato que hasta hoy los protege» (61). Este cambio de tono y registro encaja con el momento en que el «yo» habla de «ellos» (49), una manifestación gramatical que marca la identidad de estos supuestos individuos y trae consigo la perspectiva de la otredad tan habitual en los cuentos de Julio Cortázar. A partir de esta identificación, el observador imprime su angustia en el texto, levantando la sospecha de que lo contado sea un delirio. Pero la relación de causa y efecto entre las últimas líneas, en las que anticipa su regreso a los subterráneos, y el título del cuento, *Texto en una libreta*, ponen de manifiesto que no está narrando en un tiempo presente, sino que lo hace su libreta, pues él ha desaparecido<sup>24</sup>.

El investigador ha cesado su acto comunicativo en la escritura del informe y, aunque los déicticos presentan una ambigüedad temporal, la narración pertenece a un tiempo ulterior. La historia es el informe escrito en su libreta que nunca llegó a manos de las autoridades, porque, muy probablemente, nunca regresó de su última visita a las vías subterráneas. Esto provoca que el lector se convierta en un receptor incidental que sustituye a los auténticos narratarios. La clave se deposita en el título del cuento. Su

---

<sup>24</sup> En la entrevista de Bermejo (1978) expresó Cortázar: «Me alegra que lo diga. No todos los lectores lo vieron así. El título es la clave del cuento, es su final. Lo más probable es que al fallar el encuentro, el protagonista se arrojó debajo del tren siguiente y el “manuscrito” fue encontrado en su bolsillo» (46).

desaparición se coordina con la causa que lo llevó a desistir de la investigación: el miedo a los habitantes del subte.

Esta perturbación del ánimo, resultado de la oposición entre lo conocido y lo desconocido, arrastra consigo la tradicional dicotomía del bien y el mal, representada por la claridad de la superficie y la oscuridad del nivel soterrado. Pareciera que la ciudad va tomándose desde abajo por un centro de poder jerárquico y opresivo, sin que esté clara la voluntad de sus correligionarios. Este nuevo orden supone un trasplante del espacio, de arriba hacia abajo, ya que lo normativo prevalece en la vida en el subsuelo: el tránsito, la comida, las compras y el contacto humano. Así lo denuncian las remisiones populares de la década de 1940 de la cultura porteña, con las que se marca un estilo narrativo parentético: el boxeador Jacinto Llanes, las revistas *Rojo y negro* (55), *Sur* (58) y *Maribel* (59) y la tienda *Casa Lamota* con su eslogan «donde se viste Carlota» (55). Confirma estas referencias el marco histórico del cuento, entre el principio y el final de la década de 1940, cuando aún no se había ampliado la infraestructura del metro subterráneo de Buenos Aires, el primero de América del Sur, construido en 1913: «hablo de los años cuarenta, la línea del Anglo no estaba todavía conectada con las nuevas redes subterráneas, lo cual facilitaba los controles» (46). También está implícito este límite temporal en la forma en que se identifica el sistema de transporte en el cuento, *Anglo*, apócope de la Compañía de Tranvías Anglo Argentina Limitada de Buenos Aires, que, entre 1930 y 1943, asumió el monopolio de la industria de transporte. Con dieciséis concordancias en el texto, prepondera la apócope «subte», propia de la variación del español de Argentina y Uruguay (DRAE, 2014).

Por otra parte, la asimilación cultural de los usuarios del subte deja entrever la impasibilidad de las personas que transitan en el nivel soterrado que otrora fue dominio de hormigas o termitas. A propósito, la imagen de la infraestructura lineal reproducida en el inicio del cuento expresa un ordenamiento análogo a la perfección de un enjambre. En este análisis, se advierte que el albedrío del movimiento corporal de los usuarios del Anglo está acotado por la oferta de transporte; así también, los pálidos tienen el acceso limitado. En cuestión de movimiento, describe el narrador que las oscilaciones del tren evocan de manera irreflexiva la «memoria táctil» entre los viajeros: «terminamos por poseer una memoria táctil del itinerario, la entrada en las pocas curvas de la línea nos dice infaliblemente si salimos de Congreso hacia Sáenz Peña o remontamos hacia Loria» (53). Más aún, sugiere que los pasajeros atolondrados no suelen reconocerse entre sí: «la memoria recuerda mejor tres caras juntas a un tiempo, como dice el destrabalenguas, que



a meros individuos aislados»<sup>25</sup>. Holmes (2007) interpreta el movimiento corporal como una forma de expresión que denuncia la violencia: «Artistic representation does not cease but rather adopts the violence inherent in the political environment, including finally the most elusive of urban canvases for its inscription in the communicative potential of the movement of the body» (83). Efectivamente, la conducta de los pasajeros, sus tránsitos impávidos y autómatas, así como la formación de un colectivo secreto y su limitada participación social, dejan entrever una violencia solapada que irradia desde un centro de poder desconocido.

Entre los pasajeros están los hombres y las mujeres que el narrador identifica como pertenecientes a un colectivo que habita en los trenes bajo el mando de «el Primero». Se diferencian del resto de los pasajeros porque tienen una logística particular: viajan en los trayectos acordes a la tabulación semanal que les da el Primero (54), no hacen más de un viaje en el mismo tren (52), duermen durante un cuarto de hora del trayecto (53), consumen únicamente lo disponible en los concesionarios y reciben una muda por un agente que los visita desde la superficie (57). Dentro de estas observaciones, aún queda sin resolver la variante principal que los une y cuál es el propósito del tránsito incesante. Esto da paso a una interpretación política del conjunto. El léxico empleado por el narrador refrenda esta idea porque evoca los contextos sociopolíticos del momento en que fue escrito el cuento: «el Primero», «la operación» (53), «el programa» (54), «el agente» (58) y «la toma del tren» (60).

Resulta palpable la cohesión de figuras en el orden de la narración. En primer lugar, la chica que el narrador vio un jueves por la noche en la estación de Medrano (47) vuelve a mencionarse seis párrafos después a modo de confirmación: «Ahora sé, por ejemplo, que la muchacha que esperaba en Medrano aquella noche había bajado del tren anterior al que yo tomé» (53). Su reaparición marca el cambio de la secuencia de la historia. Con la descripción de la conversación telefónica de esta antes de morir se levanta la sospecha de que los pálidos estén abocados a permanecer en el subterráneo. Se reproducen en estilo indirecto tres enunciados de dicha conversación: «¿Pero el canario, ¿vos lo cuidás, verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vainilla?» (60). Son los mismos que dan cierre al relato (64). Dictamina el narrador que no se trata de un mensaje codificado, rompiendo así los visos de clan de los pálidos y estudiando la circunstancia de la mujer como una experiencia humana: el llanto, la preocupación por un pájaro –símbolo de libertad– y el suicidio como escapatoria. Admitir la humanidad de

---

<sup>25</sup> El trabalenguas deconstruido en el cuento es: «En el juncal de Junqueira juntaba juncos Julián. Juntose Juan a juntarlos y juntos juntaron más».

estos individuos, ya sugerida en la tendencia maternal de las que observaban con ternura a los niños en los trenes, desvela lo desconocido; entonces, el hombre abandona la investigación.

En la estructura del final la vulnerabilidad humana se impone sobre la curiosidad empirista del narrador: «me pregunto cómo es posible renunciar a tan pocos pasos de la revelación total [...]. Me niego a aceptar que el miedo me apriete de esta manera el pecho» (61-63). Agolpado su miedo en la quinta oración del último párrafo, la narración adquiere entonces características de diario escrito en un tiempo que antecede a su implícito descenso a los trenes. De los enunciados coordinados, yuxtapuestos y adversativos destaca la forma de futuro simple de los verbos indicativos, que vaticinan su retorno y desaparición: «volver a bajar [...] terminar mi informe para mandarlo al Intendente o al jefe de la policía [...] pagaré el café [...] bajaré [...] tendré listo el borrador [...] diré [...] hay alguien allí abajo» (64). Lo escrito es una declaración de voluntad que sobreviene a una aporía interna y termina siendo el texto hallado en una libreta, prueba de que el informe no dejó de ser un borrador que, al igual que la mujer que se tiró en las vías del tren, ha pasado «sin novedad, sin la menor secuela» (61).

Son más de una las coincidencias entre *Texto en una libreta* y el *Informe sobre ciegos* de *Sobre héroes y tumbas* (1961), novela de Ernesto Sábato, que urden una relación intertextual: las voces narrativas en primera persona, el ámbito argentino y el argumento de un colectivo que habita en los espacios subterráneos de Buenos Aires, investigado obsesivamente por dos hombres que reproducen sus observaciones en un cuaderno de bitácora. Interesa en este comentario establecer los puntos de conexión entre los textos y ofrecer una propuesta de lectura convergente, partiendo de la idea de que la extensión narrativa del *Informe sobre ciegos* (hipotexto) arroja las claves para descifrar lo no dicho en el cuento de Cortázar (hipertexto).

Más allá del estudio literario, parece conveniente establecer la opinión de Cortázar sobre el libro de Sábato, con quien sostuvo numerosas disputas intelectuales e ideológicas y de quien no se conserva ningún ejemplar en la biblioteca del autor en la Fundación Juan March de Madrid. Sobre todo, discrepaban en los estilos de escritura. En una carta a su editor Paco Porrúa, fechada el 5 de enero de 1963, Cortázar toma como punto de partida *Sobre héroes y tumbas* para destacar el valor de *Rayuela* dentro de la literatura argentina:

En el último término creo que habría que hacer hincapié en los aspectos digamos axiológicos del libro: la continua y exasperada denuncia de la inautenticidad de las vidas humanas (soliloquio de Oliveira en el cap 48. por ejemplo), y también (((((cosa importantísima en la Argentina))))), la ironía, la irrisión, la auto tomada de pelo cada vez

que el autor o los personajes caen en la «seriedad» filosófica. Después de SOBRE HÉROES Y TUMBAS, vos comprendés que lo menos que podemos hacer por la Argentina es denunciar a gritos esa «seriedad» de pelotudos ontológicos que pretenden nuestros escritores (*Cartas*, 4, 338).

En otra carta, con fecha del 19 de mayo de 1962, le cuenta sucinta y coloquialmente su impresión sobre la novela: «En el viaje, Aurora y yo apechugamos y nos leímos la novela de Sábato. Mi impresión es que el hombre está completamente piantado. Le ha salido una especie de folletín, pero sin el interés de un buen Poson du Terrail. Me asombra que una punta de amigos porteños me haya dicho que se trataba de “un libro importante”» (*Cartas*, 4, 276).

Desde una perspectiva biográfica, queda sin resolver el origen de la filiación entre el cuento y la novela, que, si bien no coinciden en los estilos en que están escritos, apuntan a la misma realidad simbólica: el delirio, los órdenes secretos y la violencia. Esta coordinación está manifestada en la nota preliminar del libro de Sabato, que anticipa la muerte de Fernando Vidal Olmos, personaje de la novela y narrador del *Informe*:

Un extraño «Informe sobre ciegos», que Fernando Vidal terminó de escribir la noche misma de su muerte, fue descubierto en el departamento que, con nombre supuesto, ocupaba en Villa Devoto. Es, de acuerdo con nuestras referencias, el manuscrito de un paranoico. Pero no obstante se dice que de él es posible inferir ciertas interpretaciones que echan luz sobre el crimen y hacen ceder la hipótesis del acto de locura ante una hipótesis más tenebrosa (1984, 5).

A diferencia de *Texto en una libreta*, se trata de una narración reconstructiva que se inicia con la confirmación de la muerte de su narrador, pero es escrito con la misma finalidad que el *Texto en una libreta*: «Este Informe está destinado, después de mi muerte, que se aproxima, a un instituto que crea de interés proseguir las investigaciones sobre este mundo que hasta hoy ha permanecido inexplorado» (272). El *Informe* se abre con las mismas circunstancias implícitas al final del cuento, la desaparición o muerte del narrador que anunció su regreso a las vías después de terminar su informe (64). Tanto en la novela como en el cuento, los informes son presentados en ausencia de quienes los escribieron, aunque sus voces estén plasmadas en el tiempo ulterior de las narraciones. Esta ausencia despeja la vacilación en torno a la veracidad de lo contado; la muerte consolida la peligrosidad que advertían los protagonistas. Pero, de los dos, Fernando Vidal osa ir al encuentro de la secta de los ciegos, en el apartado XXI, y termina atrapado por una ciega en la habitación del edificio en el que entró a través de pasajes ocultos. Como los pálidos en las vías del tren, los ciegos están escondidos en espacios que se piensan inhabitados. En cambio, el hombre que investiga el desfase numérico en el control del Anglo vadea el encuentro con los pálidos y no atraviesa la puerta entornada que descubre

en su visita a un librero en la estación de Perú, hasta donde llega a través de «un pasillo muy transitado y con poco aire de subterráneo» (58).

En particular, el vínculo central entre los textos es el movimiento de colectivos sectarios que van tomando el poder de la ciudad desde el inframundo, que es, por igual, los sótanos y las vías subterráneas. Esta idea del mundo soterrado evoca el tópico del descenso a los infiernos; los hombres se vuelven perseguidores de lo que imaginan, un ideal mortal y dañino que encierra matices políticos, totalitarios y opresivos. En ambas narraciones está encarnado este mito, la metáfora del Hades contenedor de lo malo y lo corrosivo, un espacio de oscuridad que mina a los hombres que lo inquietan. En una lectura política, las historias reflejan un totalitarismo subrepticio, la toma de poder desde dentro, la infección de las entrañas urbanas que inculca en el tránsito compartido por los ciudadanos. Después de todo, parecen describir a un mismo colectivo. Aun así, difieren en sus tonos cuando hacen referencia a este mundo subterráneo:

¡Abominables cloacas de Buenos Aires! ¡Mundo inferior y horrendo, patria de la inmundicia! Imaginaba arriba, en salones brillantes, a mujeres hermosas y delicadísimas, a gerentes de banco correctos y ponderados, a maestros de escuela diciendo que no se deben escribir malas palabras sobre las paredes; imaginaba guardapolvos blancos y almidonados, vestidos de noche con tules o gasas vaporosas, frases poéticas a la amada, discursos conmovedores sobre las virtudes patricias. Mientras por ahí abajo, en obscuro y pestilente tumulto, corrían mezclados las menstruaciones de aquellas amadas románticas, los excrementos de las vaporosas jóvenes vestidas de gasa, los preservativos usados por los correctos gerentes, los destrozados fetos de miles de abortos, los restos de comidas de millones de casas y restaurantes, la inmensa, la innumerable Basura de Buenos Aires (373-374).

Replica el narrador del cuento: «Es cierto que entre Loria y Plaza Once se atisba vagamente un Hades lleno de fraguas, desvíos, depósitos de materiales y raras casillas con vidrios ennegrecidos» (50).

Finalmente, los individuos que persiguen Fernando Vidal y el narrador de *Texto en una libreta* tienen la capacidad de vivir en la oscuridad y sus cuerpos reflejan los efectos de la falta de contacto con la luz: los ciegos tienen la piel fría (256) y los que viajan en el subte «son tan pálidos y están tan tristes, casi todos están tan tristes» (50). Pero, en sí, los pálidos no se destacan brutalmente de los demás pasajeros, en cambio los invidentes están más alineados de la sociedad. Además, los miembros del colectivo del cuento lucen una sensibilidad que no se encuentra en *Informe sobre ciegos*: el deseo maternal, el llanto y el suicidio de la mujer dejan entrever una ausencia de maldad o adoctrinamiento en los pálidos. De todos modos, son personajes insólitos, admirados por su eficacia. En el cuento, son enumeradas las formas en que los hombres y las mujeres transitan y habitan el tren sin despertar el interés de los pasajeros, cómo tienen una logística que condiciona

sus horas de descanso, alimentación y ropa. Lo mismo observa el narrador del *Informe sobre ciegos*: «eficacia, rapidez y misteriosa información que siempre tienen las logias y sectas secretas; esas logias y sectas que están invisiblemente difundidas entre los hombres y que, sin que uno lo sepa, y ni siquiera llegue a sospecharlo, nos vigilan permanentemente, nos persiguen» (256). Se concluye que, en un universo literario, los pálidos de *Texto en una libreta* forman parte de las sociedades vinculadas con «el mundo de los ciegos».

### 3.5. Recortes de prensa

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hemingway y McQuade (1988), Parkison Zamora (1993), Silva-Cáceres (1999), Maqueira (2012) y Orloff (2013) han comentado *Recortes de prensa* dentro de estudios o interpretaciones de los textos con contenido o matices políticos en la obra de Julio Cortázar. En 1998, 2001 y 2010, González planteó una aproximación desde las nociones de una ética de la escritura, sin dejar de lado la disposición compleja de la historia, los vínculos intertextuales evidentes y otros elementos que, si bien están implícitos en la historia, dependen del juicio interpretativo, en «“Press Clippings” and Cortázar’s Ethics of Writing», «La escritura como crimen en “Recortes de prensa” de Julio Cortázar» y «Shared Guilt: Writing as Crime in Julio Cortázar’s “Press Clippings”». Schwartz (1999) observó que la ciudad de París emerge como espacio de la revolución política, en *Writing Paris*, y Holmes (2007) arguyó que el desfase en el interior de la historia es analógico a la fragmentación de la ciudad durante la dictadura, en *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*. En 2004, Schmidt-Cruz propuso que la protagonista de la historia se convierte en el reflejo de Laura Bruschtein, la madre que denuncia el asesinato de su hija en un recorte, en *Mothers, Lovers and others*. En 2007, Kaplan sentenció que en la historia la violencia doméstica es despolitizada, en *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur, 1954-2003*.

#### ARGUMENTO

Un escultor argentino le pide un texto a su compatriota Noemí, una escritora que vive en París, para el catálogo de su obra. Ambos acuerdan reunirse en el apartamento del escultor para que Noemí pueda ver las esculturas. Durante el encuentro, Noemí le enseña un recorte de prensa en el que la exiliada Laura Beatriz Bruschtein denuncia el secuestro, la tortura y el asesinato de su hija y otros familiares, a manos del ejército

argentino. Consternada aún con la denuncia, Noemí se despide del escultor y camino de la parada de taxis encuentra a una niña que la lleva hasta su barraca, en donde descubren una escena de tortura: el padre quema con un cigarrillo el cuerpo de la madre desnuda y atada a la cama. Noemí lo golpea, desata a la mujer, la ayuda a colocar al hombre en su lugar y a torturarlo. De regreso a su apartamento, la escritora toma vodka hasta quedarse dormida. Al despertar escribe la experiencia y llama por teléfono al escultor para leérsela. Días después el artista le envía un recorte sobre el sádico asesinato de un hombre tal cual se lo había referido Noemí. De vuelta a la calle, le pregunta a una vecina cuál era el apellido de la niña. Tras escribir el final, Noemí le deja el texto al escultor.

### ANÁLISIS

La macroestructura de *Recortes de prensa* está formada por la suma de dos textos, el testimonio de Laura y la historia de Noemí. Esto implica la coordinación de dos voces narrativas. De un lado, la historia se divide en dos partes: (1) el encuentro de la escritora con el escultor y (2) el enrevesado descubrimiento de la escena de tortura en una casa de París y la posterior confrontación entre el recuerdo y la nota de prensa de *France-Soir*. Esta secuencia narrada en tiempo pretérito se hilvana por el tránsito de la protagonista y por los conectores temporales que funcionan a modo de elipsis. Del otro lado, está el testimonio que se desarrolla cronológicamente, desde la identificación de la narradora hasta el señalamiento de los responsables de la tortura y las desapariciones. González (1998) vincula ambos textos mediante un efecto de espejo o quiasmo de los elementos temáticos: las mujeres víctimas de la violencia de Estado y la violencia de género<sup>26</sup>, que comparten la nacionalidad argentina, la condición de exiliadas y se intercambian sus funciones actanciales. Laura, la madre, se convierte en escritora para denunciar el asesinato de su hija y de su ex esposo y la desaparición de familiares cercanos, mientras que Noemí, la escritora, conmovida por el testimonio de Laura, se vuelve incidentalmente cómplice de la venganza de otra madre torturada<sup>27</sup>. A diferencia del androcentrismo de otros textos del autor con matices sociales y políticos, aquí los personajes femeninos hacen resistencia a la opresión, mientras que los personajes masculinos, el escritor y el verdugo, tienen una función instrumental y causativa. Sobre la

---

<sup>26</sup> Se suscribe la estructura binaria señalada por el crítico: realidad-imaginación, literatura-periodismo, masculino-femenino, Francia-Argentina, París-Marsella (170).

<sup>27</sup> Schmidt-Cruz comenta: «Her empathy for the helpless child provokes Noemí to join the ranks “mad” mothers who put themselves at risk for the sake of their children [...]. With this temporary role reversal, Noemí becomes a mirror image of Laura Bruschtein. [...]. Noemí’s role as a mother is short-lived because when she returns during the daytime to look for the girl, the child flees from her, and the doorwoman thinks that Noemí is a social worker. The girl’s rebuff in their diurnal encounter serves to drive home the realization that she cannot fulfill the maternal function» (2004, 157-158).

figura narrativa, González (1998) discute si debe leerse a Cortázar escribiendo como Noemí (240). Schmidt-Cruz (2004) asevera que «the ambiguous nature of the narrative authority makes more intriguing this narrator's new relationship to maternal space in comparison to other stories» (159). En el presente análisis se defiende la autonomía de la figura narrativa y se estima que el tema de la maternidad es incidental a la denuncia política de la historia, como en otros textos lo es el boxeo, la música, las desapariciones y el arte mural.

En *Recortes de prensa* está construyéndose la génesis de otro texto; es un cuento sobre la experiencia que rodea a la escritura de otro texto y esto implica un ahondamiento de los niveles narrativos. Pero lo escrito en el transcurso de la narración no queda contado, por lo cual no es posible identificar una estructura metadiegtica. A pesar de esto, las fronteras entre una historia y otra están marcadas por la cursiva, el blanco tipográfico, las fórmulas de cierre y el paso del discurso testimonial a la conversación. Aun así, se querrela una violencia dictatorial hermanada con el reflejo temático que de ella hacen las esculturas, con la tortura intrafamiliar e incluso con el breve recuerdo de los campos de concentración de Auschwitz. Esta representación multiforme de la violencia codifica de manera simbólica la descripción que hace el escultor de su obra como «una serie de pequeñas esculturas cuyo tema era la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre» (66). En parte, esta homogenización de la violencia evoca la idea cortazariana de las «figuras» o la concatenación de las partes desdobladas de un mismo ser, objeto o, en esta historia, de un acto que trasciende el logicismo espacio-temporal. De hecho, las narradoras forman una figura vampírica: Noemí queda cautivada por el horror de la denuncia de Laura y también por su valentía al escribirlo, condicionando su actuación en la escena posterior<sup>28</sup>.

Queda enmarcado el testimonio de Laura en la reproducción dramática del diálogo entre Noemí y el escultor, quienes lo apostillan con una discusión sobre la ética social del artista y la inutilidad e ironía de su quehacer estético frente a la tajante violencia

---

<sup>28</sup> De acuerdo con González (1998, 174) en este relación interviene el intertexto del mito bíblico de Rut y Noemí, narrado en el Libro de Rut en La Biblia. Los israelitas Noemí y su esposo Elimélek se trasladan con sus dos hijos de Belén de Judea al territorio de Moab. Al poco tiempo de llegar, Elimélek muere. Sus hijos se casan con mujeres moabitas: Kylión con Orpa y Majlón con Rut. Unos años más tarde, ambos hijos fallecen y Noemí se queda en la miseria junto a sus nueras, por lo que decide regresar a Belén de Judea. Noemí insiste a sus nueras que regresen con sus familias, pero Rut decide quedarse a su lado: «Tu pueblo será mi pueblo, tu Dios será mi Dios» (*Rut*, 1, 16). En *Recortes de prensa*, Laura adoptó el apellido judío de su esposo, Bruschteín, a quienes los militares llamaron «un judío hijo de puta» (71). Al llegar vieja y cansada a su pueblo, la Noemí bíblica decide cambiarse el nombre a Mara, que significa «llena de amargura», mientras Rut trabaja como espigadora. Concluye González que la analogía de ambos personajes con la Noemí bíblica se basa en que ninguna está casada, Laura ha perdido a sus hijos y esto la llena de amargura, un sentimiento que también la escritora demuestra, pero se diferencia de la historia bíblica en ostentar el poder de denunciar la violencia de Estado y de intervenir en la violencia doméstica (173-175).

del testimonio. En la conversación, ambos buscan justificar su trabajo: el escultor manifiesta que inscribe la violencia en sus esculturas para deshacerse de la sangre en sus recuerdos (67) y también la escritora le muestra el recorte para evitar que la sangre o la culpa los inunde del todo (67). Noemí comparte la necesidad de ahorrar la tortura a una visibilidad que evada las repetitivas denuncias del horror que han terminado por clavarse en la normalidad, por eso busca que el objeto artístico comunique por sí mismo y que no dependa de la memoria colectiva. Tal sensación le producen las esculturas: «casi no hablábamos ahora, ellas tenían la palabra y esa palabra seguía siendo la nuestra» (66). En el encuentro se contraponen la ética del arte y la culpa de haber escapado a los efectos directos de la violencia y dedicarse en el exilio a un trabajo artístico que pierde relevancia ante el testimonio de Laura. Sin embargo, los personajes dejan entrever sus vínculos con la causa social. Dice la narradora: «Algo sabíamos de eso, una vez más dos argentinos dejando subir la marea de los recuerdos, la cotidiana acumulación del espanto a través de cables, cartas, repentinos silencios» (66). Y el escultor insinúa la participación de ambos en actividades de denuncia: «vamos a congresos y a mesas redondas para protestar, casi llegamos a creer que las cosas están cambiando» (70).

Se repara en la diferencia de sus respectivos tonos: Noemí permanece impertérrita, aunque se permite compartir sus posturas, es cortante y no se deja llevar por un cauce de reproches, culpas o cuestionamientos. El escultor refleja su carácter estoico con una indiscreta y sarcástica comparación entre la noche de navidad en que secuestraron a la hija de Laura y los dulces que repartían a los niños en los campos de concentración de Auschwitz (69) y después con un arrebatado de cólera e impotencia por no estar «allá», en el mismo lugar que las víctimas. A la inversa del escultor que expresa su frustración, la escritora disimula la inquina que le provoca lo leído y falsea la aceptación de la imposibilidad de estar *allá* y de hacer más de lo posible:

—Ya ves, todo esto no sirve de nada —dijo el escultor, barriendo el aire con un brazo tendido—. No sirve de nada, Noemí, yo me paso meses haciendo estas mierdas, vos escribís libros, esa mujer denuncia atrocidades, vamos a congresos y a mesas redondas para protestar, casi llegamos a creer que las cosas están cambiando, y entonces te bastan dos minutos de lectura para comprender de nuevo la verdad, para...

—Sh, yo también pienso cosas así en el momento —le dije con la rabia de tener que decirlo—. Pero si las aceptara sería como mandarles a ellos un telegrama de adhesión, y además lo sabés muy bien, mañana te levantarás y al rato estarás modelando otra escultura y sabrás que yo estoy delante de mi máquina y pensarás que somos muchos aunque seamos tan pocos, y que la disparidad de fuerzas no es ni será nunca una razón para callarse. Fin del sermón. ¿Acabaste de leer? Tengo que irme, che (70).

La apostilla en el «sermón» de la escritora pone de manifiesto la diferencia entre sus declaraciones y cavilaciones: «le dije con la rabia de tener que decírselo». En la



reproducción de sus pensamientos está cifrada su inquietud. Noemí lleva constancia de la duración de la escena desde la aprehensión del enclave porteño condensado en una misma coordenada, así burla simbólicamente las distancias por las que se recrimina: «esa duración que abarcaba una pieza de París y un barrio miserable de Buenos Aires, que abolía los calendarios y nos dejaba cara a cara frente a eso, frente a lo que solamente podíamos llamar eso, todas las calificaciones gastadas, todos los gestos del horror cansados y sucios» (68). Será el escultor quien expresé la frustración del exilio, de no estar en el epicentro del terror, contrarrestada por el dejo irónico de Noemí que coincide con su fama «de egoísta, en todo caso de escritora metida a fondo en lo suyo»:

-Y yo estoy aquí, a miles de kilómetros, discutiendo con un editor qué clase de papel tendrán que llevar las fotos de las esculturas, el formato y la tapa.

-Bah, querido, en estos días yo estoy escribiendo un cuento se habla nada menos que de los problemas psi-co-ló-gi-cos de una chica en el momento de la pubertad. No empieces a autotorturarte, ya basta con la verdadera, creo.

-Lo sé, Noemí, lo sé, carajo. Pero siempre es igual, siempre tenemos que reconocer que todo eso sucedió en otro espacio, sucedió en otro tiempo. Nunca estuvimos ni estaremos allí, donde acaso... (71).

En una nota consecutiva del título, Cortázar declara el carácter veraz del primer recorte y deja en evidencia la interdiscursividad de la historia con el testimonio de Laura Beatriz Bruschtein, cuyo apellido de soltera es Bonaparte, publicado en *El País*, bajo el título *Morir en Argentina*, el domingo 8 de octubre de 1978<sup>29</sup>. Su reproducción en el cuento es parcial y exacta. A pesar de la dimensión histórica y real del testimonio, el presente análisis hará prevalecer su dimensión ficcional y literaria por encima de los datos extratextuales. De Laura, la madre y narradora, no se conoce más que lo denunciado, pero de su condición de exiliada se deduce que debió de salir del país en algún momento después de visitar la tumba de Aída; de lo contrario, habría corrido la misma suerte de su ex esposo, Santiago Bruschtein, el prometido de Aída, Adrián Saidón, los periodistas Patricia Villa y Eduardo Suárez y de su otra hija Irene y su esposo Mario Ginzberg<sup>30</sup>. Estos nombres desempeñan un papel fundamental en el cuento, pues ratifican el componente de la realidad dentro de la invención literaria y dan a las víctimas una identidad insondable en las esculturas estéticas. En sintonía, en la escena final Noemí preguntará por el apellido de la niña que encontró en la calle, para incluirlo en su texto y transgredir el anonimato de la víctima. Se advierte en el testimonio una doble perspectiva, ya que Laura encausa al ejército argentino como testigo directo de los hechos, rescatados de una transmisión oral que asume verosímil y que le da visos de

<sup>29</sup> He buscado y consultado la nota de prensa original en los archivos de *El País*.

<sup>30</sup> En la realidad, Laura se exilió en México con su hijo sobreviviente, el periodista Luis Bruschtein, después de la desaparición de todos los mencionados.

omnisciencia. Sin embargo, Laura es diáfana en marcar la diferencia y enuncia: «Testimonios oculares han afirmado que para la detención el Ejército y la policía usaron alrededor de veinte coches» (71). Su tono sombrío no deja espacio a la duda, sobre todo porque es puntual en ofrecer los datos que conoce y elide en su testimonio los detalles internos de las escenas de tortura a las que, naturalmente, no tuvo acceso directo. Esta abreviación no aminora el efecto turbio que provoca el testimonio. Por ejemplo, resume la muerte de su hija en dos oraciones: «fue brutalmente torturada, al igual que otras mujeres. Las que sobrevivieron fueron fusiladas esa misma noche de Navidad» (68).

Como se ha dicho, los movimientos de entrada y salida de Noemí delimitan las transiciones entre una escena y otra. Su salida del apartamento del escultor constituye un paso hacia la segunda parte de la historia. El frío y el ruido de los tacones interrumpe el silencio nocturno y acompaña el recuerdo de las manos cortadas de la hija de Laura que sirven de prefacio a una atmósfera de misterio, mientras el cruce innecesario de la escritora hacia el otro lado de la calle despierta las sospechas en torno a una predestinación de su encuentro con la niña sentada en el escalón de un portal de la calle<sup>31</sup>:

Un golpe de viento me obligó a levantarme el cuello del tapado, oía mis pasos taconeando secamente en el silencio, marcando ese ritmo en el que la fatiga y las obsesiones insertan tantas veces una melodía que vuelve y vuelve, o una frase de un poema, solo me ofrecieron ver sus manos cortadas de su cuerpo y puestas en un frasco, que lleva el número veinticuatro, solo me ofrecieron ver sus manos cortadas de su cuerpo, reaccioné bruscamente rechazando la marea recurrente, forzándome a respirar hondo, a pensar en mi trabajo del día siguiente; nunca supe por qué había cruzado a la acera de enfrente, sin ninguna necesidad puesto que la calle desembocaba en la plaza de la Chapelle donde tal vez encontraría algún taxi (73).

De nuevo, los pensamientos de la escritora revelan su inquietud, ahora a través de la convergencia de sus ideas con fragmentos del testimonio en un estilo indirecto libre que, junto a la estructura coordinativa del párrafo, abrevia la duración del tránsito. Este párrafo ejemplifica la confluencia entre los niveles extradiegético e intradiegético, pues se cruzan los pensamientos de Noemí en su función protagónica con sus comentarios incluidos a posteriori, aunque el modo y el tiempo ulterior de las formas verbales encubren tal efecto.

En la figura de la niña revienta la intranquilidad de la que intenta librarse la escritora pensando en su trabajo. Si bien le ocupaba su mente la preocupación por una violencia distante, lo que encontrará en los suburbios de París le permitirá intervenir del

---

<sup>31</sup> Holmes (2007) propone el tránsito urbano como un acto performativo: «In “Recortes” the analogy is drawn between the rhythmic walk through the city and the textual expression of violence» (83). Efectivamente, el recorrido de Noemí por la ciudad está marcado por el ritmo de sus zapatos, el sonido del viento y las imágenes descritas en la denuncia de Laura. Este andar en una zona marginal la conduce al encuentro de la violencia, una encarnación de las estampas almacenada en su memoria tras el recorte.

modo en que se lo impide el «no estar» en Argentina. Incluso la oración que identifica la presencia de la niña admite una doble lectura: «La nena estaba sentada en el escalón de un portal casi perdido entre los otros portales de las casas altas y angostas apenas diferenciables en esa cuadra particularmente oscura» (74). Es evidente que la niña representa a las víctimas anónimas de las estructuras de poder. Al igual que los cuerpos de las mujeres torturadas trasladados con una pala mecánica a una fosa común, la niña era «algo que también hubiera podido ser un perro o un cajón de basura abandonado a la entrada de la casa» (74). Y, por último, la respuesta incauta de la menor a la pregunta que le hace Noemí sobre su paradero refleja la dicotomía entre el opresor y el oprimido en la cotidianidad de una relación conyugal: «Mi papá le hace cosas a mi mamá». Se intuye, además, que la niña es un reflejo de los hijos de Irene y Mario Ginzberg: «Victoria, de dos años y seis meses, y Hugo Roberto, de un año y seis meses, abandonados en la puerta del edificio» (72).

En silencio, la niña lleva a Noemí hasta el interior de una barraca en donde su padre tortura a su madre. En el tránsito hacia el interior, la escritora observa el espacio e imprime la confusión que este le provoca en una descripción de cláusulas adversativas y negativas:

aquello no era un jardín sino más bien un huerto con alambrados bajos que delimitaban zonas sembradas, había bastante luz para ver los almácigos raquíuticos [...] hacia el centro se divisaba un pabellón bajo remendado con chapas de zinc y latas, una ventanilla de la que salía una luz verdosa. No había ninguna lámpara encendida en las ventanas de los inmuebles que rodeaban el huerto (75).

Aprecia con insistencia la escasa iluminación del espacio: había luz (75), luz verdosa (75), no había ninguna lámpara encendida (75), una raya de luz se filtraba de la puerta del fondo (75). Este inventario desvela unas condiciones de miseria y tenebrosidad extensivas a la escena de tortura en el interior de la barraca. Aparte de lo visual, la escritora describe su acceso a la habitación con pormenores sensoriales que evidencian su estado de conciencia, aunque hubiese querido darlo todo por absurdo: «A su lado, recibiendo en plena cara el rayo amarillento de la rendija que se ampliaba poco a poco, olí un olor a quemado, oí algo como un alarido ahogado que volvía y volvía y se cortaba y volvía; mi mano dio un empujón a la puerta y abarqué el cuarto infecto» (75-76). En modo subjuntivo y con valor irreal, la escritora admite que «hubiera debido detenerme ahí y dar media vuelta, decirme que esa niña había soñado un mal sueño y se volvía a la cama» (75). Una justificación onírica no resulta convincente, aunque tras la elipsis que conecta su salida de la casa y los hechos del día siguiente reaparece tal insinuación: «el

taxi que me trajo a un vaso tras otro de vodka y a un sueño del que me desperté a mediodía» (79). De este modo, se expresa en *Recortes de prensa* una multiplicación de la realidad (dictatorial y familiar) que, en suma, evoca un hiperrealismo arrojado por la escritora en su texto. Si bien la advertencia del autor en el inicio implanta la dicotomía entre lo real y lo inventado, esta partición de carácter extratextual, y representativa del germen de su escritura, no condiciona la lectura.

La intromisión de Noemí en la casa de la niña equivale un descenso a los infiernos ya insinuado en la apertura del cuento: «el escultor vive en la calle Riquet, lo que no me parece una idea acertada» (67). Ha bajado hasta un suburbio francés, para encontrarse, primero, con la realidad de la violencia dictatorial argentina y, después, con la violencia familiar, realidades distintas que se cruzan sin supeditarse, pese a las reminiscencias de la una en la otra y la cohesión narrativa que revela la equiparación de estas. Están representadas las muchas formas de una violencia universal de la cual a la escritora le cuesta admitir que forma parte: «cómo aceptar que también yo ahí del otro lado de manos cortadas y de fosas comunes» (78).

En el testimonio se hace referencia a los efectos de la tortura, pero no son descritos sus actos. Igualmente, la escritora presencia la escena de violencia familiar «ahí como sin estar» y ofrece una descripción panorámica del suplicio, desde un estupor que la hunde en la intemporalidad evidente en la narración:

Antes de comprender, de aceptar ser parte de eso, hubo tiempo para que el papá retirara el cigarrillo y se lo llevara nuevamente a la boca, tiempo de avivar la brasa y saborear el excelente tabaco francés, tiempo para que yo viera el cuerpo quemado desde el vientre hasta el cuello, las manchas moradas o rojas que subían desde los muslos y el sexo hasta los senos donde ahora volvía a apoyarse la brasa con una escogida delicadeza, buscando un espacio de la piel sin cicatrices (76).

Aunque a la escritora en su perturbación le parece que todo ha acontecido en un tiempo brevísimo, la duración de la escena resulta imprecisa. Tal fugacidad se encarna en la coordinación de varios enunciados con distintos núcleos verbales que documentan la sucesión de cinco acciones en una misma oración. Se reconoce un cambio de número en la forma pronominal a partir del encuentro de las miradas de las mujeres, que implica una complicidad entre «nosotras» (77) para fustigar a quien fuera el verdugo:

mirarme a mí sin palabras, ir hacia el cuerpo y agarrarlo por los brazos mientras yo le sujetaba las piernas y con un doble envión lo tendíamos en la cama, lo atábamos con las mismas cuerdas presurosamente recompuestas y anudadas, lo atábamos y lo amordazábamos dentro de ese silencio donde algo parecía vibrar y temblar en un sonido ultrasónico [...] veo sus ojos en los míos, un solo par de ojos desdoblados y cuatro manos arrancando y rompiendo y desnudando (77).

En la convulsión del momento la violencia se presenta como un deber, pero Noemí no tardará en cuestionar si, en realidad, tenía derecho a vulnerar a un ser humano. Sus acciones parecen estar motivadas por un automatismo instintivo que eclosiona con el recuerdo de las imágenes del recorte de prensa, concomitantes con la estampa en la que interviene: las manos cortadas con las amarradas, el hombre que fallece súbitamente en el inicio de la tortura y el que pasa de verdugo a torturado, los niños abandonados, Victoria y Hugo Roberto, y la niña sin nombre que la llevó hasta la casa y desapareció.

Destaca entre los enunciados un deíctico que implica la simultaneidad de la escritura del texto para el volumen del escultor y de la narración: «ahora que tengo que recordarlo y que tengo que escribirlo mi maldita condición y mi dura memoria me traen otra cosa indeciblemente vivida pero no vista» (77-78). Con excepción de este deíctico, que debe tratarse muy probablemente de un lapsus temporal, prevalece el tiempo narrativo ulterior a las acciones presentadas y la historia culmina con la entrega del texto por debajo de la puerta del apartamento del escultor en un tiempo pretérito. Queda descartada la posibilidad de que la narración sea, en sí misma, el proceso de escritura del texto para el libro del escultor, porque el desvarío entre lo leído y lo visto denuncia un lado de la narradora hacia el discurso oral, de forma que *Recortes de prensa* constituye la transmisión informal de un recuerdo y no la escritura de un texto.

Además, en este enunciado Noemí maldice su condición de escritora y su memoria «demasiado pronta a guardar imágenes y devolverlas para vaya a saber qué oscura complacencia» (66-67), pues en medio de la tragedia recuerda el cuento *Lost Face*, del escritor estadounidense Jack London. Con el intertexto se evoca a Subienkow, un cosaco a la espera de su muerte a manos de una tribu de nativos americanos que se ocupan primero de torturar a su compañero Iván El Grande. Mientras escucha los gritos y las risas del suplicio no descrito, advierte que Yakaga, la nativa a la que una semana antes había azotado en la cara, lo espera para disfrutar de su resarcimiento: «Doubtlessly Yakaga was saving for him more refined tortures, more exquisite nerve-racking. Ah! That must have been a good one, from the way Ivan screamed» (1962, 60). Pero la víctima del cuento de London escamotea la tortura tras ser decapitado a manos de Lost Face (Pérez-Abadín Barro, 2010, 41). Elipsis autorreferencial, el intertexto implica una descripción indirecta de la escena de violencia al mismo tiempo que explica la técnica de referirse a una crueldad «jamás descrita pero ahí». A diferencia del hombre, Noemí presencia directamente la tortura, pero es incapaz de escribir sobre ella. Con la misma referencia se indica al final del relato de Cortázar que el recorte de prensa enviado por el escultor a

Noemí carece de los detalles del crimen: «al fin y al cabo al mojar demasiado el cierre del sobre el escultor había hecho lo mismo que Jack London, lo mismo que Jack London y que mi memoria» (81). Al final, la madre de la niña había asesinado a su esposo, pero el dato se había borrado del papel.

Se refrenta la verosimilitud de los hechos en una estructura de causa y efecto establecida por la marca de transición temporal: la protagonista se golpeó contra una alambrada, se abrió la rodilla, que aparece sangrante a la mañana siguiente, bebió un vaso tras otro de vodka y despertó con dolor de cabeza. Esta escena guarda similitud con el cierre del capítulo 14 de *Rayuela*, en el que Wong le muestra a Horacio la serie fotográfica de un hombre torturado en la China de 1920 o la era «primitiva»: «como siempre todo convergía desde dimensiones inconciliables, un grotesco collage que había que ajustar con vodka y categorías kantianas, esos tranquilizantes contra cualquier coagulación demasiado brusca de la realidad» (187).

En esta última parte del cuento se dan dos acciones fundamentales: la escritura del texto y la conversación con el escultor, que suscita la confrontación del recuerdo de Noemí con el crimen documentado en la prensa y la *emendatio* del texto, que conduce al retorno a la casa y la escritura del final. En la conversación telefónica, reproducida en estilo directo, se manifiesta la oralidad que se ha percibido a propósito del tono narrativo: «Acabo de léértelo, ese es el texto. Te lo mandaré apenas lo haya pasado en limpio, no quiero tenerlo más aquí» (79)<sup>32</sup>. Para el escultor, después de encontrar el recorte, la escritora ha conocido la historia de la prensa y la ha transformado en un texto de ficción. Da la impresión, sin embargo, de que el texto tiene el estilo de un cuaderno de bitácora realista, semejante a la nota de prensa, pero en la narración no se localizan vestigios que confirmen esta posibilidad ni señas de un anacronismo entre el día en que Noemí le contó la historia y el día en que leyó el recorte de *France-Soir*. De todos modos, la nota de prensa, reproducida en estilo indirecto y forma sumaria, se erige como el objeto determinante para la consolidación del texto final, porque suscita la vuelta de Noemí a la calle Riquet y, consecuentemente, una estructura de cierre en la que todo queda resuelto de manera expresa.

---

<sup>32</sup> Noemí rehúye su relato y así evoca la poética de Cortázar de la escritura como un exorcismo.

### 3.6. Tango de vuelta

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1990, Yovanovich estudió la participación del lector en la reescritura del cuento a partir de su reflejo de los personajes, en «Character development and the short story: Julio Cortázar's "Return trip tango"». En 2001, Standish hizo una escueta aunque pertinente clasificación de *Tango de vuelta* en su selección crítica de historias cuyos personajes femeninos son temidos, amados y maltratados, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2002, Serra Salvat comentó los intertextos musicales del relato, en «Presencia del tango en la obra de Julio Cortázar: Con tangos y *Tango de vuelta*».

#### ARGUMENTO

Flora era la sirvienta de la casa en la que Germán Morales, habitaba con su esposa Matilde y su hijo Carlitos. Fue también quien contó la historia del suicidio de su patrona y la muerte de su novio Simón a un presunto escritor que reconstruye los hechos. En realidad, Simón, el novio de Flora, era Milo, el esposo que Matilde dio por muerto en México para casarse con Germán en Buenos Aires. Al descubrir su regreso, Matilde se hunde en la angustia de la inminente revelación de su bigamia, mientras que Milo enamora a la sirvienta para conseguir el acceso a la casa. En la misma noche en que el hombre despoja a Flora de su virginidad, va desnudo al encuentro con Matilde, quien había tomado un frasco de píldoras en su habitación. Carlitos despierta con su llanto a Flora, quien, al ir a consolarlo, encuentra a Milo en las escaleras, apuñalado y desnudo junto a Matilde.

#### ANÁLISIS

Tanto la historia como la narración de *Tango de vuelta* están marcadas por la impulsividad del baile rioplatense: la tragedia amorosa, la traición y el compás de dos por cuatro (Matilde y Milo / Simón y Flora). Asimismo, la vehemencia del escritor aficionado, que ordena, completa y fija a través de una reescritura constante la historia que le contó Flora, ordena el tumulto de hechos inverosímiles en una estructura que por común es formularia. Su composición está enmarcada en el paradigma del melodrama típico de las líricas del tango y de los textos románticos populares, aseveraciones explicitadas en la presunción del narrador de su escritura íntima y secreta en los párrafos iniciales que conforman el nivel metadieético. En estos, hace uso del concepto de la «telaraña de afuera» (85) para explicar la concatenación entre la fórmula de la historieta

hiperbólica e inverosímil con la historia real y trágica que le ha contado Flora. Así reconoce la proclividad de su inteligencia a admitir la constitución de un texto a partir de un juicio fabulado:

Uno se va contando despacito las cosas, imaginándolas al principio a base de Flora o una puerta que se abre o un chico que grita, después esa necesidad barroca de la inteligencia la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo. Pero cómo no decirse que a lo mejor, alguna que otra vez, la telaraña mental se ajusta hilo por hilo a la de la vida. [...] llegó el día en que me hubiera sido imposible distinguir entre lo que me contaba Flora y lo que ella y yo mismo habíamos ido agregando porque los dos, cada uno a su manera, necesitábamos como todo el mundo que aquello se completara, que el último agujero recibiera al fin la pieza, el color, el final de una línea viniendo de una pierna o de una palabra o de una escalera (83-85).

En su juego de escritor aficionado, ofrece un preámbulo de lo escrito para lucir su capacidad inventiva. Pero solo él puede detectar con precisión cuál es la frontera entre lo contado por Flora y sus conjeturas; la verdad o la mentira son indetectables. Los recuerdos de Flora no pueden ser más que lo que presencié en la última escena. Incluso el narrador intenta despachar la historia como la recomposición secuencial de la perspectiva de Matilde, que ambos desconocen. Del tercer párrafo en adelante, la visión y los pensamientos de Matilde se transponen en un discurso narrativo con anacolutos, que discurre entre la representación de los diálogos en estilo directo y el reflejo espontáneo de su confusión entre la realidad inmediata y las posibles consecuencias del regreso de Milo. Es evidente en el nivel intradieгético la representación de la fórmula prototípica del cuento con el motivo de la «novela abierta en el sofá» que Matilde mira de reojo cada vez que anticipa el desenlace. Así las cosas, *Tango de vuelta* presenta un melodrama inventado en tres niveles: metadieгético (narrador), extradieгético (Flora) e intradieгético (Matilde).

Después de construir su propio retrato, de escritor aficionado y enfermero cercano a Flora, el narrador sustituye el modo de la primera persona por el de la tercera que focaliza los hechos de manera interna y fija en el personaje de Matilde. Esta permutación queda casi inapreciable, porque no implica un cambio del tipo de discurso. A pesar de que el narrador anuncia un texto escrito en su cuaderno, la historia se hace parte consecuente de su discurso oral: «Como soy muy convencional, prefiero agarrar desde el principio, y además cuando escribo veo lo que estoy escribiendo, lo veo realmente, lo estoy viendo a Emilio Díaz» (85). Se cumple de esta forma el distanciamiento entre el autor y los personajes, hasta que el narrador reaparece en la última escena y pone de manifiesto su participación en la historia contada: «cuando yo estaba ahí con la ambulancia y le ponía una inyección a Flora para sacarla de la histeria, le daba un sedante a Carlitos y le pedía a la enfermera que se quedara hasta que llegaron los



parientes o los amigos» (101). Al mismo tiempo que el dato esclarece el contexto de su relación con Flora, levanta la sospecha sobre la fiabilidad del desenlace. Con lo cual, la desconcertante parcialidad condiciona la fabulación de lo demás.

La alternancia del modo pronominal en que se narra no está reflejada en la construcción sintáctica o en la preferencia léxica, así que se mantiene el encabalgamiento de las ideas y los enunciados y el uso de un lenguaje común en la narración. Se añaden a esto las figuras de la analepsis, la suposición y la anticipación de Matilde, que construyen el trasfondo de los hechos ulteriores y simultáneos. Milo está enmarcado en la retrospectiva: habían vivido juntos en Coyoacán hasta que Matilde huyó de «una guerra de silencios y de engaños y de estúpidas reconciliaciones» (88) y falsificó el acta de defunción de Milo para casarse con Germán Morales, un empresario adinerado. Físicamente ausente, Germán constituye el motivo de la preocupación de Matilde, el hombre que representa el bienestar del tiempo presente y futuro. En cambio, su hijo Carlitos representa tan solo un elemento circunstancial en la historia, el puente entre Milo-Simón y Matilde, y el llanto que sirve de nexo entre Flora y la escena final. Matilde piensa rápidamente, observa y elucubra, y esto se imprime en el estilo indirecto libre, con menor frecuencia en el estilo directo.

Se desploma el retrato de la mujer ignorante y frívola que se pinta las uñas para complacer a su esposo, para dar paso al retrato de la mujer que ha huido de una vida de maltrato junto a Milo en México y que ha mentido a fin de cambiar su destino junto a Germán. Con todo, el temor de Matilde responde más a Germán y la pérdida de la vida que ha fabricado que a la posibilidad del daño físico que le pueda provocar Milo. Esto se refleja en el valor del espacio, la habitual dicotomía entre la casa y el exterior. Matilde divisa a Milo a través de su ventana, lo observa desde el interior de su nueva vida, una escena de tipo anafórico que se repite cuatro veces. Asimismo, la ventana se imbuye en la escritura de la historia, como la inspiración del aficionado o el recuerdo que sobreviene. Opina el escritor: «que te golpean en la ventana, escribir es eso, abrirles los postigos y que entren [...] algo golpea en la ventana» (84). Se hace notorio el uso de la anáfora como reflejo de la angustia de Matilde que se acumula conforme pasan los días y se constata a la vuelta de Milo:

Milo que ella había matado cinco años atrás después de escaparse de México, Milo que ella había matado en papeles fabricados con coimas y complicidades en un estudio de Lomas de Zamora donde le quedaba un amigo de infancia que hacía cualquier cosa por plata pero acaso también por amistad, Milo que ella había matado de una crisis cardíaca en México para Germán (87).

También se identifica el polisíndeton como exasperación del tono:

Germán, porque Germán no era hombre de aceptar otra cosa, Germán y su carrera, sus colegas y su club y sus padres, Germán para casarse y fundar una familia, el chalet y Carlitos y Flora y el auto y el campo en Manzanares, Germán y tanta plata, la seguridad, entonces decidirse casi sin pensarlo, harta de miseria y espera (88).

Y la fórmula de datación es duplicada con los conectores discursivos iniciados con una contracción: «al caer la tarde» (87), «al final del segundo encuentro con Germán» (88), «al tercer día Perla vino sin avisar» (90), «al quinto día lo vio seguir a Flora» (91), «al final de horas y horas dejar de pensar y perderse en una modorra rota por sueños donde nunca Milo pero ya de mañana el alarido al sentir la mano de Carlitos que había querido darle una sorpresa» (90) y «al otro día Flora llevó a Carlitos de compras» (92). Asimismo, se produce reiterativamente la descripción de Milo marginal y sigiloso: «casi al lado de la ventana abierta sobre la noche, sobre la nada de ahí afuera donde nada iba a suceder, ni siquiera la repetición de la sombra junto al árbol, la brasa del cigarrillo subiendo y bajando como una señal indescifrable, perfectamente clara» (96).

En el sexto párrafo, el detalle del «cigarrillo [de Milo que] se seguía quemando lentamente» (88) delata la profusión barroca de los pensamientos de Matilde en un tiempo constreñido a la quema de un cigarrillo; el humo, contingente momentáneo de que en realidad no se trata de Milo. Matilde había querido convencerse de que era una equivocación producto de la modorra de la siesta o la luz cegadora, pero antes había precisado el narrador: «no era un fantasma pero se lo sentía lejos, la soledad lo rodeaba como otro silencio, como el pañuelo blanco en el cuello, el humo del faso pocas veces lejos de esos labios casi demasiado finos» (85). En realidad, no se detecta justificación alguna para hablar de una aparición fantástica. Pese a que se reconoce la translocación de la historia, no queda más que aceptar lo dado y sus contextos, aunque es oportuno comentar la interpretación de Yovanovich sobre la naturaleza del argumento:

We know that Matilde did not really kill Milo, that with the help of friends and bribes she has only had him declared dead in Argentina (a country famous for its desaparecidos). Because of this, she could have been living in fear that the truth may be uncovered, and when Simón waits for Flora in front of her window, Matilde in panic confuses him with Milo. Furthermore, Flora and Simón's social position is probably similar to Matilde and Milo's: most likely, Matilde was a servant herself. [...]. Now bored and reminded of Milo by Simón, out of fear and frustration, Matilde confuses fantasy and reality. Therefore, when she believes that Simón-Milo is making love to Flora, out of jealousy or mere frustration, Matilde mistakenly murders Simón and kills herself (1990, 546).

A pesar de que la tesis de Yovanovich se justifica con hechos textuales, subyace en ella una tergiversación parcial, puesto que Milo-Simón subió deliberadamente las escaleras y la puñalada no fue accidental. Matilde evoca la cópula entre la sirvienta y el

hombre, pero no es un invento que Milo-Simón hubiera subido hasta su habitación, sobre todo porque la escalera funciona como motivo compositivo ya descrito en la narración como preámbulo de la caída de los cuerpos: «La escalera estaba mal iluminada pero los peldaños eran pocos y anchos, se subía casi sin mirar, la puerta del dormitorio entornada con una faja de luz rompiéndose en el rellano encerado» (95). En efecto, su miedo y frustración condicionan su comportamiento y su aprehensión de los hechos. Dentro de los límites de la historia tal perturbación es consecuente y no precedente de la aparición del hombre junto al árbol. Tampoco está cifrado el sentido traslaticio de haber «matado» a Emilio como propone Yovanovich, más bien está explícito en la narración que se refiere a un mero trámite de falsificación documental y, en una lectura literal, nada tiene que ver con los desaparecidos argentinos. Pero no se posee justificación crítica para negar o tomar por cierto lo contado desde la perspectiva de Matilde, porque se ha dicho que el cuento está marcado por la subjetividad de más de un personaje, «figuras» concatenadas por características palmarias.

Flora constituye un reflejo de una Matilde pretérita, aquella que vivió con Emilio y que se tornó pretenciosa con Germán o por Germán, el regente de la casa. Sin participar activamente en la secuencia narrada, el empresario condiciona el miedo de Matilde, posibilita con su ausencia la entrada de Milo e impide el diálogo entre su esposa y la sirvienta: «a Matilde le hubiera gustado que Flora comiera con ella pero Carlitos se lo hubiera dicho a Germán y Germán el discurso sobre las distancias y el respeto» (96). El simple deseo de Matilde la muestra proclive a su «clase», a la identificación con una «chinita riojana» respetuosa e inocente. De Flora se destaca en la narración su condición de india cándida, que tenía «algo de cascabel o de potrillo» y «canturreaba bagualas» (33), aunque está insinuado en el inicio de la narración que Flora había cambiado de vida, porque sus pechos «le iban a valer más en la vida que tanto plumero y buena conducta». De otra parte, Milo y Germán resultan hombres manipuladores y posesivos por igual. Germán, caracterizado por su poder adquisitivo, va mostrándose autoritario y distante, sobre todo con la decisión de que su hijo, Carlitos, durmiera lejos de la habitación de ambos, para que no le interrumpiera el sueño con sus ruidos. Milo adopta el nombre de Simón, el novio amoroso que obsequiaba con juguetes a Carlitos y el amante violento que inició sexualmente a Flora. Intenta encubrir lo que acarrea su nombre, apócope de «milonga», que además de dar nombre a una composición musical folclórica de Argentina significa engaño o cuento y discusión o riña. Sin cambiarse el nombre, Flora

---

<sup>33</sup> El argentinismo «bagualas» es polisémico: es la canción popular del noreste de Argentina y el potro o caballo no domado.

«se hace» viuda. Con lo cual, las falsas identidades tienen un propósito común: entrar a la casa de Germán, Flora huyendo de Milo y Milo buscando a Flora.

La casa funciona como un elemento polivalente: el poder de Germán, la prisión de Matilde al comienzo cuando «buscaba aire en la ventana» (85), y después su guarida que «habitada parecía protegerla» (87); el trabajo de Flora; el objetivo de Milo; y la escena del crimen. Desde una lectura intertextual se impone como una *Casa tomada*, pues Milo va apoderándose de los movimientos de Matilde en el interior y temerosa la mujer advierte cómo la figura de Milo va ampliándose hasta que «fue a la ventana y vio la esquina vacía» (97), escena repetida: «desde lo más lejos posible miraba por una ventana, nunca la misma pero siempre en los altos porque al nivel de la calle hubiera tenido más miedo» (87). Sin embargo, Matilde no opone resistencia, deja que el hombre se relacione con Flora y con Carlitos, acepta sin mayor justificación la vuelta. Intenta infructuosamente armarse de valor para salir de casa, «empezar a darse cuenta de que estaba encerrada en la casa y que eso no podía seguir así, que en algún momento tendría que salir» (89), pero terminará por dejar que Milo invada su hogar desde la habitación de Flora, no sin antes repasar con la vista el espacio tomado, de la cocina hasta los carteles de las paredes del cuarto de la sirvienta: «Toda la planta baja era como una zona diferente» (94).

Creyente de la predestinación, Matilde se ha hecho a la idea de que el asunto no puede tener más desenlace que el contenido en la novela que no ha terminado de leer, pero cuya trama se enmarca en la consabida fórmula de la tragedia comercial. Su espera de la consumación del melodrama se desborda en una extensa construcción con isocolon o paralelismos:

sabía que era imposible cambiar nada, imposible salir a la calle y hablar con Milo, imposible asomarse a la ventana y llamarlo con un gesto, imposible decirle a Flora que Simón no era Simón, imposible quitarle a Carlitos el león de pana y la revista, imposible confiarse a Perla, solamente estar ahí viéndolo, sabiendo que la novela tirada en el sofá estaba escrita hasta la palabra fin, que no podía alterar nada, la leyera o no, aunque la quemara o la hundiera en el fondo de la biblioteca de Germán (100).

Como la ventana y las escaleras, motivos que cohesionan la narración con sus significados traslaticios, simbólicos o metafóricos, la novela tiene la función de pautar la estructura abierta del cuento. Estos. Así, el libro, un objeto descuidado «boca abajo en un sofá», opera como el *architexto* del relato, inconsciente que condiciona la actitud de Matilde<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Según se ha explicado en la *Introducción* de este trabajo, se entiende que un *architexto* es el modelo genérico que condiciona la escritura de un texto.

Esta doble función del objeto y su contenido se yuxtapone al valor de la lectura en *Continuidad de los parques*, en el que lo ficcional escapa a la lectura y sorprende a quien lee, fundiendo los planos entre la verdad y lo inventado, la literatura y la vida. Matilde no necesita terminar la novela, «porque ya estaba cumplido antes de la lectura, ya había ocurrido antes de que ocurriera en la lectura» (91). En *Continuidad de los parques*, la lectura es interrumpida porque lo leído detiene la vida del lector. Se supone que Matilde, lectora asidua de novelas rosa o romances comerciales y trillados, vana y trivial, morirá igual que el lector a quien «la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida» (*Cuentos completos*, 1, 291). Son concomitantes las descripciones de las respectivas escenas finales:

*Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (Cuentos completos, 1, 292).*

*Puso el pie en el primer peldaño, tanteándolo. Buena madera, buena casa la de Germán Morales. En el tercer peldaño vio marcarse la raya de luz bajo la puerta del dormitorio; subió los otros cuatro peldaños [...] la escalera iluminada por la luz de arriba, [Flora] llegó al pie de la escalera y los vio en la puerta tambaleándose, los cuerpos desnudos vueltos una sola masa que se desplomaba lentamente en el rellano, que resbalaba por los peldaños, que sin desprenderse rodaba escalera abajo en una maraña confusa hasta detenerse inmóvil en la alfombra del salón, el cuchillo en el pecho de Simón (100-101).*

En *Continuidad de los parques* ocurre una transposición fantástica o plenamente una coincidencia ominosa, en el momento en que la acción de un personaje ficticio invade el tiempo y espacio del lector, paralelismo sorpresivo en la estructura de cierre, patente desde el momento en que se menciona y se relaciona la novela puesta encima del sofá con las expectativas de Matilde en *Tango de vuelta*.

En un acto implícito pero no dicho en la narración, Matilde ha perdido la conciencia de sí e intoxicada de alcohol y pastillas, apuñala a Milo. A pesar de la elipsis puede reconocerse que el arma del crimen no es otra que el «cuchillo malayo que el Cholo le había regalado a Germán» (85), conservado por Matilde en su habitación. Se desarrolla en este párrafo un tránsito de visiones, desde lo que piensa Milo-Simón a la visión omnisciente del narrador que describe el grito de Carlitos, hasta culminar en la visión de Flora que corre a consolar al niño y ve caer los cuerpos. Hacia el desenlace, el narrador adopta la perspectiva de Flora, cambio marcado particularmente por el uso del nombre «Simón» en vez de «Milo». Se hilvana esta última de las perspectivas con la revelación de que Flora ha contado los hechos al enfermero que la asistió en la noche del asesinato, desvelándose así la identidad del narrador.

Como se ha dicho al inicio de este análisis, en su aparente simplicidad estructural y narrativa *Tango de vuelta* encierra un conjunto de nexos textuales e interartísticos. De entrada, el título contiene el referente de la música y el baile porteño, que se manifiesta en los hechos melodramáticos, pues las historias sobre el despecho de un hombre, la traición de una mujer y las «muertes pasionales» caracterizan al tango. En particular, la historia y su título son reminiscentes de *Volver* (1934), el tango por antonomasia, que Carlos Gardel hizo famoso con su frase «que veinte años no es nada». Se identifican en la letra de la canción, que es un hipertexto del cuento, unos estribillos que coinciden con la escena de Milo y su regreso:

Yo adivino el parpadeo de las luces que a lo lejos van marcando mi retorno.  
Son las mismas que alumbraron con sus pálidos reflejos hondas horas de dolor.

Y otros que están próximos a la reacción de Matilde:

Tengo miedo del encuentro con el pasado que vuelve a enfrentarse con mi vida.  
Tengo miedo de las noches que pobladas de recuerdos encadenen mi soñar.  
Pero el viajero que huye tarde o temprano detiene su andar.

Ha quedado sin discutir la evidente correlación entre los niveles de la narración y la disposición binaria que tienen las canciones de tango con un tema y un estribillo. En la historia el hombre-narrador incidental introduce los pensamientos de Matilde en un estilo indirecto, haciéndola «cantante» del regreso de Milo, apócope de milonga, una música melancólica parecida al tango. Pero antes el narrador ha enmarcado la narración en su *pathos* íntimo, el de la escritura, que lo hace «compositor» de la historia-tango. Así las cosas, el epígrafe de Marcel Bélanger no hace más que agudizar el concepto de la muerte pronosticada en el retorno de un amante furioso y herido por el abandono. Y la aposición «l'heure-couteau» codifica la función del cuchillo malayo que se menciona en la historia y con el que Matilde apuñala a Milo.

Además, la marginalidad de Milo y su contraste con la nueva clase social de Matilde se corresponden con los temas populares del tango tradicional o del hampa porteña. En el cuento *Las puertas del cielo* ya había el autor hecho el contraste entre el mundo burgués del doctor Hardoy con la marginalidad porteña que asiste a un baile de tango. Esta situación de pasiones enrevesadas se hace eco de otro modelo architextual de la cultura popular, las novelas melodramáticas o los culebrones en los que se induce el suspenso con motivos repetitivos enmarcados en lo cotidiano. Sobre todo, remiten a este modelo maniqueo de los personajes, su oposición de clases sociales y sus vínculos: el hombre adinerado y poderoso (Germán) frente al marginal (Milo-Simón); la mujer pobre

(Matilde) que se ha vuelto rica mediante el matrimonio; la sirvienta (Flora) frente a la señora de la casa (Matilde); la madre frívola (Matilde) que deja el cuidado de su hijo (Carlitos) a otra (Flora); y la suegra que no quiere a su nuera (Matilde).

Al igual que el nexo musical, el architexto está manifestado en la «novela encima del sofá» que Matilde observa recurrentemente justo cuando se revelan sus pensamientos vaticinadores. Ante todo, el melodrama queda sellado por el triángulo amoroso, incidental y alambicado, entre Matilde, Milo-Simón y Flora. A pesar de que se le conoce víctima del hombre cuando vivían juntos en Coyoacán, Matilde adquiere visos de maldad cuando no impide que Milo tome provecho de Flora. Sus pretensiones resultan inescrutables: por qué deja que el hombre entre en su casa y por qué se suicida.

Cortázar escribió *Tango de vuelta* para glosar treinta y cuatro dibujos del artista Pat Andrea en una publicación titulada *La puñalada*, que no apareció en el momento previsto sino en 2000, cuando se recuperaron los ejemplares hasta entonces inéditos. Se incluye el cuento en su traducción francesa, *Le tango du retour*<sup>35</sup>. La marginalidad, el crimen, el encuentro mortal entre un hombre y una mujer, el puñal y los cuerpos enmarañados por las escaleras son productos de una éfrasis sumaria que hizo Cortázar de las treinta y cuatro estampas de puñaladas que dibujó Pat Andrea. En una filiación entre el cuento y las imágenes he identificado nexos contundentes entre los dibujos 8, 27 y 34:



Dibujo n.º 8. La puñalada. Cortesía de la Fundación Juan March

<sup>35</sup> Después de un cotejo minucioso, he comprobado que es la misma versión de *Queremos tanto a Glenda* (1980).



Dibujo n.º 27. La puñalada. Cortesía de la Fundación Juan March

En estos dibujos las figuras componen un triángulo visual y están vinculadas por los trazos del grafito: en el n.º 8, el efecto triangular es resultado de los trazos que representan la secuencia de movimiento de la caída, mientras que en el dibujo 27, más cercano a la historia literaria, aparecen dos mujeres y un hombre. En las dos estampas, destacan las mujeres con el puñal en la mano en contraposición a los cuerpos tirados. De espaldas o de frente, las víctimas principales son los hombres. Evidentemente, la furia de los rostros femeninos, eje de la imagen, destaca entre las siluetas y faces borrosas. Como en el cuento, las escaleras sirven de escenario del crimen. El dibujo n.º 34 se muestra más afín al cuento, aunque también el n.º 8 y n.º 27 son variaciones del mismo tema:



Dibujo n.º 34. La puñalada. Cortesía de la Fundación Juan March

Lucen idénticas la imagen y la escena final de *Tango de vuelta*: un hombre desnudo y apuñalado, Milo-Simón, y una mujer también desnuda, Matilde, caen por las escaleras y en el último escalón se divisa la figura de una mujer, Flora, que entre los trazos que la delinean encubre a un niño, Carlitos, con el rostro escondido en su pecho. Al igual que en los anteriores, se destaca el grafito difuminado en el rostro de la mujer que cae junto al hombre, un detalle que concomita con la focalización que hace el narrador del cuento en Matilde. En la última escena se reproducen las formas inescrutables y confusas de los



cuerpos dibujados, las extremidades del hombre y la mujer fundidas en una misma figura de apariencia de licántropo por los halos que representan la secuencia de la caída. De todos los elementos visuales, la escalera será el más recurrente, símbolo del escenario doméstico. Diminuto e insignificante en proporción con otros motivos se divisa en el dibujo el letal puñal, ya incrustado en el cuerpo del hombre.

Por último, sorprende descubrir la relación de hipo-hipertexto entre *Tango de vuelta* y el capítulo final de la novela *Lazos de sangre* (2009) de Rosario Ferré, escritora puertorriqueña y estudiosa del autor argentino, por la brecha temporal de treinta años entre la publicación de uno y otro. En *Lazos de sangre*, el personaje de Rose Monroig narra las historias de las mujeres de su familia, las Arizmendi, las Monroig y las Portalini, con una inmanente contraposición de clases sociales evidenciada en las relaciones amorosas de las mujeres y en las descripciones del tiempo y el espacio en que se desarrollan. Estas mujeres comparten con Matilde la anticipación y rendición fatalista, el espíritu de pérdida del juego o de control de sus existencias en función de los personajes masculinos que desaparecen y reaparecen demarcando sus vidas como territorios. En el último capítulo de la novela se presenta la historia de Sara, hija única de un millonario puertorriqueño, que por amor y rebeldía contrajo matrimonio con un revolucionario guatemalteco que llegó a la isla como periodista y desapareció tras un viaje de emergencia a su país. Pasado el tiempo, Sara se casó con un estadounidense, Richard, quien en realidad era un investigador encubierto al que se había encomendado la misión de encontrar a Edgardo, prófugo de la justicia. Richard, «el hombre que le convenía a Sara» (249), dominante y solapadamente violento como Germán en *Tango de vuelta*, se contrapone a Edgardo, pobre y de trasfondo sospechoso. Sara y Matilde se han casado por conveniencia, pero se diferencian en el comportamiento superficial de Matilde que Sara, pese a haber nacido en una familia adinerada, no muestra. Especialmente se vinculan los textos por la similitud de la reaparición de Edgardo con el momento en que Matilde divisa a Milo debajo de su ventana:

Sara se encontraba sentada frente al escritorio de la biblioteca pagando cuentas. Era ya noche cerrada y Richard estaba profundamente dormido. Sara se levantó de la silla y fue a cerrar la cortina de la ventana, y sintió un escalofrío. Al pasar junto a los cristales, vio otra vez al hombre vestido de negro reclinado contra el poste. Estaba en el mismo sitio con un cigarrillo encendido colgándole de los labios. Esta vez no tuvo duda: era Edgardo en carne y hueso. Ni le avisó a Margot de tan pesimista que se sentía. Su vida pronto iba a estallar en pedazos sin que ella pudiera hacer nada. Pasó otra noche en vela, sin lograr conciliar el sueño (350).

Aquí también el pesimismo está expresado. Incluso pronuncia Sara el término exacto para su estado legal, como lo buscó Matilde en el diccionario: «Soy bígama, o

como sea que se llame a una mujer cuando tiene dos maridos» (341). En el cuento se enuncia:

El diccionario decía bigamia, matrimonio contraído, después de haber enviudado, por el cónyuge sobreviviente. Decía estado del hombre casado con dos mujeres o de la mujer casada con dos hombres. Decía bigamia interpretativa, según los canonistas, la adquirida por el matrimonio contraído con mujer que ha perdido la virginidad, por haberse prostituido, o por haberse declarado nulo su primer matrimonio. Decía bigamo, que se casa por segunda vez sin haber muerto el primer cónyuge (92-93).

Matilde había cometido el delito a conciencia, falsificando papeles de defunción que la convertían en viuda apta para el casamiento con Germán, a diferencia de Sara, que había dejado todo sin hacer, pues esperaba la vuelta de Edgardo. En el preludio a las repariciones ambas mujeres actúan en la modorra de eventos rutinarios en sus respectivas existencias: Matilde se pintaba las uñas y Sara terminaba de pagar cuentas. Permanece en la historia la aceptación de la inutilidad, pues en la novela también se enmarañan los cuerpos de Edgardo y Sara mientras intentan huir de la persecución de Richard, quien por accidente dispara con su arma a Sara; Margot, que además de ser la sirvienta ha sido la nana de la protagonista, lo asesina. Si bien queda sin resolver el propósito del texto de Ferré –si rinde o no un homenaje a Cortázar–, está comprobado el carácter paródico de *Tango de vuelta*. Cortázar toma unos elementos característicos del melodrama o la novela rosa y los compone paródicamente en una historia en la que cobran un nuevo sentido.

### 3.7. Clone

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1990, Puleo señaló que la forma de la música no solo configura el ritmo narrativo, sino también el desenlace, en *Cómo leer a Julio Cortázar*. En 1997, Silva-Cáceres destacó la articulación de las voces de los personajes en los diálogos narrativos, en *El árbol de las figuras*. En 2001, Standish concluyó que la estructura en la que se fundamenta Cortázar evidencia una mayor conciencia autorial, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2013, Roberts hizo un estudio interpretativo del vínculo entre la representación de la música como lenguaje y la invasión de la figura de Carlo Gesualdo en el nivel metadieético y en los ocho personajes que cantan sus madrigales, en «Variations on a Theme: Scored Music and Language in Julio Cortázar's "Clone"». Con excepción de Roberts (2013), los comentarios literarios carecen de profundidad de análisis.

## ARGUMENTO

Un conjunto vocal dedica una gira de conciertos a los madrigales del compositor italiano del siglo XVI, Carlo Gesualdo, responsable de la muerte de su esposa y el amante de esta. La cohesión musical y la intimidad personal de los ocho músicos les permiten funcionar como un «clone», que se disgrega por la atracción entre Sandro, el director, y Franca, la esposa de Mario. De manera implícita, Mario es el responsable de la desaparición de Franca antes del último concierto de la gira, en Buenos Aires. Está sujeta la lectura del cuento a la *Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe*, en la que Cortázar explica la aplicación del esquema de la *Ofrenda musical* de Bach a la estructura narrativa y la construcción de los personajes del cuento<sup>36</sup>.

## ANÁLISIS

En un ejercicio único en su obra, Cortázar tradujo la versión que hiciera Millicent Silver en 1964 de la *Ofrenda musical* (1747) del alemán Johann Sebastian Bach en 1747 a la secuencia y microestructura de las trece escenas de *Clone*, cuya intriga argumental está ceñida por los movimientos propios de la composición bachiana —el *ricercar*, el trío-sonata y los cánones— y cuyos ocho personajes mimetizan los instrumentos de la versión de Silver<sup>37</sup>. Este artificio narrativo se comprende a partir de explicación legada por el autor en *Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe*, epílogo del cuento<sup>38</sup>, de modo que el lector apreciará en principio la repetición de técnicas y temas cortazarianos en este relato: la polifonía o las variaciones de una misma escena; el anacronismo o la presencia simbólica de un espíritu histórico en un tiempo distinto; la interdiscursividad musical; la marcada sintonía entre el ritmo de la acción y la sintaxis; la obsesión en torno a una figura y el personaje colectivo, que, en este caso, da nombre a lo narrado. Ante esto, convendría distinguir entre una lectura autónoma *versus* una lectura metadiegetica, entendiendo por esta última aquella que supone el estudio del texto a partir de las señas dejadas por su autor, imprescindibles pero inconclusas, en tanto dejan fuera otros aspectos de la historia. Por ello, se propone en esta exégesis una combinación de ambas lecturas.

---

<sup>36</sup> Se echa mano de *The Concise Oxford Dictionary of Music* (2007) para la discusión de la terminología musical.

<sup>37</sup> Bach compuso la *Ofrenda musical* después de que Federico el Grande, rey de Prusia, lo invitara a su palacio y lo retara a improvisar dos fugas con un motivo de su invención, el «*thema regium*» o tema real. Bach sumó un trío-sonata y una serie de cánones a las fugas y anotó en la partitura: «*regis iussu cantio et reliqua canonica arte resoluta*» (el tema proporcionado por el rey, con adiciones, resuelto en estilo canónico). Esta nota también conforma el acrónimo «*ricercar*», término musical que identificaba entonces a este movimiento como sinónimo de la fuga.

<sup>38</sup> Pese a que no es una práctica habitual del autor, se encuentra otra advertencia metaliteraria en *La barca o Nueva visita a Venecia*.

Además de la interdiscursividad musical de la composición general del cuento, la estructura interior está marcada por la recurrencia de la figura del compositor italiano Carlo Gesualdo: los personajes estudian e interpretan sus madrigales y discuten repetidamente la historia de su mítico crimen, en 1590, cuando encontró a su esposa María d'Avalos con su amante y los asesinó a los dos. Gesualdo sirve como eje de la armadura interna porque desata una serie de elementos intrínsecos, delatores de la trágica resolución del argumento: la idea de la *vendetta* del hombre traicionado, presente tanto en el siglo XVI como en las letras del tango del siglo XX<sup>39</sup>; la imagen de la telaraña; y los madrigales como eco de la conmoción entre los personajes. Gesualdo es el contrapunto del amorío entre Sandro y Franca, la esposa de Mario. Subrepticamente va revelándose la analogía entre los sucesos que los personajes ignoran y el lector anticipa. Sin embargo, la analogía dista de terminar en un acto de posesión, desdoblamiento o reencarnación de Gesualdo en Mario, un recurso temático habitual en Cortázar. Más bien, la interrelación pone de manifiesto el conflicto argumental y la estructura interior de la historia, imbricada en el molde bachiano y acompasada por el *crescendo* de la figura de Gesualdo, como se muestra en el siguiente diagrama:

I. Gesualdo ( <i>ricercar</i> 4 voces)	Canon perpetuo Canon al unísono
II. Gesualdo (canon en modulación ascendente)	Canon en movimiento contrario Canon en aumento y movimiento contrario
III. Gesualdo (trío-sonata)	Canon perpetuo Canon cangrejo
IV. Gesualdo (canon enigma)	Canon a cuatro voces
V. Gesualdo ( <i>ricercar</i> a 6 voces)	Fuga canónica

Se disponen los hechos en un estilo dialogístico con intervenciones de un narrador heterodiegético que tiene una perspectiva externa y limitada de los sucesos. Su función principal es la reproducción de los discursos, los movimientos y las miradas de los personajes. En algunos pasajes, las voces de estos encubren su presencia, sobre todo por la mediación que hace de lo dicho y lo pensado en estilos diversos, que van desde la mención del acto lingüístico, el informe de la conversación, la transposición en estilo indirecto e indirecto libre y el uso de marcas parentéticas para identificar quién habla.

<sup>39</sup> A pesar de las diversas manifestaciones de este género musical, prepondera en la literatura el sesgo del tango marginal. En 1920, aproximadamente, las letras del tango se centraron en narrar la experiencia urbana desde la perspectiva masculina que entonces se enfrentaba a la transición a la modernidad. En estas letras «the misogyny expresses the anxieties of men facing a modern world that threatened their patriarchal privileges» (Karush, 2013, 94).

Transcurren los hechos centrales durante un viaje entre Bruselas, México, Caracas, Brasil, Honduras y Buenos Aires, pero las coordenadas temporales son imprecisas. Se recuperan dos en los discursos de dos personajes. Mario revela, en su conversación con Roberto, que el interés de Sandro por su esposa «empezó en Bruselas hace seis meses» (116) y Sandro, después de terminar el concierto en Honduras, enuncia que el próximo será «en Buenos Aires dentro de dos semanas» (115). En parte, la vaguedad de las distancias temporales se debe a que el narrador reproduce las acciones en un tiempo simultáneo, con excepción de algunas escenas que injustificadamente están escritas en tiempo pretérito o futuro: su función es parecida a la del anotador teatral. De hecho, la estructura dialogística acusa un estilo dramático. En las descripciones narrativas se aprecia también el estilo cinematográfico de los planos visuales: un personaje enfoca a otro por un motivo argumental que no está dicho, pero sí implicado, y que el lector reconoce a través de la focalización del narrador<sup>40</sup>.

Roberto, Paola y Lucho personifican los instrumentos de cuerda: el violonchelo, la viola y el violín, respectivamente. Los demás representan los de viento: Sandro, la flauta; Franca, el oboe; Mario, el fagote; y Karen, el corno inglés. Resulta evidente la complicidad entre los primeros, que inauguran la narración con un diálogo sobre los motivos por los que Gesualdo mató a su esposa, escena está enmarcada por la estructura del *ricercar*. Como en la pieza musical, que implica la búsqueda de la nota o la modalidad sucesiva en una composición, el trío pasa de comentar el crimen de Gesualdo a sembrar la intriga que el lector debe resolver durante la lectura: cuál es el «capricho» de Sandro que ha puesto en juego la cohesión de los madrigalistas.

En la escena se percibe que Roberto, que «todo lo ve en serio y pretende auditorio» (108), es el personaje dominante del grupo, hecho próximo a la consideración de que el barítono, su registro, se considera la voz masculina expresiva por excelencia. Además, Lily le hace eco lisonjero a todo lo que dice, de manera que tiene un voto doble en los debates del conjunto. En esta escena y en el trío-sonata Roberto desmitifica el crimen de Gesualdo con un discurso misógino en el que argumenta que, por recurrente, la violencia a las traidoras está justificada: «entonces y ahora es lo mismo, su mujer lo engañaba y él la mató, un tango más» (105). Roberto toma de ejemplo al cantante Edmundo Rivero: «como en el tango de Rivero, ahí nomás el de Venosa los apuñaleó en persona o acaso sus sayones» (113). Paola le reprocha su machismo con la estridente tesitura de la viola, instrumento que personifica, mientras que Lucho, «el tímido» (105),

---

<sup>40</sup> Por ejemplo, la salida de Mario y Franca en la escena final es mediada por Lucho y Roberto: «Los vieron salir juntos del hotel» (118).

que figura como el violín de la composición, uno de los instrumentos principales del tango, arguye que debe buscarse más adentro (105). Con todo, ni Franca ni Mario encajan en los estereotipos de la música porteña.

Sucesivamente, el desarrollo de la historia está configurado, en su mayoría, por la técnica musical del canon, basada en el contrapunto o en la imitación de una misma melodía por dos o más voces con la finalidad de obtener un equilibrio armónico. En la narración, la polifonía del canon está desarrollada en una secuencia de diálogos y soliloquios, variaciones de un mismo tema: el efecto destructivo del amorío de Franca y Sandro. Se transpone a la narración una compleja variedad de cánones que condicionan las microestructuras de las escenas —su brevedad, sus participantes, los tipos de encuentros—, pero también acompañan la cadencia narrativa, la creciente intensidad del problema que observan por igual los personajes y el lector.

Después de la conversación inicial, se reproducen los pensamientos de Paola en un aparte dramático en estilo indirecto y tiempo verbal pretérito que rompe con el modo simultáneo de la narración. Este soliloquio está enmarcado en el canon perpetuo o *perpetuum mobile*, una melodía que se repite un número indeterminado de veces sin detenerse. El aparte está flanqueado por una misma idea: «la única pareja estable del conjunto fuera la de Franca y Mario [...] la única verdadera pareja era la de Mario y Franca» (106-107). En sí mismo, el pensamiento de Paola, discordante con la línea del diálogo que lo precede, adquiere un sentido dentro de la totalidad del acto comunicativo. Tal idea concurre con su observación de Sandro y Mario charlando en una estampa equidistante, deduciéndose que el capricho del director musical involucra a la única pareja del grupo. Mientras los observa, se cruzan por su mente una serie de frases inconclusas sobre «aquello» que rompe la unidad del conjunto y que involucra a Sandro: «Hasta que. Porque ahora algo había cambiado desde. No sé pensar, pensó Paola, me salen pedazos sueltos de cosas» (107)<sup>41</sup>. En el mismo aparte, Paola da la clave para el descifre de lo implicado por la suma de sus palabras y su mirada: «a lo mejor por debajo, siempre por debajo» (107). Esta frase adverbial compendia la causa y el efecto del trágico final del cuento. Preocupados por sortear la ruptura del conjunto, los madrigalistas no advierten que sus acciones preventivas incitan subrepticamente a la propia disgregación, porque el trágico devenir del amorío sugerido, pero no probado, son los celos y la necesidad de venganza incitados por ellos en Mario.

---

<sup>41</sup> Se diferencia del tono de Paola en su confrontación con Mario en la décima escena: «En cambio Paola sí, quién iba a atajar a Paola a la hora de la verdad» (116). Este contraste demuestra la intensidad de la evolución de la historia, del enigma que se desarrolla hasta la ruptura del grupo.

En la próxima escena se repite la técnica narrativa del aparte dramático de Paola con la estructura del *canon al unísono*. Se reproducen los pensamientos de Roberto mientras observa a Lucho jugar con Franca en Ipanema. La descripción de los planos visuales también tiene un propósito comunicativo. En el nivel interior de la historia, tanto Roberto como Paola enfocan en los protagonistas del conflicto sin denunciar expresamente los detalles del problema. En el nivel exterior, el lector infiere a través de la información provista en ambos planos, el del observador y el de los observados, la existencia de un triángulo amoroso. En esta escena, a diferencia de la anterior, el pensamiento y las visiones de Roberto son mediados por un informe del narrador en tiempo futuro. Sigue la escena la microestructura de la pieza canónica en la que coinciden las voces en una misma melodía, un número de octavas por encima o por debajo de la principal, que es Roberto (107-108).

Las descripciones de lo visto por Roberto en Ipanema tienen la función de presentar la liviandad de Franca. En el trío-sonata, escena que sigue la estructura tripartita para mostrar los tres ángulos de una misma instancia comunicativa, él mismo propone una imagen etérea de la mujer: «Franca poco a poco ascendiendo en un cielo sonoro, sus ojos verdes atentos a las entradas, a las apenas perceptibles indicaciones rítmicas, alterando sin saberlo, dislocando sin quererlo la cohesión del *clone*» (112). Como en la sonata, son tres los personajes en esta escena, aunque Lily le hace eco a lo dicho por Roberto, imitando el continuo de clave. Bach compuso el trío-sonata para la flauta del rey Federico de Prusia, instrumento encarnado por Sandro, quien es también el eje de la secuencia-tríptico. En la *Nota*, Cortázar indica los tiempos de ejecución del trío-sonata: el *tempo largo* se corresponde con la extensión de la escena, la más larga del texto; el *allegro* con *O voi, troppo felici*, el duodécimo madrigal del quinto libro de Gesualdo, que es motivo de debate entre Sandro y Lucho; la brevedad con la que se presentan los ángulos de la escena está próxima a la agilidad rítmica que dispone el *allegro*; y la lentitud del *tempo andante* subyace en la imagen simbólica de la ascensión de Franca al «cielo sonoro» (112). En la sonata, Roberto emplea la imagen porque echa en falta el *cantus firmus* o la polifonía fijada que los unía en torno a la música y nada más, de manera que el *tempo andante* es también la tranquilidad añorada.

Roberto encuentra «la palabra justa» o más bien la imagen que resume la otrora unidad de los madrigalistas: «éramos un *clone*. ¿Un qué? (Paola). Yo te entiendo, suspira Lucho, es cierto, es cierto, el canto y la vida y hasta los pensamientos eran una sola cosa en ocho cuerpos» (110). En la biología, un *clone* es un conjunto de células idénticas

derivadas de un mismo patrón celular. También la invención de los cánones musicales parte del principio matemático de la autosimilitud, propiedad de un objeto en el que un todo posee la misma forma de sus partes. Roberto informa que encontró la palabra en la ciencia-ficción, comentario que trae a la memoria del lector obras como *Brave new world* (1932) de Aldous Huxley, en donde la sociedad está dividida entre los Alfas, clones superiores, y los Betas, clones inferiores, y el ejército de clones del proverbial filme de George Lucas, *Star Wars* (1977). La palabra *clone* describe la dinámica entre los artistas, de ahí que sirva de título, aun cuando la narración se inicia en un momento en el que ya el *clone* está desarticulado. Es irónico el devenir de la historia, porque cada uno de los miembros del *clone* discute por separado que la única forma de evitar su ruptura definitiva es contar con la intervención de Mario en el pretextado *affaire*. Impulsado por sus compañeros, Mario decide intervenir; la consecuente desaparición de Franca en la escena final es la verdadera ruptura. Esta escena sigue el modelo del *canon en aumento y movimiento contrario*: la repetición del tema canónico se da con un cambio en el tempo de las notas y con un movimiento contrario que forma una simetría impar. En el texto, Roberto y Lucho discuten plácidamente la disgregación del conjunto. La estética de las imágenes connota el ritmo prolongado de las notas blancas, mientras la variación de Paola a un registro vulgar promueve la agilidad rítmica de las notas negras. Está marcada la variación al inicio y final de la escena: «Hay noches ahora en que todo parece alargarse [...] tan poco a poco, que es casi peor, un naufragio en cámara lenta» (109-110).

Son ambiguas las proyecciones que hace Roberto sobre Franca, a quien, por un lado, responsabiliza y, por el otro, absuelve de culpa. En el *canon al unísono* impone que Mario debe «cortar por lo sano» (109), implicando que debe impedirse una desgracia a través de una frase coloquial que repite en la historia connotando una puñalada: «meta facón nomás» (105)<sup>42</sup>. Así también, enuncia que Mario debe aleccionar a Sandro porque «Franca no entrará jamás en otro juego que en el suyo» (108). Esta negación en tiempo futuro sugiere que entre Franca y el director musical no ha ocurrido nada. Y Roberto lo advierte de inmediato: «¿Pero dónde empieza lo sano, dónde hay que cortar si no ha pasado nada, si nadie puede decir que haya pasado alguna cosa?» (109).

El director musical corrobora su quimera en un soliloquio suspendido por las voces de Lucho y Paola, quienes, en una situación comunicativa paralela, discuten la misma idea de Sandro: otro debe dirigir a los madrigalistas. Esta configuración está enmarcada en el *canon en movimiento contrario*, pieza musical que implica la inversión de los

---

<sup>42</sup> Esta frase porteña insta a una puñalada con el facón o daga. El carácter exhortativo de la frase se consolida con el adverbio de modo «nomás», empleado por los hablantes del Cono Sur para dar énfasis a lo dicho.



intervalos en la partitura, formando una imagen especular: Sandro observa de primera mano el efecto de su «capricho» y Paola lo observa de cerca (109). En su soliloquio, Sandro ha reconocido que los demás saben que él evade «mirarla» mientras los dirige, pero queda sin resolver a quién sustituye el pronombre enclítico en el verbo «mirar». Hasta este punto, lo implícito es que Franca le es infiel a Mario con Sandro, pero ninguno de los personajes ha evocado un episodio en concreto que refrende la sospecha. En la misma escena, Paola le dice a Lucho: «ahí lo tenés soñando despierto» (109). Así queda manifestado el primer indicio de que, en verdad, más que una infidelidad, Sandro se ha «encaprichado» de Franca. De nuevo, la mirada es el acto que lo comprueba: «cada vez pienso que alguno va a patinar de nuevo, lo miro a Sandro como si fuera un salvavidas y el muy cretino está ahí colgado de los ojos de Franca que para peor cada vez que puede mira a Mario» (110).

En la secuencia dispuesta por el *canon enigma* se desarrollan cuatro diálogos en tiempos distintos, pero con la misma unidad temática, que es la necesidad de que Mario tercié entre Sandro y su esposa. Se inicia la secuencia con la frase «Cherchez la femme», un nexo intertextual con la novela *Les mabicans de Paris* (1854) de Alexandre Dumas, que implica la presencia de una mujer detrás de todos los problemas. Dumas escribió en su novela: «Il y a une femme dans toutes les affaires; aussitôt qu'on me fait un rapport, je dis: "Cherchez la femme!"». Roberto descubre en su diálogo con Mario que este ya sabía de las miradas: «empezó en Bruselas hace seis meses, Franca me lo dijo en seguida» (114). Así las cosas, en contraste con su ideología machista, el barítono defiende a la mujer: «el infecto idiota es Sandro, nadie le puede reprochar a Franca que le haya devuelto esa especie de ventosa que él le aplica cada vez que la tiene delante» (117).

Más que un «capricho», Sandro ha descrito su deseo «como una enfermedad» (109), símil patológico que se corresponde con el delirio de los madrigalistas por el compositor italiano: «todo parece girar en torno a Gesualdo» (105), «casi una manía, Gesualdo» (110), que «se vuelve una obsesión, una especie de *cantus firmus* en torno al cual gira la vida del grupo» (112). Tal fijación recuerda la pulsión de los admiradores de Glenda Garson en *Queremos tanto a Glenda*, con la diferencia de que, en *Clone*, el ídolo se impone. Pese a que Sandro es el «más músico de todos» (109), Mario es quien actúa bajo el influjo gesualdesco en la escena de cierre. El punto de inflexión está marcado en la última parte del *canon enigma*, en el que Mario reflexiona sobre la venganza del príncipe de Venosa, mientras observa cómo Paola trabaja —nuevamente el juego de planos— con un pasaje del madrigal *Poiché l'avida sete*. En adelante, la tragedia está latente. Dos párrafos

reproducen con el mismo estilo directo la debacle en las voces de Paola y Lucho, siguiendo la estructura del *canon cangrejo*, pieza en la que el tema canónico se repite de atrás hacia delante, de modo que el discurso de Lucho termina con la frase inicial del de Paola, formando un efecto de eco y reciprocidad: «Esta vez se armó la gorda [...]. Esta vez fue demasiado» (115).

Ya en el *canon en modulación ascendente* se reproduce panorámicamente el efecto polémico de Gesualdo entre los personajes (111): Sandro, Karen, Mario, Lucho, Paola y Roberto lo sienten diferente. En un recurso único en el texto, el narrador interviene con una fórmula comparativa que expone la estructura musical que se sigue: «como en una modulación ascendente los conflictos duraban horas hasta la transacción o el acuerdo momentáneo» (111). Se comprueba la ruptura del conjunto tan anticipada por Roberto, al mismo tiempo que el crimen de Gesualdo ya no es solamente un tema de conversación, sino una analogía del conflicto, una imagen poética que denuncia el caos entre los personajes y también un elemento intrínseco que va cobrando intensidad: «Cada madrigal de Gesualdo que agregaban al repertorio era un nuevo enfrentamiento, la recurrencia acaso de la noche en que el príncipe había desenvainado la daga mirando a los amantes desnudos y dormidos» (111). Este función referencial está patente en el contraste poético entre los títulos de dos madrigales, ambos de su libro quinto:

*O voi troppo felici* (n.º12)  
O voi troppo felici  
che mirate il mio sole  
e cangiate con lui sguardi e parole.  
Quel che a voi sopravanza, ahì, potessi io  
raccor per cibo a gli occhi del cor mio (1614, 14).

*Poiché l'avida sete* (n.º17)  
Poiché l'avida sete  
c'hai del mio tristo e lagrimoso humor  
non è ancor spenta, O dispietato core,  
spengala il sangue mio  
c'hor verserà dal mio trafitto petto  
un doloroso rio (19)<sup>43</sup>.

A partir de una interpretación libre, podría pensarse en Mario como el hablante poético del primer madrigal, que se dirige quizás a sus inquisidores principales, Roberto y Paola, quienes comparan a Franca con el sol que antes fueron para ellos Monteverdi o Gesualdo (112), y les expresa su deseo de poder ver lo mismo que ellos para alimentar los ojos de su corazón. Paola hace referencia a la ceguera de Mario en el canon enigma:

---

<sup>43</sup> En el cuento únicamente se mencionan los títulos de los madrigales, que se transcriben aquí en su totalidad, tomados del facsímil de la edición de 1614.

«Entonces hay que creer que lo hacés a propósito, gritó Paola, no solamente dejás que las cosas te resbalen delante de las narices sino que encima nos largás parados a todos» (116). Una mirada pauta el cambio de la actitud pusilánime de Mario: «esta vez ella lo miraba a él, era ella que lo quemaba con los ojos y vaya si esos ojos pueden si quieren» (118). A la inversa de este primer madrigal, el hablante poético de *Poiché l'avida sete* denuncia la inmisericordia de la amada que codicia su tristeza, la traición implícita de ver su sangre correr. Este es el madrigal que repite Mario en el canon enigma, después del encuentro con Roberto y Paola, cuando reflexiona sobre la venganza de Gesualdo, que luego será la suya: «Porque si la venganza es un arte, sus formas buscarán necesariamente las circunvoluciones que la vuelven más sutilmente bella» (119). En ambos madrigales la amada es comparada con un astro: en *O voi, troppo felice* la mujer es un sol y en *Poiché l'avida* se menta el influjo de los astros en el humor melancólico del hombre.

En el trío-sonata, Roberto ha empleado la imagen de la telaraña para describir los madrigales de Gesualdo. Mario se apropia de la imagen para condenar la torpe venganza del príncipe de Venosa: «de estaba dado tejer la telaraña perfecta, ver caer las pesas, desangrarlas paulatinamente, madrigalizar una tortura de semanas o de meses» (117). Sus contemplaciones entrañan un plan que se descubre en la escena final con la desaparición de su esposa. En la última parte del canon enigma, Mario le corrige a Paola la pronunciación de «sete» en *Poiché l'avida*: «la sed se la siente con más fuerza si dices suavemente la palabra. No te olvides de la época, de esa manera de decir callando tantas cosas, y hasta de hacerlas» (118). En su interpretación del madrigal Mario persigue el principio gesualdesco de que la música no está ceñida a una función mimética, sino que debe provocar un efecto dramático en quien escucha; la pronunciación que le pide Mario a Paola de la palabra «sete» deja entrever su propia sed de venganza<sup>44</sup>.

Roberto, Lucho y Paola insisten directamente en que Mario debe intervenir, pero es Karen quien identifica el vértice de la historia: Franca miró a Sandro (118). A partir de entonces, se produce el descenso de la narración hacia un cierre caótico en el que se define el efecto velado en la recurrencia de la figura de Gesualdo. Resulta llamativo el contraste que hacen los personajes sobre la recepción de Gesualdo: Lucho menciona que «hay mucha biografía sobre él» (106), mientras que Paola indica que durante el concierto en Caracas el público no advirtió el error de Mario, «porque la gente no conoce casi a

---

<sup>44</sup> Walkins (2010) comenta: «For Gesualdo, while still relying upon a graphic vocabulary of Renaissance madrigalism that promoted the idea of music as an imitative art and its resemblance to nature, had now unleashed the power of music to “affect the listener” in such dramatic terms that music’s superficial role of mimicking a text had been consigned to a footnote. This, it must now be added, is the magical point at which Baroque “affect” begins to trump Renaissance “madrigalism”, a factor forwarded by Athanasius Kircher in his *Musurgia universalis* of 1650 in his citation of several Gesualdo’s examples as expressions of “affect”» (55).

Gesualdo» (106). Pese a la morbosa fascinación que suscita el crimen del italiano, es consciente el influjo de este en la historia de Mario y Franca. En parte, se descarta la posibilidad de una posesión o desdoblamiento fantástico del compositor en Mario, porque el esposo de Franca pondera el crimen con una visión analítica que se torna pasmosa en la escena final. Sin embargo, es posible articular la idea de la figura cortazariana en esta historia: el crimen de Gesualdo se repite en el supuesto engaño de Franca a Mario. Después de todo, el título de la historia alude a la repetición exacta de un mismo ente.

Va incrementándose la tensión narrativa desde el *canon a cuatro voces*, cuando Lucho y Roberto ven a los esposos salir del hotel abrazados, hasta eclosionar en la polifonía de los personajes tras bambalinas. Tres acciones denuncian la aproximación de la tragedia: la salida de Mario y Franca horas antes del concierto, los cigarrillos de Sandro y el coñac de Lily, que no son buenos a esa hora, «cuando hay quince madrigales esperando» (120). En una frase inconclusa, Roberto vaticina la posibilidad de que «algo ocurra con la presentación: «El concierto –dijo Roberto–. Me pregunto si» (119). También lo pronosticó antes Paola: «del próximo concierto no pasamos» (115). Sobre todo, despierta la intriga los motivos de la persecución de Lily a Sandro, su primera acción independiente de Roberto.

Al final, la intriga y la tensión estallan en la construcción sintáctica de una oración única prolongada por la coordinación enunciativa, en la que se imbrican los discursos de los personajes en estilo indirecto y la visión panorámica del narrador heterodiegético, que indica los movimientos de los personajes en un tiempo simultáneo:

Como siempre en Buenos Aires los amigos están allí y no solo en la platea sino buscándolos en los camarines y las bambalinas, encuentros y saludos y palmadas, por fin de vuelta, hermano, pero qué linda estás Paolita, te presento a la madre de mi novio, che Roberto vos estás engordando demasiado, hola Sandro, leí las críticas de México, formidables, el rumor de la sala completa, Mario saludando a un viejo amigo que pregunta por Franca, debe andar por ahí, la gente empezando a aquietarse en sus plateas, diez minutos todavía, Sandro haciendo un gesto sin apuro para reunirlos, Lucho zafándose de dos chilenas pegajosas con libro de autógrafos, Lily casi a la carrera, son tan adorables pero no se puede hablar con todos, Lucho junto a Roberto echando una ojeada y de golpe hablándole a Roberto, en menos de un segundo Karen y Paola a la vez dónde está Franca, el grupo en la escena pero dónde se metió Franca, Roberto a Mario y Mario qué se yo, la dejé en el centro a las siete, Paola dónde está Franca, y Lily y Karen, Sandro mirando a Mario, ya te digo, volvía por su cuenta, debe estar al caer, cinco minutos, Sandro yendo hacia Mario con Roberto cruzándose callado, vos tenés que saber qué pasa, y Mario ya te dije que no, pálido mirando el aire, un empleado hablando con Sandro y Lucho, carreras en las bambalinas, no está, señor, no la han visto llegar, Paola tapándose la cara y doblándose como si fuera a vomitar, Karen sujetándola y Lucho por favor, Paola, dos minutos, Roberto mirando a Mario callado y pálido como acaso callado y pálido salió Carlo Gesualdo de la alcoba, cinco de sus madrigales en el programa, aplausos impacientes y el telón siempre bajo, no está, señor, hemos mirado

por todas partes, no llegó al teatro, Roberto cruzándose entre Sandro y Mario, lo has hecho vos, dónde está Franca, a gritos, el murmullo sorprendido del otro lado, el empresario temblando, yendo hacia el telón, señoras y señores rogamos por favor un momento de paciencia, el grito histérico de Paola, Lucho forcejeando para detenerla y Karen dando la espalda, alejándose paso a paso, Sandro quebrándose en los brazos de Roberto que lo sostiene como a un pelele, que mira a Mario pálido e inmóvil, Roberto comprendiendo que ahí tenía que ser, ahí en Buenos Aires, ahí Mario, no habrá concierto, no habrá nunca más concierto, el último madrigal lo están cantando para la nada, sin Franca lo están cantando para un público que no puede oírlo, que empieza desconcertadamente a irse (120-121).

En sincronía con la aceleración del ritmo narrativo, se imprime en el párrafo la cuenta regresiva para subir el telón (120). Se emplea además el juego de planos, porque se inserta la reacción del público que escucha el desorden de los cantantes. Y la escena desemboca en un descubrimiento insinuado repetidamente con la comparación incidental entre el triángulo amoroso del que Gesualdo y Mario se suponen víctimas. Por fin, la proximidad entre ambas figuras se consuma en la estructura de un símil: «Mario callado y pálido como acaso callado y pálido salió Carlo Gesualdo de la alcoba» (121).

Si bien la desaparición de Franca no tiene lugar en el marco de las acciones narradas, el significado de *vendetta* que comparten los elementos intrínsecos de la historia despeja las dudas al respecto: la recurrencia de la figura de Gesualdo, la fascinación por su crimen también justificado, la evocada misoginia del tango «de Rivero» (113), la imagen poética de la telaraña para «ver caer las presas» (117), la idea de la represalia. De manera que la desaparición concreta el desquite que, desde el canon enigma, se esperaba que Mario cometiera. Irónico desenlace porque al fin y al cabo Mario hace lo que tanto le pidieron sus compañeros, un acto que irremediablemente los corrompe: «no habrá concierto, no habrá nunca más concierto» (121). Mario perfecciona la venganza con la lentitud de la araña, imagen que adoptó para reprochar la ordinariez del crimen del italiano. Como la búsqueda que supone el *ricercar*, pieza musical condicionante de la estructura de cierre, el lector debe indagar los elementos subyacentes en la lectura para validar lo implícito y así queda la historia terminantemente resuelta.

### 3.8. Grafitti<sup>45</sup>

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1983, Villardi reflexiona sobre la polifonía, la plurisignificación y la ambigüedad del texto, para concluir que es representativo de la escritura posmoderna, en «Grafitti. Leitura refletida». En 1985, Moreno Turner identificó la proyección de la realidad sociopolítica en la historia en «Cuento y política. Política del cuento (lectura de “Grafitti” de Julio Cortázar)». En 1990, Von der Walde subrayó la ambigüedad de la estructura de cierre, en «Grafitti: un análisis». En 1995, Roemer estudió la inversión de los contextos del dibujo callejero de la artista y de las fuerzas estatales, en «Grafitti as Story and Act». En 2001, Kacandes señaló que la historia propone una estructura apóstrofe que no es completamente recíproca, en *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. En 2004, Schmidt-Cruz interpretó que el cuerpo de la mujer violentada simboliza el sadismo de la violencia gubernamental, en *Mothers, Lovers and Others*. En 2005, Rosa Vélez completó una lectura intertextual de *Grafitti* y *La casa de Asterión*, en *La mosca en la botella: los cuentos de Jorge L. Borges y Julio Cortázar*. Otros estudios se centran en la correspondencia entre la estética de los dibujos de Antoni Tàpies y el tema del cuento: *City fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space* (Holmes, 2007), «“Un grito verde”: Grafitti zwischen Schrift und Bild (Julio Cortázar und Antoni Tàpies)» (Stemmler, 2007), «The Writing on the Wall: Urban Culture Studies and the Power of Aesthetics» (Schwartz, 2009) y «Grafitti und die ästhetische Kommunikation über die Mauer. Antoni Tàpies und Julio Cortázar im intermedialen Dialog» (Berneiser, 2013).

#### ARGUMENTO

Dos personajes sin identificar entablan un diálogo visual a través de sus respectivos dibujos murales en una ciudad innominada. La comunicación clandestina es interrumpida por la intervención de las autoridades policíacas. Al final, la dibujante que incitó el juego es capturada por los oficiales y en la distancia la observa su interlocutor, quien se descubre ha sido inventado por la dibujante, narradora oculta de la historia.

---

<sup>45</sup> En la primera edición de *Queremos tanto a Glenda* (Alfaguara, 1980) aparece el término «grafitti», que no se corresponde con la forma original de la palabra en italiano, *graffiti*, ni con la adaptación en el Diccionario de la Academia, «grafiti», o su forma preferida «grafito». En el volumen *Cuentos completos 1 / 2* (Alfaguara, 1994) se editó el título a «Grafitti». Se mantiene en este análisis la grafía del autor.

## ANÁLISIS

La configuración de la historia se fundamenta en el poder de la comunicación visual en una ciudad donde todos los espacios están tomados por el sordo drenaje de las patrullas, las sirenas que barren los ojos (132) y el tránsito de los ciudadanos temerosos de la vigilancia estatal. Pero el temor, dirá el narrador, es recíproco entre el estado y los civiles: «ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo» (130). La prohibición de la escritura en la pared responde a la preocupación oficial del efecto de lo dicho o lo escrito, de los mensajes codificados en las paredes para la revolución. Así se constituye la subversión de la censura como el argumento del texto, la burla de encontrar en las paredes blanqueadas por los camiones de limpieza «un espacio más límpido donde casi cabía la esperanza» (130)<sup>46</sup>.

Al inicio de la narración se compendia el desarrollo lúdico de la historia y su desenlace: «Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego» (129). En sí misma, la ilegalidad de las intervenciones de un grafitero en los espacios públicos es un juego tenso que consiste en vencer el miedo de ser capturado en el acto y que da sentido a la creación. En la historia confluyen dos juegos: el que inicia en solitario el protagonista «por aburrimiento» (129) y su versión a dúo con el autor de los dibujos que aparecían intencionadamente junto a los suyos. De acuerdo con Rosa Vélez (1998) son tres los marcos espaciales de la historia: desde donde se narra, lugar revelado en el último párrafo, el espacio exterior de la ciudad y los dibujos a través de los cuales se desarrolla el contenido íntimo de los personajes (105). Pese a que la estructura triádica, desarrollada cronológicamente, da la impresión de que se ha contado la totalidad de lo sucedido, quedan huecos en la lectura con la indefinición de quien narra y quien actúa. Se desconocen sus nombres y sus sexos. Tampoco se identifica la ciudad, anonimato marcado por la narración en segunda persona, ya que, aunque el uso del respectivo paradigma implica que actúa el narratario, se prescinde de flexiones que acusen una identidad. Más aún, a pesar de que el narrador luce una cierta omnisciencia al reproducir los pensamientos del personaje, lo hace desde fuera de la diégesis<sup>47</sup>. Su aparente omnisciencia está refrendada por el modo indicativo, minada por las construcciones que denotan vacilación: «supongo que» (129), «casi tuviste miedo» (130), «a lo mejor como

---

<sup>46</sup> De acuerdo con Roemer (1995) el contexto de la intervención de los dibujantes y la policía en la pared responde a ideologías distintas, provocando una paradoja en la noción de la pulcritud de la pared: «To the government, a clean wall is a safe wall. To the woman *Graffiti* creates the “very clean space where there almost room hope”» (27).

<sup>47</sup> Villardi (1983) propone: «O eu-narrador de “Graffiti” se distancia da omnisciência porque evidencia seu envolvimento no narrado. Ou seja, sendo onisciente, o narrador afirmam-se, diante do leitor, não como detentos da verdade, mas como aquele cuja verdade é potencialmente questionável. A verdade, por sua vez, torna-se plural, e tudo quanto é narrado, duvidoso» (49).

andabas», «casi te delataste», «casi en seguida se te ocurrió» (131). Sin embargo, prevalece el estilo de la crónica o el informe de hechos que documenta un observador, aunque las distancias desde las que atesta y narra permanecen incalculables hasta el final: quien ha contado los hechos es el otro dibujante, aprisionado durante una de sus intervenciones en las paredes.

Sin importar la salvedad de que las actuaciones clandestinas del protagonista «no eran en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad» (129), la represión política crea la atmósfera y motivo de la historia. Relegado a un segundo plano, el espacio condiciona los hechos, pues se superponen la conversación muralista entre los dibujantes anónimos y las emociones que afloran. Son llamativas las distinciones del espacio urbano: la ciudad y la calle. Una frase preposicional introduce las descripciones de la ciudad que por metonimia connota al Estado:

No era en verdad una protesta contra el orden de las cosas. *En la ciudad*, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros (129).

*En la ciudad* ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo (130).

Lo sabías muy bien, te sobraría tiempo para imaginar los detalles de lo que estaría sucediendo en el cuartel central; *en la ciudad* todo eso rezumaba poco a poco, la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros (133)<sup>48</sup>.

Y en la calles se encarna la prohibición, el miedo, el secreto a voces, pero también el desafío. Las paredes o los muros interponen barreras materiales, límites entre lo público y lo privado, flancos de un laberinto por el que transitan los ciudadanos. La apropiación de los muros representa una subversión de ese orden: «il territorio va letto innanzitutto come un testo ideologico, che serve a giustificare e contestualizzare forme di vita e sistemi di potere» (Vulli, 2005, 11). En las paredes del cuento de Cortázar se combinan la imagen y la palabra. La protesta política subyace en la semiosis de los dibujos: la libertad mentada por el perfil de un pájaro y la imagen de dos figuras enlazadas que evocan al colectivo. En una escena única la mujer escribirá una declaración solidaria: «A mí también me duele» (130). Los dibujos son borrados por los camiones de limpieza; la frase, por la policía. Se impone el valor de la palabra que desafía un sistema represivo sobreentendido en la estridencia de los objetos que denotan el panoptismo: los policías, las patrullas, las sirenas, los proyectores, el carro celular y agentes encubiertos con manos enguantadas. Pero, como señala Holmes (2007): «The suppression by the authorities and the subsequent disappearance of the sentence promote further drawings that speak without language, creating a fleeting form of art, an aesthetic that represents

---

<sup>48</sup> Cursiva añadida.



implicitly, that condenses the city into an expression that is abstract, momentary, and impressionistic» (75).

*Graffiti* conversa con el poema *Noticias del mes de mayo*, publicado en *Último round*, dedicado a las manifestaciones de arte callejero durante el Mayo de 1968 en Francia y compuesto, en parte, por eslóganes plasmados en las paredes francesas. La escritura de ambos textos está propiciada por dos manifestaciones: las pintadas de los estudiantes franceses y el estilo abstracto y simbolista del pintor catalán Antoni Tàpies, a quien se dedica el cuento<sup>49</sup>. En concreto, el cuento se aproxima a los elementos de la primera estrofa del poema:

Ahora estas noticias  
este collage de recuerdos.  
Igual que lo que cuentan  
son obra anónima: la lucha  
de un puñado de pájaros contra la Gran Costumbre.  
Manos livianas las trazaron  
con la tiza que inventa la poesía en la calle,  
con el color que asaltó los grises anfiteatros.  
Aquí prosigue la tarea de escribir en los muros de la tierra» (88).

Un individuo común dibuja en el cuento, tiene un empleo (131), actúa en solitario y reniega de la concepción académica de la expresión mural: «simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término *graffiti*, tan de crítico de arte» (129). Manifiesta el narrador que el arte mural tiene un propósito creativo para el dibujante, pero, en verdad, sus intervenciones son un producto cultural, una exposición artística con una entelequia comunicativa. Sus pintadas tienen una función estética, pero también entrañan una función fáctica que se torna apelativa, porque el dibujo convoca la participación soslayada de los transeúntes en el acto de contemplar lo que no se debe: «Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar el dibujo» (130). Este juego de comunicación fáctica busca comprobar la existencia de un deseo de libertad entre los ciudadanos y termina por provocar la aparición de otro dibujante, conjeturado mujer por el protagonista, implicando un cambio reglas. Moreno Turner (1985) resume la transformación de este ejercicio lúdico:

Su juego, hasta el momento, mera exteriorización de una individualidad, adquiere nuevos sentidos. Ya no se trata de un acto solitario sino solidario y, por ende,

---

<sup>49</sup> Antoni Tàpies le pidió a Julio Cortázar un texto para el catálogo de su exposición en la Galería Maeght en Barcelona, en 1978, en donde apareció publicado *Graffiti*. Sobre el vínculo entre ambos artistas ha dicho Schwartz (2013): «Like Tàpies paintings, the drawings in Cortázar's story try to defy, and clearly denounce the violence of everyday life and of authoritarian regimes –repression under Francisco Franco in Catalunya for Tàpies, surveillance and disappearances during the Argentine Proceso that Cortázar observed from afar» (132).

comprometido. Ahora hay otro jugador y, por lo tanto otras reglas. Ya no es el dueño absoluto de sus jugadas en la medida en que a partir de ese instante debe responder, corresponder a los movimientos del otro, ese otro que no es un adversario sino más bien un cómplice que juega un juego que no es y que no puede ser igual al suyo.

Como la escritura en segunda persona encubre el género de los personajes de *Graffiti* se toma por cierta la presunción de que la dibujante que aparece es una mujer. El hipotético estándar de la mujer en el graffiti justifica la conjetura: «había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura» (130). También un prejuicio provoca que el lector dé por sentado que el personaje central es un hombre, porque la masculinidad tradicional comulga con la identidad del movimiento urbano: lo aventurado, lo deportivo, lo arriesgado, lo delictivo, lo activista y hasta lo meramente artístico (Figuroa Saavedra, 2006).

Von der Walde (1990) observa que la idea del personaje central está fundamentada en la sexualidad androcéntrica que acarrea el verbo «compensar»: el hombre compensa su *Eros* con la mujer. Así está en la narración: «A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación» (130). Deviene la historia en una seducción fabulada por la subjetiva interpretación que hace el protagonista del acto comunicativo y de las connotaciones de los dibujos de la supuesta mujer. Ahora, el hombre está impulsado por el enamoramiento *in absentia*, su tránsito por las calles es un cortejo, una búsqueda de la idealizada amante, que va de la meditación hasta la expresión del deseo sexual. En principio, se mezclan el miedo y el placer del juego. Con el primer dibujo la mujer ha captado su atención, mientras que con el siguiente ha sellado el pacto lúdico: «la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas» (130-131). A partir de entonces, el hombre se hunde en un delirio furioso que corrompe su cuidadoso método. Esta transición consta en lo narrado: «Empezó un tiempo diferente, más sigiloso, más bello y amenazante a la vez» (131). Desesperado la convoca con un dibujo en una de las calles más visibles, pero la mujer no responde, hecho que le da el control de la situación comunicativa. Se reanuda la conversación con su reaparición: «lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos. Era más que nunca ella, el trazo, los colores, pero además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte» (131).

Con excepción del color azul, esta persiste en el estilo de tizas cálidas, moviéndose hacia una superficie con relieve, en la que también intervendrá el hombre con barcos y tajamares (131). Tal paisaje es el primero de los tres dibujos que tienen formas exactas, que van más allá del trazo o la línea abstracta. En su afán por obtener más respuestas, el hombre dibuja un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble en un paredón. Esta forma geométrica anticipa el efecto de tridimensionalidad que se ampliará en el autorretrato de despedida de la mujer, capturada por la policía en la noche en que respondía al triángulo: «el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos» (134).

En sí mismo, el adiós pictórico denuncia una violencia ya reconocida, porque «la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros» (133). En su teoría de la cultura y la comunicación sostiene Eco que comunicarse es usar el mundo entero con un aparato semiótico y que la cultura existe cuando: «a) un ser racional establece la nueva función de un objeto, b) lo designa como el «objeto»  $x$ , que realiza la función  $y$ , c) al ver al día siguiente el mismo objeto lo reconoce como el objeto, cuyo nombre es  $x$  y que realiza la función  $y$ » (1973, 108). En *Graffiti*, las funciones del arte mural superan el individualismo creativo y la preocupación estética, porque las apariciones de los trazos son una toma momentánea de la calle, destinadas a romper la estructura del poder. Con los trazos, las paredes o los muros adquieren otro nivel semántico, se convierten en los textos de la ciudad. Pero en el cuento escalan hasta un tercer nivel, el de la muerte, porque deliberadamente el narrador emplea el sustantivo «paredón», que denota dos realidades: la pared que se sostiene tras la ruina de un edificio y el sitio donde se da muerte por fusilamiento. Esta polisemia está contenida en el remordimiento del hombre: «era horrible pensar que eso pasaba por culpa de tu dibujo en el paredón gris» (132). En el octavo verso de *Noticias del mes de mayo* el color de las tizas «asalta a un gris anfiteatro». De manera que, en el poema y en el cuento, el color gris es representativo del sistema.

Son múltiples los simbolismos de las cinco formas dibujadas: la composición abstracta en dos colores, el perfil del pájaro y las figuras entrelazadas (130); un paisaje con velas y tajamares (131); un triángulo blanco con manchas como de hojas de roble (132); un grito verde y el óvalo (133); y el óvalo naranja y las manchas violeta (134). Rosa Vélez (2005) clasifica los dibujos en tres tipos: figuras animales y personas, figuras geométricas y rasgos emocionales. Estos iconos amplían la plurisignificación de la historia, pues el lector debe interpretar el simbolismo que encierra para descifrar el

mensaje implícito en este acto de comunicación visual. Se proponen unas aproximaciones a sus significados en el contexto narrativo. En el primero, el entrecruzamiento representa el encuentro de ambos sujetos en la búsqueda de la libertad representada por el ave<sup>50</sup>. En el segundo, las «las velas y los tajamares» aparecen objetos de la náutica, representativos de la inestabilidad política, la búsqueda del hombre y el camino hacia el inframundo en la literatura clásica y moderna (Ferber, 2007). En el tercero, se encuentra el triángulo, símbolo arcano cuya forma varía de acuerdo con las implicaciones teológicas: la Santísima Trinidad cristiana y el Trimurti hindú (Manning, 2004, 123). En su *Retórica*, Aristóteles construyó los principios de la comunicación persuasiva en la forma triangular: *ethos*, *logos*, *pathos*. En *Grafitti*, justamente, la comunicación visual tiene una función conativa. De un lado, el *ethos* y el *logos* están implícitos en el contexto de opresión; del otro, lo preeminente en la historia es el *pathos*, el idilio y la tragedia del desenlace que, paradójicamente, terminará por consolidar el argumento de lucha y resistencia de la dibujante. Además, el número tres es recurrente en las secuencias narrativas, pues, a partir de la aparición de la mujer, el hombre vuelve siempre en tres ocasiones distintas a sus dibujos, en espera de la respuesta: «volviste al alba, al anochecer, a las tres de la mañana» (131) y «esa misma mañana miraste desde lejos [...]. Volviste a mediodía [...]. Al anochecer volviste a verlo» (134). Con todo, la composición del triángulo con las hojas de roble del último dibujo del hombre evoca a la tríada de los árboles sagrados de los celtas: el roble o *druir*, el fresno y el espino (Paice MacLeod, 2012, 107-114). Y quizá no es casualidad que antes del arresto la mujer esbozara unas espirales en el triángulo, «una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora» (133), que traen a la memoria la figura del trísquel, otro símbolo celta que manifiesta el principio y el fin (Heinz, 1999, 235). De hecho, en la primera oración del cuento está comprendido el principio cíclico: «tantas cosas que empiezan y acaso acaban» (129).

El desenlace de la historia está configurado en la misma dinámica de su inicio. «Mucho después» del arresto –las coordenadas y distancias temporales entre un hecho y otro son imprecisas–, el hombre dibuja en el mismo garaje «un grito verde, una roja llamarada de reconocimiento y de amor» envuelta en un óvalo «que era también tu boca y la suya y la esperanza» (133)<sup>51</sup>. El personaje divisó una boca en trazos naranja en el dibujo

---

<sup>50</sup> Sobre esto ha teorizado Lutwack: «Birds are the envy of humankind because they appear to exist happily and effortlessly in a state of mixed animals and spiritual being that humans long attain; they are perfectly adapted to the harsh condition of life in nature and yet seem to enjoy a kind of freedom from necessity» (1994, xi)

<sup>51</sup> La imagen del «grito verde» recuerda de la obra *Personatge amb gat* (1946) de Tàpies, en la que aparece un hombre con las extremidades estiradas, los ojos dilatados y la boca abierta expulsando un ramaje verde. Al fondo aparece el esbozo

de la mujer truncado por los policías que la arrestaron. Pero, en su simbología, más que el emblema del Eros (Martin, 2010, 366), la boca es también el órgano de la palabra; la boca aplastada en el dibujo final es un símbolo de censura. En el óvalo naranja aparecen manchas violetas que delinear un rostro maltrecho: el de la mujer. En las últimas once líneas, desde un plano indeterminado, que bien podría ser el de la muerte, la mujer revelará, en el modo de la primera persona, que es la narradora y continuará interpelando al protagonista:

Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos (134).

Este cambio implica un desacoplamiento de lo entendido y abre la duda en torno a la veracidad de lo contado. Esto supone la mediación de una perspectiva fabulada: la mujer ideó los pensamientos y el deseo del hombre por ella<sup>52</sup>. Von der Walde (1999) y Schmidt-Cruz (2004) coinciden en que esta sería la lectura más trágica del cuento, pero el desenlace es siniestro independientemente de quién narre. En cualquier caso, la mujer ha sido ultrajada. También existe la posibilidad de que un narrador pseudo-omnisciente cediera abruptamente a la mujer, en tanto personaje, la narración de la última parte. Aun así, la permanencia del narratario, y también del modo ulterior, inciden en la conclusión de que se trata de una narradora oculta que desvela su identidad al conjeturar un reproche del hombre.

Con la desarticulación del romance, pervive en la historia el conflicto social: el panoptismo y la censura, la excesiva violencia, la tortura y la desaparición. En su discurso, la mujer hace patente que la entelequia de la denuncia es la continuación de la resistencia y por eso interpela al hombre que observó espantado el dibujo: «¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora?»<sup>53</sup>. Este deíctico, «ahora», denota un tiempo distinto en la narración, que es, sin más, la coordenada desde donde está narrando la

---

de un mástil, que se relaciona con «las velas y los tajamares» descritos en la historia. Esta descripción también evocar *El grito* (1893) de Edvard Munch.

<sup>52</sup> Es la misma técnica narrativa de *Reunión con un círculo rojo*, también dedicado a un pintor, Jacobo Borges. En este texto, la figura narrativa permanece oculta hasta el final, cuando se revela que la historia es narrada por la turista inglesa, a quien Jacobo, el protagonista, pensaba salvar. Con la revelación de la narradora se descubre también el orden fantástico de la historia: unos camareros-vampiros asesinarían a Jacobo, como lo hicieron con la turista, quien narra desde la muerte. En ambos, el personaje femenino subvierte los estereotipos: en *Reunión con un círculo rojo*, la turista era quien podía rescatar a Jacobo del peligro; en *Graffiti* es la dibujante quien fantasea con un hombre, no a la inversa.

<sup>53</sup> Este, por supuesto, es el discurso metadieético y autorial de *Graffiti*. Como el arte mural, que más que una experiencia visual, es también temporal y espacial, el escritor parece inquirir en cuál es el sentido de las artes en el tiempo presente, en el tiempo histórico de su escritura.

mujer. En las últimas líneas ha dejado ver su trascendencia hacia un hueco «en la más completa oscuridad» (el sepulcro) «hasta el fin» (la perpetuidad de la muerte). Con esta interpretación se propone que, además del calamitoso desenlace, la aparición del último dibujo y el acto narrativo en su totalidad están fundamentados en lo fantástico, porque su emisora está en su «refugio», el más allá. Moreno Turner (1985) coincide en esta lectura fantástica al definir la narración como «una suerte de monólogo post mórtem de esta primera persona, de la mujer, que crea, imagina y conduce la historia del que hemos llamado protagonista».

Por lo tanto, la revelación de la voz narrativa no solo se impone como una fractura entre la verdad y la imaginación de la mujer, sino que también representa una subversión de los órdenes racionales: la historia es detallada por una narradora-fantasma. Este desenlace está construido en clave cortazariana: el deseo del encuentro con el otro trasciende las fronteras del mundo real para dar paso a un reclamo neofantástico. Al descubrir que el narratario es inexistente, el acto narrativo no pierde su sentido dialógico. Más bien, la obra queda abierta al lector cómplice, interlocutor implícito.

### 3.9. Historias que me cuento

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

A diferencia de otros cuentos que presentan el tema de lo onírico, sobre *Historias que me cuento* escasean los estudios críticos. En 1997, Schmidt-Cruz interpretó el relato a partir de la teoría psicoanalítica de que el complejo de Edipo está transfigurado en todas las fantasías de los hombres, en «Writing / Fantasizing / Desiring the Maternal Body in “Deshoras” and “Historias que me cuento”». En 1997, Silva-Cáceres empleó el diagnóstico de hipotaxis para describir el estado intermediario en el que el narrador se cuenta las historias, y además lo catalogó texto menor en la producción de Cortázar, en *El árbol de las figuras*. En 2005, Paredes calificó de «onettiano» al narrador de este cuento, en *Abismos de papel*. En 2011, Figueroa Buenrostro comparó la indistinción léxica de «historias» y «sueños» con la teoría borgeana del sueño como la creación de un escenario, en «Espacio y dimensión de los sueños en cinco relatos fantásticos (Acercamiento comparativo entre Julio Cortázar y Amparo Dávila)».

#### ARGUMENTO

Un hombre se cuenta historias antes de dormir y en una de ellas se convierte en Óscar, un camionero que acostumbra a recoger mujeres en su camino. En una de sus

aventuras Óscar rescata a Dilia, la esposa de Alfonso, un amigo suyo y de su esposa Niágara. Durante una cena posterior, Alfonso comentó que Dilia había viajado en auto hasta San Juan para tomarse unos días de descanso tras la muerte de su madre. En el trayecto, la mujer había sido socorrida por un camionero cuando se averió su auto en la carretera. El protagonista entonces confunde su fantasía con la anécdota y persigue a Dilia hasta el cuarto de su hijo. En un arranque, Dilia interrumpe la confesión del hombre para revelar que le fue infiel a Alfonso con el socorrista, pero sin reconocer a su amigo en el conductor.

#### ANÁLISIS

En el título de este texto, *Historias que me cuento*, están compendiados los elementos característicos de la narración. Desde el punto de vista estructural, el pronombre «me» indica la presencia de un narrador autodiegético, mientras que el sustantivo «historias» y el verbo «contar» anticipan la convergencia de dos niveles narrativos en el relato: en el nivel primario (extradiegético) ocurre el acto narrativo a cargo del protagonista y en el nivel secundario (intradiegético) se detallan las historias que se cuenta él mismo en el estado de la duermevela.

En la lectura se advierte que los niveles están encabalgados, los detalles de la historia central se traslucen desde el inicio, dejando entrever las causas de las fantasías del protagonista que busca escapar de su monótona existencia. Esta dualidad estructural mimetiza la doble vida del personaje, entre el tedio de la vigilia en la que debe reprimir sus deseos y la libertad de cumplirlos en la duermevela. Precavido con los límites de los órdenes duales, lo inconsciente y lo consciente, la duermevela y el sueño, rehúsa escribir sus utopías: «por una razón que se me escapa pero que acaso tiene que ver con nociones de transgresión o castigo» (136)<sup>54</sup>. Y advierte que escribe esta historia en particular porque va más allá de lo que imaginó. Esto, de entrada, sugiere que el elemento onírico recibe un tratamiento distinto en este relato, ya que en otros textos del mismo autor los sueños de un personaje se funden con su sustantividad en una estructura de hélice. En cambio, la duplicidad de la quimera del hombre de *Historias que me cuento* devendrá en una insólita coincidencia con la anécdota de Dilia. Será prerrogativa de cada lector argumentar lo inusitado o lo fantástico de la coincidencia.

---

<sup>54</sup> Pese a que las formas verbales aparecen en un tiempo pretérito, los deícticos en la narración indican una simultaneidad entre la escritura del recuerdo y el acto narrativo, de manera que es imposible precisar si, en efecto, después de contar el sueño con Dilia el protagonista ha perdido el acceso a su inconsciente.

Salta a la vista la distinción léxica que hace el protagonista entre el estado de la duermevela en el que suceden las «historias» y el estado del reposo denotado con el sustantivo «sueño». En un pasaje en el que describe las pesadillas como un «torbellino de visiones cambiantes que me obligaban a abrir los ojos y negarme a seguir, buscar *el sueño*» (139) está definida la diferenciación: el hombre no «sueña», sino que se imagina y cuenta «historias». En el citado pasaje, el personaje habla de pesadillas en el sentido de la tragedia dentro de sus propias fantasías, ya deslindadas del estado de ensueño. Con lo cual, a pesar de que con el sustantivo «historias» esquiva el valor semántico de los sueños como manifestaciones arbitrarias del inconsciente, resultan ambiguas sus proposiciones sobre el germen de las historias que se cuenta. Por un lado, revela que surgen de su creación, porque es un hombre imaginativo (137) con la capacidad de «elegir un cierto tipo de historia» (136). En contraste, la construcción sintáctica de otras frases con verbos que denotan existencia y acción pone de relieve que las historias son, como los sueños, acaecimientos y no invenciones. El personaje declara que las historias «están» y «son» (137), «ponen» y «traen» caprichosamente (139). Así lo deja entrever al prevenir la inconclusión de lo narrado: «las historias me cuentan pero [...] yo no puedo contar como ellas, solamente fragmentos inciertos, ilaciones acaso falsas» (142). Más aún, insistirá en que la aparición de Dilia en su fantasía es un hecho excepcional que no conseguía explicar, porque «en la perra vida» (140) había pensado en la mujer de su amigo Alfonso. Se deduce que inventa historias con los deseos de su consciente, pero es sorprendido por las emergentes pasiones de su inconsciente que imprimen en su juego la arbitrariedad y la sorpresa del estado de ensueño, aunque no lo es, porque el hombre destapa su psique con un conocimiento inmediato de sí mismo y lo sucedido.

En el segundo párrafo se describe como «una especie de Walter Mitty porteño» (135), el personaje del cuento *The Secret Life of Walter Mitty* (1939), del escritor estadounidense James Thurber. Esta mención, así como la de Sigmund Freud, acusa un personaje consciente de sus fabulaciones. Más que un elemento intertextual, el nombre de Mitty funciona como un sustantivo adjetivado, así documentado en los diccionarios anglófonos. En el *Oxford* se define un Walter Mitty «as a person who fantasizes about a life much more exciting and glamorous than their own»; en el *Merriam Webster*, como «a commonplace unadventurous person who seeks escape from reality through daydreaming». Es curiosa la apreciación que hace el protagonista de que es «una especie» de Walter Mitty, porque, en realidad, aunque sus historias distan de ser librecas, como dice de la literatura anglosajona (136), su comportamiento está próximo al arquetipo del



individuo que busca escapar de su desventurada realidad a través de las fantasías. Por igual, los dos personajes son *daydreamers* o personas que sueñan despiertas y en sus respectivas utopías se revelan los deseos de su psique. A propósito de los primeros cuentos del autor, Picon Garfield (1975) señaló que el escritor argentino no consideraba el sueño como una evasión de la realidad, sino como la parte auténtica de esa realidad (21). Si por un momento se examinan como sueños las peripecias del protagonista de *Historias que me cuento*, se resuelve todo lo contrario a la observación de Picon Garfield, porque sus historias o sueños son una fuga de la vida anodina del personaje central.

El personaje reconoce en las historias la posibilidad de ser lo que no puede en el mundo exterior, por ello resulta significativa la mención de Freud, el padre del psicoanálisis y de la teoría de que en el inconsciente se manifiestan los deseos reprimidos, porque la narración en sí misma consiste en un ejercicio de introspección; el personaje descifra el porqué de sus historias y las contrapone a su realidad<sup>55</sup>. Se describe imaginativo, «aunque eso se note solamente antes de dormir», y crea el álgter ego de un camionero, porque «responde a mi lado simple y a ras de tierra que más y más tengo que esconder de día» (138). Desde su perspectiva, en el trabajo de un camionero se conjugan placenteramente los elementos a los que está habituado, la soledad nocturna y el «sentimiento de saberse ignorado por el resto del mundo» (138). Al mismo tiempo, el tránsito del camionero posibilita el encuentro con mujeres que esperan auxilio en la carretera:

Ser camionero siempre me ha parecido un trabajo envidiable porque lo imagino como una de las más simples formas de la libertad. [...] Si ser camionero es una historia que me he contado muchas veces, no era forzoso encontrar mujeres pidiéndome que las levantara como lo estaba haciendo Dilia, aunque desde luego también las había puesto que esas historias colmaban casi siempre una fantasía en la que la noche, el camión y la soledad eran los accesorios perfectos para una breve felicidad de fin de etapa (138).

Si el trabajo del protagonista y el de un camionero son diametralmente opuestos, puede deducirse que el nombre del protagonista sea Marcelo Macías, a quien se

---

<sup>55</sup> En *La interpretación de los sueños* (1900), Freud formuló su definición del inconsciente como todas aquellas representaciones que no acceden a la consciencia por un mecanismo de represión, pero cuyo significado está encriptado en las experiencias reales de cada sujeto, teoría que reiteró en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905): «Conocemos tan solo nuestros sueños por el recuerdo de apariencia generalmente fragmentaria que de ellos poseemos al despertar. Se nos muestran entonces como un conjunto de impresiones sensoriales –visuales en su mayoría, pero también de otro género– que nos han fingido un suceso y con las cuales pueden hallarse mezclados procesos mentales (el “saber” en el sueño) y manifestaciones afectivas. Este recuerdo de nuestro sueño ha sido calificado por mí de *contenido manifiesto del sueño*, y es muchas veces totalmente absurdo, y otras, solo lo primero o lo segundo» (2008, 159). Standish (2002) identifica en Cortázar influencia directa de Freud y Jung (21). En la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid se conservan los ejemplares de Jung que fueron del escritor, no así los de Freud. Cortázar refiere a Jung cuando González Bermejo (1978) le comenta sobre la recepción del cuento *Autopista del sur*: «Creo que es el caso de unos cuantos cuentos míos que atraen al lector porque son una especie de eco de su subconsciente y, si Jung tiene razón y compartimos un inconsciente colectivo, es bastante lógico que sea así» (57). Sin embargo, la teoría de los arquetipos junguianos, aplicable en varios cuentos de Cortázar, resulta inservible en *Historias que me cuento*, ya que el personaje reconoce de manera consciente en quién se desdobra.

menciona en el tercer párrafo sin mayor descripción que la de un incompetente que jamás podría ser ascendido: «o la cara de Marcelo Macías al enterarse de que lo han ascendido, cosa hasta este momento inconcebible dada su incompetencia» (136). En este caso, estaría más que justificada la variación pronominal de la primera a la tercera persona, porque sirve para ignorar la realidad del mismo modo en que lo hace el hombre con las historias que se cuenta. Con todo, el lector de Cortázar advertirá que Marcelo es el nombre del protagonista de *Lugar llamado Kindberg* (1974), que en uno de sus tantos viajes por la carretera recoge a una chica, Lina, que hacía autoestop. La compañía de Lina despertará en Marcelo las interrogantes de lo que pudo haber sido su vida y no fue, para luego morir trágicamente en un accidente de auto, uno de los hechos que descarta la posibilidad de que sea el protagonista de *Historias que me cuento*.

Por otra parte, la frase «fin de etapa» implica en el universo del autor un sentido de resignación y muerte. En el cuento *Fin de etapa*, publicado en *Deshoras* (1982), Diana conduce su auto hasta un paraje anodino después de la ruptura o el abandono de su amante. Diana escucha a Duke Ellington y también el protagonista del cuento desea ser camionero y tener un transistor «para escuchar jazz en un silencio perfecto» (137). Diana encuentra en las imágenes de una galería la escapatoria a su modorra y después de un ir y volver se transmuta a una de las últimas pinturas, rompe el límite entre el mundo real y el inventado. En ambos cuentos, el fin de etapa supone el intento de «matar todo lo que todavía no es capaz de matarme» (22), como enuncia Diana, a pesar de que en *Historias que me cuento* el personaje no conseguirá escapar; la historia revalidará su fracaso.

Su abandono está plasmado en la circularidad del párrafo inicial: «Me cuento historias cuando duermo solo [...] yo duermo solo en esa bruscamente enorme cama» (135). Sus interacciones con Niágara, su esposa, son mínimas porque ella trabaja en el horario nocturno de un hospital e incluso las noches en que comparten la cama Niágara duerme cansada en su «caracolito perfumado». Se hace evidente el simbolismo de la imagen del caracol: Niágara es una mujer independiente, distante. Su relación está acompañada por las costumbres matrimoniales. Así consta en el único diálogo entre ambos que se reproduce en estilo indirecto libre justo después de la fantaseada cópula con Dilia: «cuando desperté Niágara me hablaba de desayuno y de un compromiso que teníamos por la tarde [...]. Sí, había dormido muy bien; claro, a las seis nos encontraríamos en la esquina de la plaza para ir a ver a los Marini» (145). Irónico que los «murmillos complacientes» de Niágara hagan que este frene el antojo de despertarla, de acortar la distancia entre ambos, porque hacerlo no sería «justo ni hermoso» (135), pues

también lo empujan a la fantasía. Aun así, Niágara es el resguardo corpóreo del personaje en el momento en que sus historias, como los sueños, se convierten en pesadillas:

Puede ser que si Niágara hubiera estado ahí murmurando y resoplando dulcemente en su sueño, yo hubiera preferido no levantar a Dilia, borrarla a ella y al camión y a la historia con solamente abrir los ojos y decirle a Niágara: «Es raro, estuve a punto de acostarme con Dilia», para que tal vez Niágara abriera a su vez los ojos y me besara en la mejilla tratándome de estúpido o metiendo a Freud en el baile o preguntándome si alguna vez había deseado a Dilia, para oírme decir la verdad o sea que en la perra vida, aunque entonces de nuevo Freud o algo así (140).

Se trunca en este pasaje la posibilidad de la inconsciente quimera del soñador por Dilia, porque, hasta ahora, ha ejercido el control de sus fantasías. Y la aparición de Dilia es una manifestación de lo reprimido que se vuelve traumática en la escena última, cuando el hombre escucha la anécdota de Dilia, que fue rescatada por un camionero después de que su auto se averiara en la carretera de San Juan: «Me fui al baño y me quedé un rato tratando de no mirarme en el espejo, de no encontrar también allí y horriblemente eso que yo había sido mientras me contaba la historia y que sentía ahora de nuevo pero aquí, ahora esta noche, eso que empezaba lentamente a ganar mi cuerpo [...] el deseo pero de este lado» (146). Entre estos pasajes ha ocurrido una evolución del personaje, un reconocimiento del deseo inconsciente que se materializa en la probabilidad de ser correspondido, de encontrar una escapatoria más allá de la invención, de hallar la compañía en el mundo exterior. La sublimación del deseo no tardará en derrumbarse con el desinterés de Dilia que, si bien ha sentido en su propia experiencia la pasión que ha descrito el hombre en su historia, no lo reconoce a él como su camionero.

Los hechos del nivel intradieгético son narrados en un orden cronológico compendiado en cinco acciones: el protagonista conduce por una ruta difícil y solitaria (139), Dilia hace autoestop, se detiene y la deja entrar a su camión (140), después del silencio y la duermevela consuman el ya sugerido acto sexual (143-144) y se despiden en el próximo pueblo (144). Se interrumpe la narración por las explicaciones del personaje, que insiste en lo imprevisto de que «esa muchacha», la mujer que evocó, «contuviera a la persona de Dilia» (140). Describe que más que una sorpresa era un escándalo (139) encontrar a la mujer de Alfonso, su amigo, en su historia. Sobre todo, porque en el juego de imaginarse Óscar, el camionero, prefiguró el encuentro sexual; Dilia «estaba estropeando la historia con su gesto entre implorante y conminatorio» (139), porque la violencia domina los actos sexuales de Óscar.

Da la impresión de que la apariencia de Dilia distaba del prototipo de mujeres que invadían sus historias a través de la memoria episódica: una pelirroja, una mulata, una

chica vista en una película o revista (139), «la chica japonesa o la fría condescendiente turista noruega» (143). Dilia es descrita con «su lacio pelo rubio, los ojos claros y sus piernas casi convencionalmente evocando las de un potrillo, demasiado largas para su estatura» (140-141), pero el significado críptico de la expresión «esa muchacha contuviera a la persona de Dilia» (140) provoca la duda de si este es el verdadero retrato de Dilia o es el cuerpo de la muchacha, aunque su sonrisa es detallada con un juicio de su esposo: «me miró sonriendo, esa sonrisa de muchacha que Alfonso calificaba de compradora» (142). Perteneciente Dilia a su realidad inmediata, el hombre tendría que cargar el peso de las reglas del mundo ajeno a su juego: la infidelidad, la traición y la vergüenza. No podría coaccionar a Dilia, la esposa de su amigo Alfonso, como a la gitana que «había que tomarla por la cintura y derivarla hacia adentro, llevarla a la cama aunque llorara o se debatiera, pero Dilia no» (143). Esta imagen de las violaciones se opone radicalmente a la descripción poética del sensual encuentro con Dilia:

una secuencia ininterrumpida y perfumada, el lentísimo traveling<sup>56</sup> desde la silueta inmóvil bajo los faros en el viraje de la montaña hasta Dilia ahora casi invisible bajo las cobijas de lana, y entonces el corte de siempre, apagar la lámpara para que solamente quedara la vaga ceniza de la noche entrando por la mirilla trasera con una que otra queja de pájaro cercano (143).

Al mismo tiempo que evoca la atmósfera de la peligrosa ruta en la que coincidieron, este pasaje connota la aproximación corporal de los personajes en un juego de luces y sombras, que valora el cuerpo femenino como un espacio de tránsito en el que el hombre, como el transporte, resbala (144). Se destaca el simbolismo de dos objetos: la cama denota el vacío sexual y la soledad del hombre, mientras que el camión es símbolo de movimiento y espacio de consumación sexual. En la cadencia de la descripción está reproducida la prolongación del encuentro. Ni él ni la mujer querían terminar la historia. Entonces son dos las particularidades del episodio, porque es la primera aparición de una mujer conocida en la fantasía que, a diferencia de las otras, «duró interminablemente» (143). De hecho, el sopor y la atemporalidad del sueño están representados en la narración: «Dilia *lentamente* yendo de la mesa hacia la cama» (143), «el *lentísimo* traveling desde la silueta inmóvil (143), «eso que empezaba *lentamente* a ganar mi cuerpo» (146) y «la noche de la historia sería tan *larga* como la noche en la que yo estaba contando la historia» (144)<sup>57</sup>. Únicamente son dos las precisiones temporales que tienen que ver con Niágara: «volvería del hospital a las ocho de la mañana» (137) y «a las seis nos

---

<sup>56</sup> Esta descripción demuestra la técnica cinematográfica que se percibe en el texto.

<sup>57</sup> Cursiva añadida.

encontraríamos en la esquina de la plaza para ir a ver a los Marini» (144-145). Los horarios denuncian la normativa del mundo exterior.

Es también «*interminable* [la] espera» de Dilia en la carretera de San Juan (145). Los pormenores de la anécdota son concomitantes con la historia del narrador: «la frágil silueta de Dilia al pie de las rocas violentamente arrancadas de la nada por el haz de los faros» (138); «frené despacio, abrí la portezuela y dejé subir a Dilia» (140); «empezamos a bajar la cuesta como tiene que bajar un camión» (141); «entrando en la cabina para darle tiempo» (143); «los faros clavándola contra el acantilado» (145), «el maravilloso chirrido de los frenos» (145), «la cabina tibia» (146) y el «descenso entre diálogos» (146). La celosa reacción de Alfonso insinúa lo que ya el lector conoce: la mujer le ha sido infiel con el camionero: «Ya me lo contaste, querida, cada vez conozco más detalles de ese rescate, de tu San Jorge de overol salvándote del malvado dragón de la noche» (146)<sup>58</sup>. Entonces le pide que termine la segunda parte de la historia que «era tan de cajón, tan de camión en la noche, tan de todo lo que es tan en esta vida» (146).

Al igual que la estructura narrativa, la dualidad también condiciona la estructura interna de la narración: los dos mundos del hombre, los dos meses en los que Dilia no quiso ver a nadie después de la muerte de su madre (145) y la doble pareja amiga (146). La lectura en clave numérica desvela que las dos partes que comprende la historia del nivel intradieético, el encuentro ficticio con Dilia y la reunión de los amigos, son un espejo: el hombre fantasea para huir de Niágara y la mujer viaja sola para huir de Alfonso. Igualmente, la condescendencia de Alfonso ante la infidelidad de Dilia es análoga a la hipotética aquiescencia con que Niágara hubiese reaccionado a la traición onírica de su esposo. En sí, el protagonista y Dilia comparten la intención de revelar los encuentros. En la escena final la reunión se fracciona: Alfonso permanece con Niágara conversando sobre el abierto de tenis entre Bjorn Borg y Guillermo Vilas<sup>59</sup>, mientras que el soñador persigue e interpela a Dilia.

Debe estimarse que la sincronía de la fantasía del hombre y la experiencia de la mujer es un hecho insólito y azaroso, más que fantástico; no se dan en el texto los elementos intrínsecos para tal lectura. Las distancias de tiempo y espacio, el hombre en su cama y la mujer en la carretera de San Juan, imposibilitan que se trate de una misma

---

<sup>58</sup> Su comentario se refiere a la leyenda de San Jorge, el caballero que salvó a una princesa de ser devorada por el dragón que mantenía prisionera en su comarca. Esta leyenda se consolidó en *Leyenda Dorada* de Jacopo da Varazze, en el siglo XVI. En la iconografía se representa también la leyenda: Rafael, Rubens y Paolo Ucello son algunos de los artistas que han reproducido el mito en sus obras. En la tradición popular se cree que la lucha con el dragón está recopilada en los relieves de las puertas de San Iu de la Catedral de Barcelona (Sánchez, 2002, 395)

<sup>59</sup> Este dato ubica la historia en 1978, año en que el sueco Bjorn Borg y el argentino Guillermo Vilas se enfrentaron nuevamente en el abierto de Francia, venciendo Borg.

circunstancia. Es un hecho inusitado que se vuelve cruel, pues ha despertado una quimera en el hombre inconquistable más allá de sus fantasías. Se reduce a una historia con estructura circular, porque la mención del camión en el último enunciado connota la búsqueda del principio, la vuelta a las historias inventadas que ahora más que nunca tendrán la función de desasir el deseo reprimido, de auxiliar a Dilia y recuperar, a través de Óscar, el contacto físico negado en la última escena, cuando la mujer se dio la vuelta para terminar de cambiar el pañal a su niño.

### 3.10. Anillo de Moebius

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las aproximaciones críticas de *Anillo de Moebius* han estado supeditadas a la valoración moral de la historia que se presenta, ya que, para algunos, es la apología de una violación, como Cédola en «El oficiante y el acólito: roles femeninos en la obra de Julio Cortázar» (1986), y para otros la perpetuación de la mujer débil en la obra de Cortázar, como Puleo en «La sexualidad fantástica» (1990). En 1987, Turner describió *Anillo de Moebius* como el más perturbador de los cuentos, pero también observó el conflicto de la sexualidad deformada por la sociedad en la que se insertan los personajes, en «Queremos tanto a Glenda by Julio Cortázar». En 1992, Muñoz propuso que este es el cuento donde, por fin, la mujer se apodera de su sexualidad en la obra del autor, en «El derecho al goce erótico de la mujer en 'Anillo de Moebius'». En 1986, Sommer valoró la armonía del espacio con la transgresión de las dicotomías temporales, espaciales, existenciales, en «In Press. A Nowhere for Us: The Promising Pronouns of Cortázar's Utopian Stories». En 2001, Standish destacó la belleza de la escritura *versus* el mensaje «horroroso» y concluyó que en la historia la víctima disfrutaba de la violación, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2004, Schmidt-Cruz señaló que la disparidad crítica demuestra las dimensiones irreconciliables de la historia, en *Mothers, Lovers and Others. The short stories of Julio Cortázar*. En 2012, también Tăranu exploró la construcción fantástica del relato a partir de la transgresión lingüística, en «La dualidad fantástica: *El anillo de Moebius* de Julio Cortázar» (2012)

#### ARGUMENTO

Janet, una turista inglesa que pasea en bicicleta por los campos de Dordoña, es atacada por un joven vagabundo que se escondía por los parajes. El joven viola a Janet, quien muere asfixiada en el acto. Después de recibir la sentencia de pena de muerte, el violador se suicida en la cárcel, inducido por las voces de Janet que habita en un anillo de

Moebius de transiciones polimorfas, con el afán de coincidir en algún momento con su violador, a quien desea.

#### ANÁLISIS

Se advierte que la imagen del título, el anillo o la banda de Moebius, condensa la disposición de la narración en una estructura de hélice, en la que se intercalan dos perspectivas anónimas de la misma historia. A pesar de que domina la presentación de los hechos en el modo de la tercera persona o narrador heterodiegético, por momentos se repara en la presencia de las voces de los personajes, Janet o Robert, que revelan su experiencia en el interior de la historia, desde un tiempo y espacio distintos. Se impone, pues, una ambigüedad que suscita el desconcierto del lector ante las desconocidas figuras narrativas y ante la subversión de los roles en el estupro: Janet, la víctima, ansiaba el encuentro erótico y su goce; Robert, el violador, es también una víctima desesperada.

La disposición visual del texto es elíptica, porque los dos ángulos de la misma historia, en los que se superponen las voces narrativas, están diferenciados entre los párrafos en letra redonda y las apostillas en letra cursiva<sup>60</sup>. Es inescrutable el propósito de la distinción, pero según se avanza en la lectura se advierte que, a pesar de que la narración permanece en el modo impersonal, los párrafos en redonda contienen la perspectiva de Janet y en las apostillas se focalizan el pensamiento y la visión de Robert. Esto no significa que las versiones estén solapándose, más bien se complementan con el propósito de consolidar el efecto del final, fundiéndose el ingenio fantástico del texto y su argumento. La estructura binaria representa el desencuentro de Janet y Robert en un tiempo y espacio inaprensibles. Se revela en el cierre que estos han trascendido —a través de la muerte por asfixia— a un plano incorpóreo en el que se transmutan infinitamente a diversos estados.

Ambas versiones concuerdan en el orden cronológico. La narración se inicia con la escena de Janet corriendo en bicicleta «en algún lugar de Dordoña» (149) hasta terminar con el informe del suicidio de Robert en prisión. Entre la frase inicial y la última se observa un punto de encuentro que da la impresión de que el texto es, en sí mismo, la manifestación del círculo infinito en donde Janet busca desesperadamente a Robert: «allí seguramente alguna vez al término del tibio balanceo en olas cristalinas una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert» (166). Pero también la

---

<sup>60</sup> En la edición de *Cuentos completos* de Alfaguara (1994) se mantiene la cursiva. En cambio, en la edición de *Obras completas*, a cargo de Saúl Yurkievich y publicada por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores (2003), se marca la diferencia entre los dos niveles de la historia con un cuerpo menor de letra y más margen para el segundo. Este cambio editorial desvirtúa la intención del autor de diferenciar claramente los dos planos.

locución adverbial «por qué no» (149) acusa la presencia de un narrador desconocido, entendiéndose que el acto narrativo forma parte de una situación comunicativa entre dos interlocutores anónimos.

En el cuarto párrafo se encuentra otro enunciado que refiere la presencia de un interlocutor a quien se desmiente: «No había sido exactamente así, había el horror y la revulsión frente al ataque de la bestia, Janet había luchado» (152). Se cavila por un momento que Janet es quien responde a la escena de la violación desde la perspectiva de Robert, pero la aparición de su nombre en el enunciado reinstala el estilo narrativo de una tercera persona. Con todo, la muestra de las ideas de Janet y el crudo inventario de su propia revulsión ponen de manifiesto la omnisciencia de quien habla. En cambio, la perspectiva de Robert es presentada con una omnisciencia parcial, evidenciada por el estilo de cita directa, la brevedad narrativa y el resumen de sus actos con verbos puntuales en el modo del pretérito simple. Se provee de todas formas un trasfondo de ambos personajes, víctimas de códigos sociales hegemónicos.

Robert tiene veinticinco años, creció en reformatorios y deambulaba por los campos de Dordoña. En el texto están implícitas las apologías del personaje: «nunca había dañado para poseer lo poco que le había sido dado» (152) y «no podía sospechar otras razones para esa resistencia salvaje» (155). Estas se compendian en la posterior defensa de su abogado: «las circunstancias atenuantes derivadas de una orfandad temprana, los reformatorios y el desempleo» (157-158). En parte, la fragmentación del trasfondo del personaje masculino a lo largo de la narración incide en la dualidad maniquea con que se presenta. Se contrapone a este tratamiento narrativo la develación total –en el cuarto párrafo– de la experiencia de Janet en el pensionado y su infundido miedo a la sexualidad. En el forcejeo Janet repasa los hechos que fundamentalmente la llevaron hasta Dordoña, el choque entre el lamento de su mejor amiga después de su noche de bodas y las estampas eróticas de *Fanny Hill*<sup>61</sup>, que terminaron propiciando «el plan de viajar sola hasta que tal vez, tal vez poco a poco, diecinueve años y el segundo viaje de vacaciones a Francia, Dordoña en agosto» (153). Se manifiesta su deseo en el quinto párrafo tras un enunciado que replica, nuevamente, la descripción del ultraje desde la visión de Janet: «Cómo no luchar si él no comprendía [...] que por horrible que fuera lo que estaba tratando de hacerle, lo que iba a hacerle, no era eso, cómo explicarle [...] y luchó por explicar, por detenerlo al borde para que eso fuera diferente» (154).

---

<sup>61</sup> Se refiere a la novela erótica de John Cleland, publicada en Londres en 1748.



Janet pretendía convertir la violación en un acto sexual consentido, pero no con el propósito de evitar un daño ulterior o resignarse a la voluntad del hombre, sino para ser partícipe del goce que tanto había temido. En las apostillas, los pensamientos de Janet se reproducen en «gritos» y en la súplica de «algo en otro idioma» (153). El lector conocerá el ruego, pero no el joven. La primera de las distancias entre ambos es el idioma: ella es una turista inglesa; él, francófono, no la comprende. Se convierte el acto en una lucha del *Eros* (amor) y el *Thanatos* (discordia): el deseo escapa a los órdenes racionales y es insuficiente el poder evocador de las palabras, porque estas carecen de una denotación comprensible. Se impone la violencia y la consecuente muerte por la imposibilidad comunicativa, las barreras idiomáticas truncan la confluencia de un mismo deseo<sup>62</sup>. En *Anillo de Moebius* se repite una cuestión ontológica de la obra del autor, las limitaciones del lenguaje y la mediación de la violencia y la muerte como entidades autónomas en los encuentros o desencuentros entre los hombres y las mujeres de sus universos<sup>63</sup>.

En la sintaxis del quinto párrafo se transmite la perturbación de Janet. En un conjunto de frases coordinadas se presentan las acciones de Robert desde la sensación femenina y se repite su ansia de convertir el acto perverso en un encuentro consentido. El párrafo es interrumpido por la apostilla en la que Robert descubre que Janet está muerta y se reanuda la versión de la víctima con un retruécano: «ya no había gritos ni aire ni lágrimas [...] ni lágrimas ni aire» (154-155). Robert la asfixió por accidente. En consecuencia, se bifurca la historia: en las apostillas se desarrollará el arresto, el juicio y la sentencia de Robert, mientras que en los párrafos en redonda se continuará presentando la visión de Janet, ahora en un nivel alterno, a través del lenguaje poético. Sin embargo, continúa la narración en tercera persona, marcada por el uso del nombre de la turista: «hubo esa forma en que Janet» (157) o «de haber podido pensar, en Janet se hubiera abierto paso» (158). Ahora sí que podría argumentarse que la forma impersonal es producto de la pérdida de identidad humana de los personajes, ya que las acciones son detalladas en un tiempo ulterior. En el presente de la narración los personajes son entes que transitan sin identidad humana, ya no hombre o mujer, aunque perdure el deseo de

---

<sup>62</sup> En este análisis se hacen consideraciones meramente narrativas. Los hechos se estudian únicamente en la parcela ficticia en la que se presentan.

<sup>63</sup> Este conflicto se encuentra en varios cuentos de Cortázar, entre ellos: *Circe*, *El río*, *La isla a mediodía* y *El otro cielo*. Sin embargo, *Rayuela* es la obra representativa de la pugna entre la imposibilidad lingüística y las relaciones amorosas. Los capítulos 6 y 93 se engarzan con la frase: «Pero el amor, esa palabra...» (159, 592). En el capítulo 108 Horacio reconoce ante La Maga la dificultad de enunciar el sentimiento: «Tomá. Sabés, es tan difícil decirte: te quiero. Tan difícil, ahora» (644).

encontrarse a partir del recuerdo intermitente de lo que fueron o pudieron ser en el terrible acto de la violación.

Se dificulta la comprensión del texto en los sucesivos pasajes en que se describe un espacio desconocido por el que transita Janet o ese algo que «había sido Janet» (160). Si bien es un estado después de la muerte, quedaría inconcluso despacharlo como uno de los mundos fantásticos del autor. Es una realidad alterna, un plano etéreo e inaprensible en Janet trasciende permanentemente en un anillo de Moebius. Hasta ahora la crítica no ha percibido el nexo intertextual entre Janet y Joana, la protagonista de *Cerca del corazón salvaje* (1944), la novela de Clarice Lispector de la cual se toma el epígrafe de *Anillo de Moebius*: «Imposible explicarlo. Se iba apartando de aquella zona donde las cosas tienen forma fija y aristas, donde todo tiene un nombre sólido e inmutable. Cada vez ahondaba más en la región líquida, quieta e insondable donde se detenían nieblas vagas y frescas como las de la madrugada» (149)<sup>64</sup>.

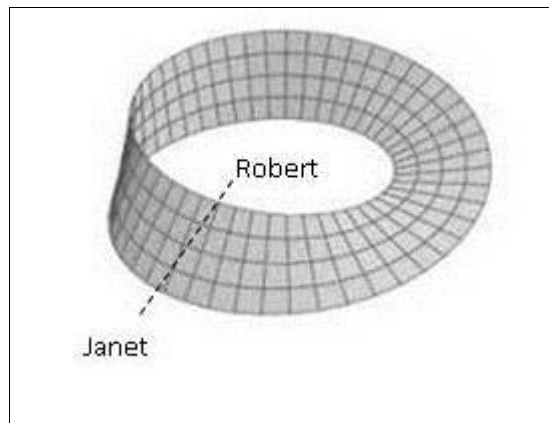
El epígrafe de Lispector en el cuento de Cortázar acusa la transtextualidad entre ambas obras. En la historia de Lispector, la mujer se desdobra en múltiples voces para aprehender su realidad tras la muerte de su padre, la vida con su tía y el matrimonio con Octavio, un profesor de derecho que tiene una amante, Lidia, quien espera un hijo suyo. Es el diario de una mujer habitada que viaja por las vías de otras dimensiones y ansía la independencia en la soledad. En *Anillo de Moebius*, Janet trasciende a otros espacios a través de la muerte, concilia el temor humano a la sexualidad, se deshace de los límites del mundo conocido y hurga en esas otras dimensiones la posibilidad del encuentro con Robert en un plano distante al terrenal. Ambas mujeres son liberadas mediante el acceso a otras dimensiones: los sueños en *Cerca del corazón salvaje* y la muerte en *Anillo de Moebius*. Las transiciones camaleónicas de Janet evocan la idea feminista de la multitud de mujeres que habitan a Joana en el texto de Lispector.

Pero la banda de Möbius o Moebius no supone una partición entre los espacios, sino la continuidad. En tanto objeto, la cinta es una superficie no orientable y de una sola cara, descubierta en 1858 por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing. La imagen en el texto se refiere a una continuidad de los espacios, la trascendencia de la vida a la muerte en una superficie paralela a la realidad

---

<sup>64</sup> *Cerca del corazón salvaje* es la primera novela de la escritora brasileña Clarice Lispector, publicada en 1944. Este volumen no se encuentra en la Biblioteca de Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, que conserva otros títulos de la autora: *La pasión según G. H.* (1978), *La manzana en la oscuridad* (1974), *Lazos de familia* (1973), *La legión extranjera: cuentos y crónicas* (1971), *A paisao segundo G. H.: romance* (1964), *A legião estrangeira: contos* (1964). De otro lado, en *La máscara y el enigma* (1986) la investigadora Bella Jozef vincula la obra de ambos escritores. Otros análisis similares son: «Casas y cláusulas en Clarice y Cortázar: una puerta al inconsciente, la angustia y el llamado de los otros» (Baz Reyes y Roefero, 2012) y «La mirada en “El búfalo” de Clarice Lispector y “Axolotl” de Julio Cortázar» (García-Moreno, 2001).

conocida, que facilita el encuentro entre los personajes. Se muestra a continuación el anillo y su valor en la historia:



De este modo, el texto cortazariano revoluciona el lugar común de las «almas en pena» en la literatura fantástica<sup>65</sup>. Ya no se trata de una ruptura entre dos mundos o de la imposibilidad de un alma de escapar del espacio terrenal, sino de una nueva visión del «más allá», entroncada en la tradición folklórica pero con una base científica. Janet experimenta una transmigración del cuerpo a otras formas de la materia, la fusión, la solidificación, la vaporización, la condensación y la sublimación, que se resumen en el siguiente enunciado: «hubo esa hora en que Janet cesó de ser agua del agua o viento del viento, por primera vez sintió, se sintió encerrada y limitada, cubo fuera de lo translúcido y lo huracanado, algo como una duración se instalaba, no un antes o un después pero un ahora más tangible, un comienzo de tiempo reducido a un presente espeso y manifiesto, cubo en el tiempo» (157).

Estas descripciones evidencian una carga poética. Como se describe el viaje de Janet en la cinta, naturalmente, se recurre a la repetición de ciertas palabras: «agua», «rush», «estado cubo», «viento», «fiebre», «ola», «reptación», «hoja», «oruga». También abundan los símiles: «movida a algo como una diafanidad» (156), «ese decurso como entre cristales» (156), «como resbalar en el entero follaje de una selva» y «como ser en ola o vidrio» (160); las metáforas sinestésicas: «el silencio era luz» (156) y «el tiempo estaba iluminado» (156); y los polisíndeton: «recorrer vertiginosamente algo como tubos o sistemas o circuitos [...] ser conjunto o partitura o circuito recorriéndose» (158), «se

---

<sup>65</sup> El tópico de la existencia después de la muerte es fecundo en la literatura universal, aunque con un énfasis particular en la penitencia del alma del sujeto fallecido. Así, el infierno como espacio, por ejemplo, es un elemento intrínseco a los mitos fundacionales: los fieles judíos, cristianos o islámicos creen en la promesa de una vida eterna tras la muerte física, pues temen a la advertencia del infierno como destino de los pecadores. En las religiones o tradiciones orientales el «más allá» comprende también la idea de la reencarnación, de la vuelta al mundo terrenal en otro cuerpo. Ahora bien, prevalece en la literatura la imagen del infierno que, en tanto espacio, se ubica en un nivel inferior. La entrada al infierno es un descenso que se narra en varias obras: el Hades o el Inframundo que visita Ulises en el canto XI de *La Odisea* de Homero, el descenso de Eneas en *Eneida* de Virgilio y de Dante en *La Divina Comedia*.

pasaba de una placidez cubo a una fiebre circuito matemático o follaje de selva ecuatorial o interminables botellas cristalinas o torbellinos de maelstrom en suspensión» (159), «antes de perderse de nuevo instantáneamente en una carrera fragorosa, hojas o nubes o gotas o huracanes o circuitos fulminantes» (161).

Janet se reconecta con la experiencia terrenal en el «estado cubo» (161), donde únicamente encuentra límites dentro de la nueva dimensión en la que transita. Los demás son estados de pura movilidad y están marcados por un léxico científico: «de una placidez cubo a una fiebre circuito matemático o follaje de selva ecuatorial o interminables botellas cristalinas o torbellinos de maelstrom en suspensión hialina o reptación penosa sobre superficies de doble cara o poliedros facetados» (159)<sup>66</sup>. A diferencia de los cambios de estado en los que no hay una alteración de la materia, en *Anillo de Moebius* Janet vuelve a ser Janet únicamente en el estado cubo, en los demás pierde conciencia de sí, deja de ser. Tras varios recorridos por el anillo infinito, la mujer recupera en la «cubicidad» su deseo por el hombre que la mató<sup>67</sup>.

Se aproximan los cuerpos en una primera sintonía: los dos están encerrados en un cubo. La presencia intangible de Janet en la celda de Robert lo convoca a un suicidio que, más que la muerte, es la ruptura de la brecha que los separa. En la narración la muerte del hombre está contenida en una elipsis que va del frenesí de Janet al informe de los guardias de prisión: «De un salto alcanzó la ventanilla, pasó la soga. Janet aullaba llamándolo, estrellaba el silencio de su aullido contra el cubo de diamante. La investigación mostró que el preso se había ahorcado» (165). La imagen del «cubo de diamante» connota la presencia de Janet y Robert con sus respectivos cubos en un mismo espacio. Ahora comparten la misma muerte, la asfixia, que los traslada a un mundo de permutaciones eternas, que es también la búsqueda constante del uno por el otro. La suma de sus respectivos cuadros forma un octaedro y como tal el encuentro de sus partes es imposible. También los tránsitos de Janet por el anillo de Moebius evocan las rotaciones de un diamante y la independencia de sus partes dentro de un todo.

La poeticidad inscrita desconcierta la comprensión de la escena de cierre, pero en la última oración se revela el auténtico desenlace. Se desdice la idea del goce femenino en la violación y se posterga su consecución a un tiempo inexacto: «alguna vez [...] una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert» (166). Así, la

---

<sup>66</sup> En particular, las imágenes de la reptación y los torbellinos tienen una reminiscencia del cuento *El caos reptante* de H. P. Lovecraft, una historia sobre el viaje de un hombre con sobredosis de opio por espacios variados hasta llegar a un torbellino de aguas y una selva de vegetación tropical.

<sup>67</sup> Este cientificismo vincula la historia con *Texto en una libreta* y el método científico que emplea el protagonista en su investigación sobre una sociedad oculta en las vías del tren.

consecución erótica de Janet es inexistente porque la fricción está relegada al azar de un plano inaprensible, en donde todo cálculo lógico, toda noción de tiempo y espacio se queda inconclusa. La historia de *Anillo de Moebius* perpetua la tragedia y su trascendencia más allá de la vida, que, en sí misma, se ha portado de modo injusta y opresiva con el hombre y la mujer por igual. Resulta así una lectura incómoda porque hurga más allá del tabú y de los roles sociales en el inconsciente de una sexualidad colectiva que impulsa el «corrompido» pero incuestionable deseo de Janet y el miserable salvajismo de Robert.

### 3.11. Lectura de conjunto

De acuerdo con Morello-Frosch (1995), los textos de *Queremos tanto a Glenda* evidencian «las huellas de las experiencias que marcaron a la República Argentina durante el proceso de Reorganización Nacional» (311), por lo que los personajes intentan en el interior de la ficción verificar sus existencias, a través de su inserción en colectivos. Desde el título se anticipa la enmienda al fracaso enfrentado en solitario por los hombres y las mujeres de *Alguien que anda por ahí* (1977), pues la forma plural transmite el sentido de conjunto latente en todos los textos.

Sin precisar su criterio de ordenación, Cortázar estructuró en un tríptico los cuentos de *Queremos tanto a Glenda*, signando cada sección con un número: (I) *Orientación de los gatos, Queremos tanto a Glenda e Historia con migalas*; (II) *Texto en una libreta, Recortes de prensa y Tango de vuelta*; y (III) *Clone, Grafitti, Historias que me cuento y Anillo de Moebius*. Es la segunda vez en su obra que Cortázar subdivide una colección, ya que *Final del juego* (1959) también se estructura en tres partes. Se carece de un testimonio que explique si la ordenación es aleatoria o si responde a alguna intención del autor. Por sus rasgos generales, se propone en el presente estudio que tal disposición se ajusta a criterios temáticos: (I) interdiscursividad, (II) obsesiones mortales y (III) manifestaciones fantásticas. Sin embargo, estas categorías no son exclusivas, puesto que estos temas y recursos se despliegan en toda la colección: el arte en *Orientación de los gatos, Queremos tanto a Glenda, Clone y Grafitti*; la música en *Clone y Tango de vuelta*; los colectivos en *Queremos tanto a Glenda, Texto en una libreta y Clone*; los estados duales en *Historias que me cuento y Anillo de Moebius*; la muerte en *Queremos tanto a Glenda, Historia con migalas, Recortes de Prensa, Tango de vuelta, Clone, Grafitti y Anillo de Moebius*; y la imposibilidad de las relaciones entre un hombre y una mujer en *Orientación de los gatos, Tango de vuelta, Clone, Historias que me cuento y Anillo de Moebius*. Así también, dos relatos coinciden en tener una función política, *Recortes de prensa y Grafitti*, mientras que otros como *Queremos tanto a*

*Glenda* y *Texto en una libreta* se prestan a la misma interpretación. Como se ha dicho, la repetición de estos procedimientos cortazarianos granjeó al volumen elogios críticos.

### 3.11.1 Voces narrativas

Como en las otras colecciones, en *Queremos tanto a Glenda* predominan las voces narrativas en el modo de la primera persona. Son los protagonistas quienes narran las historias de *Orientación de los gatos*, *Texto en una libreta*, *Recortes de prensa* e *Historias que me cuento*. En particular, los tres últimos son narrados como parte de un acto de escritura: el texto en una libreta es redactado por un hombre obsesionado con una supuesta sociedad que habita en el subterráneo de Buenos Aires; los recortes de prensa confirman la veracidad de la experiencia insólita de una escritora que la ha documentado como ficción para el libro de un escultor en París; y un hombre escribe la historia de cómo lo que fantaseó en la duermevela coincidió con la anécdota de la esposa de su amigo en el estado de la vigilia<sup>68</sup>. Predomina la visión de los narradores que prescindien de la representación dramática de los diálogos. También la narración de *Tango de vuelta* está enmarcada en el ejercicio de escritura de un personaje incidental, que ha conocido la historia a través de Flora, la única superviviente del trágico desenlace. Este narrador aparece en el inicio y luego cambia al modo de la tercera persona, aparentando fiabilidad narrativa a través de la visión de la protagonista. Se encuentra una voz narrativa homodiegética y dual en *Historia con migalás*; en *Queremos tanto a Glenda*, plural. A pesar de que *Clone* tiene un narrador heterodiegético, se detecta una pluralidad de visiones mediante la focalización múltiple y la reproducción de los diálogos en estilo dramático. *Grafitti* y *Anillo de Moebius* son narrados por los personajes femeninos muertos durante la historia y escondidos tras el modo de la segunda y tercera persona. Entre las relaciones de los sujetos femeninos y masculinos de ambas historias media la violencia. Al final de *Grafitti* se descubre a la mujer apresada y torturada como la auténtica narradora y se estima que ha fabulado la existencia del dibujante. En *Anillo de Moebius* no ocurre un cambio de narrador, pero la perspectiva de Janet, la joven violada, se inserta en el texto a través de las descripciones poéticas de un fenómeno inexplicable.

Con las excepciones de *Historia con migalás* y *Clone*, los episodios son relatados en un tiempo ulterior. *Historia con migalás* es un cuaderno de bitácora de viaje narrado en un tiempo simultáneo a la acción, aunque se puede confundir el tiempo pretérito de los recuerdos. Algo similar ocurre en *Clone*, salvo algunas escenas con variación al tiempo

---

<sup>68</sup> Debe aclararse que, aunque el proceso de escritura forma parte de la historia de *Recortes de prensa*, la narración en sí ofrece la transmisión informal de un recuerdo y no la escritura del propio texto.

pretérito y futuro. Estas narraciones son truncadas justamente tras la revelación del enigma, quedando implícita la resolución que será, respectivamente, la transformación de las turistas en arácnidos y el asesinato de Franca a manos de Mario. Por su parte, *Grafitti* y *Anillo de Moebius* se narran desde la atemporalidad de la muerte.

En *Orientación de los gatos* y *Texto en una libreta* la distancia entre acción y narración es imprecisa. En *Orientación de los gatos* se encuentran pistas de la separación: el narrador dice que todo ha pasado el día anterior y que lo cuenta desde el mismo lugar. Sin embargo, se registra una oscilación de los tiempos narrativos, pues los párrafos iniciales aparecen en presente y del tercer párrafo en adelante en pretérito. En *Texto en una libreta* el vínculo de causa y efecto entre el hipotético regreso del hombre a los subterráneos y el título de la historia insinúa que no se narra en el tiempo presente, sino que el relato es la lectura de la libreta olvidada.

### **3.11.2. Espacios y tránsitos**

Un conjunto de las historias transcurre en espacios enclaustrados: la galería en *Orientación de los gatos*, el subterráneo de *Texto en una libreta* y la casa de Matilde y Germán de *Tango de vuelta*. Estas comparten la obsesión de los personajes: el esposo que desea poseer a Alana, un investigador que quiere probar la existencia de una sociedad anónima debajo de la ciudad y la mujer que se suicida ante el regreso del esposo que dio falsamente por muerto. Debido a que el contacto con el exterior conllevaría la ruptura de la secuencia de acciones, como sucede en *Texto en una libreta* cuando el protagonista huye a la superficie, el espacio cerrado condiciona el desarrollo de la historia. En *Orientación de los gatos*, Alana se transforma únicamente frente a los cuadros de la exposición y el último de estos terminará sirviéndole de escapatoria hacia un mundo pictórico. En la historia, la ventana encierra simbolismos adversos. Al principio se menciona la ventana de la vida (14) y al final el mismo narrador describe la ventana que se da al silencio (17). En *Tango de vuelta* también las ventanas implican el contacto con el peligro, ya que a través de ellas Matilde descubre el regreso de Milo. Al contrario, en *Recortes de prensa*, la buhardilla en la que Noemí interviene en el suplicio de una mujer no carece de acceso a la claridad. En este rincón la protagonista encuentra la posibilidad de resarcir su inutilidad ante la violencia dictatorial de Argentina.

En *Grafitti* la represión se desarrolla en un espacio abierto que ha dejado de ser público por el poder dictatorial. En *Recortes de prensa* Noemí debe invadir un espacio privado para evitar la profanación de una madre, mientras que los dibujantes de *Grafitti*

deben apoderarse del espacio público para resistir la violencia en una ciudad que, aunque innominada, se reconoce como Buenos Aires. En *Texto en una libreta* se produce una subversión de la ciudad porteña, de la superficie al subterráneo. Su protagonista emprende un descenso a un espacio de tránsito invadido por las fuerzas de un orden desconocido. Coinciden *Recortes de prensa* y *Texto en una libreta* en la metáfora del descenso a los infiernos: los suburbios de París y la línea del tren en Buenos Aires. En *Anillo de Moebius* confluyen el orden lógico y la transformación de la energía de la materia en el espacio de la eternidad. Esta dualidad se reproduce en *Historias que me cuento*, porque los hechos se desenvuelven entre la dicotomía del espacio cerrado –la habitación física y el inconsciente– y el espacio abierto –las carreteras y la vigilia–.

En *Historia con migalas* los hechos se inician tras un viaje desde Delft al Caribe y la estadía de las protagonistas en un espacio cerrado. Son los sonidos percibidos en la habitación contigua los que sirven de puente entre el tiempo presente y los recuerdos de Michael, un hombre al que dejaron las protagonistas en Delft. En *Tango de vuelta* también arranca la historia después del regreso de Milo de México a Buenos Aires. El tópico del viaje se repite en la condición de turista de Janet en *Anillo de Moebius* y en la gira de conciertos de los madrigalistas de *Clone*. Estos últimos viajan desde Bruselas, México, Honduras, Venezuela, Brasil hasta Buenos Aires.

### 3.11.3. Personajes: obsesiones y muerte

Las obsesiones y pulsiones del inconsciente de los personajes de este volumen están manifestadas en las propias narraciones y no dependen de la interpretación del lector: la repetición, los elementos intrínsecos y la revelación de los juicios de los personajes son recursos narrativos que subrayan estas conductas. En dos historias se justifica el delirio como el producto de unas observaciones del entorno: en la búsqueda de una explicación del desfase numérico entre los pasajeros que entran y salen del subterráneo de Buenos Aires, un hombre supone la existencia de una sociedad anónima, en *Texto en una libreta*; mientras que dos mujeres que viajan al Caribe tras un aparente crimen en Delft se obcecán en descifrar de quién es la voz masculina de la habitación de al lado, en la que suponen se hospedan otras turistas, en *Historia con migalas*.

Si bien el delirio de algunos personajes responde a causas del entorno, es notable el vínculo entre la obsesión y el desenlace trágico de los personajes femeninos, en su mayoría inertes en la acción (Glenda, Alana, Franca, la dibujante y Janet). Esta interpretación se justifican también con el motivo cortazariano de las relaciones



imposibles entre el hombre y la mujer, habitual en los cuentos de *Alguien que anda por ahí* y presente en *Orientación de los gatos*, *Tango de vuelta*, *Clone*, *Historias que me cuento* y *Anillo de Moebius*.

En *Glenda* un colectivo de devotos pacta la muerte de su ídolo para evitar que arruine la imagen de perfección a la que la han llevado con la edición en secreto de todas sus películas. En *Clone* un conjunto de músicos se ofusca con la figura del compositor italiano Carlo Gesualdo y su crimen, al mismo tiempo que pretende resolver el conflicto sentimental entre Sandro, Mario y Franca. En ambos finales están implícitos los asesinatos de Glenda, con la parodia de la crucifixión, y Franca, con el referente del crimen de Gesualdo. De manera similar, se alude a la desaparición del sujeto narrador de *Texto en una libreta* y la metamorfosis de las turistas de *Historia con migalas*.

Se presenta en *Orientación de los gatos* y en *Anillo de Moebius* la pulsión masculina del deseo sexual por Alana y Janet. En *Orientación de los gatos* el apetito emana del acto voyeurista de observar cómo se transforma Alana frente a los cuadros de una galería (15-17). En *Anillo de Moebius*, la salvaje pulsión carnal de Robert sobre Janet es producto de la miseria de un hombre que sobrevive como un animal. Está expresado el conflicto de la manipulación e insatisfacción de los personajes femeninos: Alana se deja dominar por el hombre hasta que consigue escapar a través de una pintura, en *Orientación de los gatos*, y en un momento de pesadumbre y abandono Dilia le es infiel a Alfonso en *Historias que me cuento*. Los personajes masculinos narran los hechos desde sus perspectivas, pero sin omitir el reconocimiento del fracaso de su intento por conciliar lo deseado con la realidad.

Es evidente el vínculo entre las mujeres, la violencia y la muerte en las demás historias, debido a que dominan sus perspectivas, ya sea porque son las voces narrativas (*Recortes de prensa*, *Grafitti*) o porque la historia es proyectada a través de sus acciones y pensamientos (*Tango de vuelta*, *Anillo de Moebius*). Se destaca también la presencia de estereotipos femeninos, como la mujer bella y objeto de culto (*Orientación de los gatos*, *Queremos tanto a Glenda*), la mujer trágica y la sirvienta ingenua y dócil (*Tango de vuelta*) y la madre sufrida (*Recortes de prensa*). En *Grafitti*, el hombre deduce que el otro dibujante es una mujer por la forma de sus trazos y las tizas cálidas. A la inversa, en *Anillo de Moebius*, el consentimiento de Janet del acto sexual con su violador rompe toda norma social. Las mujeres de *Anillo de Moebius* y *Tango de vuelta* se resignan a la muerte: Janet cede a la brutalidad de Robert, y en un acto de justicia poética su espíritu convoca a su violador al suicidio en la cárcel, mientras que Matilde opta por el suicidio tras apuñalar a Milo. A

diferencia de la justificación que se hace de la conducta de Robert en el texto, Milo y Germán, en *Tango de vuelta*, lucen un comportamiento abiertamente machista. Se advierte una similitud entre la ausencia participativa de Germán en *Tango de vuelta* y la de Glenda Garson en *Queremos tanto a Glenda*. En *Graffiti* y en *Anillo de Moebius* ambas mujeres carecen de corporeidad y son vistas en su eventual espiritual. A la inversa, el ídolo de *Queremos tanto a Glenda* es asesinado por su imperfección.

Finalmente, los textos con discursos políticos de esta colección, *Graffiti* y *Recortes de prensa*, cuentan con una figura protagónica femenina, la dibujante y la periodista, personajes activos. En *Graffiti*, la mujer hace su último dibujo desde la muerte e interviene en el discurso narrativo como una voz contestataria que emplaza al protagonista a continuar dibujando en las paredes de la ciudad. Igualmente, la violencia de *Recortes de prensa* está representada a través del testimonio de Laura Bruschtein y de las acciones de Noemí, la niña y la madre; será la madre quien, con la tortura y el asesinato de su verdugo, rompa el estereotipo de la mujer como víctima indolente.

#### 3.11.4. Títulos y epígrafes

Al igual que en las otras publicaciones del autor, los epígrafes, dedicatorias, notas y títulos de esta colección brindan pistas de la génesis del texto o establecen vínculos intertextuales. *Orientación de los gatos* aparece dedicado al pintor mexicano Juan Soriano y es evidente el nexo de la historia de Alana y el gato Osiris con el cuadro *La ventana con gato* (1978) de Soriano. En sí, el título del cuento resume la última estampa que encuentra Alana en la galería, en la que el gato orienta su mirada a una tapia. El autor también dedicó *Graffiti* a otro pintor, el catalán Antoni Tàpies, quien le pidió un texto para el catálogo de su exposición en 1978 en la Galería Maeght de Barcelona; evidentemente, el título del relato pone nombre a la manifestación artística del protagonista en las paredes de la ciudad. Lo curioso es el juego de contradicciones entre la selección del autor y la opinión del protagonista sobre el término, que le parece una concepción academicista: «simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término *grafitti*, tan de crítico de arte» (129). En *Texto en una libreta*, la reproducción del plano de la línea del subterráneo al principio del texto sirve como el croquis que había hecho el protagonista en su libreta, refrendando así la idea de que el cuento está siendo narrado por la propia libreta encontrada por alguien (el lector), y también como guía de la lectura y el desplazamiento de las estaciones.

*Recortes de prensa* y *Clone* están acompañados por sendas advertencias del autor: un epígrafe que anuncia la veracidad del testimonio de Laura Bruschtein insertado en la narración y un texto autónomo titulado *Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe*, en el que se dan las claves para la lectura. En *Recortes de prensa* el autor no detalla de dónde ha tomado el recorte ni su datación, dejando abierta la vacilación del lector que no conoce el testimonio de Laura Bruschtein o la historia de los Bruschtein en Argentina. En cambio, en *Clone* es exhaustiva su explicación sobre cómo interpretó en la escritura las piezas de Bach y la selección musical de la versión de Millicent Silver. Estas advertencias permiten al lector reconocer la interdiscursividad periodística y musical en las historias, pero solamente el título de *Recortes de prensa* deja ver la relación, mientras que *Clone* representa la idea de la unidad del conjunto de madrigalistas.

En *Tango de vuelta* y *Anillo de Moebius* se encuentran los únicos epígrafes intertextuales del volumen: una cita de *Nu et noir* de Marcel Bélanger y otra de *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector. En la cita de Bélanger se intensifica el concepto de la muerte pronosticada por la vuelta de Milo y la mencionada aposición «l'heure-couteau» anuncia el cuchillo malayo con el que Matilde apuñala al hombre. Más evidente es el nexo entre el tránsito espacial de Janet, la protagonista de *Anillo de Moebius*, y la búsqueda existencial de Joana, la protagonista de *Cerca del corazón salvaje* (1944). El fragmento del texto de Lispector es concomitante con los cambios de estado de Janet tras su muerte.

Finalmente, en las flexiones nominales y verbales de los títulos de *Historia con migalas* y *Queremos tanto a Glenda* está contenida la pluralidad de sus voces narrativas. En el título de *Historia con migalas* aparece la preposición «con» para anticipar la presencia del par de arácnidos en los que se transformarán las protagonistas al final y el título de *Queremos tanto a Glenda* compendia el argumento de la historia y funciona como una letanía de los seguidores a lo largo de la narración.

### **3.11.5. Cuentos insólitos y fantásticos**

Aun cuando en los análisis de este trabajo se adopta una lectura única, es borrosa la frontera entre las categorías de lo insólito y de lo fantástico consolidadas en las estructuras de cierre de algunos textos. En *Queremos tanto a Glenda* el autor explora con maestría lo insólito a través de la parodia del fanatismo<sup>69</sup> y la obsesión de un colectivo por un ente humano. Asimismo, resulta inusitada, mas no fantástica, la coincidencia de los sueños del protagonista con la anécdota de Dilia, en *Historias que me cuento*. También

---

<sup>69</sup> Esto evoca la parodia de la novela rosa es la técnica narrativa de la escritura de *La barca o Nueva visita a Venecia*.

en *Clone* se descarta toda interpretación fantástica del asesinato de Franca como desdoblamiento o posesión de Mario por el espíritu de Carlo Gesualdo, pues el acto es producto de una reflexión detallada del esposo, comprobable en la narración.

Ahora bien, lo fantástico está encarnado en el espacio del «otro lado» o el «más allá» en tres de los cuentos, un motivo recurrente en la obra del autor. Las protagonistas de *Historia con migajas* van al encuentro del espíritu de Michael al otro lado del bungalow desocupado por las otras turistas, mas la metamorfosis de las primeras en arañas apunta a la verificabilidad del hecho fantástico. En las últimas líneas de *Grafitti* se precisan las coordenadas desde las que narra la dibujante. En clave poética lo describe como un hueco en la más completa oscuridad hasta el fin, que se traduce a la imagen de un sepulcro. De este modo, la aparición del último dibujo en la pared y el acto narrativo quedan inscritos en un esquema fantástico. Asimismo, el lenguaje poético cifra el molde fantástico de *Anillo de Moebius* con la idea de la existencia de la materia después de la muerte y las formas de Janet convocando a Robert desde la otra vida.

### 3.11.6. Lecturas políticas

El fondo político de *Grafitti* y *Recortes de prensa* provocó la censura de este volumen por la Junta Militar Argentina. En *Grafitti* no se precisa el nombre de la ciudad, pero la estampa de un sistema totalitario alude a la realidad argentina durante el período de 1976 a 1983 que duró la dictadura. En *Recortes de prensa* está explícita la referencia al mencionado sistema de poder a través de las evocaciones de Noemí y el escultor y el testimonio verídico de Laura Bruschtein. Se contrastan las descripciones indirectas de *Grafitti* con el estilo gráfico del testimonio de Bruschtein y la escena de tortura en la que irrumpe el escritor en *Recortes de prensa*.

Como en *Apocalipsis de Solentiname*, subyace en estos cuentos el debate de la función estética y social del arte: «Lo que quiere ese cuento es poner la realidad delante de los ojos de cualquiera que tenga la honestidad de leerlo bien y a fondo» (Cortázar, 2014, 122). En *Grafitti* el hombre no dibujaba las paredes como una desobediencia política o una rebelión del sistema opresor, pero la mujer lo incitará a hacerlo y le pedirá que continúe después de ella. En *Recortes de prensa* el eje de la acción es un libro de fotografías de las esculturas de un exiliado argentino sobre el tema de la violencia y su solicitud de un prólogo a Noemí, otra exiliada. Estos personajes debaten sobre la relevancia de su quehacer artístico ante las profanaciones que denuncia Laura Bruschtein

en el recorte de prensa que ambos leen. En particular, este relato se asemeja a *Libro de Manuel* por la inserción de la nota periodística y la fusión entre lo real y lo ficticio.

En *Texto en una libreta* la conducta impávida y el anonimato de la supuesta comunidad que habita en el subterráneo de Buenos Aires dejan entrever una violencia solapada que irradia desde un centro de poder desconocido y parecido al sistema totalitario. También el comportamiento sectario de los devotos de *Queremos tanto a Glenda* induce a una lectura política. Además, el personaje Irazusta, uno de los líderes del grupo, coincide con el apellido de los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, propulsores del fascismo en la Argentina y de la dictadura de Uriburu (1930-1932), quienes se hacían eco de las ideas del partido nazi y la eugenesia. Esta última es una crítica similar al fascismo y sus colectivos en *La escuela de noche*, publicado en *Desboras*.

La presencia del discurso político no escinde la unidad de estos relatos con los otros incluidos en la colección. Por el contrario, la denuncia se funde en el entramado fantástico. Sin embargo, en *Recortes de prensa* se advierte un estilo más crudo y directo de la acusación política, que contrasta con la clave poética de otros textos comprometidos en los que el contexto sociohistórico está implícito pero no mencionado: *Segunda vez*, *Grafitti*, *La escuela de noche* y *Satarsa*.

### 3.11.7. Intertextualidad

Como en las historias que le anteceden, las de *Queremos tanto a Glenda* mantienen diversos nexos literarios, pictóricos, musicales, cinematográficas y periodísticos. Ya sea por su génesis o motivos intrínsecos, *Orientación de los gatos*, *Grafitti* y *Tango de vuelta* son los textos con vínculos pictóricos: *Orientación de los gatos* dialoga con la obra *La ventana con gato* (1978) de Juan Soriano; *Grafitti* con la exposición homóloga de Antoni Tàpies (1978) y con el arte callejero –un tema muy contemporáneo entonces–; y *Tango de vuelta* con los dibujos de Pat Andrea. Además, el efecto de la imagen en Alana tendrá un eco en el cuento posterior *Fin de etapa* de *Desboras*, mientras que *Grafitti* conversa con el poema *Noticias del mes de mayo*, publicado en *Último round*.

En *Tango de vuelta*, como anuncia su título, el conflicto entre Matilde, Milo y Flora se aproxima a las letras de despecho y traición de la música porteña y del melodrama. En *Clone*, la desaparición de Franca se enmarca en la tragedia popular connotada por el referente del tango: «entonces y ahora es lo mismo, su mujer lo engañaba y él la mató, un tango más» (105). Se hace mención de los tangos de Edmundo Rivero y el regreso de Milo evoca la canción *Volver*, de Carlos Gardel. Con lo cual, también en *Tango de vuelta* la

música sirve de estructura y de conflicto temático-argumental. En *Clone* la nota del autor advierte que además de establecer la figura de Carlo Gesualdo y sus madrigales como motivo temático de la historia, la música, en concreto la *Ofrenda musical* de Bach, proporciona la estructura del cuento. Cortázar tradujo la composición bachiana a la secuencia de las trece escenas de la narración y a la relación de los ocho personajes que imitan los encuentros y la fracción de los instrumentos musicales de la adaptación de Millicent Silver a la pieza de Bach. Cada una de las escenas está sujeta a los movimientos de la composición: el *ricercar*, el trío-sonata y los cánones. En cambio, en *Orientación de los gatos*, el otro texto que incluye referencias musicales, la música es únicamente una pista de los recursos que utilizó el protagonista para descubrir lo que escondía Alana: «Keith Jarrett, Beethoven y Aníbal Torilo me habían ayudado a acercarme, pero frente a un cuadro o un grabado Alana se despojaba todavía más de eso que creía ser» (14). Se alude a la música porteña con la mención de Aníbal Torilo, el bandolonista y director musical argentino.

En *Queremos tanto a Glenda* se comunican la literatura y la cinematografía. Además de la idolatría a la actriz Glenda, se alude a artistas reales de las décadas de 1950 y 1970, como: los franceses Anouk, Annie Girardo e Yves Montand; la reina de belleza italiana y después actriz Silvana Mangano; la cantante y actriz argentina Marilina Ross; los italianos Marcello Mastroianni y Vittorio Gassman; y el inglés Dirk Bogarde. También la nacionalidad de Glenda y el deseo de eternizarla están sugeridos en la cita indirecta del décimo proverbio de *The Proverbs of Hell* (1790), de William Blake: «Sí, pero un poeta había dicho bajo los mismos cielos de Glenda que la eternidad está enamorada de las obras del tiempo» (27). El proverbio es: «Eternity is in love with the productions of time». Al igual que *Orientación de los gatos*, este texto dialogará con *Botella al mar. Epílogo a un cuento*, publicado en *Deshoras* (1983), en el que se explica la coincidencia entre la actriz Glenda Jackson y el personaje Glenda Garson.

Por otro lado, *Historia con migalás* converge con la visión hegemónica y turística del espacio tropical de *Vientos alisios*, los arácnidos recuerdan el pretexto de *Rayuela* –titulado *La araña*–, la metamorfosis del final evoca *Axolotl*, los ruidos y la habitación invadida remiten a *Casa tomada* y *La puerta condenada* y la imagen de Michael con el rostro lleno de hojas tirado en una franja de Delft tiene reminiscencias de *El río* y *Las armas secretas*. Se añaden a esto las menciones de la novela *Other voices, other rooms* (1948) de Truman Capote, el *aegri somnia* de Nerval, *La casada infiel* de Federico García Lorca, Cavafis y, con mucho énfasis, la leyenda de *Mary Celeste* (1884), de Arthur Conan Doyle.

*Texto en una libreta* tiende un vínculo irrefutable con el *Informe sobre ciegos* de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato. Ambos narradores autodiegéticos investigan la existencia de dos sectas, una de pálidos y otra de ciegos, que habitan en el inframundo de Buenos Aires; los hombres legan su testimonio por escrito. El tránsito del investigador de *Texto en una libreta* por los subterráneos está próximo al juego erótico del protagonista de *Manuscrito hallado en un bolsillo*, quien recorre los subterráneos de París en busca de encuentros furtivos.

El protagonista de *Historias que me cuento* se compara con Walter Mitty, el personaje soñador de *The Secret Life of Walter Mitty* (1939), de James Thurber. Más interesante será descubrir la relación intertextual de este cuento con *Lugar llamado Kindberg*: lo fabulado por el hombre con Dilia está cercano a la historia de Marcelo Macías con Lina, una chica que hacía autoestop en la historia antecesora. Sorprende encontrar el nombre de Marcelo Macías en *Historias que me cuento*: «un comienzo casi siempre incitante de historia, puede ser una calle vacía con un auto que avanza desde muy lejos, o la cara de Marcelo Macías al enterarse de que lo han ascendido, cosa hasta este momento inconcebible dada su incompetencia». También el narrador de esta historia usa la frase «fin de etapa», título de uno de los cuentos de *Desboras*, en el que Diana conduce hasta detenerse en un pueblo anodino. Sentada en el café del paraje, Diana evocará la canción *Perdido* de Duke Ellington, a quien Marcelo Macías escucha en su camión.

Además del epígrafe de Clarice Lispector, *Anillo de Moebius* mantiene un nexo con la escena en que Andrés viola a Francine en el hotel Terrass, que da justo hacia el cementerio de Montmartre, en *Libro de Manuel*, y con el comentario de Dora sobre el acto sexual entre Valentina y Dino en *La barca o Nueva visita a Venecia*: «Perfecto, Valentina. Como lo enseña la sagesse anglosajona que ha evitado así muchas muertes por estrangulación, lo único que cabía en esa circunstancia era el inteligente relax and enjoy it». La técnica de composición de *Recortes de prensa* guarda reminiscencias de la inserción de las notas periodísticas en *Libro de Manuel*. Dentro del cuento, el testimonio de Laura Bruschtein evoca al capítulo 14 de *Rayuela*, en el que Wong le muestra a Horacio la serie fotográfica de un hombre torturado en 1920 en China. Con el intertexto de *Lost face*, de Jack London, se elide la descripción del acto de tortura en el que intervino Noemí, la escritora.

### 3.11.8. Tipos de finales

Son crípticos los mecanismos de cierre de *Queremos tanto a Glenda*, *Grafitti*, *Clone*, *Texto en una libreta* y *Historia con migalas*. Con la excepción de esta última, todas las demás connotan la desaparición o muerte de un personaje. Y es que la estructura del final de *Historia con migalas* admite dos lecturas: una fantástica, que supone las mujeres fueron al encuentro con el fantasma de Michael en el *bungaló* de al lado, y otra realista, que prevé la repetición del crimen de Delft con el hombre que quizá acompañaba a las otras turistas. Se defiende en este análisis un cierre fantástico tras interpretar que en la última escena tiene lugar la metamorfosis de las mujeres en un arácnido.

En *Queremos tanto a Glenda*, el asesinato del ídolo está cifrado en la imagen apoteósica de la crucifixión: «En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz» (28). En *Grafitti* la mujer denota su muerte a través de la descripción que hace de su «ahora» en un hueco con «la más completa oscuridad [...] hasta el fin» (134). Además, es un cierre fantástico porque el infortunado desenlace implica que el último dibujo y el acto narrativo ocurren desde un plano más allá de la muerte. En *Clone* el asesinato de Franca está codificado en la suma de los motivos intrínsecos en la narración: las reflexiones de Mario sobre el desquite de Gesualdo, la obsesión por el compositor italiano y la exigencia de los demás para que interviniera entre Franca y Sandro. Si bien es un final implícito, en tanto lo que consta es que Franca ha desaparecido, la idea de la muerte le dota de una resolución terminante, que supone también la ruptura del clone. Pese a que está implícita la muerte del hombre de *Texto en una libreta*, la idea de su retorno para comprobar la hipótesis en el subterráneo y el sentido del título entrañan una estructura de cierre también inconclusa.

Se contraponen las estructuras de cierre terminantes y resolutas. Es decir, los hechos, aunque en su desarrollo sean complejos y estén compendiados en el lenguaje poético del autor, tienen una conclusión determinada: la muerte y el cambio de estado infinito en *Anillo de Moebius*; la entrega del texto en *Recortes de prensa*; la resignación del hombre en *Historias que me cuento*; y el trágico suicidio de Matilde y la muerte de Milo en *Tango de vuelta*. Con todo, admiten otras etiquetas. En los últimos tres, por ejemplo, el lector puede vacilar acerca de la autenticidad de los hechos: la veracidad de la participación de Noemí en la escena de tortura, lo fantástico o lo insólito de la coincidencia del sueño del hombre con la experiencia de Dilia y la idea de que en verdad el hombre que retornó era Milo y que no fue un delirio de Matilde. Sin embargo de la



autonomía de cada lectura, en los análisis presentados se disipan las incertidumbres. Se propone que, con excepción de *Anillo de Moebius*, estos finales no son de tipo fantástico.

### 3.11.9. Estructura global

De entrada, el autor ha marcado un orden tripartito con un criterio que se puede interpretar, pero no está explícito. Son identificables los hilos conductores de la interdiscursividad artística, la muerte y lo fantástico. Sin embargo, la unidad de *Queremos tanto a Glenda* se halla desde múltiples y variadas perspectivas manifestadas en todo el volumen: la lectura estructural revelaría unas concomitancias entre las voces narrativas, los tiempos y los espacios; desde la perspectiva intertextual se advertirían nexos en todos los cuentos; una lectura psicoanalítica, tan recurrente en los estudios de Cortázar, encontraría una reciprocidad entre las pulsiones y los simbolismos del inconsciente en los textos; una lectura feminista pondría de manifiesto el rol distintivo de la mujer en las historias; en fin, cualquier espectro de interpretaciones o teorías literarias encontraría un eje de estudio en el volumen.

Se advierte la posibilidad de que la disposición estructural de las historias sea una reacción de Cortázar a las críticas de disparidad y caos estructural hechas a *Alguien que anda por ahí*. En este volumen prevalece la armonía en la macroestructura del libro y también en cada uno de los relatos. Resulta evidente la depuración estilística en la brevedad, la intensidad y la correspondencia entre las historias presentadas. Oscila la extensión de los textos en las seis y diez páginas, con la excepción de *Tango de vuelta* y *Clone*, historias que comparten un referente musical, ejercicios complejos de interdiscursividad y narración.

Con todo, el lector encontrará desde el principio hasta el final una escritura en ocasiones críptica, poética tanto en las tramas fantásticas como en las insólitas, en las voces masculinas o femeninas. De entrada, desconcierta la transposición de Alana ante los ojos de su amante, sentimiento que se reproduce al escuchar la voz de Mireille en su estado de reptación convocar al encuentro a su violador-asesino. Estos personajes marcan un plano recóndito, transformado en cada uno de los relatos: la sociedad clandestina de *Texto en una libreta*, el crimen evocado por las turistas de *Historia con migalas*, el hueco oscuro en el que terminará la narradora de *Grafitti* y la espantosa escena en la que interviene la escritora de *Recortes de prensa*. Con lo cual, dentro de la poeticidad subyace el morbo, la violencia y la criminalidad implícita que no se encubre tras las

resoluciones fantásticas o los finales inconclusos; las muertes violentas están presente en todo el volumen.

En unos textos las reminiscencias de la obra del autor son más contundentes que en otros: el tren y la idea de los pasajes en *Texto en una libreta*, la mención de Marcelo Macías y el plano de lo onírico en *Historias que me cuento*, y los sonidos del otro lado y la metamorfosis de *Historia con migalas*, por ejemplo. En ocasiones los ecos se diluyen en la novedad de la historia. En realidad, aunque los colectivos aparecen en el Club de la Serpiente de *Rayuela* y La Joda de *Libro de Manuel*, es diferente la idea de los devotos de Glenda, que trata un recurso poco explorado en la narrativa del autor: el cine. Lo mismo ocurre con la escritura de *Clone*, que, como indica el propio autor en la nota, es un ejercicio de desafío creativo; el motivo de la música adquiere un valor superior equiparable a la función del jazz en *Rayuela*. La inserción del discurso político en *Grafitti*, el último de los cuentos explícitamente políticos, muestra el balance que logra el autor entre la función estética de la literatura y la social. *Anillo de Moebius*, el último cuento del volumen, consolida el dominio de Cortázar, que fuera cuestionado por los críticos del libro de 1977.

Se aprecia en estas historias una poética de la metamorfosis en tanto los personajes coinciden en ansiar la transcendencia a otro espacio, forma o utopía. En *Orientación de los gatos* y en *Historia con migalas* y *Anillo de Moebius* se concreta una transformación real: Alana se transporta a otro plano y las turistas se convierten en arañas para vadear el miedo del encuentro con el pasado. Más evidente es la permutación infinita de Mireille en *Anillo de Moebius* desde la que convocará a Robert a la sublimación del deseo: la violación y la muerte se convierten en un encuentro romántico y poético. En las demás historias, la metamorfosis ocurre como una evolución de hechos no fantásticos. En *Queremos tanto a Glenda* los admiradores querrán conseguir un estado de perfección. Así lo ha hecho Matilde al reanudar su vida con Germán y dar por muerto a Milo en *Tango de vuelta* y el soñador que se desdobra en un álter ego para escapar del tedio existencial en *Historias que me cuento*. En *Recortes de prensa* y *Grafitti* una escritora y un dibujante se descubren impactados por la violencia que ignoraban o ante la cual permanecían inactivos, pues las instancias de la ciudad incitarán a la acción contestataria. Estas metamorfosis terminan por consolidar la unidad y coherencia del volumen, ya con una finalidad más existencialista que fantástica.

## 4. *Deshoras*: una retrospectiva nostálgica

### 4.1. Botella al mar. Epílogo a un cuento

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1995, Fröhlicher disertó sobre el carácter biográfico de *Botella al mar. Epílogo a un cuento*, en *La mirada recíproca*. En 1997, Gai estudió su formato epistolar como parte de un conjunto de cuentos del autor pertenecientes a este género, en «Cortázar, el género epistolar y lo fantástico». En 1999, Beardsell indicó que, a pesar de la clasificación de epílogo, el texto es autónomo y su referencialidad con *Queremos tanto a Glenda* se limita a ofrecer al lector una mejor comprensión del contexto, en *Seven Stories*. En 2000, Moran completó un análisis estructural, en *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*. En 2001, Standish concluyó que, tras crucificar a Glenda en el cuento anterior, en este relato se revive su figura, en *Understanding Julio Cortázar*.

#### ARGUMENTO

Un escritor dirige una carta a la actriz Glenda Jackson para explicarle el azar de la comunicación virtual que los une: él ha publicado un libro de cuentos cuyo título es una alusión a la artista inglesa, *Queremos tanto a Glenda*, y ella ha protagonizado el filme *Hopscotch*, palabra que se traduce al español como el título de la novela del escritor, *Rayuela*. Debido a que no se tiene garantía de que la carta será recibida por su destinataria, el texto es análogo a una botella que se lanza al mar con un mensaje en su interior.

#### ANÁLISIS

La lectura de *Botella al mar. Epílogo a un cuento* está marcada por la ambigüedad genérica con que se presenta el texto. De un lado, la etiqueta de «epílogo» sugiere una lectura referencial con el cuento *Queremos tanto a Glenda* y la colección homónima (1980), que antecede a la publicación de *Deshoras* (1983). Del otro, el narrador autodiegético luce características autobiográficas del autor real: ha escrito *Queremos tanto a Glenda* y *Rayuela*, su editor en México es Guillermo Schavelzon y escribe la carta a Glenda el 29 de septiembre de 1980 en Berkeley, California, a donde el propio Cortázar fue invitado como profesor.

Otros datos extraliterarios consolidan la naturaleza biográfica. En un mensaje de Cortázar a la estudiosa Ana María Hernández, el autor anunció que terminó de escribir el cuento *Queremos tanto a Glenda* el 6 de marzo de 1977 (*Cartas*, 5, 39). En 1978 se publicó en la revista *Nueva Estafeta* y Cortázar lo envió a Juan Carlos Onetti con la advertencia de que «uno o dos lectores lo encuentran frío y esquemático» (140). En su entrevista con Prego (1985) confesó que de no haber enviado antes el manuscrito de *Alguien que anda por ahí* (1977) lo hubiese incluido en esa colección (142). Además, explicó a González Bermejo (1978) la génesis del relato: «Hace poco, en julio de este año, vi en Londres unos pósters de Glenda Jackson –una actriz que amo mucho– y bruscamente tuve el título de un cuento: “Queremos tanto a Glenda Jackson”. No tenía más que el título y al mismo tiempo el cuento ya estaba, yo sabía en líneas generales lo que iba a pasar y lo escribí inmediatamente después» (29).

En este último comentario se encuentra la clave para dilucidar la ambigüedad de la lectura. En la entrevista con González Bermejo (1978), el escritor menciona el apellido real de la artista, Glenda Jackson, en el título original del cuento, pero en la versión definitiva, publicada en 1980, el apelativo es modificado a Glenda Garson. En *Botella al mar*, el narrador explica el cambio: «que también era usted pero que el pudor y el cariño cambiaron sin cambiarla» (12). Con esto se consolida la ficción del cuento de 1980 y el desdoblamiento del autor real en la narración de 1983. Cortázar se distancia de la realidad al imprimir con otro nombre la historia que ha inventado en torno a una figura conocida, en la que proyectará una imagen de autor reconfigurada de acuerdo con la circunstancia narrativa. Se sigue el principio de Bajtín (2003) para estudiar al sujeto narrador de este relato como una prolongación de su autor real:

La supuesta imagen del autor, a pesar de ser imagen especial, diferente de las demás imágenes de una obra, es siempre una *imagen* que tiene un autor que la había creado. [...] Esto no significa que el autor intrínseco del enunciado no tenga que ver con el autor como persona real: desde luego, ellos se relacionan, y de una manera muy directa, echando una luz en lo más profundo del autor, persona real, pero esta profundidad nunca puede llegar a ser una de las imágenes de la obra misma (300-301).

Esta condición de autonomía se extiende al vínculo *Botella al mar* y *Queremos tanto a Glenda*, resuelto adecuadamente por Beardsell (1999): «Both are, in a literary sense, complete in themselves» (33). Este «epílogo» entabla un nexo intertextual y metatextual entre las últimas dos colecciones, pues el narrador alude directamente a la edición de *Queremos tanto a Glenda* en México y su reducida recepción. Pero su referencialidad trasciende el universo del escritor. Más bien, prevalece el vínculo discursivo entre la literatura y el cine y la capacidad de la comunicación virtual entre las manifestaciones artísticas. En sí, la historia se inicia por la

sorpresa del narrador ante la coincidencia temática entre su obra y las producciones de Glenda.

El formato epistolar del texto implica una narración en el modo de la segunda persona y en un tiempo simultáneo a la acción de la escritura a cargo de un narrador autodiegético<sup>1</sup>. El texto tiene una estructura tripartita: la explicación del acto de escritura, del primero al tercer párrafo; el resumen de las concomitancias, del cuarto al noveno párrafo; y el cierre de la comunicación virtual en el décimo y último párrafo. Igualmente, están delimitados los actantes del acto comunicativo, ya que, aunque la destinataria es la actriz Glenda Jackson, el escritor opta por dirigir el mensaje «a quienes van a leerlo como literatura» (12). En parte, esta estructura contradice la noción del texto sin destino, contenida en la imagen de la botella al mar. Con todo y que está «a la deriva», el escritor advierte que el mensaje tendrá una recepción inmediata.

En la primera parte, el narrador ofrece las coordenadas espacio-temporales del acto de escritura (Berkeley, 1980). Su intención comunicativa queda supeditada a la virtualidad y a la ventura connotada por el símil que titula a la historia: «Será más bien como si la pusiera en una botella y la dejara caer en las aguas de la bahía de San Francisco en cuyo borde se alza la casa desde donde le escribo; como si la atara al cuello de una de las gaviotas que pasan como latigazos de sombra frente a mi ventana y oscurecen por un instante el teclado de esta máquina» (11). Se apropia del motivo del mensaje en la botella con referencias a la literatura inglesa: «hay mensajes que son botellas al mar y entran en esos lentos, prodigiosos *sea-changes* que Shakespeare cinceló en *La Tempestad* y que amigos inconsolables inscribirían tanto tiempo después en la lápida bajo la cual duerme el corazón de Percy Bysshe Shelley» (11). Se alude en el citado pasaje a la canción que canta el espíritu de Ariel en la segunda escena del primer acto:

Full fathom five thy fathers lies;  
Of his bones are coral made;  
Those are pearls that were his eyes;  
Nothing of him that doth fade  
But doth suffer a sea change  
Into something rich and strange (1999, 22)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Otras narraciones epistolares son: *Carta a una señorita en París* (1951), *Final del juego* (1956), *Sobremesa* (1956), *Cartas de mamá* (1959) y *La salud de los enfermos* (1966). En particular, el argumento de *Botella al mar* se engarza con el contacto epistolar entre Luciana y el actor de radioteatro Tito Balcárcel, en *Cambio de luces* (1977). La relación sentimental entre ambos personajes surge en el momento en que Luciana le escribe a su artista admirado.

<sup>2</sup> En la tumba de Shelley en el cementerio de Cayo Sextio, en Roma, se lee: «Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange». La imagen del mensaje de la botella evoca también la influencia de Edgar Allan Poe en *Ms. Found in a Bottle* (1833) –imitado por Cortázar en *Manuscrito ballado en un bolsillo*–, en el que un naufrago al borde de la muerte escribe sus aventuras, y en *Eureka* (1848), en el que un hombre rescata un mensaje en una botella sumergida en el Mare Tenebrarum.

Con estos intertextos se imprime un tono romántico en la narración. Glenda se presenta como el amor imposible y distante del escritor, cuya presencia es evocada formalmente con el pronombre «usted». Entre el registro poético y la confesión emocional se instala la duda con respecto a la veracidad de un mensaje que el escritor insinúa le ha enviado la actriz: «y le escribo porque también usted se ha comunicado ahora conmigo debajo de mis máscaras de escritor» (12). Se refiere una comunicación accidental, un mensaje derivado de la suma de coincidencias entre el libro y la película. Desde la propuesta del narrador, ambos interlocutores se conectan en un plano atemporal: «fuera de toda carne y de todo tiempo como usted y yo sin duda lo hemos querido cada uno a su manera [...] todo ocurre como en planos diferentes, en una duplicación que vuelve absurdo cualquier procedimiento ordinario de contacto» (12). El encuentro se produce a través de un desdoblamiento inconsciente de los actos comunicativos previos: el personaje que inventa el escritor es una mutación de Glenda y el título de la película es también el nombre de una de sus novelas. Más bien, la casualidad está determinada por los valores de los signos lingüísticos «Glenda» y «Hopscotch» en el contexto del hablante. Pero Glenda «no sabe nada» (12) de todo esto, así que la narración se convierte en una carta-monólogo, que parte de la fabulación de que su película emite una respuesta al cuento del escritor. Con todo, esta invención consciente produce una ambigüedad semántica, ya que el narrador desvaría entre lo imaginario y lo real: «las cosas ocurren como si yo tuviera que explicarle inútilmente algo que de algún modo es la razón de su respuesta» (12), «conozca, entonces, lo que no podía conocer y sin embargo conoce» (13), «usted recordará entonces, aunque no puede recordar algo que nunca ha leído» (13) y «ahora me ha llegado su respuesta, y algo que nada tiene que ver con la razón» (14). Estas coincidencias se concatenan con las oposiciones de cine y literatura y cultura anglosajona y cultura hispana, formando una figura cortazariana.

Se advierte la misma imprecisión en las referencias a Glenda Jackson (mujer real) y Glenda Garson (personaje inventado) como un mismo sujeto. En la segunda parte del texto, resumen del relato previo, el escritor interpela a Jackson como si realmente hubiese sido ella la actante de su cuento: «Sobre todo la felicidad porque en ese momento usted anuncia su retiro del teatro y del cine, clausurando y perfeccionando sin saberlo una labor que la reiteración y el tiempo hubieran terminado por mancillar» (14). Se remite en este pasaje a una escena de *Queremos tanto a Glenda* en la que el personaje hace pública su salida de los escenarios después de que sus admiradores se encargaran de perfeccionar y reestrenar todas sus películas. Glenda es crucificada por sus seguidores tras resolver grabar un último largometraje. En *Botella al mar. Epílogo a un cuento* el mencionado desenlace es descrito como

«el sacrificio lustral» de una «catarsis» narrativa (14) y la confesión del escritor-narrador del asesinato literario de la destinataria de su misiva. Al respecto propone Standish (2001): «Having crucified Glenda in the earlier story; he now resurrects her» (60).

De esta manera la carta también transmite un acto de disculpa. El escritor sospecha que Glenda Jackson ha querido vengarse de su muerte literaria a través de la película *Hopscotch* (1980), sustantivo que titula la traducción al inglés de *Rayuela*. Justamente, el escritor acudió a ver el filme junto a sus alumnos de la Universidad de Berkeley, quienes también estudiarían *Rayuela*. Días antes, se había editado en México el libro *Queremos tanto a Glenda*, así que el póster de la película con Glenda y el nombre de su obra ya le parecía una jugada del azar. Pero lejos de evocar la búsqueda existencialista de Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela* (1963), la cinta es una comedia ligera, que resultó «despreciable» al narrador de la carta, quien criticó su trama «estúpida y cómodamente vulgar» (16).

Se trata de la adaptación cinematográfica de *Hopscotch* (1975), una novela escrita por Brian Garfield, que ganó el Edgar Award for Best Novel en 1976. Se presenta la historia de Miles Kendig, un agente retirado de la CIA que decide escribir una memoria de sus años en el espionaje, en la que divulgará todos los secretos de las mismas agencias que lo perseguirán para evitar la impresión del volumen. Glenda Jackson interpreta el rol de Isobel von Schoenberg, la amante austríaca de Kendig, a quien ayuda a fingir su muerte para escapar de sus enemigos<sup>3</sup>. En el último párrafo del relato, en el que se concluye la comunicación accidental entre los artistas, se elucida la correspondencia entre los respectivos desenlaces de la película y el texto literario:

En el cuento que acaba de salir en México yo la maté simbólicamente, Glenda Jackson, y en esta película usted colabora en la eliminación igualmente simbólica del autor de *Hopscotch*. Usted como siempre es joven y bella en la película, y su amigo es viejo y escritor como yo. Con mis compañeros del club entendí que solo en la desaparición fijaría para siempre la perfección de nuestro amor; usted supo también que su amor exigía la desaparición para cumplirse a salvo (17).

Esta relación entre la literatura y el cine, la ficción y la realidad, es un motivo identificable en otras narraciones de Cortázar. En particular, interesa mencionar aquellos cuentos en los que el arte se torna performativo. En *Continuidad de los parques* (1964) se inicia la narración con la imagen del protagonista-lector arrellanado en su sillón favorito para leer una novela. A partir de la séptima oración de este cuento, el enunciado primero se convierte en una metalectura que presenta un enunciado segundo, que es la narración de la novela contada por un narrador extradiegético. Sin un final claro en el segundo enunciado, la

---

<sup>3</sup> En el resumen de la película, el escritor-narrador reincide en la confusión de la actriz real con su personaje Isobel: «Con una lealtad que se alimenta de ternura usted lo ayudará a fraguar el accidente que ha de darlo por muerto frente a sus enemigos; la paz y la seguridad los esperan luego en algún rincón del mundo» (17).

narración retorna inmediatamente al nivel extra-extradiegético, donde nada culmina, pues solo se menciona «la cabeza del hombre en el sillón leyendo la novela» (*Cuentos completos*, 1, 292). El uso del gerundio «leyendo» aviva la ambigüedad que se extiende al cuento en su totalidad y que urge la participación activa del lector. Por otro lado, en *Instrucciones para John Howell* (1966) el protagonista asiste como espectador a una obra de teatro y en el segundo acto es seleccionado para sustituir al actor que debía interpretar el personaje de John Howell. No tardará en descubrirse que los actores huyen de este papel, puesto que está condenado a muerte. En estas dos historias la relación arte-vida es intrínseca: en *Continuidad de los parques* se desarrolla una simultaneidad narrativa y en *Instrucciones para John Howell* se genera una confusión en el nivel interno de una misma escena<sup>4</sup>. En cambio, en *Botella al mar. Epílogo a un cuento* los límites entre uno y otro están establecidos, así que lo insólito y lo fantástico quedan desarticulados como posibilidad narrativa.

La historia se resuelve en sí misma, ya que el narrador explicita las coincidencias que han incitado su carta a Glenda. El texto, un juego poético, eleva un hecho real a un discurso literario con dos motivos cortazarianos como eje: el juego y la correspondencia interartística. En *Botella al mar* el personaje supone que más que casualidad las coincidencias se deben a un juego de comunicaciones y venganzas subrepticias. Gai (1997) propone que se fortalece la idea de que los «emisores y receptores se unen a través de una corriente subterránea que sobrepasa sus designios» en una comunicación siempre indirecta. Esta conjetura evoca el concepto de figura en la obra de Cortázar, que se resume en un paralelismo diacrónico entre dos personas o hechos. Si en *Lejana* (1951), *Una flor amarilla* (1956), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Los pasos en las huellas* (1974) y *Segundo viaje* (1983) los personajes se enfrentan a las tragedias consecuentes de tales correspondencias, en *Botella al mar. Epílogo a un cuento* el escritor contendrá el vuelo literario y no permitirá que el efecto de las coincidencias escale más allá de su epístola. Al final, predomina el razonamiento lógico encubierto tras la elucubración poética del inicio: «Sé de sobra que en su mensaje no hay venganza sino una incalculable hermosa simetría» (17). Se insiste también en la imposibilidad de cualquier contacto más allá del fabulado en el tiempo presente de la escritura: «de nada serviría intentar un contacto directo» (12). En la oración de cierre se reitera esta distancia: «mientras yo aquí termino esta carta y usted en algún lado, pienso que en Londres, se maquilla para entrar en escena o estudia el papel para su próxima película» (17).

A pesar del carácter autobiográfico, el texto muestra las características de una composición literaria: argumento, desarrollo, tensión, brevedad y desenlace. Claro está, el

---

<sup>4</sup> En *Orientación de los gatos* (1980) y *Fin de etapa* (1983) las obras pictóricas se insertan en las dinámicas de los personajes hasta fundirse en un plano único de la narración.



conflicto de la historia permanece latente sin prosperar a un hecho fantástico o insólito, como se esperaría de una narración de Julio Cortázar<sup>5</sup>. Esta podría ser la razón por la cual el autor decidió acompañar el título con la categoría de «epílogo». Sin embargo, los elementos para la comprensión de *Botella al mar* están dados, ya que el narrador explica el origen de la correspondencia con un resumen de su historia y de la película. Incluso advierte el propósito mismo de su carta, reflejado en la unidad y brevedad de su estructura: «una coda a algo que parecía destinado a terminar con ese perfecto cierre definitivo que para mí deben tener los buenos relatos» (12). Al mismo tiempo funciona como prólogo a *Deshoras*, enlazando así las dos colecciones.

## 4.2. Fin de etapa

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1984, en su entrevista al autor, Prego ofreció una de las primeras valoraciones críticas de *Fin de etapa* al identificar la instancia fantástica de la historia (70-71). Los estudios dedicados a este relato coinciden en destacar la pluralidad y simetría de sus símbolos. En 1985 y 1989, Fröhlicher inició esta línea de análisis, en «Simmetria e identità 'Fin de etapa' di Julio Cortázar» y «Leer un libro de cuentos. *Deshoras*, de Julio Cortázar». En ambos textos, el crítico examina la simetría entre la figura narrativa y la visión complementaria del personaje femenino. En 1990, Puleo señaló una metalepsis en la intrusión de la protagonista en la serie de obras pictóricas cuyo pintor identificó en la sombra masculina que aparece en los cuadros, en *Cómo leer a Julio Cortázar*. En 1994, Alazraki calificó el relato como la última «excursión por la muerte» y la última simetría entre el arte y la vida en la obra del escritor (152-154), en *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. En 1996, Ruiz inauguró otro eje de estudio con un análisis sobre el valor simbólico de los espacios de la historia, en «Fin de etapa». En 2001, Haghroosta concluyó que lo fantástico se consolida en el espacio y que la mujer fallece al final a través de una contraposición simbólica entre el sol y la sombra, una equivalencia entre los espacios y la analogía entre las dicotomías de exterior / interior y compañía / soledad, y abierto / cerrado y vida / muerte, en «Una lectura de "Fin de etapa": la configuración de los espacios como detonante de lo fantástico». En 2002, Imrei exploró a través de los problemas de la representación artística el tema de la muerte y la interpretación de los símbolos de la luz, el péndulo, el viaje, la casa, la puerta y los espejos, en *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*. En 2006, Rodero retomó el asunto de la atemporalidad en la narración como uno de los elementos de su configuración fantástica, en *La edad de la incertidumbre*.

---

<sup>5</sup> Esta conclusión se opone a la de Gai (2007), que identifica un hecho fantástico al leer al pie de la letra las «perturbadoras coincidencias» que precisa el narrador.

### ARGUMENTO

Diana se detiene en un pueblo tras viajar en su auto. Sin nada que hacer en el lugar, decide visitar una exposición de variaciones hiperrealistas sobre un mismo tema en el museo de bellas artes del lugar. Un guardia interrumpe su recorrido para anunciarle que el museo cerrará durante la siesta. Diana entonces camina al aire libre, entra en una casa vacía y se sienta a fumar. De regreso a la última sala del museo encuentra la estampa de una mujer inerte y termina su paseo. Camino de la ciudad Diana decide volver al pueblo. Entonces, accederá a la misma casa para sentarse a fumar en una espera conciliadora de su desdoblamiento en la mujer inerte del retrato.

### ANÁLISIS

Se inicia la acción en el intervalo de un viaje sin destino que aparentemente le sirve a Diana para disipar la ausencia de su pareja Orlando, a quien evoca en más de una ocasión. Al igual que el título del relato, este contexto acusa engañosamente un argumento sentimental, de manera que la historia parece versar sobre el peregrinaje de una mujer taciturna sin «la presencia estructuradora del hombre» (Rodero, 2006, 89). A pesar de que los hechos pueden explicarse con argumentos de la razón y de la lógica (Imrei, 2002, 191), conforme se desarrolla, el eje de la narración se consolida en torno a la yuxtaposición fantástica entre la experiencia del mundo real y su representación en un mundo pictórico. Con lo cual, el fin de etapa que se anuncia desde el encabezado es la existencia física de Diana en un juego de simetrías estructurales, narrativas y simbólicas. Orlando queda relegado a un segundo plano, pues, aunque su ausencia parece la causa de la travesía, un recuerdo de Diana denuncia su invariable tendencia a recorrer en soledad los destinos de viaje, aun en la compañía masculina: «Orlando en esa playa batida por el viento y la sal mientras Diana se iba perdiendo en las callejas sin nombres y sin gentes, al ras de los muros de piedra gris, mirando distraídamente algún raro portal abierto, una sospecha de patios interiores, de brocales con agua fresca, glicinas, gatos adormecidos en las lajas» (26).

El carácter meditabundo de Diana en esta anécdota comulga con las acciones de la mujer en el tiempo presente de la historia y se advierte que sus motivaciones internas trascienden las causas aparentes: su conflicto es Orlando, pero también algo más que él. Diana observa distraída su entorno como quien es visto, mientras camina por el pueblo con la sensación de no recorrerlo sino de ser recorrida por él (22). Este posicionamiento del

sujeto ante el mundo sugiere una búsqueda de la identidad propia que se embrolla en el extrañamiento que le provoca el contacto con su alrededor<sup>6</sup>.

El propósito de la búsqueda de la protagonista permanece oculto, ya que su visión es mediada por un narrador heterodiegético y no se tiene acceso directo a su psique<sup>7</sup>. Sin embargo, el tránsito ambivalente delata un desfase del sujeto en el tiempo y el espacio. Diana vacila continuamente entre irse o quedarse en el pueblo, la ciudad, la calle, la casa, el museo y sus habitaciones. Este vaivén espacial, descrito como un «irse antes de llegar» (22), se hace evidente en la duplicación de las acciones del relato: Diana en la carretera al inicio y después de ver el último cuadro del museo (21, 30), en el café al llegar al pueblo y luego a la hora del almuerzo (21, 25), en el museo antes y después del receso de mediodía (23, 31) y en la casa durante el almuerzo y después de terminar su visita al museo. Sintácticamente se refrenda la estructura binaria con la repetición de la frase adverbial «otra vez» (27, 30, 31) y de las distintas conjugaciones del verbo «volver» (21, 24, 27, 28)<sup>8</sup>. El paso del personaje es acompañado por la transición de la mañana a la tarde del día que dura la acción. El efecto de la iluminación natural se repetirá en el relato a través de símbolos diversos. A propósito de esto, Imrei (2002) nombra al sol, la sombra, el mediodía y el cenit como símbolos de la temporalidad en el relato (196). Estos cambios de luces antes y después del mediodía delimitan la estructura dual de la historia<sup>9</sup>. Como se muestra en el diagrama, se multiplican las correspondencias espacio-temporales, entidades inseparables (Imrei, 2002, 199):

Mañana	Carretera (A)	Café (B)	Museo (C)	Casa (D)
Tarde	Café (B)	Museo (C)	Carretera (A)	Casa (D)

Desde el inicio, se percibe la sintonía de Diana con cada espacio. Por ejemplo, se reconoce un vínculo entre el adjetivo seleccionado para describir el estado del pueblo, recinto central de la acción, y el ánimo del personaje: «Para Diana ese pueblo de nombre anodino era otra pequeña marca en el mapa de la provincia» (21)<sup>10</sup>. La función lingüística del

<sup>6</sup> Esta búsqueda se enmarca en el motivo del viaje que en la narrativa de Cortázar media la utopía del encuentro de hombres y mujeres con su autorrealización: los respectivos protagonistas de *Lejana* (1951), *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963) y *La isla a mediodía* (1966) son ejemplos de ello.

<sup>7</sup> Fröhlicher (1989) propone que, como las mujeres de *Queremos tanto a Glenda*, *Diario para un cuento* y *Deshoras*, Diana tiene una función complementaria con el narrador (183). Paredes (2005) utiliza la terminología del *narrador con* para tipificar la voz narrativa de esta historia (78).

<sup>8</sup> La frase adverbial se repite en: «fue otra vez lo de antes» (27), «otra vez en la calle» (30), «sentarse otra vez para fumar un cigarrillo» (31). El verbo «volver» se repite en: «Diana dijo que daría una vuelta por el pueblo y que volvería» (21); «volvió a la primera sala porque no estaba segura de acordarse bien de una de las pinturas que había visto» (24); «y que mirar detrás de esa puerta sería como volver allá para completar la visita» (27); y «volver a mirar en la habitación precedente donde los tres vasos sobre la mesa lanzaban sus débiles sombras contra la pared» (28).

<sup>9</sup> Se advierte la simetría identificada por Fröhlicher (1984), Alazraki (1994), Haghroosta (2001) e Imrei (2002).

<sup>10</sup> Se desconoce de dónde proviene o hacia dónde se dirige Diana en su recorrido, pero la oración pronuncia la dicotomía ciudad-periferia. La apreciación que hace la mujer del museo recalca la condición de provincia del lugar: «la fachada vetusta

epíteto «anodino» es calificar de irrelevante el espacio, pero fuera del contexto de la historia la palabra sirve para denotar una sustancia paliativa. Justamente, lo primero que hará el personaje a su arribo será suspirar de alivio:

Como fuera del tiempo, lo había pensado mirando la mano de uno de los jugadores que mantenía largamente la carta en el aire antes de dejarla caer en la mesa con un latigazo de triunfo. Eso que ella ya no se sentía con ánimo de hacer, prolongar cualquier cosa bella, sentirse vivir de veras en esa dilación deliciosa que alguna vez la había sostenido en el temblor del tiempo. «Curioso que vivir pueda volverse pura aceptación», pensó mirando al perro que jadeaba en el suelo, «incluso esta aceptación de no aceptar nada, de irme casi antes de llegar, de matar todo lo que todavía no es capaz de matarme». Dejaba el cigarrillo entre los labios sabiendo que terminaría por quemárselos y que tendría que arrancarlo y aplastarlo como lo había hecho con esos años en que había perdido todas las razones para llenar el presente con algo más que cigarrillos, la chequera cómoda y el auto servicial. «Perdido», repitió, «tan bonito tema de Duke Ellington y ni siquiera me lo acuerdo, dos veces perdido, muchacha, y también perdida la muchacha, a los cuarenta ya es solamente una manera de llorar dentro de una palabra» (22).

Se identifican en este párrafo la omnisciencia del narrador y el estilo monologal introspectivo de la protagonista. Más significativos son los detalles de Diana «fuera», «en el aire», en «dilación» y «perdida» en el tiempo. En varias cláusulas se reitera este desfase temporal: «si no se llega a tiempo» (25), «otra manera u otro tiempo» (25) y «paralizador del tiempo» (26). Como un motivo compositivo, el cigarrillo gravita entre los labios de la protagonista en más de una escena; el humo evoca la efeméride del instante. La referencia a la canción de Duke Ellington alude a la edad de Diana, 40 años, y su título, *Perdido*, connota el extravío del tiempo que lamenta el personaje en el mismo soliloquio. En clave poética, esta última oración parece revelar la crisis existencial del personaje: «a los cuarenta ya es solamente una manera de llorar dentro de una palabra» (22). Diana no reflexiona con melancolía acerca del tiempo, sino con el pesimismo de quien reconoce su fuga. Una crisis de la media edad (*mid-life crisis*) parece ser la causa de la situación narrativa y también de la tristeza de la protagonista, implícita en la imagen del llanto en una palabra (22). Diana se encuentra en una transición cronológica –su edad– y, aunque se desconoce quién o cómo terminó su relación con Orlando, también experimenta una transición a la soledad<sup>11</sup>.

Su actitud en torno a la fugacidad temporal la aproxima a Johnny Carter, el protagonista de *El perseguidor* (1959), ya que ambos personajes meditan obsesivamente sobre el mismo conflicto. Martul (2002) ilustra el problema de Carter de una manera que permite refrendar el nexo propuesto: «Carter encarrérase na súa destrucción por un impulso que

---

del museo de bellas artes [...] una módica casa de piezas corridas, penosamente transformada por ediles de provincia» (22). Imrei (2002) sostiene que el efecto de las luces solares tiene una connotación negativa en la historia. Esto más la condición periférica del espacio insinúa un tipo de descenso a los infiernos. Después de todo, el saldo del viaje será el reconocimiento de la muerte.

<sup>11</sup> Una aproximación psicológica como la de Elliot Jacques (1965), quien acuñó el concepto de *mid-life crisis*, resuelve que este tipo de crisis se inicia después de los cuarenta años cuando el individuo reconoce su mortalidad.

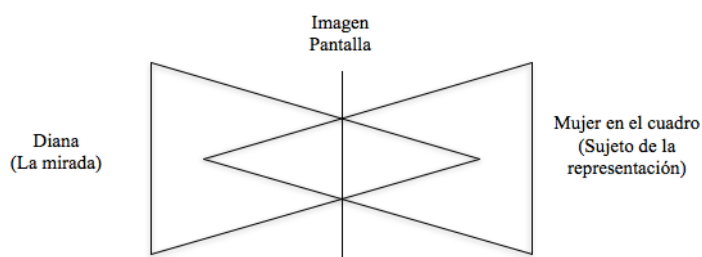
nace da súa condición e pola desesperación de non poder satisfacer a esixencia» (80). La condición de Carter es la genialidad, mientras que la de Diana es, en parte, «la separación definitiva del amante que da pie, sin duda, a la crisis al comienzo del relato» (Fröhlicher, 1995, 199). A pesar de que sus condiciones son distintas, la desesperación se agolpa en Johnny Carter y Diana hasta conducirlos a la muerte, preludiada por el contacto con el jazz y la pintura. En *El perseguidor*, Bruno es un crítico que observa a Carter en las divagaciones que lo llevan a la destrucción. El músico se eleva en la elucubración de conflictos metafísicos que expresa a través del lenguaje musical con una maestría interpretativa envidiada por Bruno. Johnny se encuentra a sí mismo a través del arte. Diana es también un poco Bruno, pues observa en estado hipnotizado (23) los cuadros de un pintor desconocido. Esta representación visual convoca a la mujer a una comunicación extralingüística. Allen (1972) ha observado que la estructura de los cuentos de Cortázar gira en torno a un motivo que puede convertirse en un símbolo representativo de los conflictos de los personajes (399), tal como ocurre en *Fin de etapa*, el tiempo y el arte como espejo son los símbolos que remiten a las contrariedades del personaje central.

En la primera sala del museo, Diana encuentra una serie de variaciones pictóricas en torno a una mesa, una casa y una ventana; en los cuadros de la segunda y tercera sala, respectivamente, descubre la difuminada silueta de un hombre y una mujer sin vida. Su desplazarse a través de las puertas de las habitaciones connota su ahondamiento en el mundo pictórico, puesto que, metafóricamente, las habitaciones del interior de la casa-museo representan su psique y las obras hiperrealistas le sirven de espejo. Este estilo de arte está acusado por la descripción misma de los cuadros, pero también por la dedicatoria del relato a Antoni Taulé, un pintor catalán representativo del movimiento de arte hiperrealista que se originó como una neovanguardia en la década de 1960<sup>12</sup>. Como parte de la genealogía pop, las imágenes hiperrealistas siempre representan otra imagen real o ilusoria (Foster, 2001, 130). Efectivamente, en la narración ocurre una mimesis doble –la estructura del espejo–, pues el artista implícito reproduce unas instancias que Diana acepta y encarna. A la inversa, si los cuadros yacen en un plano atemporal, estos imitan directamente la realidad de la mujer. En cualquier caso, el encuentro entre Diana y los cuadros es puramente lacaniano: en el

---

<sup>12</sup> Sobre la génesis del relato contó el escritor: «Antoni Taulé [...] me mostró sus cuadros. Me sorprendieron mucho. En la mayoría de ellos el tema son habitaciones dentro de una casa [...] que de inmediato te da la sensación de estar vacía. En la habitación que se muestra hay una silla, o una mesa, a lo sumo dos mesas y una silla. Y cuando hay personajes, están casi siempre a una cierta distancia, de pie en la puerta, de espaldas [...] Taulé me había mostrado sus cuadros para pedirme que le hiciera un prólogo para una exposición. Yo no hago nunca prólogos para los pintores, sino que escribo textos paralelos. Cuando empecé a mirar de nuevo los cuadros –él me había dado reproducciones– los tuve ahí, delante mío, durante muchos días. Y de golpe surgió la idea de que todas esas habitaciones podían corresponder a un pequeño museo de provincia donde alguien hacía una exposición. Un museo al que llegaba esa mujer metida en un viaje» (Prego, 1985, 70).

fondo del ojo de Diana está la imagen, el fondo de su ojo está pintado en la imagen, pero ella también está en la imagen<sup>13</sup>. Se adecua perfectamente la imagen de la mirada de Lacan:



Cortázar también incluye en la dedicatoria de este relato a Sheridan Le Fanu, «por ciertas casas» (21). Tal homenaje encuentra una justificación en la multiplicidad de casas en la historia: la del museo, la que aparece en las pinturas y la «casa abandonada» (23) en la que irrumpe Diana. En la narrativa gótica de Le Fanu, escritor irlandés del siglo XIX, las casas son frecuentemente los personajes centrales: «Le Fanu's novels managed to unite place, background and atmosphere in perfect harmony» (Genet, 1991, 104)<sup>14</sup>. A propósito de esta referencia, se intuye que el motivo de las casas vacías o abandonadas en el cuento de Cortázar está próximo al de las casas embrujadas y esto promueve la fractura del orden lógico en la historia. En sí misma, la existencia del museo despierta la sospecha de que algo extraño sucede. Diana se topa con el edificio justo después de que el camarero del café le advirtiera que en el pueblo no había mucho que ver (21). En su interior, Diana vacilará sobre lo visto en la primera sala. Al regresar a ella, encontrará un jarro con pinceles en la obra en que pensó había una mesa vacía; la mesa aparece en la tela colgada en otra pared (24). Los límites también se ponen en tela de juicio cuando Diana se percata de la frontera entre el realismo de las pinturas, que bien podrían ser fotografías, y las habitaciones de la casa real. Esto anticipa el cruce de su experiencia con las instantáneas capturadas en los óleos y da paso a un conato interpretativo. Elucubrará, por ejemplo, que la silueta masculina que aparece en los cuadros de la segunda sala es la autorrepresentación del pintor. Puleo (1990) sostiene la teoría del personaje y propone la animación de la sombra que «hace oír su “buena risa”» al ver a la mujer acceder a su mundo (59)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Este es un juego de palabras a partir de la sentencia de Lacan (1986): «Yo no soy simplemente ese ser puntiforme situado en el punto geométrico desde el que se capta la perspectiva. Sin duda, en el fondo de mi ojo está pintada la imagen. La imagen, sin duda, está en mi ojo. Pero yo estoy en la imagen» (96).

<sup>14</sup> La autora dedica un capítulo a las casas de Le Fanu: «Whether it be the manor of the Ashwoodes in *The Cock and Anchor*, the castle which the O'Briens and the Willoughbys contend for in *The Fortunes of Colonel Torlogh O'Brien*, the ancestral homes whose walls cast frightful shadows over the plots of *The House by the Churchyard*; whether it be Brandon Hall in *Wylde's Hand*, Knowl or Bartram-Haugh in *Uncle Silas*, Marlowe Hall or Wardlock Manor in *Guy Deverick*, attention is always focused on the Big House» (104).

<sup>15</sup> Este acceso es, de acuerdo con Puleo, una metalepsis. Este tropo se encuentra en la narración simultánea de *Continuidad de*

Se da la fisura entre la pintura y la realidad en la transición de la primera a la segunda parte de la historia. Diana interrumpe su visita por el receso del mediodía que le anuncia un guardia del museo. En su recorrido por las calles del pueblo encontrará una casa vacía en cuyo interior halla la mesa y la iluminación que antes admiró en los cuadros. Diana irrumpe en el espacio, enciende un cigarrillo y crea una estampa con su humo, «que trepaba en el chorro de luz horizontal, dibujándose a sí mismo como si quisiera oponerse a esa voluntad de vacío de todas las piezas, de todos los cuadros» (28). Se repite el acto de fumar, representativo de un tiempo cíclico quebrantado por la última bocanada que devuelve a quien fuma a la misma nada del momento en que lo encendió. En su segunda entrada al museo, Diana descubre una pieza en la que aparece la mesa de siempre junto a una silla en la que yace muerta una mujer de pelo castaño y vestida de negro (30); es una proyección de sí misma. En su huida a la ciudad, la abrasión del cigarrillo en la boca provocará la vuelta de Diana al museo para comprobarlo (30)<sup>16</sup>. Su impresión pasará del espanto al entendimiento de que la clausura y la inmortalidad de la obra pictórica es lo más cercano a la trascendencia de la temporalidad que ha incitado su viaje.

Al final, Diana se instalará en la espera de su propia muerte a partir del espejo-modelo del museo. De acuerdo con Alazraki (1984), la muerte realiza la última simetría en la vida de la protagonista. En tanto periplo, la muerte cifra el destino último con el propósito de buscar un orden que la mujer aprehende de la creación pictórica. En la estampa se cuajan los motivos compositivos de la historia: el humo del cigarrillo, la luz, la silla y la mesa. En principio, el pretérito imperfecto del verbo «poder» apunta hacia un engañoso final abierto, pero la palabra clave será el adjetivo «inmóviles», que opone los paseos de Diana, símbolos de vida, a la invariabilidad del objeto pictórico enclaustrado en una escena única: «Podía irse cuando quisiera, por supuesto, y también quedarse; acaso sería hermoso ver si la luz del sol iba subiendo por la pared, alargando más y más la sombra de su cuerpo, de la mesa y de la silla, o si seguiría así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto, como ella y como el humo inmóviles» (32).

El motivo temático del arte como resquicio de la liberación femenina conecta la historia con *Orientación de los gatos* (1980). Alana es llevada por su esposo a una galería, porque este cree que únicamente logrará conocer las profundidades de la mujer al verla transformarse frente a las obras de arte. Al observar el último cuadro, en el que aparece un gato con la mirada constreñida a la tapia ilustrada hacia el interior de la tela, Alana escapará

---

*los parques* (1956), que se ha discutido en el análisis dedicado a *Botella al mar. Epílogo a un cuento*.

<sup>16</sup> Nuevamente, la huida y su cancelación evocan el mito del descenso a los infiernos. Si Diana hubiese completado el viaje de regreso a la ciudad, hubiese elidido la muerte y los límites temporales, pero su vuelta es una aceptación de que la obra es un espejo de sí misma.

del tiempo y del espacio de su acompañante. Las características de este cuadro coinciden con la descripción que se ofrece en *Fin de etapa* sobre un viaje anterior de Diana junto a Orlando: «al ras de los muros de piedra gris, mirando distraídamente algún raro portal abierto, una sospecha de patios interiores, de brocales con agua fresca, glicinas, gatos adormecidos en las lajas» (26). En *Orientación de los gatos* se describe la obra como la pintura de una ventana y un felino que miraba a lo lejos (17). En ambos relatos, la galería y las obras son vasos comunicantes entre planos distintos de la realidad. El estado definitivo de la liberación de Alana y Diana –apelativos morfológicamente parecidos– es el estatismo: «la inmovilidad de Alana» (18) y Diana junto a «la luz inmóvil como todo el resto» (32). En la doble mimesis, el cuadro por el que escapa Alana es un doble acceso a un «más allá de la ventana»: ventana en el sentido del hueco en la pared de la galería y de la obra misma. Al acceder al otro lado del espacio, Alana provoca un cambio en la perspectiva narrativa, porque dejó de ser el objeto contemplado y en su lugar el esposo observador será el examinado: «lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente» (18). Asimismo, Diana, que decía transitaba por el entorno como quien era vista por él (22), se ha fundido literalmente en el espacio y, como las cosas en el mundo, se deja bañar por el cambio de luces y sombras. Esta ruptura dota a ambas mujeres de la capacidad de asumir una muerte real o simbólica.

En definitiva, en *Fin de etapa* no se inaugura la reflexión de Cortázar sobre la temporalidad, lo fantástico y la correspondencia entre el arte, la vida y la muerte. Pero, en parte, su novedad literaria estriba en el hecho de que esta discusión gire en torno a un personaje femenino. Diana trasciende el conflicto sentimental que connota la mención de Orlando y pondera justo en el límite entre lo real y lo ilusorio una decisión pragmática: morir en el sentido racional para concretar la eternidad en un mundo que se ofrece como espejo de su experiencia real, pero ya liberada de las convenciones de la temporalidad. Se trata de un acto suicida enmarcado en la poeticidad con que se describe el espacio, mas la misma clave poética acusa una continuidad de la existencia en la inmortalidad pictórica. Esta comunicación entre dos manifestaciones de la realidad se corresponde con la simetría del espacio, de los viajes y de las acciones en general, que contribuyen a la unidad y cadencia narrativa de un texto que marca el hilo nostálgico de la colección que encabeza.



### 4.3. Segundo viaje

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1984, Alazraki anotó que el tema de *Segundo viaje*, construido alrededor del silencio, es el misterio de los triunfos de su protagonista, en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. En 1987, García Ramos lo clasificó en los tipos de cuentos con un tiempo dual separado, en «Análisis temporal de los cuentos de *Deshoras* de Julio Cortázar». En 1995, Fröhlicher subrayó la simetría entre el sistema de valores del narrador y del protagonista, en «Leer un libro de cuentos. *Deshoras*, de Julio Cortázar» y *La mirada recíproca*. En esta línea, en 1997, Silva-Cáceres describió el texto como un poema sobre la amistad en el que Cortázar inventa a un doble fraternal, no antagonico, en *El árbol de las figuras*. En 1999, Arbena lo incluyó en *Latin American Sport: An annotated bibliography, 1988-1998*. En 2002, Barrientos propuso que el relato está basado en la interpretación literal de la expresión «pelea como un poseso», habitual entre los locutores que describen una pelea de boxeo, en «Las palabras mágicas de Cortázar». En 2005, Paredes lo inscribió en la línea gótica inglesa de relatos de fantasmas y, no tan convincentemente, asemeja el encuentro de boxeo con la búsqueda de Johnny Carter, en *Abismos de papel*. En 2008, Comprone examinó la mezcla de culpa y nostalgia del personaje central y estimó que el fatalismo de la historia reside en la simbólica contraposición entre el poder estadounidense y el doble fracaso argentino, en *Four Major Latin American Writers*.

#### ARGUMENTO

Ciclón Molina era un boxeador obsesionado con Mario Pradás, otro púgil que murió tras su derrota en el campeonato mundial frente a Tony Giardello en Nueva York. En una de sus peleas, Ciclón, boxeador de desempeño mediocre, venció sorpresivamente a su adversario. Desde entonces, su carrera ascendió hasta viajar a Nueva York para enfrentarse con Giardello en el mismo campeonato que su ídolo. En Nueva York, cuando todos los argentinos esperaban su triunfo, Ciclón es derrotado con un golpe letal. En el hospital, Alesio, su entrenador, presencia una escena de terror: Ciclón queriéndose arrancar la piel.

#### ANÁLISIS

En *Segundo viaje* se repiten varias constantes temáticas y estilísticas en las narraciones de Julio Cortázar: el boxeo, la posesión y el desarrollo narrativo a partir de la imposibilidad de enunciar la manifestación fantástica. Por ello, el relato se integra en dos categorías de la narrativa breve del escritor: los cuentos sobre el fracaso de personajes boxeadores, como

*Torito* (1956) y *La noche de Mantequilla* (1977), y los cuentos en los que ocurre una posesión, como *Las armas secretas* (1959) y *Los pasos en las huellas* (1974). También se repite en él el concepto de figura cortazariana. De ahí que convenga estudiar las características de este cuento de manera autónoma y también dentro de las mencionadas categorías.

La estructura dialogal de la narración está conformada por dos niveles: el primero es el tiempo presente de la conversación entre un narrador homodiegético y un interlocutor pasivo, y el segundo es la historia evocada sobre Ciclón Molina y Mario Pradás. Sin embargo, solamente se conoce la voz del narrador, aficionado del boxeo y confidente de Ciclón Molina, ya que la figura del receptor permanece en el anonimato. De hecho, la tardía aparición del pronombre «tú» desarticula la impresión de que la narración es un soliloquio. Algunas acotaciones del narrador implican que el interlocutor es un joven aspirante a boxeador: «vos eras muy pibe y no te podés acordar» (45), «vos sabés muy bien lo que pasó, para qué te voy a contar» (45) y «vos dirás que es la ley del ring y otras mierdas, total no lo conociste a Ciclón y por qué te vas a hacer mala sangre» (46)<sup>17</sup>. Este último enunciado supone igualmente el conocimiento que tienen los dos hablantes de la jerga boxística repetida a lo largo de la narración: «box», «sparring», «ring», «round», «gancho» (46), «pegada de nocaut» (39), «piña» (47), «noquear en frío» (42) y «viene la campana» (42)<sup>18</sup>. También el hecho de que el interlocutor sea un aspirante a boxeador explica la justificación del acto narrativo al final: «te lo cuento por si en una de esas, nunca se sabe» (49). Asimismo, el pronombre demostrativo en la frase «en una de esas» denota la manifestación de lo sobrenatural y marca el tono de duda en la narración. En su reticencia a revelar el origen de lo ocurrido a Ciclón, el narrador lo despacha como «una de esas cosas que uno cree y no cree» (37).

Sin que se precise la distancia temporal entre los dos niveles de la narración, el relato queda dispuesto en una secuencia tripartita y cronológica que se resume en: 1) la admiración de Ciclón por Mario Pradás, 2) las victorias de Ciclón y 3) su muerte. Esta secuencia está conformada por tres conversaciones reproducidas en estilo dramático: dos entre el narrador y Ciclón y la última entre el narrador y Alesio, el entrenador. El estilo oral del discurso literario está marcado por el léxico argentino y coloquial que se encuentra particularmente en las expresiones con función de contacto: «y te juro» (38), «yo qué te voy a decir» (39), «ya te dije que no pude acompañarlo» (43), «fijate si no es triste», «el final, te digo, el final de todo»

<sup>17</sup> Otra observación descarta que se trate de una conversación entre padre e hijo: «todo lo que no le podía interesar a mi señora ni a mi nena, te darás cuenta» (36).

<sup>18</sup> Con respecto del uso de estos tecnicismos, resulta interesante el comentario de Barrientos: «Todo el cuento se basa en la interpretación literal de una expresión que a menudo se les oye a los locutores que describen una pelea de box, porque había un momento en que Molina peleaba *como un posesos*» (1986).

(36) y «no te cuento del entierro cuando lo trajeron» (46)<sup>19</sup>. En la estructura conversacional se da una paradoja, puesto que mediante lo implícito, y no a través de los enunciados directos, se rescata el verdadero argumento narrativo: la aparente posesión de Ciclón Molina por el espíritu de su ídolo.

Al mismo tiempo que evitan nombrar la causa de la efeméride que le costó la vida a Molina, el narrador, la propia víctima y su entrenador sugieren las fuentes sobrenaturales del hecho. De entrada, el narrador insiste en contraponer la personalidad de Ciclón, un «tipo que se ganaba unos pesos peleando lo mejor posible» (36) y recibía los comentarios «con una sonrisa mansa» (36), con la fama y el éxito súbito que lo llevaron hasta Nueva York a repetir el campeonato en el que fracasara Pradás, de quien Ciclón había sido *sparring*. Por lo tanto, incrédulo ante el primer triunfo de Ciclón (38), optará por denominar como «la cosa» a lo que ha provocado la inusitada hazaña: «Yo no estaba al tanto de que había cambiado de entrenador y claro, me pareció que de ahí podía venir la cosa, pero hoy que vuelvo a pensarlo siento que tampoco estaba convencido» (38).

Antes del viaje a Nueva York, Ciclón citó a su amigo en el mismo café para confesarle que su fuerza en el ring era ajena a su control. Su vaguedad explicativa se fundamenta en la esperanza de que este intuyera lo mismo que él. Con lo cual, si bien la idea estaba formulada, los personajes eluden su verbalización:

- Qué querés, Alesio tiene razón, vos también tenés razón. No pueden entender, te das cuenta. Yo mismo no lo entiendo, por qué tengo que esperar.
- ¿Esperar qué?
- Qué se yo, que venga –dijo Ciclón y desvió la cara. [...]
- Vos te das cuenta –dijo. –Ni a Alesio ni a nadie les puedo hablar mucho porque les tendría que romper la cara, no me gusta que me tomen por loco [...].
- No entiendo un carajo –le dije–, pero te agradezco, Ciclón.
- Al menos vos y yo podemos hablar –dijo Ciclón. –Como la noche de Coggio, te acordás. Vos te diste cuenta, vos me dijiste: «Seguí así».
- Bueno, no sé de qué me habré dado cuenta, solamente que estaba bien que fuera así y te lo dije, no habré sido el único (41).

Más adelante se descubre que el amigo y narrador comprendía a qué se refería Ciclón: «Me pareció que Ciclón aceptaba con su silencio eso que nos había estado atando la lengua todo el tiempo. Después de todo era otra manera de decirlo sin caer en una de miedo, si me seguí un poco» (43). De nuevo el uso de los pronombres, ahora el de la primera persona plural, «nos», evidencia la comunión de sospechas entre los personajes. Además, la frase «una de miedo» connota el temor de ambos a la experiencia sobrenatural. El personaje-narrador pasará de la enajenación a la intriga. Su incompreensión está manifestada en el texto: «no

---

<sup>19</sup> Se registran también las palabras: «petiso» (35), «bulín» (38), «julepe» (49), «faso» (41), «cuantimás» (44), «chinche» (47), «pantado» (47); y los modismos «de puro compadre» (49), que se refiere a la figura del compadrito, un hombre jactancioso y provocativo, y la frase «te la debo, como se decía entonces» (39) (DRAE, 2014).

entendiendo un carajo» (41) y «no te sigo muy bien» (42). También formula explicaciones lógicas a los hechos: «Te lleva tiempo calentarte, es eso» (42) y «Yo en el fondo creo que lo que te pone así es lo que vos querés» (43). Sus frases de duda o justificación son evasivas de un tema que no quiere discutir. En el retrato que reproduce de sí mismo el día del campeonato mundial pareciera que el narrador intuía el desenlace del encuentro con Giardello, como una repetición del evento de Pradás: «Ciclón y yo teníamos que estar mano a mano desde la radio, desde algo que me cerraba la garganta y me obligaba a beber y a fumar y a decirle cosas idiotas a Ciclón, hablándole desde el sillón, desde la cocina, dando vueltas como un perro y pensando en lo que acaso estaría pensando Ciclón mientras le vendaban las manos, mientras anunciaban los pesos, mientras un locutor repetía tantas cosas que sabíamos de memoria, el recuerdo de Mario Pradás volviendo para todos desde otra noche que no se podía repetir» (45)<sup>20</sup>.

A pesar de la evasión de lo fantástico, todo está contenido en la propia idea de la repetición ya anunciada desde el título<sup>21</sup>: no es el segundo viaje de Ciclón Molina, sino el de Mario Pradás. El recuerdo colectivo está compendiado en el enunciado «mientras que un locutor repetía tantas cosas que sabíamos de memoria» (45). Se denota una expectativa del país, que tiene un referente histórico en lo que el propio autor llamó la «tragedia nacional» del fracaso del boxeador argentino Luis Ángel Firpo ante Jack Dempsey en 1923 y la posterior aparición de Justo Suárez, quien «hizo una carrera espectacular y que además era muy simpático y también perdió en Estados Unidos al final» (Picon Garfield, 1978, 107-108). Podría incluso pensarse en el texto como una fabulación histórica. De acuerdo con Comprone (2008): «The fatalism in “Segundo viaje” resides in the narrator’s certitude that the North (symbolized by Giardello) will eventually win against the South (represented by Pradás and Ciclón); however, there is this feeling of perpetual longing to overcome this tragic opposition» (215). Esta interpretación consolida la valoración de Argentina como espacio narrativo, pero también como un personaje colectivo de fondo, una especie de coro.

Como ha dicho Alazraki (1989), el relato está construido alrededor del silencio de los personajes (155). Esta ausencia de palabras supone la participación del interlocutor o el lector en un ejercicio deductivo que le permitiría descubrir la circunstancia fantástica que ninguno de los personajes acepta por motivos distintos: Ciclón lo considera una locura y el narrador prefiere evitar el miedo. Más que el recuerdo entre los argentinos, el espíritu de Mario Pradás

---

<sup>20</sup> Silva-Cáceres (1997) propone que «este cuento podría ser considerado también un bello poema sobre la amistad; es gracias a ella y a la admiración de Ciclón que este va poco a poco ingresando en el mundo de su amigo muerto para vengarlo» (89). Tomando esta observación, se estima que más que la relación Molina-Pradás, el vínculo entre el boxeador-víctima y el sujeto narrador, descrito en la citada escena, sirve de exaltación a la amistad.

<sup>21</sup> Ocurre lo mismo en *Segunda vez*, ya que el hecho fantástico se omite con las vacilaciones de María Elena sobre la desaparición de Carlos.

regresa a través del novel boxeador. Se confirma el hecho fantástico en la descripción que Alesio comparte con el personaje-narrador un tiempo después de la muerte de Ciclón: «Nunca vi una cosa igual, hermano. Era como si lo hubieran estado torturando, como si alguien hubiera querido vengarse de no sé qué. No te puedo explicar, estaba como hueco, como si lo hubieran chupado, como si le faltara toda la sangre, perdoná lo que te digo pero no sé cómo decirlo, era como si él mismo hubiera querido salirse de él, arrancarse de él» (48).

Alesio intenta relatar una escena que, por sobrenatural, escapa a sus posibilidades comunicativas: «no sé cómo decirlo» (48)<sup>22</sup>. En respuesta, precisa el narrador que, aun cuando podrían entender el hecho, no lo creerían: «Lo que yo sé es que no fue Giardello el que mató a Ciclón, Giardello puede dormir tranquilo porque no fue él» (48). Surge un nuevo problema en la historia: si no fue el golpe de Tony Giardello durante el campeonato, ¿quién mató a Ciclón Molina? Es, además, una muerte prevista por la propia víctima, que le dijo a su amigo: «en una de esas me van a noquear en frío, te juro que me da miedo» (42).

Desde el inicio, las acciones de Ciclón Molina han estado bajo la sombra de Pradás: Ciclón fue su *sparring*, estaba obsesionado con su historia, maldecía a Giardello, repetiría su periplo hasta el campeonato y moriría en las mismas circunstancias. Su carrera se convierte en una venganza personal, pero también nacional. En Argentina se quería borrar el triste suceso de la derrota de Pradás en los Estados Unidos. Del mismo modo, el único indicativo de tiempo dentro del relato se establece entre el campeonato mundial de Pradás y el de Molina: «Y así nomás era, después de la pelea con el Gato Fernández a nadie le quedó duda de que el camino estaba abierto, el mismo camino de Mario Pradás dos años antes, un barco, dos o tres peleas de apronte, el desafío por el campeonato mundial» (40).

Esta idea del tiempo cíclico o la repetición implica un nexo entre esta historia y *Una flor amarilla* (1956), en la que Cortázar emplea el recurso del desdoblamiento desde las figuras análogas de un hombre obsesionado con su inmortalidad y un niño llamado Luc, quien aparenta ser el doble de su infancia. Pero en *Segundo viaje* el concepto de la repetición se da a través de la posesión implícita de Ciclón Molina y Mario Pradás. Esto no significa que, como ha propuesto Paredes (2005), la historia se inscriba en la línea gótica inglesa de relatos de fantasma (171-172), puesto que la posesión se da en el marco de la concepción neofantástica. Es decir, como parte de un orden racional e insólito que no logra resolverse ni en el tiempo de la historia ni en el de la narración. De ahí la reticencia del narrador y los personajes a enunciar sus sospechas nunca comprobadas. Primeramente, la posesión se comprueba con el

---

<sup>22</sup> Alesio echa mano de una metáfora —«estaba como hueco»— que antes usó el narrador para describir la actitud de Ciclón en su primera conversación: «lo decía como tapando un agujero» (38). Ambas descripciones connotan la concavidad de un cuerpo invadido. En la historia se desarrolla el tópico de la posesión y, como en *Los pasos en las huellas*, «el final de la experiencia de posesión es el despojo y vacío total de la identidad de los protagonistas» (Silva-Cáceres, 1997, 88).

trance que describe Ciclón: «empieza en un descanso, no me doy cuenta de nada» (42), hasta que declaran su victoria. En segundo lugar, se verifica lo mismo en la escena final, próxima a las estampas populares de un exorcismo. Esta fórmula del admirador poseído por el ente admirado se presenta también en *Los pasos en las huellas* (1974), la historia de la posesión del crítico literario Jorge Fraga por el poeta olvidado de quien escribe una biografía. Como Pradás invade el cuerpo de Ciclón para repetir su viaje y concretar su revancha con Giardello, el poeta se apodera del crítico para manipular la escritura sobre su vida. En ambos cuentos subyace la idea del rehacer desde un tiempo y espacio distintos, pero aparentemente paralelos a los de los posesos<sup>23</sup>. En *Segundo viaje*, pese a que la diferencia temporal está delimitada, prevalece una expectativa de repetición: «Cómo me iba a extrañar que más de un periodista porteño hablara del viaje de Ciclón con sobreentendidos de revancha simbólica» (44). Se añade a esto un enunciado que consolida el nexo: «era como si Ciclón pisara las huellas del otro viaje» (44). Como el boxeador, el crítico advierte una manifestación extraña a través del aire onírico que lo arropa. Tampoco creará el éxito de su libro biográfico. En los relatos la posesión deriva en un triunfo efímero, consecuentemente en la muerte. Este efecto de subida y caída está patente en un pasaje de *Los pasos en las huellas*: «Nada podía ocurrir que no fuera otro peldaño de la escalera de honor, salvo el día inevitable en que, como en los puentes del jardín, al último peldaño ascendente siguiera el primero del descenso» (57).

En la estructura de cierre de *Segundo viaje* Alesio alude a la presencia de un sujeto desconocido: «hay otro al que yo le tengo doblemente lástima» (49). La repetición como recurso del aparato fantástico de la historia está latente desde su título y culmina en el adverbio de este enunciado: «doblemente». Esto produce un paralelismo entre la historia de Mario Pradás y la de Ciclón Molina, que convergen hasta la muerte de Ciclón sin que se mencione más a su antecesor. Por ello, la doble lástima de Alesio sugiere que Mario Pradás sea la insólita fuerza que se apoderó de Ciclón hasta aniquilarlo. En realidad, este hecho ya está insinuado en la sincronía narrativa con que se presentan las tragedias de los púgiles, de modo que lo implícito al final del texto consolida la idea de la posesión como esclarecimiento del fenómeno que experimentó Ciclón. En efecto, la escisión del orden racional induce a los personajes y al narrador a su hermetismo narrativo que, al fin y al cabo, es la clave neofantástica del cuento, pues prevalece el terror y el misterio ante lo desconocido, pero el dato nunca podrá comprobarse directamente; el lector creará descifrar esquemáticamente la historia, mas carecerá de la confirmación del propio texto.

---

<sup>23</sup> La subversión de las coordenadas espacio-temporales evoca la noción de las figuras en la obra de Cortázar, que el autor explicó «como el sentimiento (que muchos tenemos, sin duda, pero yo sufro de una manera muy intensa) de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos» (Harss, 1966). Sobre todo en los relatos fantásticos se da la transposición de estas coordenadas, como en *Todos los fuegos el fuego* (1966) y *El otro cielo* (1966).

#### 4.4. Satarsa

##### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1985 y en 1997, respectivamente, Alazraki y Silva-Cáceres examinaron las formas de la animalidad en la narración como símbolos de la opresión política en América Latina, en *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra y El árbol de las figuras. Estudios sobre los motivos fantásticos en los cuentos de Julio Cortázar*. En 1986, Sicard discutió que el lenguaje se desdobra en el relato para designarse como su propio origen, en «Satarsa: (m)atar a la rata». En 1994, Parkison Mora lo incluyó en un estudio sobre el tema de la tortura en las obras del escritor, en «Deciphering the Wounds. The Politics of Torture and Julio Cortázar's Literature of Embodiment». En 1995, Fröhlicher examinó la perspectiva visual del protagonista y propuso que al final Lozano se enfrentará al reflejo de sí mismo en el anti-sujeto, Satarsa, en *La mirada recíproca*. En 2001, Macías Rodríguez escrutó la pluralidad de niveles significativos en el cuento y propone que es un homenaje a Camus, Baudelaire y Poe, así como un reconocimiento que hace el autor a su obra anterior, en «El alcance del juego de las palabras en *Satarsa* de Julio Cortázar». En 2007, Muzzioli usó el término «distopía» para catalogar el texto en el marco de una lectura política, en *Scritture della catastrofe*. En 2008, Campra señaló que la simbología política no anula los visos fantásticos que se manifiestan en el juego del signo lingüístico del título, en *Territorios de la ficción: Lo fantástico* (2008). En 2008, Souto Alcalde defendió la lectura poliédrica del texto, en el que se cancelan los límites genéricos, en «Un arquetipo?: *Satarsa* ou o xénero genativo».

##### ARGUMENTO

Lozano, Laura, Illa y Yará son un grupo de fugitivos escondidos en Calagasta, en donde trabajan como cazadores de ratas gigantes que venden a una compañía danesa. Liderados por Lozano, quien está acompañado por su esposa Laura y su hija Laurita, el colectivo intenta vender la mayor cantidad de ratas para continuar la huida, pero los militares de quienes intentaban esconderse los atrapan.

ANÁLISIS

En la primera escena el personaje central del relato, Lozano, medita sobre la ontología del palíndroma<sup>24</sup> que inventó en un tiempo simultáneo entre la acción y el relato y que es el título de la historia relatada por un narrador heterodiegético y focalizada a través del propio Lozano<sup>25</sup>: «el palíndroma miente y dice la verdad como todo espejo [...]. Pero también es una mentira porque nadie ha atado jamás una rata gigante como no sea metafóricamente [...]. Nadie atará nunca a una rata» (54).

En este pasaje se hallan los elementos clave en la composición del cuento: el espejo, la metáfora y la profecía. En primer lugar, la imagen del espejo es paralela a la estructura binaria de la narración: la parte inicial está compuesta por seis escenas, en las que se presenta la profecía de los palíndromas, y la parte secundaria, formada por cuatro escenas, es la que se cumple el vaticinio con el enfrentamiento entre los fugitivos, las ratas y los militares. En segundo y tercer lugar, la profecía es evidente —«Nadie atará nunca a una rata» (54)— y esta se cumple a través del registro metafórico con que se emplea el sustantivo «rata», que sirve para denotar a los animales y también a los militares. En total, los hechos se desarrollan en dos días<sup>26</sup>:

Día I	Día II
I. Lozano inventa el palíndroma de <i>atar a la rata</i>	I. Laura se entera de que los militares están cerca y planean la huida
II. Lozano conversa con Laura sobre la huida de Calagasta	II. Illa, Yará y Lozano salen a la cacería de ratas
III. Illa pone de manifiesto la obsesión de Lozano por los juegos	III. De regreso de la cacería, los sorprenden los militares
IV. Lozano les explica a Illa y Yará el valor del palíndroma	IV. Lozano es el único superviviente
V. Lozano recuerda junto a Laura sus primeros juegos con palabras	
VI. Illa y Yará discuten sobre la «locura» de Lozano	

Desde el principio se nota un vínculo entre las invenciones lingüísticas en el interior de la ficción y los elementos paratextuales. El significado del título, *Satarsa*, se descifra en la

<sup>24</sup> Se mantiene el sustantivo en femenino por el que optó Cortázar en el cuento.

<sup>25</sup> Se advierte una variación de la perspectiva narrativa de Lozano a la de Illa, quien duda de la capacidad de su líder.

<sup>26</sup> La evolución temporal está señalada por blancos tipográficos. En cuanto a las tres colecciones estudiadas, estas marcas en el texto se encuentran también en *Clone*, *La barca o Nueva visita a Venecia*, *La escuela de noche*, *Desboras*, *Pesadillas* y *Diario para un cuento*.



historia misma, mientras que el epígrafe, «Adán y raza, azar y nada» (57), se engarza con la oración inicial que pone en evidencia la simultaneidad entre las acciones y la instancia narrativa: «Cosas así para encontrar el rumbo, como ahora lo de atar a la rata, otro palíndroma pedestre y pegajoso, Lozano ha sido siempre un maniático de esos juegos» (53). Se establece el valor del juego como la búsqueda de sentido a la absurda dependencia de los fugitivos con las ratas; deben capturar la mayor cantidad posible para escapar definitivamente de la amenaza de los militares. Con todo, la afición de Lozano por los palíndromos se remonta a su época en Mendoza, mucho antes de refugiarse en el territorio por motivos que no se revelan en el texto. Así como en el pasaje inicial se brindan los elementos fundamentales de la historia, también en esos párrafos Lozano descarta el velo de inverosimilitud: «Que todo eso sea casi deliberadamente insano no le extraña [...] con Laura se ha habituado a hablar de la cuestión de las ratas como si fuera la cosa más normal y en realidad lo es, por qué no va a ser normal cazar ratas gigantes [...] no le parece nada absurdo» (54). Es decir, los actantes reconocen lo inaudito del trabajo de luchar contra los roedores a cambio de sobrevivir en la clandestinidad.

Los personajes se oponen en dos pares en función de sus reacciones a los juegos del líder. Laura se mantiene impertérrita a los palíndromos de su esposo, una actitud cónsona con su rol de madre y compañera que, desde las perspectivas de los otros hombres, la convierte en un personaje débil, más aún por el hecho de que su maternidad retrasó la huida a Calagasta. En la séptima escena Yará se ocupará de cortar la piel que usarán para cubrirse las piernas e insistirá en la endeblez de Laura diciendo que «las mujeres no saben manejar cuchillos» (64). La oposición entre los hombres y Laura se confirma en la dicotomía del espacio interior, la casa en la que se mantiene la mujer junto a su hija, y el espacio exterior, en el que se enfrentan los hombres a las ratas y a los militares. Al contrario de Laura, Yará e Illa piensan que los palíndromos de Lozano son juegos irracionales que no tienen más explicación que su deseo de venganza: «Todos queremos vengarnos, unos de los milicos y otros de las ratas, es difícil guardar la cabeza fresca» (60). A pesar de que el significado literal del palíndromo encuentra una explicación en el deseo de Lozano de vengarse de los animales que le arrancaron la mano a su hija Laurita, la frase en sí, admite su autor, no tiene un valor semántico: «atar a la rata no es más que atar a la rata» (57). Sin embargo, Lozano encuentra en la pluralización del sustantivo «rata» la posibilidad de concretar su represalia, porque la forma «satarsa» es un antropónimo y todos los nombres aíslan y definen: «Ahora sabés que hay una rata que se llama Satarsa. Todas tendrán nombres, seguro, pero hay una que se llama Satarsa» (58). Entonces lo lúdico se torna verdaderamente irracional. Lozano asume

verdadera la existencia de Satarsa e intentará encontrarla en la cacería: «—Satarsa —dice Lozano en voz baja, hablándole al agujero desde donde lo miran los ojos en torbellino. —Salí vos, Satarsa, salí rey de las ratas, vos y yo solos, vos y yo y Laurita, hijo de puta» (64).

El recurso de la personificación de los roedores puede identificarse desde el inicio en la descripción del miedo de los habitantes de esta aparente zona rural: «Illa, Yará y los otros han sentido que las ratas desplegaban nuevas estrategias, se volvían aún más peligrosas por invisibles y agazapadas en refugios que antes no empleaban, y que cazarlas se va a volver cada vez más difícil ahora que las ratas los conocen y hasta los desafían» (54-55). Esta actitud de inferioridad se acopla con la idea de que nadie podrá atar una rata que es, a su vez, una anticipación del desenlace. Durante el enfrentamiento Illa cavilará que «no se pueden atar las ratas, piensa Illa, tenías razón mi jefe, me cago en tus jueguitos pero tenías razón, puta que te parió con tu Satarsa, cuánta razón tenías» (68).

El uso de animales, en este caso ratas, en contraste con la figura humana, vincula a *Satarsa* con otros textos del escritor: el tigre y la niña de *Bestiario*, los conejos y el huésped suicida de *Carta a una señorita en París*, las mancupias —animales inventados— en *Cefalea*, publicados todos en *Bestiario* (1951); el minotauro y Ariana de *Los premios* (1960); las hormigas de *Los venenos* y el anfibio de *Axolotl*, pertenecientes a *Final del juego* (1956); el caballo de *Verano de Octaedro* (1974); el gato Osiris de *Orientación de los gatos* y las arañas de *Historia con migalas*, publicados en *Queremos tanto a Glenda* (1980). Con respecto a la zoología en la obra del escritor, Alazraki (1994) ha apuntado que «Cortázar vuelve a los animales en busca de ese fuego vital que aún en un solo impulso bestia y homo sapiens» (264). Este es precisamente el fundamento del recurso de la animalización. Pero el autor, dice Alazraki, encuentra en el animal el acceso a un plano inasequible para el hombre, con lo cual la obra de Cortázar está recorrida por animales que miran aquello que todavía no sabemos ver. Para Cortázar el mundo animal reaparece en sus textos fantásticos porque está conectado, en parte, con el mundo de los sueños (Bermejo, 1978, 53) o un estado de trance. En *Satarsa* el encuentro entre fugitivos, roedores y militares es un episodio atemporal y confuso vaticinado por los juegos de palabras de su protagonista<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Generalmente, la animalización se concreta a través de una metamorfosis o de un intertexto mitológico: *Axolotl*, *Historia con migalas*, *Circe* y *Las ménades*. En este sentido, las exploraciones zoológicas del escritor se imbrican en la tradición hispanoamericana de los bestiarios del siglo XX: *Manual de zoología fantástica* (1954), de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero; *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola; y *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monterroso (Zavala, 2014, 115). Por eso, en su breve repaso de la metamorfosis animal en la literatura, Schotmeijer destaca a Cortázar junto a Carlos Fuentes como escritores latinoamericanos que rompen los límites entre el mito y la leyenda para la transformación animal de sus héroes y antihéroes (Bekoff y Meaney, 1998, 43). También Jeffrey Lyman Birdsong nombra a Cortázar junto a Borges, Arreola y Octavio Paz como uno de los escritores que frecuentemente usaba a los animales como símbolos en sus textos literarios (2007, 135). Otros autores que han explorado la zoología en la narrativa de Cortázar son Anderson Imbert (1969); Georgina J. Andai Whittingham (1972); Marta Paley Francescato (1979); Alicia H. Puleo (1999); Peter Standish (2001); y en

Más allá de la personificación, el sustantivo «rata» no solo denota a los mamíferos roedores, sino que también sirve para connotar a personas despreciables, como los militares para los fugitivos. Así se aprecia en el breve intercambio que sostienen Yará y Lozano tras decidir cazar la mayor cantidad de ratas, venderlas y huir de Calagasta en el mismo camión que las transporta, antes de la llegada de los militares: «–Pagar– dice Yará. –A eso habremos llegado, tener que cambiar ratas por la libertad. –Peor son ellos que cambian la libertad por ratas– dice Lozano» (62). Yará alude a los animales; Lozano, a los militares con el pronombre «ellos». De la sentencia del líder se desprende que los personajes huyen por causas políticas.

El manejo polisémico del signo «rata» apunta a la denuncia de un militarismo deshumanizado y subrepticio. Sobre todo el carácter ilimitado responde a la metáfora de la pervivencia de las ratas en cualquier espacio y la omnisciencia de la militancia dictatorial. Si de un lado el personaje de Laurita, la hija de Lozano a quien las ratas le arrancaron un brazo, representa la tortura de los más indefensos, el espacio en donde esto ocurre, más aún donde son apresados los fugitivos, equivale a la anulación de las fronteras en la guerra militar. Al final, las ratas llegan hasta el rancho donde están Laura y su hija: «aunque la luz sigue encendida en el rancho Lozano sabe ya que Laura y Laurita no están ahí, o están ahí pero ya no son Laura y Laurita ahora que las ratas han llegado al rancho y han tenido todo el tiempo que necesitaban para hacer lo que habrán hecho» (68-69). En una entrevista con Carlos Ramírez (1980) el escritor abordó el fenómeno de la anulación de las fronteras en la Guerra Sucia<sup>28</sup>: «nueva y muy grave etapa en la presencia y la influencia del militarismo en América, porque hasta hace algunos años –de todas maneras–, por más inescrupuloso que fuera un ejército sudamericano, sus operaciones se cumplían dentro del país. En ese momento, es evidente que las fronteras no significan nada en ese plano y que las poblaciones civiles, que en muchos casos buscan refugio en otro país, da lo mismo que si se hubieran quedado en el propio» (6)<sup>29</sup>.

Ferré (1991) concluye que la historia podría desarrollarse en «un pueblecito al norte de la selva amazónica, en un país que podría ser Argentina, Chile o El Salvador» (144). Calabrese (2009) afirma que esta alegoría fantástica alude a la dictadura argentina, pero no desarrolla la pertinencia de Calagasta en tal contexto: «Tanto el nivel de lengua local cuanto nombres como Calagasta connotan una localización inequívoca» (140). Se ha comprobado

---

el álbum biográfico *Cortázar de la A a la Z* (2014) Aurora Bernárdez y Carlos Álvarez Garriga dedican una entrada a los animales en la obra y vida de Cortázar.

<sup>28</sup> Se designa con este término a los enfrentamientos entre paramilitares, militares y guerrillas con civiles. En América Latina el concepto se emplea para describir los atropellos civiles durante las diversas dictaduras que tuvieron lugar en la región en las décadas de 1970 y 1980.

<sup>29</sup> Se ofrece la numeración de página de la edición electrónica de este artículo.

que el nombre seleccionado por Cortázar es una adaptación del topónimo Calingasta, una localidad de la planicie argentina ubicada al suroeste de San Juan. El origen de esta voz es incierto, pero testimonios orales concurren en que pudiera tratarse de un apellido indígena, propio de la zona araucana: Calingasta, ‘tierras de Calín’. Grimson y Kessle (2009) indican que este territorio estuvo vinculado a las políticas argentinas «especially during military governments, because of the role played by the frontier areas in sovereignty issues, frontier zone residents received benefits from the state» (43). Teniendo en cuenta el espacio real, se explica el que los fugitivos se desplazaran hasta este valle para cruzar a la zona costera de Chile.

En tanto querella política el relato se fundamenta en el simbolismo sagrado, profano y apocalíptico que ostenta la rata desde los textos bíblicos, los mitos grecolatinos y la cultura indoeuropea hasta la cultura popular (Burt, 2006, 49)<sup>30</sup>. Cortázar escribió la historia a partir de la imagen de un enredo entre las colas de las ratas, que sirve de metáfora política de la represión de la Junta Militar Argentina (Prego, 1985, 37). Subyace en el pretexto visual la suciedad característica de los roedores, condenados animales impuros en la Biblia (Levítico, 11: 29) y plaga del pueblo de los filisteos (Samuel, 6: 3). El carácter apocalíptico de *Satarsa*, ya acusado por el tono hierático de Lozano, se corresponde con la amenaza del castigo divino a quienes estén en contacto con el animal impuro. La correspondencia bíblica se repite con el intertexto del poema *Abel et Caïn*, de Charles Baudelaire, que Laura y Lozano recitan a partir de un palíndroma: «Átate, demoníaco Caïn, o me delata» (59)<sup>31</sup>. Estos versos consolidan la miseria de los personajes en la maldición de la huida:

- Raza de Abel, duerme, bebe y come, Dios te sonrío complacido.
- Raza de Caïn, repta y muere miserablemente en el fango.
- Sí, y en una parte dice algo como raza de Abel, tu carroña abonará el suelo humeante, y después dice raza de Caïn, arrastra a tu familia desesperada a lo largo de los caminos, algo así.
- Hasta que las ratas devoren a tus hijos –dice Lozano casi sin voz (59)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> De acuerdo con Pérez-Abadín (2010) la correspondencia entre los roedores y el control político podría remitir al episodio en que una rata somete a Winston al método del bipensar, en *1984* (1949), la novela de George Orwell. Se añade a esto la participación de las ratas en la fábula *Animal Farm: A Fairy Story* (1945), escrita por Orwell para satirizar la dictadura de Stalin. En la fábula, el cerdo Snowball es acusado de cometer fechorías contra los demás animales. Las ratas son asociadas con Snowball: «The rats, which had been troublesome that winter, were also said to be in league with Snowball» (117). Dos referentes hispánicos son las novelas *Tiempo de silencio* (1961), de Luis Martín Santos, sobre el fracaso de los experimentos contra el cáncer que hace un investigador con ratas traídas de Estados Unidos y apareadas en los bajos fondos de Madrid durante la posguerra civil española, y *Las ratas* (1962), de Miguel Delibes, que presenta la historia de un niño que sobrevivió junto a su padre y su tío cazando y comiendo ratas durante la posguerra española. También el colombiano Fernando Soto Aparicio publicó *La rebelión de las ratas* (1962), echando mano de la misma analogía de las ratas como la clase social más baja. En 1975, James Herbert publicó *La invasión de las ratas* (su título original en inglés es *Rats*), que trata sobre la invasión de Londres por ratas monstruosas que acaban con la población. En todas estas historias el discurso sociopolítico es evidente.

<sup>31</sup> Este palíndroma se reproduce también en *Lejana*, publicado en *Bestiario* (1951), en el que se presenta la historia de Alina Reyes, quien documenta en su diario sus juegos con palabras: «Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromas. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átate, demoníaco Caïn o me delata; Anás usó tu auto Susana» (*Cuentos completos*, 1, 119).

<sup>32</sup> Los versos que se traducen del francés son los siguientes: «Race d'Abel, dors, bois et mange; / Dieu te sourit complaisamment. / Race de Caïn, dans la fange / Rampe et meurs misérablement» (1968, 119-120)

El poema de Baudelaire, dieciséis dísticos con ritmo de una letanía, fue publicado en *Les fleurs du mal* (1857) como parte del tríptico *Révolte* junto a *Le Reniement de saint Pierre* y *Les Litanies de Satan*. Su carácter blasfemo reside en el destinatario de la oración intercesora: Caín, el fratricida. En el libro del Génesis se presenta la historia de los hermanos Abel y Caín, hijos de Adán y Eva, expulsados del Paraíso, fuente de la dicotomía del bien y el mal en la tradición judeocristiana. Abel era pastor de ovejas y Caín labrador. El fratricidio ocurrió después de que a Dios le agradara el sacrificio que le ofreció Abel de uno de sus carneros, pero despreciara arbitrariamente los frutos que le ofrecía Caín. En *Ciudad de Dios*, San Agustín mantiene la mencionada dicotomía al nombrar a Abel representante de la Ciudad Celestial y a Caín de la Ciudad Terrenal (Onega, 2008, 440). La figura de Caín se incorpora a la literatura en la Edad Media como un arquetipo de lo monstruoso que evolucionará en el Renacimiento a un antihéroe y en el Romanticismo a la víctima de un destino inmerecido (Onega, 2008, 441-442). En su lectura marxista del poema de Baudelaire, Walter Benjamin nombra a Caín el «antepasado de los desheredados, aparecerá en ellos [los versos] como el fundador de una raza, y esta no puede ser otra que la proletaria» (1972, 34). Benjamin fundamenta su tesis en una correspondencia cronológica, pues cree que Baudelaire conoció la definición que Grannier de Cassagnac ofreció del proletariado en su *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises* (1838), fijado por Marx en su teoría sobre el racismo entre las clases, en *El capital* (1867). En su interpretación sociológica del poema, Julia Manzano Arjona alude al significado político de la obra, que bien puede ser el que le dio Cortázar al seleccionarlo como intertexto de *Satarsa*: «Y continúa atribuyendo horrores a la raza maldita, cuyas entrañas “de hambre aúllan” y en su “antro tiembla de frío”. Después añade un verso que dice: “tu tarea no está del todo concluida”. ¿Es una invitación al pueblo para que se rebele, de nuevo? Porque las tres revoluciones habidas en Francia, las de 1789, 1830 y 1848, no han llegado a mejorar la vida de los desheredados» (111)<sup>33</sup>.

Al igual que el Caín del Romanticismo, el personaje central de *Satarsa*, Lozano, se impone como el antihéroe condenado a ocultarse del Padre (un sistema de poder desconocido) y a errar por el mundo (la selva) con su raza, Laura y Laurita, sentenciados todos a sufrir el castigo por su desobediencia: la mano del brazo de la niña y el posterior asesinato de la esposa e hija. Cortázar reproduce la dicotomía de bien y el mal y propone la lucha armada como un fratricidio entre los bandos opuestos de un mismo pueblo. Sin embargo, la perspectiva desde la que se conocen los hechos impide un reconocimiento de la maldad de los personajes, pues, de un lado, no se explica el motivo de la huida, y, del otro, se

---

<sup>33</sup> Documento virtual desprovisto de paginación.

presentan en un estado de sufrimiento que los convierte en víctimas a los ojos del lector. De todas formas, en la escena de la cacería de ratas se descubre un sistema triple de opresión en el símil con que se describen los aullidos de las ratas «como vengándose» (68). Se da así una subversión de los roles, pues de cazadores, Lozano, Illa y Yarará pasarán a ser presa de las ratas y de los militares.

En estas últimas dos escenas el ritmo de la narración se intensifica a través de las descripciones visuales que superan la limitación del campo óptico de los personajes por la maleza, las ratas y los disparos. De acuerdo con Fröhlicher (1995), «el comienzo del duelo está marcado por la percepción visual que acompaña a la identificación del enemigo: “la cabeza asomándose para mirar, para ver a Satarsa”» (162). Tras la identificación de Satarsa, la confusión visual es recalada en la escena: «Calagasta con tres o cuatro luces apenas» (66), «No se ve la luz del rancho pero saben que está ahí» (67) y «Lozano las está viendo antes de sumirse de nuevo en la maleza» (68). No obstante, la brevedad de las construcciones sintácticas contribuye a despejar el desorden al tiempo que imprime agilidad a la escena:

El primer tiro parece casi en broma, débil y aislado, Yarará no ha tenido tiempo de contestarle a Lozano cuando la ráfaga llega con un ruido de caña seca rompiéndose en mil pedazos contra el suelo, una crepitación apenas más fuerte que los chillidos de las jaulas, un golpe de costado y la carreta desviándose a la maleza, el zaino a la izquierda queriendo arrancarse a los tirones y doblando las manos, Lozano y Yarará saltando al mismo tiempo, Illa del otro lado, aplastándose en la maleza mientras la carreta sigue con las ratas aullando (67).

Dentro de lo insólito, que también comulga con el estilo grotesco, este desenlace podría explicarse como una rebelión de los animales contra sus cazadores, aunque los elementos políticos de la historia proponen más bien la animalización de los militares. Se describe a los «ciegos y ensangrentados topos» (68) enredándose en las espinas de la maleza en la que se esconde Lozano «porque ahora sí son las ratas» (68), pero el caos se resuelve en el párrafo final:

*las otras ratas* le cierran el camino entre la maleza y el rancho y aunque la luz sigue encendida en el rancho Lozano sabe ya que Laura y Laurita no están ahí, o están ahí pero ya no son Laura y Laurita ahora que las ratas han llegado al rancho [...] lo están esperando entre el rancho y la carreta, tirando una ráfaga tras otra, mandando y obedeciendo y tirando ahora que ya no tiene sentido llegar al rancho y sin embargo otro metro, otro revolcón que le llena las manos de espinas hirvientes, la cabeza asomándose para mirar, para ver a Satarsa, saber que ése que *grita* instrucciones es Satarsa y *todos los otros* son Satarsa (68-69)<sup>34</sup>.

Decir «las otras ratas» marca la diferencia entre los valores de significado del sustantivo. Esto se confirma en las acciones que ahora ejecutan, propiamente humanas: los disparos, las órdenes y los gritos, ya no los aullidos o chillidos de los roedores. Finalmente,

---

<sup>34</sup> Cursiva añadida.

las desinencias masculinas en la frase «todos los otros» descartan la forma femenina con la que durante todo el texto se ha hecho referencia al colectivo zoológico. Fröhlicher (1995) propone que en el duelo Lozano, quien a su juicio es un animal durante el relato, se reafirma como sujeto humano<sup>35</sup>. Menczel (2002) ofrece unas consideraciones sobre la metáfora animal en *Todos los fuegos el fuego* (1966) aplicables al estudio de la forma carnavalesca de *Satarsa* y la profanación del mito bíblico: «Lo animalesco, por una parte, se vincula con lo instintivo, que se quiere esconder en la superficie, y por otra, coloca todo lo ocurrido en una perspectiva más amplia. Todo lo humano se degrada al nivel de lo animal, y a la vez lo humano se encuentra en una dimensión más grande» (25). En el enfrentamiento entre lo humano y lo salvaje subyace el discurso político de Cortázar, imbricado en la fórmula de lo grotesco, que tiene el propósito de exagerar un fenómeno y desarticularlo.

De acuerdo con Bajtín (1987), el realismo grotesco se remonta a las imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanza su epopeya artística en el Renacimiento (30), pero sus antecedentes se extienden hasta los mitos fundacionales de Occidente y Oriente. Nogales Rincón (2011) propone que ya en la Edad Media la metáfora y la alegoría animal tenían un utilitarismo político:

El mundo animal fue, durante la Edad Media, un motivo especialmente útil en la transmisión de mensajes de tipo político a través del desarrollo de un conjunto de instrumentos de tipo ceremonial, literario, iconográfico y simbólico por medio de los cuales fue posible ofrecer sugestivas imágenes de las realidades políticas a partir de la alegoría, la metáfora o la comparación. La imagen animal no solo servía como un vehículo por el que se atribuían, con un sentido positivo o negativo, rasgos animales a un personaje concreto, sino una forma de expresar profecías de tipo político o instruir al gobernante en la contemplación de la virtud (267).

Así, la prosopopeya del militar como una rata despoja a la figura autoritaria de toda sapiencia y la proyecta instintiva, salvaje e inmisericorde. En el realismo grotesco no se distinguen las fronteras naturales: las formas vegetales, animales y humanas se confunden y se transforman entre sí (Bajtín, 1987, 38)<sup>36</sup>. Precisamente, la metáfora zoomorfa de la rata,

---

<sup>35</sup> Fröhlicher establece un vínculo metafórico entre el final de *Satarsa* y un pasaje de la novela *Los premios* (1960): «Tanto el gesto de *Satarsa* –quien se tapa la cara alcanzada por los perdigones –como el detalle de los ojos de *Lozano* perforados por espinas se atribuye al protagonista de la novela, quien funciona como una figura delegada del enunciador: “Tapándose los ojos donde la popa entra ya como una espina, *Persio* siente cómo el pasado inútilmente desmentido y aderezado se abraza al ahora que lo parodia”. Como el descubrimiento –nunca realizado cabalmente– del secreto que oculta el navío en *Los premios*, la destrucción de los ojos en “*Satarsa*” está asociada a una revelación dolorosa» (1995, 163).

<sup>36</sup> Lo mismo dice Kayser (2010) a propósito de lo *grotesco* en el Renacimiento: «no solo significaba un mundo de combinación lúdica y despreocupada fantasía, sino que al mismo tiempo hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de nuestra realidad se encontraban abolidos y con ellos la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos: el de las herramientas humanas, el reino vegetal, el animal, el mundo de los hombres, las leyes estáticas, la simetría y el orden de las proporciones naturales» (32-33). También puede adjudicarse al texto la etiqueta de lo grotesco cotidiano: «Pero la nueva forma de grotesco revelará que nos encontramos expuestos invariable y perpetuamente a los poderes perversos, apenas incluso sin la necesidad de una provocación. Es precisamente nuestro mundo de cada día, las pequeñas y familiares cosas que lo componen y nos rodean de continuo las que se tornan hostiles, como poseídas por el diablo» (Kayser, 187).

frecuente en el léxico de varias lenguas, pronuncia la confusión de los niveles de significado. En español el sustantivo connota a una persona despreciable, a un ladrón o ratero, y también se usan las locuciones «más pobre que las ratas» (DRAE, 2014). En inglés se utilizan las locuciones zoomorfas: «rat on (someone)», para denunciar a una persona por su mal comportamiento; «rat out on (someone)», equivalente a una traición; «a rat race», para definir un estilo de vida desordenado; «smell a rat», para connotar la sospecha de que alguien está tramando algo.

Si Bajtín (1987) describe el realismo grotesco como la «degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (20), el desenlace de *Satarsa* terminará por fijar su pertenencia a este género. Al final se cumple la profecía del palíndromo: «Nunca nadie atará una rata» (54). Esto supone la encarnación del valor connotativo del signo lingüístico. Además de la degradación, podría aplicarse al texto de Cortázar la observación de Kayser (2004), teórico de lo grotesco romántico-moderno, sobre la obra kafkiana: «No hay distorsiones en el sentido estricto de la palabra y en consideración al conjunto, porque ya desde el principio el mundo nos resulta extraño» (244). Ciertamente, desde el inicio, el lector de *Satarsa* deberá conciliar lo extraño de las condiciones de vida de los personajes y los visos de locura de Lozano.

Como se ha dicho, la metáfora es uno de los elementos que ahonda en los niveles de significado de esta historia. El discurso político que se desprende de la ficción literaria está suscrito a una experimentación del escritor con la estética de lo grotesco que ladea hacia lo absurdo, lo fantástico y lo siniestro, aspectos que no merecen disiparse en el universo neofantástico. Se suma a esto el valor mítico y apocalíptico consolidado por el intertexto de Baudelaire, el poeta maldito cuyo influjo filosófico y poético se funde de por sí en el estilo cortazariano. Por lo antes expuesto, *Satarsa* se exime de las implicaciones meramente contenidistas, de denuncia y reflejo de la realidad, imponiéndose como una narración compleja y ambiciosa.

### 4.5. La escuela de noche

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1985, Alzraki disertó sobre el valor social del texto y concluyó que el decálogo que los personajes recitan al final prueba que la escuela «es un espejo cóncavo del orden regimentadamente autoritario que gobierna al país» (159) y que, como en *Satarsa*, hay una demostración de la animalidad, en *Los últimos cuentos de Julio Cortázar*. En 1990, Puleo calificó el argumento de la historia como un ritual sádico, en *Cómo leer a Julio Cortázar*. En 1993,



Kason señaló que el texto pertenecía al género de lo fantástico por la ambigüedad de sus niveles narrativos, en «El compromiso político en “La escuela de noche” de Julio Cortázar». En 1995, Fröhlicher concluyó que el narrador de la historia era un actor dual y que los personajes centrales funcionaban como álter egos, en *La mirada recíproca*. En 1997, Silva-Cáceres determinó que el cuento es un modelo literario sobre los motivos de la fiesta o las ceremonias infernales, en *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. En 1998, Goloboff describió el cuento como una alegoría del momento de la dictadura, en *Julio Cortázar. La biografía*. En 2002, Featherston Haugh identificó tres niveles de significado en la historia: la iniciación sexual del personaje, el contexto histórico y la metáfora de la Guerra Sucia en Argentina y descartó la catalogación del cuento como fantástico, en «Relaciones conflictivas: fantasía y compromiso político en “Segunda vez” y “La escuela de noche” de Julio Cortázar». En 2007, Avilés Icedo estudió las coordenadas espacio-temporales antitéticas del relato, las características del espacio y simbología política y propone un vínculo intertextual con el primer capítulo de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, en «Resolución estética del compromiso político en “La escuela de noche” de Julio Cortázar». En 2007, Fernández Aval incluyó la narración en su libro *Respirar polo idioma (Os galegos e Julio Cortázar)* al comentar la presencia de porteros gallegos en la obra del escritor.

#### ARGUMENTO

Toto es convencido por su amigo Nito para acceder a la escuela en donde ambos estudian en Buenos Aires. Los jóvenes son sorprendidos por una reunión en la que profesores y alumnos travestidos de mujeres bailaban, jugaban y cometían depravaciones ritualistas. Toto es sometido a una masturbación por la señorita Maggi, mientras Nito es retenido por la secta que, antes de que Toto escape, forma filas para recitar un decálogo. El lunes siguiente Toto querrá denunciar lo visto, pero un Nito ya convertido a la sociedad clandestina le advierte que la afrenta le costaría la vida. Ya adulto, Toto recuerda la hazaña.

#### ANÁLISIS

En *La escuela de noche* se repiten dos motivos temáticos de la obra de Cortázar: la escritura del recuerdo y la infancia, palpables en el tono íntimo y adolescente que se halla en cuentos similares (Alazraki, 1985, 60). Junto a estos se compendian otros recursos cortazarianos: el discurso político, la dicotomía simbólica del espacio y los ritos y juegos. Más

aún, la particularidad del texto estriba en la continuidad de una estética de lo grotesco ya explorada en *Satarsá*<sup>37</sup>.

El acto de narración se inicia justamente en el intento del narrador homodiegético por conciliar el trauma de la abismal experiencia de la visita nocturna que hizo a la escuela cuando adolescente. Se contraponen en el ejercicio narrativo el Toto adulto-narrador distanciado por «tantos años» del Toto adolescente-personaje (73). La historia en su totalidad se desarrolla en la década de 1930 en Buenos Aires, dispuesta en tres episodios: la idea de Toto y Nito de recorrer la escuela de noche, la visita y el lunes posterior. A pesar de la resistencia del narrador a evocar el episodio, el acto concluye sin su retorno al punto de partida del relato: «De Nito ya no sé nada ni quiero saber. Han pasado tantos años y cosas, a lo mejor todavía está allá o se murió o anda afuera. Más vale no pensar en él [...] hago lo que puedo para olvidarme» (73). Del pasaje se rescata la única señal del narrador, quien con el deíctico «allá» se excluye del espacio de la historia. De su rol como personaje se presenta una descripción puntual: era un joven estudiante de letras de Buenos Aires y la reproducción de sus enunciados en estilo directo denota su carácter dominable que contrasta con la osadía de Nito. Su pasividad se proyecta también al inicio de la narración, cuando, en el umbral de la duermevela, articula su intento por no sucumbir a las reminiscencias de la visita nocturna, aunque terminará por ceder a través del pasaje onírico:

Más vale no pensar en él, solamente que a veces sueño con los años treinta en Buenos Aires, los tiempos de la escuela normal y claro, de golpe Nito y yo la noche en que nos metimos en la escuela, después no me acuerdo mucho de los sueños pero algo queda siempre de Nito como flotando en el aire, hago lo que puedo para olvidarme, mejor que se vaya borrando de nuevo hasta otro sueño, aunque no hay nada que hacerle, cada tanto es así, cada tanto todo vuelve como ahora (73).

Esta correspondencia entre un episodio traumático y su manifestación onírica se reproduce también en el interior de la historia. Las pesadillas de Nito, ecos de los extrañamientos que producía el plantel escolar en los personajes, terminan por convencerlo de llevar a cabo la visita. Pese a que la intuición de cierta anomalía en la escuela en la que habían estudiado por casi siete años es mutua, Nito parece el más perturbado. Su zozobra anticipa el espantoso descubrimiento que haría junto a su amigo:

Nito se acordaba de pesadillas donde cosas instantáneamente borradas por un despertar violento habían sucedido en galerías de la escuela, en el aula de tercer año, en las escaleras de mármol; siempre de noche, claro, siempre él solo en la escuela petrificada por la

---

<sup>37</sup> En el análisis anterior se ha indagado en la teoría de lo grotesco a partir de las concepciones del carnaval, que formula Mikhael Bajtín en torno a la cultura cómica popular, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1987), y de lo grotesco romántico-modernista que examina Wolfgang Kayser, en *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (2010). Estos teóricos coinciden en que la distorsión grotesca de la realidad ocurre a través de la degradación y el distanciamiento de esta.

noche, y eso Nito no alcanzaba a olvidarlo por la mañana, entre cientos de muchachos y ruidos (76).

Si bien la pesadilla reproduce la angustia de la realidad circundante, en este pasaje se identifica un juego contradictorio, pues la adjetivación de «la escuela petrificada por la noche» (76) denota un estado opuesto a la bacanal que los personajes encontrarían. Así también, el hecho de que fuese Nito quien no podía olvidar el tormento se opone a la escena final en que Toto insiste en recordar y denunciar el aberrante descubrimiento. Pero los personajes coinciden en que ni la premonición onírica de Nito ni la vuelta de Toto al pasado traumático encuentran una justificación lógica en el interior de la historia. Más bien, la premonición onírica está fundamentada en las valoraciones subjetivas que hacen los personajes sobre el espacio del plantel escolar, que los personajes equiparan a una cárcel en la que cumplían «seis años de yugo» (74), una «enorme caja de zapatos» rodeada por una reja pinchada a la entrada (74) y en donde los alumnos se llamaban «reos» (78)<sup>38</sup>.

De otra parte, la perspectiva de Nito sobre el instituto en horario diurno acusa la violencia cifrada: «A veces lo descubría a Nito en algún recreo, apartado de los otros y mirando hacia lo alto donde las barandillas de las galerías dejaban ver cuerpos truncos, cabezas y torsos pasando de un lado a otro, más abajo pantalones y zapatos que no siempre parecían pertenecer al mismo alumno» (76). Los símbolos de este pasaje denuncian la existencia de un poder supremo que incita a un juego de travestismo, ya que los sujetos observados son despojados de su identidad a través del desmembramiento visual y metafórico<sup>39</sup>. Ajeno a la estructura de poder, Nito queda relegado a un círculo exterior que podría pensarse como una especie del séptimo nivel del infierno dantesco —el de la violencia—. En el círculo interior de este infierno, Dante encuentra a los sodomitas, hallazgo analógico al de Nito y Toto, quienes deben cruzar varios pasillos hasta acceder al «círculo».

Símbolos recurrentes en la obra de Cortázar, los pasajes tienen el objetivo de establecer en este cuento «un proceso de penetración entre lo visible y lo ausente» (Kahn, 1996, 3)<sup>40</sup>. Así el tránsito de Nito y Toto hacia la otra versión de su realidad escolar implica

---

<sup>38</sup> Estas descripciones evocan el último capítulo de *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1976), de Michael Foucault, «Los medios del buen encauzamiento», en el que se vincula la estructura de las escuelas con el sistema carcelario. En su análisis de la estructura espacial de la *École Militaire* advierte Foucault: «Las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que han realizado han llegado a formar, en torno de los hombres, un aparato de observación, de registro y de encauzamiento de la conducta» (2005, 178).

<sup>39</sup> Esta interpretación evoca la visita de José Cemí a Oppiano Licario en *Paradiso*, de José Lezama Lima, una obra que Cortázar editó junto a Carlos Monsiváis en 1968 para la editorial mexicana Era. En el episodio, Cemí sube hasta el séptimo piso de la casa y, desde la galería, mira hacia abajo para encontrar a Oppiano y «una difuminada extrañeza [que] pulverizaba el juego de las figuras» que lo rodeaban (416).

<sup>40</sup> El pasaje en cuentos como *Todos los fuegos el fuego*, *La noche boca arriba* y *El otro cielo* muestra una visión diacrónica de la realidad. En cambio, el pasaje físico de este relato proyecta un tiempo y espacio continuos. Es decir, el tiempo no se desdobra de manera fantástica, sino que al hablar de su dualidad se refiere a las oposiciones del día y la noche. También al

un desdoblamiento de la realidad misma. De día la escuela funciona como un centro de enseñanza normativa, mientras que de noche sirve de local para las reuniones de una secta de origen desconocido. Ocurre también un desdoblamiento de la identidad oficial y la secreta de quienes festejan en la clandestinidad. Rengo, el director escolar, y Raguzzi, un atleta, practican el travestismo, mientras la señorita Maggi se convierte en la cómplice de los hombres que parecían intimidarla durante el día. Fiori luce un vestido militar con el que se le insinuará sexualmente a Nito. Se oponen las descripciones diurnas y nocturnas del director (misógino-travesti) y la señorita Maggi (temerosa-cómplice), pero coinciden las descripciones diurnas y nocturnas de Fiori, el pesado de sexto grado y el autoritario de la fiesta, y Moreira, a quienes sus compañeros llaman marica y aparece en el salón vestido de mujer.

El descubrimiento de Nito y Toto inserta la historia en el mundo de lo grotesco. Más que un evento polifónico y casual, la celebración es un ritual permanente, de modo que, a la inversa del carnaval de Bajtín, los personajes cargan la máscara en la vida cotidiana. En la escena, el par de protagonistas descubre la forma primigenia de sus profesores y compañeros. Cortázar desarrolla la noción de lo grotesco en el siglo XX, una nueva forma que revela «nos encontramos expuestos invariable y perpetuamente a los poderes perversos, apenas incluso sin la necesidad de una provocación. Es precisamente nuestro mundo de cada día, las pequeñas y familiares cosas que lo componen y nos rodean de continuo las que se tornan hostiles, como poseídas por el diablo» (Kayser, 2004, 187). Así definido lo grotesco comprende lo antipático, lo cruel y lo destructivo, categorías reunidas la escena en que la señorita Maggi lleva a Toto a un cuarto aparte y lo somete a una masturbación de la cual debería presentar comprobante en la próxima reunión<sup>41</sup>. Se confunden en la narración de esta escena el erotismo del adolescente, la culpa del Toto adulto-narrador que se reconoce violentado y la ironía de que el goce es consustancial al escrutinio<sup>42</sup>. Además, se pone de manifiesto la selectividad de la sociedad secreta: «la señorita Maggi me ajustaba la cabeza entre dos soportes [...] Debí tratar de zafarme porque sentí el dolor en lo alto de la cabeza y el mentón, era imposible salir de la jaula ajustada o tal vez cerrada por detrás, el perfume volvía como la mano de la señorita Maggi llenándome de un lento abandono interminable. –Dejate ir –la voz llegaba desde el jadeo, era el jadeo mismo hablándome–, gozá, chiquito, tenés que darme aunque sea unas gotas para los análisis, ahora, así, así» (87-89).

---

hablar de la dualidad del espacio se alude a las funciones que en él se desempeñan.

<sup>41</sup> En los campos de concentración nazi este era un método de estudio científico recurrente. El médico Horst Schumman experimentaba con la radiación en las víctimas y luego los sometía a masturbaciones forzadas para realizar un conteo del esperma y conocer sus niveles de resiliencia (Weindling, 2015, 140).

<sup>42</sup> Se repite en esta historia el conflicto entre la iniciación sexual del niño a través del deseo o el contacto con la mujer adulta, tal como ocurre en *La señorita Cora*, *Final del juego* y *Desboras*.

La separación de los jóvenes en el tumulto de la fiesta es un desdoblamiento del ente-víctima. Hasta el momento ha prevalecido la perspectiva interna y fija en el Toto personaje, pero el narrador se torna omnisciente al detallar lo visto y dicho por Nito en el otro salón al que, como personaje, no tuvo acceso. De hecho, al final de la escena el narrador homodiegético admite que: «eso yo no podía verlo porque detrás de la puerta que creo se cerró sola no había más que negro» (87). Se narra este aparte en una extensa oración coordinada en la que se yuxtaponen cláusulas que revelan la mirada panorámica de Nito con otras que mimetiza sus pensamientos en estilo indirecto. En este pasaje se evidencia el dialecto porteño de la narración, característico de la obra de Cortázar, en la que prevalecen los rasgos sintácticos argentinistas, principalmente el voseo, la interjección «che», las perífrasis y frases hechas y el léxico porteño:

Y otra vez dispersarse entre risas y cuchicheos, el profesor Iriarte dando saltos, Fiori buscando donde esconderse sin perder *la calma compadrona*, Raguzzi *sacando pecho* y gritando a dos metros del *petiso* Larrañaga que se abalanzaba para no encontrar más que el aire, Raguzzi de un salto fuera de su alcance gritándole ¡Me Tarzan, you Jane, *boludo!*, el *petiso* perplejo dando vueltas y buscando en el vacío, la señorita Maggi que reaparecía para abrazarse con el Rengo y reírse de Larrañaga, los dos con gritos de miedo cuando el *petiso* se tiró hacia ellos y se escaparon *por un pelo* de sus manos tendidas, Nito saltando hacia atrás y viendo cómo el *petiso* agarraba por el pelo a Kurchin que se había descuidado, el alarido de Kurchin y Larrañaga sacándose la venda pero sin soltar la presa, los aplausos y los gritos, de golpe silencio porque el Rengo alzaba una mano y Fiori a su lado se plantaba en posición de firme y daba una orden que nadie entendió pero era igual (91)<sup>43</sup>.

Fröhlicher (1995) propone que la omnisciencia narrativa responde a que los personajes son las manifestaciones de un archisujeto que «podría llamarse 'autor', a condición de que no se le identifique con Julio Cortázar en cuanto a sujeto histórico» (137). Su lectura está próxima a lo aquí propuesto sobre el ente-víctima que se escinde en dos episodios: en el momento en que Toto es apartado por la señorita Maggi y al final cuando Nito decide unirse a la doctrina del conjunto secreto. En todo caso, tal archisujeto sería el narrador, Toto-adulto, en cuyos sueños está enmarcado el relato. Su desdoblamiento narrativo en la citada escena podría explicarse en el estado de inconsciencia en que recupera la memoria, aunque su advertencia de que no pudo ver nada de lo contado sobre Nito muestra un desvarío entre el plano onírico y la duermevela, que obliga al lector a cuestionarse si, en realidad, este recuerdo está siendo soñado o pensado. En *La interpretación de los sueños* (1900), Freud mentó la distinción entre el sueño y el pensamiento con el principio de que, en contraste con el sueño, el pensamiento tiene un nivel alto de racionalidad, orden y claridad. Efectivamente, la estructura narrativa tiene una secuencia lógica que se quiebra momentáneamente con el desdoblamiento del narrador. Otra teoría es que el narrador, que desde el inicio manifestó su

---

<sup>43</sup> Cursiva añadida.

reticencia al recuerdo, altere los hechos recordados como un modo de justicia poética. Toto también se enfrenta, desde esta visión, al trauma de la noche. Durante todo el relato, el Toto personaje se proyecta víctima de las decisiones de Nito. Cabría pensar que el narrador fabula inconscientemente los hechos que no vio para equiparar el trauma que aún le persigue en el tiempo presente de la narración.

A través de la perspectiva de Nito se descubre la perversa muerte de un perro lanzado por el estudiante Caletti al acuario en el que los peces lo mordían, mientras que desde la visión óptica de Toto se conoce que el conjunto se divertía golpeando a Kurchin, uno de sus propios miembros. La muerte del perro es un acto ritualístico, una especie de sacrificio para iniciar los eventos de la noche: Caletti alza en lo alto un perro blanco con una cinta roja. El animal blanco evoca al cordero símbolo del sacrificio; su distintivo rojo, la sangre. Después, llevarán a cabo el despiadado juego de la «tusa, caricatura, saltar y pegar!» (92) a cargo de Rengo y Fiori, quienes atizan a Kurchin. El juego es intrínseco al rito. Así lo concebía el escritor: «Yo creo que el juego es la forma desacralizada de todo lo que para la humanidad inicial son ceremonias sagradas» (Yurkievich, 1985, 95). En esto coincide Octavio Paz, quien lo enuncia a la inversa: «el sacrificio se inserta con naturalidad en la lógica del juego; por eso es el centro y la consumación de la ceremonia: no hay juego sin pérdida ni rito sin ofrenda o víctima» (1989, 62).

Pese a que las causas del rito y del juego no se expresan, está implícito en la dinámica de la escena un eje de poder siniestro que infiltra la violencia sexual, física y psicológica en un espacio docente. Este poder anónimo es deformado a través del estilo grotesco para denunciar una realidad sociopolítica que, aunque en el momento de la escritura era particular, tiene una proyección universal: las conductas nacionalistas, totalitarias y fascistas. En concreto, la historia es un microcosmos del fascismo en la Argentina de la década de 1930: una sociedad secreta, dentro de una escuela que pertenece al estado, organizada jerárquicamente y con doctrina propia<sup>44</sup>. Se denuncia el fascismo de la presidencia de José Urriburu apoyado por el nacionalismo de la Legión Cívica Argentina, la Afirmación de una Nueva Argentina, la Guardia Argentina, el Partido Fascista Argentino y la Alianza de la Juventud Nacionalista, organizaciones que promulgaban el totalitarismo como dogma político, caracterizado por la intervención en todos los aspectos de la vida nacional y por concentrar los poderes en un grupo o partido sin admitir la disidencia (Azcona, 2010). Estos

---

<sup>44</sup> Referencia histórica comprobada por el autor: «Yo hice mis estudios en la escuela normal de profesores Mariano Acosta. [...] me fui dando cuenta de que los planes de educación de esa escuela consistían en ir fabricando maestros y profesores de un corte típicamente nacionalista, con las ideas más primarias y más negativas sobre la Patria, el Orden, el Deber, la Justicia, el Ejército, la Civilidad. Todo lo que, en el cuento, lleva –sobre todo en el tramo final– a la noción de que en esa escuela se están fabricando fascistas» (Prego, 1985, 29-30).

movimientos totalitaristas se organizaban de manera jerárquica, con propaganda clandestina y en sintonía con instituciones del estado<sup>45</sup>. La denuncia del texto se consolida en la escena en que Fiori, vestido de militar, imparte «una orden que nadie entendió pero era igual» (91). Era un mandato para la formación militar de todos los profesores y alumnos que recitarían a coro un decálogo. Antes de huir, Toto escucha sus estribillos: «Del orden emana la fuerza, y de la fuerza emana el orden [...] obedece para mandar, y manda para obedecer» (91-92). Este decálogo desvela las causas políticas del grupo.

Como un embrujo, el decálogo da por truncado el vínculo entre Toto y Nito. En la última parte de la historia, cuando se produce el encuentro de los jóvenes en la escuela, Toto confirma que su amigo se ha convertido a los principios de la secta. Este desenlace pone de manifiesto los propósitos hasta ahora desconocidos de la reunión nocturna. El sacrificio, el juego y el credo al poder tienen un final pragmático: un nuevo alumno se une a las filas de la escuela de noche. Pero, debido a la continuidad espacio-temporal de la historia, es decir, a la correspondencias entre los hechos nocturnos y los diurnos, Nito le parecerá distinto a Toto, aún de vuelta a la normalidad: «era él, claro, pero fue como si de repente no lo conociera (96). Como los demás, Nito enmascara en el espacio exterior la identidad que asumió junto con el decálogo. Toto no se siente capaz de revelar o remediar la violencia que ha descubierto, porque su amigo le advierte «si decís una sola palabra te vas a arrepentir toda la vida, si es que estás vivo» (96). Se quiebra así la amistad de los otrora cómplices y con ello Toto inicia su transición hacia la vida adulta. Al final, su lamento sobre la advertencia de Nito ya explicita la cuestión política: «todo eso que había aprendido y prometido y jurado esa noche y que alguna vez cumpliría para el bien de la patria» (97). Dentro de la referencialidad histórica inmediata, el lector reconocería el cumplimiento de las promesas del decálogo en el estado dictatorial de Argentina. Pero, en definitiva, la universalidad del tema es consolidada por la estructura del desenlace abierto. El modo subjuntivo de la última oración –«cuando *llegara* la hora y el Rengo y la señorita Maggi *dieran* la orden»<sup>46</sup>– no resuelve si la promesa del decálogo fue ejecutada. Y, por otra parte, el narrador concluye sin regresar al punto de inicio de la narración.

---

<sup>45</sup> Azcona detalla: «Así que el fascismo apareció en Argentina en la misma época que en Europa y será la década de 1920 su etapa de arranque. Y en aquel país se darán todos los ingredientes de este ideario, a saber: nacionalismo extremo y excluyente, racismo, antisemitismo, política de masas, rechazo al legado de la Ilustración, anticomunismo, imperialismo popular y obrero y antimperialismo de Guerra Fría, violencia política y terrorismo de Estado y ensalzamiento del conflicto bélico como valor supremo» (24).

<sup>46</sup> Cursiva añadida.

#### 4.6. Deshoras

##### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1994, Alazraki comentó que *Deshoras* presenta la función que tiene el arte de reordenar la realidad, en *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. En 1994 y 1995, Fröhlicher interpretó la estructura narrativa de este cuento como modelo de los demás relatos del volumen y concluyó que su escritura está motivada por la necesidad de completar algo incompleto, en «Del cuento al libro de cuentos: *Deshoras* de Julio Cortázar» y *La mirada recíproca*. En 1996, Shafer comentó el cuento brevemente a propósito del valor biográfico del espacio de Bánfield en la obra del escritor, en *Los puentes de Cortázar*. En 2000, Prieto identificó en la historia el motivo temático de las manos que conectan a los niños y las mujeres en más de una historia, lo cual propone leer como el drama edípico, en *Figuring desire in Spanish American Literature*. En 2001, Standish sostuvo que el conflicto tiene que ver con los niveles de ficcionalidad, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2004, Schmidt-Cruz propuso que la evolución del tema del incesto en la narrativa de Cortázar encuentra término en la renuncia que hace el narrador de *Deshoras* al imaginado encuentro sexual con Sara, en *Mothers, Lovers, and Others: The Short Stories of Julio Cortázar*. En 2005, Park presentó una exégesis del significado de la palabra «deshoras» y articuló las concomitancias entre la estructura del cuento y la colección homónima, en «Un encuentro a deshoras: discurso y tiempo en *Deshoras*, de Julio Cortázar». En 2010, Nascimento estudió cómo el personaje subvierte el tiempo y el espacio en el que está insertado para recuperar el tiempo perdido de su infancia en Bánfield, en «Deshoras: o desajuste em Cortázar».

##### ARGUMENTO

Aníbal recuerda su adolescencia en Bánfield, a su amigo Doro y a la hermana de este, Sara, su amor platónico, y cómo se marchó del barrio al mismo tiempo que Sara se casó y se fue a vivir a Tandil. Años después en un encuentro casual, Sara le confesó a Aníbal que siempre supo de sus sentimientos. En la habitación de un hotel, Aníbal concretó el ansiado encuentro sexual con el amor de su infancia. Pero la escena es interrumpida por el reconocimiento de que el acto ha sido inventado. Al final, Aníbal apaga la lámpara de su escritorio, desde donde ha escrito sus memorias, para retornar a su realidad junto a su esposa Ofelia y sus hijos.



ANÁLISIS

Se repiten en *Deshoras* los temas del primer amor y el choque entre el mundo infantil y el adulto, que, en más de un cuento del autor, como en *Final del juego* y *Los venenos*, parece encontrar una resolución en el desamor y el final de la infancia tras los sentimientos de pérdida, traición y angustia<sup>47</sup>. En *Deshoras* el primer amor no conlleva una reacción inmediata, sino que el conflicto estriba en que Aníbal nunca manifestó su deseo y espera a su adultez para confrontar la emoción de su amor platónico a través de la invención literaria.

Aníbal evoca su infancia en Bánfield y narra una secuencia de episodios particulares junto a Doro y Sara. Con lo cual, el texto presenta dos niveles: la instancia narrativa en un tiempo simultáneo y las memorias relatadas naturalmente en tiempo pretérito. Con una estructura circular, el texto culmina de vuelta al primer nivel, en el que se revela que todo lo contado ha sido inventado por el narrador autodiegético. Sin embargo, Aníbal, aunque es el narrador implícito de la historia, se esconde tras el modo de la tercera persona en el momento en que se inicia el recuerdo, de manera que el texto posee dos narradores:

Tan inseparables habíamos sido en esos tiempos del sexto grado, de los doce o trece años, que no era capaz de sentirme escribiendo separadamente sobre Doro, aceptarme desde fuera de la página y escribiendo sobre Doro. Verlo era verme simultáneamente como Aníbal con Doro, y no hubiera podido recordar nada de Doro si al mismo tiempo no hubiera sentido que Aníbal estaba también ahí en ese momento, que era Aníbal el que había pateado aquella pelota que rompió un vidrio de la casa de Doro una tarde de verano, el susto y las ganas de esconderse o de negar, la aparición de Sara tratándolos de bandidos (102).

Este cambio modal propone que el Aníbal adulto prefiere actuar como un personaje de las anécdotas que escribe e inventa y por ello deja que una tercera persona asuma la narración. Al final se descubre que este cambio delimita la frontera entre la realidad y la ficción del texto. En suma, la estructura del relato se dispone como sigue:

CUERPO:	Párrafos 1-2	Párrafos 3-23	Párrafo 23
NARRADOR:	Aníbal	Narrador heterodiegético	Aníbal
MUNDO:	----- Realidad -----		Ficción / Realidad
TIEMPO:	Presente	Pasado	Presente

<sup>47</sup> Sobre los niños y los adolescentes en la obra de Cortázar ha explicado Standish (1987): «Children figure prominently throughout the Cortázar stories. On the whole, these are young children who have yet to reach puberty or to start the process of transition into adulthood. That process is seen less as one of corruption, or lost innocence, than as one of lost spontaneity and increasing inhibitions, which are the ineluctable social and intellectual marks of maturity: we adults behave according to social conventions, whether reacting against them or conforming to them; with age, there is an increasing dominance of habit and we take ourselves seriously» (638). Shafer (1996) también señala la repetición de este motivo: «En su último libro de relatos, Cortázar vuelve a tratar en el cuento “Deshoras” el tema del enamoramiento adolescente, ubicándolo en Bánfield, el mismo pueblo en el que transcurría “Los venenos”» (99). Schmidt-Cruz, de acuerdo con Prieto (2000), propone que los conflictos incestuosos que se inician con los niños de *Bestiario* (1951) y *Los venenos* (1956) concluyen con la inventada consumación sexual del protagonista de *Deshoras*.

Si bien es particular el cambio del narrador autodiegético al heterodiegético en el tercer párrafo del relato, en el inicial Aníbal ya ha advertido su intención de fijar a su manera las imágenes mnemónicas: «las ponía en palabras para fijarlas a mi manera» (105). Más aún, la ficción que se descubre en el párrafo 23 se apoya en el mismo *incipit* en que el narrador expresa la posibilidad de que el recuerdo se abriera paso en «una tercera dimensión, una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad» (105). Tal posibilidad terminará por resolver la disyuntiva en la que se encuentra el narrador al inicio: «Ya no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso, y aunque me gustaba escribir por temporadas y algunos amigos aprobaban mis versos o mis relatos, me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos» (105)<sup>48</sup>. Con esta resolución, además, se advierte un cambio del tono narrativo pesimista a la ilusión de las posibilidades demiúrgicas de la escritura autobiográfica. Por otro lado, la alternación de la voz narrativa asemeja a *Deshoras* con el cuento de *La señorita Cora* (1966), en el que también se presenta el tema del primer amor de un joven enfermo con su enfermera, a través de narradores múltiples que ofrecen diversas focalizaciones de una misma escena. De acuerdo con Paredes (2005), la presencia de un narrador autodiegético y heterodiegético en *Deshoras* se debe a la necesidad de Cortázar de lograr «el asedio múltiple de un solo sujeto por el caleidoscopio de los muchos personajes» (306).

Esta perspectiva dual concede a Aníbal dos roles dentro del cuento: el narrador es también el Aníbal adulto, ingeniero que vive en Buenos Aires junto a su esposa, Felisa, y sus hijos, mientras que el Aníbal niño en Bánfield experimenta la transición a la adolescencia. En ambas etapas Aníbal se conforma con la imposibilidad de concretar su deseo, puesto que de niño nunca confesó su amor y postergó la ocasión de pedirle a Doro la dirección de su hermana, y de adulto desiste llegar al final de las memorias inventadas para volver a la cotidianidad de la cena con Felisa y sus hijos viendo la televisión. Como es característico de los narradores en tercera persona en los textos de Cortázar, el falso narrador heterodiegético de *Deshoras* adopta la perspectiva limitada, interna y fija de Aníbal. Se presenta a Sara a través de la lente de Aníbal, que cosifica y repite su imagen entre la realidad de la memoria y la invención fraguada por el deseo:

De Sara le quedaban pocas imágenes, pero cada una se recortaba como un vitral a la hora del sol más alto, con azules y rojos y verdes penetrando el espacio hasta hacerle daño, a veces Aníbal veía sobre todo su pelo rubio cayéndole sobre los hombros como una caricia

---

<sup>48</sup> Este recurso de la disyuntiva del acto de escritura o narración se inició en *Las babas del diablo*: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada» (*Cuentos completos*, 1, 214). Se repite también en la imposibilidad narrativa del traductor de *Diario para un cuento*. En este sentido, Fröhlicher propone: «La combinación de la escritura autobiográfica con una reflexión poética recuerda el intento de construir el relato sobre Anabel» (1995, 123).

que él hubiera querido sentir contra su cara, a veces su piel tan blanca porque Sara no salía casi nunca al sol, absorbida por los trabajos de la casa, la madre enferma y Doro que volvía cada tarde con la ropa sucia, lastimadas las rodillas, las zapatillas embarradas (103).

En *Deshoras* la idea de un mundo alternativo responde al desacuerdo de Aníbal con su estado actual, ya que el individuo cambia en su mente la representación de la realidad tras imaginar cómo determinados hechos podrían ser diferentes (Byrne y Walsh, 2005, 65)<sup>49</sup>. Esta fantasía le permite trascender su existencia mundana (Schmidt-Cruz, 2004, 57). Pero el Aníbal adulto no es el único que inventa un universo ficticio, también el Aníbal niño fantasea con los cuidados de Sara. En un episodio de su infancia Aníbal se enferma de bronquitis y debe convalecer durante quince días en su casa sin poder salir a jugar con su amigo Doro, por ende, sin ver a Sara. Encerrado en su habitación el niño imagina los cuidados de la joven: «Cuando su madre vino por la mañana para frotarle el pecho con algo que olía a alcohol y a mentol, Aníbal cerró los ojos y fue la mano de Sara alzándole el camisón, acariciándolo livianamente, curándolo» (105). Este juego en solitario es también un rito de pasaje de la infancia a la pubertad:

A la hora en que cerrando los ojos imaginaba a Sara entrando de noche en su cuarto, acercándose a su cama, era como un deseo de que ella le preguntara cómo estaba [...] se sentía de pronto tan solo, y cuando abría los ojos en el cuarto ya vacío de Sara era como una marea de congoja y de delicia porque nadie, nadie podía saber de su amor, ni siquiera Sara, nadie podía comprender esa pena y ese deseo de morir por Sara (106).

De nuevo, la enfermedad como inicio del primer amor conecta con la historia de Pablo enamorado de su enfermera, en *La señorita Cora*. Prieto observa que «the boy's daydream usually culminate in an erotic fantasy masked as a healing session» (2000, 66). Igualmente, identifica en el deseo del roce uno de los «Cortázar's favorite motifs. Being touched by the hands of the woman one loves –not only in “Bestiario”, but also in “Nurse Cora,” and in “Unreasonable hours”» (38). En esta escena se desvela la concepción dual que junto a Sara ha inventado el niño: la madre y la mujer deseada. Antes de su enfermedad, Aníbal observaba los cuidados que Sara daba a su hermano y le preguntaba a Doro si ella lo había bañado y visto desnudo. Insistía en conocer si le daba vergüenza que su hermana le hiciera todo<sup>50</sup>. Esto pone de manifiesto la dinámica entre Sara y su hermano-hijo. Al mismo

---

<sup>49</sup> En su lectura sobre las dinámicas que Freud establece entre el principio de la realidad y el deseo, Brunner (1995) hace una proposición que elucida el conflicto entre la realidad y la fabulación de Aníbal: «As long as we live, the pleasure principle cannot be dethroned or nullified. We all remain in its grip and, seen in this light, verbal thinking is nothing but a substitute for a hallucinatory wish, that is, another way of seeking satisfaction» (72). A propósito de la noción freudiana de los recuerdos encubridores, Cuomo (2011) ha estudiado la escritura de la infancia en la obra de Cortázar y puntualiza: «En el relato del cuento “Deshoras”, alguien escribe en primera persona, pero al modo en que Freud lo plantea en los recuerdos encubridores: alguien escribe en primera persona viéndose a sí mismo como otro en una escena que no deja de presentarse, que permanece siempre actual».

<sup>50</sup> Otro aspecto de esta historia es la amistad entre Aníbal y Doro, motivo recurrente en la obra de Cortázar y en la tradición literaria argentina (Paredes, 2004, 354).

tiempo, subraya la ausencia de la madre de Doro. La participación de la madre de Aníbal, por otro lado, es insignificante. Prieto también observa cómo las figuras maternas de este cuento son minimizadas (66).

Sin embargo, la suma del rol maternal de Sara y la fantasía de Aníbal implican un conflicto edípico. Schdmit-Cruz propone que el desvío del deseo a una figura materna sustituta refleja el poder del tabú al mismo tiempo que muestra la resistencia del sujeto con el objeto materno (57). El tabú provoca que el enamoramiento de Aníbal con la Sara-madre no trascienda a un plano sexual. Sus fantasías no devienen en lo impúdico, sino que la imagen ideal y pura de Sara se esfuma en sus intenciones onanistas. Así explica el narrador: «cuando sus manos bajaban y empezaba a acariciarse como Doro, como todos los chicos, Sara no entraba en sus imágenes, era la hija del almacenero o la prima Yolanda» (107). Resulta traumático este choque entre el deseo sexual y la figura de la madre. Aníbal diferencia entre el amor carnal o el que converge con el deseo sexual y el amor de sentirse cuidado por Sara. De esta manera, coloca en un pedestal incorruptible la imagen de Sara y la aleja del placer sexual, que evidentemente lo avergüenza, para pensar en su lugar en otras mujeres, como Yolanda, a quien sí podía vincular al placer: «Eso no podía suceder con Sara que venía a cuidarlo de noche como cuidaba a Doro, con ella no había más que esa delicia de imaginarla inclinándose sobre él y acariciándolo y el amor era eso, aunque Aníbal ya supiera lo que podía ser el amor y se lo imaginara con Yolanda, todo lo que él le haría alguna vez a Yolanda o a la chica del almacenero» (107).

Tanto es así que Aníbal no pudo evocar más la imagen de Sara después de que la joven entrara donde él se bañaba junto a Doro para lavarse el fango con el que se ensuciaron en el juego. Se repite la escena arquetípica del niño desvestido y vulnerable ante el adulto. Al igual que Pablo y Bobby, de *La señorita Cora* y *En nombre de Bobby*, Aníbal experimenta un sentimiento de vergüenza al reconocerse desnudo e inferior ante Sara. Esa sensación se impone al placer de traerla a su mente:

Esa noche no pudo ver a Sara como las otras noches, aunque apretaba los párpados lo único que veía era a Doro y a él en la bañera, a Sara acercándose para inspeccionarlos de arriba abajo y después saliendo del baño con la ropa sucia en los brazos [...] ausente como ahora bajo los párpados que ya no le servían para hacerla venir, para que supiera cuánto la quería, qué ganas de morirse de veras después de haberla visto mirándolos en la ducha (109).

Aníbal experimentó el displacer de obtener por fin el objeto deseado, el cuidado de Sara, quien inspeccionó que se bañara correctamente, lavó su ropa, se encargó de que se secara bien con la toalla, le sirvió café con leche y lo dejó volver a jugar junto a Doro, pero con un automatismo que distaba de su amor platónico. Así quedó bifurcada la imagen de la mujer real frente a la inventada, porque en el mundo irreal de Aníbal la Sara imaginada,

aquella que aparecía por la noche al cerrar los párpados, desplazó a la chica que cumplía con una maternidad impuesta por la enfermedad de su madre y a la que renunció al casarse y mudarse a Tandil. La imagen de la Sara fantaseada subsiste en el recuerdo de Aníbal y reaparece en el encuentro ficticio en que este le declara su amor. Sara, que siempre lo supo, le responde que entró al baño aquella tarde para «curarte de tu sueño, de que te dieras cuenta que vos no podrías verme nunca así mientras que yo tenía el derecho de mirarte por todos lados» (116). Tras un diálogo que transmite la urgencia de Aníbal por desbordar el deseo tantos años reprimido se produce el acto sexual:

Dejándolo a él que siguiera, que le contara porque él tenía mucho más para contarle [...]. Imposible saber en qué momento todo dejó de ser difícil, juego de preguntas y respuestas, Aníbal había tendido la mano sobre el mantel y la mano de Sara no rehuyó su peso, la dejó estar mientras él agachaba la cabeza porque no podía mirarla en la cara, mientras le hablaba a borbotones del patio, de Doro, le contaba las noches en su cuarto, el termómetro, el llanto contra la almohada. Se lo decía con una voz lisa y monótona, amontonando momentos y episodios pero todo era lo mismo (114-115).

Se interrumpe la escena para devolver el relato a la instancia narrativa. Reaparece el narrador autodiegético, Aníbal, quien revela que lo contado ha sido una invención: «Cuando apagué la lámpara del escritorio y miré el fondo del vaso vacío, todo era todavía pura negación de las nueve de la noche, de la fatiga a la vuelta de otro día de trabajo» (116-117). Aníbal escribe su relato para jugar con la idea de otro presente, pero desiste de continuar en la reinención. Ha dicho al respecto Alazraki (1995) que la escritura es un «acto de justicia poética (y humana)», porque el personaje obtiene lo deseado (38). Apropiadamente Fröhlicher (1995) distingue que el acto de escribir su semblanza no es meramente acordarse, sino mirar una «nueva “realidad” distinta de la vida de todos los días» (130). En definitiva, la palabra es el espacio que posibilita el encuentro a deshora entre Aníbal y Sara, y también entre el niño y el adulto, el pasado y el presente, la realidad y lo inventado. Pero, como en todos los cuentos de este último volumen, prevalecerá la nostalgia y la imposibilidad de la vuelta al pasado.

#### **4.7. Pesadillas**

##### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1990, Ferré describió al relato como la expresión del estado de terror en Argentina, en *El romántico en su observatorio*. En 1993 y 1997, Terramorsi y Kason identificaron, respectivamente, las metáforas históricas y políticas del cuento, en «*Pesadillas* de Julio Cortázar: de l'histoire de spectre au spectre de l'Historie» y «*Las Pesadillas* metafóricas de Cortázar». En 1994, Alazraki propuso que la historia es la única que aborda el plano

doméstico de la violencia en Argentina, en *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. En 1995, Fröhlicher concluyó que la historia se desarrolla a partir de la imposibilidad comunicativa entre los personajes, en *La mirada recíproca*. En 1997, Silva-Cáceres identificó los símbolos políticos en el espacio de la ciudad y en el nombre de la protagonista y vinculó el relato con *Berenice* de Edgar Allan Poe, argumentando que, de una forma u otra, ambos tratan el motivo literario del «regreso del muerto-vivo», en *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. En 2004, Schmidt-Cruz completó una lectura feminista y discutió el rol de la mujer en la Guerra Sucia, en *Mothers, Lovers, and Other: The Short Stories of Julio Cortázar*. En 2005, Paredes catalogó a la familia Botto como una comunidad estilística y vivencial en la que personajes diversos se complementan, en *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. En 2014, Pérez incluyó el texto en su estudio sobre las representaciones de la ciudad y propuso que, además de Mecha, las preocupaciones de la madre son premonitorias del desenlace, en *El sujeto y la ciudad en tres cuentos de Julio Cortázar*.

### ARGUMENTO

Mecha y Lauro son dos hermanos que viven junto a sus padres, el señor y la señora Botto, en el Buenos Aires de 1978. Mecha, quien yace en un estado comatoso, sufre pesadillas sincronizadas con los signos de violencia en la ciudad: tiros, ráfagas de ametralladoras y sirenas de la policía. Esta violencia no se refleja en la televisión; en su lugar, se transmiten las incidencias de la Copa Mundial de Fútbol celebrada en el país. El señor Botto ve los partidos en la sala del hogar, mientras la madre cuida de su hija junto a una enfermera. Lauro parece estar vinculado a las actividades subversivas que detonan la violencia. En sus pesadillas, Mecha anticipa el fatídico desenlace de su hermano. Al final, Lauro desaparece antes de que Mecha despierte de su letargo y un cuerpo policíaco irrumpa en su casa.

### ANÁLISIS

La narración de *Pesadillas* está fundamentada en el motivo literario de la imposibilidad comunicativa y en el fondo político e histórico de la Argentina de 1978<sup>51</sup>. Su atmósfera de incertidumbre y tensión la imprimen las variaciones de la imposibilidad comunicativa entre los personajes, los espacios y los planos de lo racional y lo onírico-visionario. Por su parte, el fondo político implica otros niveles de significado de la historia, en la cual el estado

---

<sup>51</sup> Se suscribe la interpretación de Fröhlicher al respecto: «La comunicación recíproca entre los hermanos no logra concretarse; con el mensaje de Mecha basado en un código desconocido se corresponde el deber contar de Lauro que tampoco se traduce en un enunciado transmisible» (1995, 146).

comatoso y las pesadillas de Mecha representan metafóricamente el peso y el efecto de la dictadura de la Junta Militar Argentina en el país. También la técnica narrativa responde a la intrínseca relación entre la ficción y la historia política. Así, la multiplicidad de perspectivas reproducidas por el narrador heterodiegético impone un estilo de monólogo interior colectivo, emblemático de la angustia y el tumulto en dicho espacio.

Son varios los personajes: los hermanos, el señor Botto y la señora Luisa –los padres–, el doctor Raimondi y sus enfermeras, quienes intervienen en los párrafos de inicio y final. En el primero, se describe el estado de Mecha con las intervenciones del doctor y los padres:

Esperar, lo decían todos, hay que esperar porque nunca se sabe en casos así, también el doctor Raimondi, hay que esperar, a veces se da una reacción y más a la edad de Mecha, hay que esperar, señor Botto, sí doctor pero ya van dos semanas y no se despierta, dos semanas que está como muerta, doctor, ya lo sé, señora Luisa, es un estado de coma clásico, no se puede hacer más que esperar (121).

El párrafo final exhibe una estructura similar al primero, pero la preocupación se desvía a la desaparición de Lauro:

«No te hagás problema», dijo el señor Botto, «seguro que se quedó festejando algo con los amigos». Para doña Luisa era la hora de ayudarla a la enfermera a lavar y cambiar a Mecha, el agua templada y la colonia, algodones y sábanas, ya mediodía y Lauro no, pero es raro, Eduardo, cómo no telefoneó por lo menos, nunca hizo eso, la vez de la fiesta de fin de curso llamó a las nueve, te acordás, tenía miedo de que nos preocupáramos y eso que era más chico. «El pibe andará loco con los exámenes», dijo el señor Botto, «vas a ver que llega de un momento a otro, siempre aparece para el noticioso de la una» (129).

Estos pasajes muestran la correlación entre los estilos con que se reproducen los enunciados narrativos y la gradación de la angustia de los padres. Es mayor la preocupación de la madre, cuyas intervenciones se reproducen en un estilo directo variado, mientras que el sosiego del padre se enmarca en el estilo directo. En un diálogo al final del relato se advierte, por ejemplo, el tratamiento formal que usa la madre para dirigirse a la enfermera y las formas de voseo que denotan su vínculo íntimo con los otros personajes:

—Mirá, Luisa —dijo el señor Botto—, fijate cómo mueve, la mano y también el brazo, primera vez que mueve el brazo, Luisa, a lo mejor...

—Pero si es peor que antes, Eduardo, no te das cuenta de que sigue con las alucinaciones, que se está como defendiendo de... Hágale algo, Rosa, no la deje así, yo voy a llamar a los Romero que a lo mejor tienen noticias, la chica estudiaba con Lauro, por favor póngale una inyección, Rosa, ya vuelvo, o mejor llamá vos, Eduardo, preguntales, andá en seguida (130-131).

El señor Botto, Lauro y la madre mantienen las formas del voseo y los argentinismos en los diálogos entre sí. Se coincide con Paredes (2005) en su propuesta del «estilo Botto», que describe como «una familia en la que todos sus miembros –incluido el cronista– logran enmarcar sus personalidades diferentes –en lo lingüístico por idiolectos exclusivos a cada

uno— dentro de una comunidad estilística y vivencial: un tono, un habla colectiva que es la de la familia particular» (63). Del concepto de «habla colectiva» se desprende un axioma de la narración: los intentos de la madre y el hermano por recuperar la comunicación con Mecha, quien, según el doctor Raimondi, ha sido víctima de un «proceso viral complejo» (121) que la induce a un coma<sup>52</sup>. Esto se demuestra particularmente en una escena en que ambos observan a Mecha y la madre declara que «nadie se da cuenta como yo, nadie comprende que está todo el tiempo con una pesadilla y que no se despierta» (126). También Lauro necesitaba «hablarle de tantas cosas, como Mecha a lo mejor estaba hablándole desde su lado, desde los ojos cerrados y los dedos que dibujaban letras inútiles en las sábanas» (128). Este enunciado pone de manifiesto la cuestión neofantástica del relato: el lado de Mecha.

Pese a que Mecha está inactiva en el espacio del mundo real o consciente en el que actúan los demás personajes, permanece activa y sensible en un espacio onírico-visionario al que ni el narrador ni los demás personajes tienen acceso. Esta dicotomía está supeditada a la oposición de dos espacios mayores: la calle y el hogar. A través del espacio sonoro, las señales de violencia repercuten en los dos interiores, la casa de la familia Botto y «el lado» de Mecha; la violencia se traduce en los temblores de la joven. Tal correlación está explicitada en el texto: «Duraba como las sirenas ahí afuera» (123). Se alza la idea de una violencia sistemática en el contexto del relato con la advertencia del narrador de que el estruendo de los disparos y las sirenas no era una novedad «en el barrio ni en ninguna parte» (123). Estas explosiones sonoras pautan la secuencia de acciones a partir de la escena en que la madre y la enfermera atestiguan por primera vez las pesadillas y los temblores de Mecha:

Duró un segundo pero las dos se dieron cuenta y doña Luisa gritó y la enfermera le tapó la boca, el señor Botto vino de la sala y los tres vieron cómo el temblor se repetía en todo el cuerpo de Mecha, una rápida serpiente corriendo del cuello hasta los pies, un moverse de los ojos bajo los párpados, la leve crispación que alteraba las facciones, como una voluntad de hablar, de quejarse, el pulso más rápido, el lento regreso a la inmovilidad (123).

En el momento de la reacción las dos mujeres buscaban un termómetro extraviado en la habitación. Esto apunta a una transmutación de la utilidad del desaparecido instrumento, pues la respuesta corporal de Mecha muestra la «temperatura» callejera. Otros

---

<sup>52</sup> En el sentido literal, el virus es una enfermedad biológica, pero en el sentido metafórico alude a un sistema de opresión política o social, como el totalitarismo en Argentina, que la mantiene «aplastada y aplastando a todos desde hacía semanas» (121). En consecuencia, las reacciones de la familia son simbólicas de los sentimientos despertados por la opresión: la resignación de doña Luisa «cediendo a un llanto escondido» (122); las «imprecaciones paternales divididas por la hora de los noticiosos» (122); y «la incrédula rabia interrumpida por los viajes a la facultad» de Lauro (122). Claro está, no se confirma en la historia que el virus sea la causa del letargo de Mecha. Además del cuadro familiar, las actuaciones del doctor Raimondi en la historia son también figurativas de la estructura de poder. Será el doctor quien aplaque el reclamo de los padres y, si bien en el texto no se hallan detalles narrativos que sustenten la idea de que el doctor Raimondi como antagonista, es un hecho que su participación propicia la resignación de los otros personajes: «sería imprudente pensar en un síntoma favorable [...] todo es vegetativo, señora Luisa, no hay conciencia [...] su hija no sufre [...] señora, tome las pastillas que le di» (124).



instrumentos que desaparecen durante el relato son los calmantes de la señora Luisa, la campera azul de Lauro y las tazas de café. Estas evanescencias denotan el caos y el enigma de la situación, un desorden que altera la cotidianidad de la familia Botto<sup>53</sup>. Lauro, por su parte, también reacciona a los sonidos exteriores en la segunda escena de las pesadillas de su hermana: «Cuando se oyeron las sirenas pensó que hubiera tenido que telefonar al número que le había dado Lucero, pero no debía hacerlo desde la casa y no era cuestión de salir a la calle justo después de las sirenas [...]. Las sirenas afuera otra vez, no debería salir hasta más tarde, pero entonces el almacén estaría cerrado y no podría telefonar» (124). En esta escena se recrudece el misterio de la historia y la actitud de Lauro resume el ambiente de terror y la incertidumbre imperante en el hogar. A través de la alteración del orden, los personajes se enfrentan a las honduras psicológicas de un problema innominado, que, en principio, parece ser únicamente la enfermedad de Mecha. Por su parte, Lauro debe conciliar dos hechos igualmente misteriosos: la crisis de salud de su hermana y su vínculo con la violencia exterior.

Se deduce que Lauro milita junto a los opositores a la dictadura. Esta idea se cifra también en la escueta advertencia del padre: «“Vos sabrás lo que hacés, muchacho”, dijo el señor Botto sin sacar los ojos de la pelota, “pero andate con cuidado”. Lauro alzó la vista y lo miró casi sorprendido, primera vez que su padre se dejaba ir a un comentario tan personal» (129). También el deseo de Lauro por conversar con su hermana apunta la posibilidad de que Mecha estuviese al tanto de las actividades de su hermano. Sus temblores le anticipan a Lauro el peligro de sus acciones, de tal modo que Mecha trasciende el nivel onírico o el estado inconsciente tradicional. En su trance la mujer se convierte en el oráculo de la familia Botto, pero la imposibilidad de una comunicación racional trunca el mensaje. A través de la técnica de omnisciencia parcial, el narrador ofrece una descripción de lo adivinado por Mecha ante la proximidad de su hermano:

Bajo los párpados de los ojos de Mecha giraban como si buscaran abrirse paso, mirarlo, volver de su lado. Le acarició la frente con un dedo, tenía miedo de tocarla, de contribuir a la pesadilla con cualquier estímulo de fuera. Los ojos seguían girando en las órbitas y Lauro se apartó, no sabía por qué pero tenía cada vez más miedo, la idea de que Mecha pudiera alzar los párpados y mirarlo lo hizo echarse atrás (126).

La frase «volver de su lado» se refiere a la posibilidad de que Mecha participara junto a su hermano de la actividad no denominada pero de evidente matiz político. Más adelante Lauro demostrará que su hermana no estaba involucrada al aseverar: «hermanita, no sabés

---

<sup>53</sup> Además, podría interpretarse que se trata de la figuración de las desapariciones en la Argentina de la época, presagio del desenlace de la historia, que, en el marco de la narración, es la desaparición de Lauro, pero en el contexto histórico alude a la captura, tortura y muerte de toda la familia. Entre los treinta mil desaparecidos se encontraban familias enteras (Méndez, 1991, 35). El periodista Jacobo Timerman, que pasó treinta meses en un centro clandestino de detención, reprodujo su diálogo con el represor Ramón Camps, en el que este confesaba la necesidad de asesinar a veinte mil disidentes junto a sus familias: «Hay que borrarlos a ellos y a quienes puedan llegar a acordarse de sus nombres» (Timerman, 2004).

nada de lo que pasa pero lo mismo te lo voy a contar, Mecha, porque no entendés nada te lo voy a contar» (128). Con todo, en la escena se reitera la imposibilidad comunicativa mediante enunciados sinestésicos: Lauro teme el contacto visual y piensa que tocarla contribuiría a la pesadilla. De acuerdo con Fröhlicher (1995): «La relación privilegiada entre hermano y hermana, ese mutuo intento de comunicación, remite a un mismo sistema de valores y a una solidaridad profunda: sus mensajes no transmisibles al otro resultan sendas formas de encarar los horrores de la realidad política: con el compromiso político activo de Lauro se corresponde la sensibilidad visionaria de la paciente Mecha» (147). A pesar de que los hermanos conforman una figura dual en una relación de causa y efecto con la violencia callejera, ninguno de los personajes nota la coincidencia de que Lauro salga de la casa inmediatamente después de los disparos. Esta complicidad fraternal tiene reminiscencias del cuento *Casa tomada*, publicado en *Bestiario* (1951), en el que una fuerza desconocida ocupa el hogar de dos hermanos.

La imposibilidad comunicativa es un conflicto subyacente en el contexto sociohistórico en el que se inscribe el cuento: la celebración del mundial de fútbol de 1978 en Argentina. En 1966, el Congreso de la FIFA seleccionó a Argentina como sede del Mundial 1978. Entonces el país estaba bajo el gobierno democrático de Juan Domingo Perón, quien en 1974 inició la planificación del Mundial. En 1976, tras el golpe de estado a María Estela Martínez de Perón, la organización del evento quedó a cargo de un nuevo comité nombrado por la Junta Militar Argentina, que tomó el Mundial como «política de Estado» (Arribas, 2014, 215)<sup>54</sup>. A pesar de las críticas por el gasto de 250 millones de dólares del presupuesto de 70 millones, los conflictos centrales fueron las protestas de las Madres de la Plaza de Mayo por sus hijos y familiares desaparecidos. La cobertura mediática nacional e internacional se dividía entre los partidos de fútbol y las manifestaciones disidentes. En la familia Botto se reproduce esta división. Lauro pretendía hacer visible la opresión y tortura del gobierno en medio del interés deportivo que acaparaba la atención internacional. Su padre, el señor Botto, confirma el contexto histórico, pues, durante toda la historia, está pendiente de la sección deportiva de los noticieros: «Sí, de eso hablan mucho» (127), le replica Lauro<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Según Arribas: «La Junta Militar pretendía dar una imagen de país con capacidad organizativa, moderno, ordenado, pacífico y unido. La Copa Mundial de Fútbol en Argentina fue modelo en organización. La ceremonia inaugural y el desarrollo del campeonato fueron perfectos. Periodistas extranjeros que habían trabajado en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, organizado por Adolf Hitler, resaltaban la similitud entre ambos» (232).

<sup>55</sup> Sobre esto habló Cortázar en el artículo *Argentina: en torno a una conferencia de prensa* publicado en *Argentina: años de alambradas culturales* (1984): «intentan ocultar con un diluvio de palabras doradas o una copa mundial de fútbol la sangre que les mancha las manos».

Se suma a la impotencia enunciativa la dualidad de los escenarios en los que transcurre la historia. Lauro, quien no confirma su participación en los hechos subversivos, es el único contacto entre el espacio exterior y el interior. Tampoco se dice nada sobre el cuerpo de policías que irrumpe en el hogar. En la estructura de cierre se impondrá el ruido de las sirenas y el tumulto que impedirá al doctor Raimondi acceder al barrio para examinar a Mecha, que ha despertado súbitamente mientras su madre hacía llamadas para conocer el paradero de Lauro:

las manos de Mecha subiendo lentamente por la cintura, resbalando para juntarse en lo alto, el cuerpo estremeciéndose en un espasmo porque acaso sus oídos escuchaban ahora la multiplicación de las sirenas, los golpes en la puerta que hacían temblar la casa, los gritos de mando y el crujido de la madera astillándose después de la ráfaga de ametralladora, los alaridos de doña Luisa, el envión de los cuerpos entrando en montón, todo como a tiempo para el despertar de Mecha, todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida (129).

El despertar de Mecha subraya el carácter metafórico y alegórico de sus pesadillas. El letargo es interrumpido tras la desaparición de Lauro, pues caduca la finalidad premonitoria. Es decir, las visiones oníricas de Mecha ya no tienen valor alguno, en tanto no pudo comunicarlas a Lauro y a su familia. En el desenlace de la historia lo abstracto se concreta. La violencia sonora se aproxima al espacio familiar hasta materializarse en el cuerpo de policías o militares que irrumpe en él. Consecuentemente, el crujido de la madera y el envión de los cuerpos que rompen los límites entre el exterior y el interior, entre la casa y la ciudad, reseñan los temblores corporales de Mecha. Pero el giro fundamental de este cierre es la ironía connotada por el doble significado de los términos «pesadillas», «realidad» y «hermosa vida» en la última cláusula del relato: «todo tan a tiempo para que terminara la pesadilla y Mecha pudiera volver por fin a la realidad, a la hermosa vida» (129). Parecería que el enunciado describe el despertar de Mecha del estado de coma. Pero, en realidad, el narrador se refiere a un hecho implícito en la última escena: el asesinato de la familia Botto. En definitiva, Mecha escapará de la pesadilla política para volver, a través de la muerte, «a la hermosa vida» (129), un estado incorruptible que, a diferencia de su coma, ya no estará vinculado a las señales premonitorias de la violencia. Silva-Cáceres (1997) indica que el despertar de Mecha para la muerte vincula a *Pesadillas* con el cuento *Berenice* (1835) de Edgar Allan Poe, que trata sobre la muerte y resurrección de Berenice. Efectivamente, *Pesadillas* se inscribe en la tradición fantástica del muerto-vivo. En particular, reproduce el arquetipo de la mujer-contacto entre la vida y la muerte que abunda en los textos de Poe, por ejemplo en *Ligeia*, *Morella*, *El retrato oval* y *La caída de la casa Usher*. Justamente, se encuentran ecos de este último en el valor simbólico y real de la irrupción de las fuerzas militares en la casa de los

Botto que supone la destrucción del espacio íntimo, como también ocurre en *Casa tomada*. En la historia de Poe, la casa de los hermanos Roderick y Madeline Usher se derrumba tras la resurrección de la hermana muerta. También la casa de los Botto sufrirá un cataclismo insospechado, que, aunque presto a una explicación lógica en una lectura política, queda sin explicar en los límites de la narración. Con lo cual, la intertextualidad confirma la preeminencia del valor literario del texto cortazariano, más allá del fondo político que en sí mismo supera la especificidad histórica.

### 4.8. Diario para un cuento

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En 1985, Berg sostuvo que el conflicto del traductor-narrador y del escritor de este cuento el encuentro con la experiencia estética, en sí mismo la negación del acto de comprometerse, en «De convergencias, confesiones y confesores (“Diario para un cuento”)». En 1990, Anderson incluyó el relato en su estudio sobre la imposibilidad de la escritura en tanto ejercicio del escritor y de sus personajes y concluyó que en este se presenta el problema de la escritura como posibilidad de conocimiento y como un arma destructora, en *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*. En 1991, Knickerbocher identificó las poéticas compendiadas en la historia, mostrando una cohesión entre el discurso del autor sobre la forma del cuento y el relato, en «La teoría literaria implícita en “Diario para un cuento”». En 1994, Fröhlicher dedujo que la simetría entre este relato y el *Epílogo a un cuento* que abre el volumen de *Desboras* supone que el epílogo fue escrito después del mencionado relato, en «Del cuento al libro de cuentos: *Desboras* de Julio Cortázar». En 1996, Schwartzam propuso una lectura sociológica de la historia e identificó los elementos de la marginalidad recogidos en ella —el tango, el arrabal, los lumpenes y el populismo de Perón—, en *Microcríticas: lecturas argentinas, cuestiones de detalle*. En 1997, Silva-Cáceres observó dos características que, hasta el momento, nadie había discutido: la existencia de lecturas múltiples (el traductor lee a Anabel, William lee a Anabel-traductor, el traductor lee a Derrida y una decena de otros escritores, y el traductor se lee a sí mismo) y la coincidencia de varias etiquetas genéricas, en *El árbol de las figuras*. En 2000, Mora Valcárcel estudió el relato como un nuevo planteamiento de la mimesis y la realidad en la escritura hispanoamericana, y estableció un nexo intertextual con *Las babas del diablo*, fundamentada en las discusiones metatextuales y poéticas que se desarrollan en el interior de ambos, en *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. En 2001, Standish precisó que el traductor y el autor de la historia se funden en una figura única, en *Understanding Julio Cortázar*. En 2002, Goldchluk estableció los nexos

entre la historia y los personajes de *Diario para un cuento* y *Las puertas del cielo*, en «Julio Cortázar y la escritura incesante». En 2004, Mac-Millan lo catalogó de falacia autobiográfica, en «Diario para un cuento: dos takes». En 2005, Paredes describió el relato como un complicado problema técnico en el que se desdobra el escritor en narrador y autor implícito y en el que la entidad femenina se vuelve imagen del amor loco y desenfadado, en *Abismos de papel*. En 2011, Sánchez Benítez estudió el significado de la noción de «la nada» en el relato como la anulación absoluta de la realidad y del sujeto que teme el escritor en su intento por imprimir el pasado en un cuento, en «Cortázar y la estética de la alteridad». En 2012, Soler González examinó la construcción del nivel metadieético en el cuento, en «Cortázar y la metaficción en “La barca o Nueva visita a Venecia” y “Diario para un cuento”».

#### ARGUMENTO

Un traductor descubre entre las páginas de un libro la fotografía de Anabel Flores, una prostituta a la que conoció en la década de 1940, cuando trabajaba en una oficina de traducciones en el puerto de Buenos Aires. Como las otras prostitutas, Anabel le llevaba las cartas de su novio marinerero William para que se las leyera y le contestara. Su relación con el traductor, quien tenía una novia intelectual, se extendió hasta la intimidad. Pero todo se interrumpió cuando el hombre descubrió en las comunicaciones epistolares la planificación del asesinato de otra prostituta. Entonces, pensándose testigo y cómplice, huyó con su novia a Belgrano y luego a París. Tras encontrar la imagen, decide escribir un cuento sobre Anabel. En su diario, lleva cuenta del proceso de escritura que, entre cavilaciones poéticas, no se concreta.

#### ANÁLISIS

El interés crítico de *Diario para un cuento* reside en su carácter metaliterario que se fundamenta en la aposiopesis o la reticencia de un autor-narrador a escribir una historia implícita en el cuaderno de bitácora de su intento. Se establece una estructura interna con dos coordenadas tempo-espaciales que signa la distancia entre la pretensión narrativa y el intento mismo. El proceso de escritura ocurre en un tiempo simultáneo a su narración – 1982, París–, mientras que la historia evocada data de la década de 1940, en Buenos Aires. Este armazón supone un desdoblamiento del narrador en personaje. Si bien este recurso narrativo se despacharía tradicionalmente con la tipología del narrador autodieético o yo protagonista, se problematiza con el hecho de que el traductor se presenta como álgter ego del

autor. Las concomitancias autobiográficas —son traductores y emigraron de Buenos Aires a París— son constatadas por Cortázar:

Me di cuenta de que no me salía en forma de cuento. Escribí una página y nada [...] Anabel no se daba como personaje. Fue entonces que preferí intentar escribir un diario paralelo en donde se habla de mi deseo de escribir un cuento sobre Anabel. Finalmente, al terminar ese diario, el cuento sobre Anabel ha sido escrito, el cuento está en el diario. Si querés ese es el truco literario, según el cual la tentativa de escribir un cuento hace el cuento, está incluido dentro de esa tentativa (Prego, 1985, 48).

Se concilian en *Diario para un cuento* el diario íntimo del autor, que, en principio, no fue escrito para comunicar y la invención literaria de Anabel, también fabulada sobre circunstancias del autor. Sin embargo, quien habla en *Diario para un cuento* no es Cortázar, ya que se considera que el texto es una autoficción en la que el contenido narrativo es auténticamente ficcional (Genette, 2005, 159). Así lo sugiere el propio escritor: «Lo que sucedió en *Diario para un cuento* es que allí hay mucho de autobiográfico, como habrás notado. En todo caso, se puede imaginar, imaginar que tiene mucho de autobiográfico» (Prego, 1985, 38). Por eso, no debe hablarse del autor real en la historia, sino de la proyección de este a través del autor implícito y el sujeto narrador. Con su publicación, el texto se convierte en un diario literario y ficcional con una función estética y expresiva. Al mismo tiempo, contiene una discusión metaliteraria de las poéticas de Cortázar sobre el cuento. Estos niveles se ordenan en las nueve entradas del diario.

Se inicia la narración con la disyuntiva de cómo o para qué escribir la historia: «A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco y rezongando a esta Olympia Traveller de Luce [...] ¿para qué un cuento, al fin y al cabo, por qué no abrir un libro de otro cuentista, o escuchar uno de mis discos?» (135). Este dilema se halla también al inicio de *Las babas del diablo* (1959) junto a la noción del recuerdo como una imagen inaprehensible:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cántax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes (*Cuentos completos*, 1, 214)<sup>56</sup>.

La figura del narrador-escritor se repite en *El Perseguidor* (1959), historia en la que un crítico deberá completar la escritura de la biografía del músico Johnny Carter, cuyo

---

<sup>56</sup> De acuerdo con Mora Valcárcel en ambos inicios se cuestiona el hecho mismo de contar, la autenticidad de lo contado y la imposibilidad de la escritura. Propone la autora: «La lectura de “Las babas del diablo” y de otros cuentos de Cortázar, sobre todo de la última etapa productiva, demuestra que, a pesar de la facilidad con que se dejan leer en su mayoría, distan mucho de ser una escritura espontánea, por el contrario, poseen una complejidad estructural y ontológica que los hace irreductibles a un significado concreto. Su objetivo —ya lo explicó en *Rayuela*—, hacer tambalear nuestras cómodas y falsas seguridades. Este hecho desmiente actitudes críticas que oponen el carácter evasivo de los cuentos a los hallazgos metafísicos y formales de las novelas» (2000, 121). Si los moldes genéricos imponen preceptivas distintas, la actitud del escritor ante la literatura y ante los problemas que le interesan sortea tales barreras convencionales.

pensamiento le es inaccesible. Al igual que el traductor de *Diario para un cuento*, el crítico de jazz admite su desconcierto ante el ejercicio de la escritura: «cómo resignarse a que Johnny se muera llevándose lo que no quiere decirme esta noche, que desde la muerte siga cazando, siga salido (yo ya no sé cómo escribir todo esto) aunque me valga la paz, la cátedra, esa autoridad que dan las tesis incontrovertidas y los entierros bien capitaneados» (*Cuentos completos*, 1, 259). Esta frustración se desprende de la impracticabilidad de abstraer una historia resolutive de la imagen física o virtual de un sujeto. Lo mismo le sucede al narrador-escritor de *Abí pero dónde, cómo* (1974) que intenta escribir sobre su amigo muerto:

es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir) o ayer, mañana, no hay ninguna indicación previa, él está o no está; ni siquiera puedo decir que viene, no hay llegada ni partida; él es como un puro presente que se manifiesta o no en este presente sucio, lleno de ecos de pasado y obligaciones de futuro [...]. Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo (*Cuentos completos*, 2, 80).

En *Diario para un cuento* la búsqueda del arranque responde además a la imposibilidad que encuentra el traductor en distanciarse de su memoria para conseguir un producto literario en el que, en cierto modo, prime la objetividad. Entonces, echa mano de un nexo intertextual, el estilo del escritor argentino Adolfo Bioy Casares, para describir su deseo: «Bioy hubiera hablado de Anabel como yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una dirección) entre algunos de sus personajes y el narrador» (136). En su obra, Bioy Casares eleva a preocupaciones metafísicas los temas del amor y la muerte<sup>57</sup>, a través de unos procedimientos que también se ponen en práctica en el relato de Cortázar: la conjunción intelectual de la imaginación y las lecturas previas del autor y la combinación del estilo policiaco, fantástico y de la ciencia ficción. Como las imágenes que se proyectan repetitivamente en la isla de *La invención de Morel* (1940), el traductor de *Diario para un cuento* hurga la imagen de Anabel en su memoria<sup>58</sup>. Según Mauro (1993), los textos de Bioy son «un universo construido con la proyección de los contenidos mentales que se suceden en el

---

<sup>57</sup> Así lo expone Octavio Paz: «El tema no es cósmico, sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no solo de la irrealidad del mundo, sino de la nuestra: corremos tras de sombras, pero también somos sombras» (1968, 68).

<sup>58</sup> Más aún, el protagonista de *La invención de Morel* (1940), fugitivo de la ley, documenta en su diario las aventuras que vive en la isla en donde se refugia. Al poco tiempo, advierte la presencia de personas que, luego descubrirá, son imágenes grabadas y proyectadas por la máquina inventada por Morel. Mauro (1993) expone: «El discurso del relato elaborado por el fugitivo se proyecta y superpone con la inclusión de otros discursos y de otros textos. Desde el comienzo de la novela surge la inevitable pregunta acerca de quién narra, quién escribe. La ambigüedad surge del lenguaje mismo, es el lugar donde se auspicia lo equívoco, lo múltiple de las situaciones e interpretaciones en las que el lector, como partícipe, deberá reconstruir el eje conductor que subyace tras las diferentes voces, citas y alusiones» (39). En *Plan de evasión* (1945) Bioy Casares repite «el juego de alusiones, citas y la recreación de textos de autores diversos como Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Ghil, Blake, todos ellos poetas preocupados por las correspondencias entre los sentidos y juegos sinestésicos, sugieren la presencia de un texto que se presenta como metáfora metaliteraria, como recreación y artificio» (Mauro, 1993, 41).

tiempo y pueden ser simultáneos» (36). Estas proyecciones dan un acceso a la realidad, que es justamente la pretensión del narrador de *Diario para un cuento*.

Pareciera que el traductor no puede distanciarse de Anabel: «Anabel no me dejará escribir el cuento porque en primer lugar no será cuento y luego porque Anabel hará (como hizo entonces sin saberlo, pobrecita) todo lo que pueda para dejarme solo delante de un espejo» (148-149)<sup>59</sup>. Busca evadir la imposibilidad narrativa; escribe de sí mismo, a la vez que inventa un personaje. Su intento cumple con la defensa que hace Cortázar de la distancia en *Del cuento breve y sus alrededores* (1969), a propósito del uso excesivo del «yo» en sus narraciones: «Cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo» (64). La tentativa de escritura genera al personaje las mismas emociones descritas en dicho ensayo, en el que Cortázar dijo que «escribir es de alguna manera exorcizar» (66). Expresa el traductor en *Diario para un cuento*: «Es que no es fácil seguir, me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirles, exorcizarlos escribiéndolos (pero entonces hay que asumílos de lleno y esa es la cosa)» (145). Se identifica en esta declaración otra concomitancia entre la ficción de la historia y la poética de la ficción metadieгética.

Paradójicamente, el traductor admite que «hay Anabel aunque no haya cuento» (139). Es decir, el recuerdo de la mujer tiene vida propia, existe. Pero no advierte que lo mismo ocurre con el cuento, una puesta en abismo, escrito mientras piensa en sus complicaciones técnicas. Esto supone la autonomía literaria del relato que se «ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso» (1969, 65). Ahora bien, el trauma subyacente en la experiencia de la escritura responde a la incapacidad del personaje de abstraer a Anabel de su memoria sin experimentar un goce que lo vulnera en tanto escritor. Así lo sugiere en la extensa cita de Jacques Derrida que incluye en su diario:

no (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Y sin embargo amo: no, es todavía demasiado, es todavía interesante sin duda en la existencia. No amo pero me complazco en eso que no me interesa, por lo menos en eso que es igual que ame o no. Ese placer que tomo, no lo tomo, antes bien lo devolvería, yo devuelvo lo que tomo, recibo lo que devuelvo, no tomo lo que recibo. Y sin embargo me lo doy. ¿Puedo decir que me lo doy? Es tan universalmente subjetivo –en la pretensión de mi juicio y del sentido común– que solo puede venir de un puro afuera. Inasimilable. En último término, este placer que me doy o al cual

---

<sup>59</sup> Sobre esto Anderson expone: «El que escribe es un sujeto “borrado”; es decir, simultáneamente presente y ausente. Presente en cuanto hay un “yo” que nos dice que no puede narrar lo que está narrando; ausente en cuanto está expulsado de la “realidad” que quisiera narrar. En este juego de presencia / ausencia, el que escribe queda a su vez escrito en el texto» (1990, 17). Algo similar apunta Sánchez Benítez (2001, 533): la nada es la anulación absoluta de la realidad (Anabel) y del sujeto (traductor).



más bien me doy, si experimentar quiere decir sentir: fenomenalmente, empíricamente, en el espacio y en el tiempo de mi existencia interesada o interesante. Placer cuya experiencia es imposible. No lo tomo, no lo recibo, no lo devuelvo, no lo doy, no me lo doy jamás porque *yo* (yo, sujeto existente) no tengo jamás acceso a lo bello en tanto que tal. En tanto que existo no tengo jamás placer puro (138-139).

El fragmento es traducido de *La vérité en peinture* (1978) de Derrida<sup>60</sup>, texto en el que el crítico posestructuralista propone que únicamente puede escribirse desde un marco sobre el arte, su representación, lo sublime y su forma, pues nunca puede accederse a su totalidad. Derrida sostiene que el placer «puro» no se tiene en la medida en que se existe, sino en la medida en que se habla de «ese» objeto subjetivamente valorado «bello» y que ese placer natural no está en la experiencia del contacto, sino en los efectos de su discurso. Pareciera que el dilema del personaje de *Diario para un cuento* no es de índole poética, aunque se imbrica en la teoría del cuento, sino filosófica: esto implica el intento de aprehender a Anabel a través de las palabras. Bien explica Knickerbocker (1991) que la cita refleja el repudio del traductor, y también de Cortázar, a la teoría del discurso logocéntrico, que «da por sentada una correspondencia necesaria entre la cosa y la palabra que la representa simbólicamente, o sea entre el significado y el significante. Por extensión, según esta perspectiva, en la literatura puede haber una relación mimética entre el texto y la historia que cuenta, o en este caso, entre Anabel y el cuento sobre ella. Tanto Cortázar como Derrida rechazan esta posibilidad; el ser contemplativo del cuento tematiza este rechazo del logocentrismo cuando dice que le es imposible captar a Anabel con sus palabras» (154)<sup>61</sup>. Anabel es una nada (139) que deja hueco al traductor en el intento de poseerla, tanto en 1940 como en el acto de la escritura en tiempo presente.

A partir de la cuarta entrada del diario se desarrolla, en un orden cronológico, la historia central. La relación entre los personajes se establece cuando Anabel le solicita los servicios de traducción de la correspondencia que mantenía con William, su novio inglés. El nudo de la historia es la inversión de estos roles: el traductor se convierte en cliente de quien antes fuera cliente suyo. En uno de sus encuentros íntimos, la mujer revela que planeaba asesinar a Dolly, otra de las prostitutas, con un veneno que le facilitaría William. Con el propósito de evitar el crimen, el traductor incorporó un mensaje en una de las cartas que tradujo, pero de todos modos Dolly apareció muerta. Angustiado por pensarse cómplice o víctima del marinero, el traductor escapó de Buenos Aires.

---

<sup>60</sup> En la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid se conserva el ejemplar del escritor, una primera edición en francés, publicada en 1978 por la editorial Flammarion de París.

<sup>61</sup> Derrida discutió la teoría de Saussure del signo lingüístico en *De la grammatologie* (1968) y propuso que los símbolos de la escritura son significantes en sí mismos y no derivativos del discurso oral.

En realidad, nunca ocurrió ninguna de las tragedias que auguraba tras enterarse en el periódico de la muerte de la otra prostituta; el traductor nunca comprendió el mundo del hampa porteña. Desde la perspectiva del tiempo ulterior se pregunta: «Cómo pude vivir en esa superficie bajo la cual resbalaban y se mordían las criaturas de la noche porteña, los grandes peces de ese río turbio que yo y tantos otros ignorábamos» (145). De acuerdo con Fröhlicher (1995) la imagen de los peces se refiere metafóricamente a la inferioridad del mundo al que pertenece Anabel. Esta noción entre lo «alto» y lo «bajo» se exhibe también en la comparación que hace el protagonista entre los modos de habla de su novia Susana y la prostituta: «Nunca le oí palabra «democracia» a Anabel, que sin embargo la escuchaba o leía veinte veces por día, y en cambio Susana la usaba con cualquier motivo y siempre con la misma cómoda buena conciencia de propietaria. En materias íntimas Susana podía aludir a su sexo, mientras que Anabel decía la concha o la parpaiola» (160).

Se oponen también los gustos de ambas mujeres: Susana es lectora de Aldous Huxley<sup>62</sup>, mientras que Anabel y sus vecinos escuchan los tangos de Canaro, D'Arienzo y Alberto del Castillo. Schwartzman detecta en el ensayo «Soledad sonora» (1950), publicado por Cortázar en la revista *Sur*, el sistema de valores burgueses que se reproducen en este cuento. En dicho texto Cortázar explica el triunfo del cantante Alberto Castillo con «la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida». De ahí la conclusión de Schmidt-Cruz (2004) de que el texto es una confesión y apología de la visión burguesa del escritor y una reafirmación del giro de sus valores a un compromiso ético y social. Esta dicotomía social se consolida con la aparición de Marcelo Hardoy, personaje de *Las puertas del cielo* (1951)<sup>63</sup>, una historia sobre la relación de amistad entre el abogado y un matrimonio de «cabecitas negras», término con el que los burgueses argentinos llamaban a las masas populares. Como Hardoy, el traductor experimentaba el «deseo de sumersión» (148), que consistía en caminar por los barrios del sur de Buenos Aires; el término en sí mismo implica la dicotomía entre «lo alto» y «lo bajo». De otra parte, la presencia y descripción de Hardoy confirma la ficcionalidad de *Diario para un cuento*, pues Hardoy es mencionado como un sujeto existente dentro de la realidad de la historia del traductor, no como un personaje inventado por el autor real, y así quedan delimitadas las fronteras entre los dos ámbitos. Además, en uno de los diálogos que reproduce en estilo dramático terminará acotando en un paréntesis: «(No me acuerdo, cómo podría *acordarme* de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura)» (155).

---

<sup>62</sup> Un pasaje del cuento da la impresión de que Susana es un personaje inventado: «con su Susana previsible y hasta cacofónica, sususana, por qué no la habré llamado Amalia o Berta. Problemas de escritura, no cualquier nombre se presta a... (¿Vas a seguir?)» (149).

<sup>63</sup> Además la mención de un «gallego portero» (144) recuerda a un personaje similar en *La escuela de noche*.

El modo en que se describe a Anabel, con una «inocencia que la llevaba como resbalando de una cosa a otra» (155), evoca a La Maga de *Rayuela*. En la entrada del 19 de febrero se alude a la violación sexual de Anabel en su infancia en las pampas, que consolida la simetría entre ambos personajes, pues en el capítulo 15 La Maga les revela a sus amigos del Club de la Serpiente que un negro la violó en Uruguay cuando tenía trece años. En busca de mejores posibilidades de vida, estos personajes emigran de las regiones periféricas de la Pampa y Montevideo a la urbe bonaerense y parisina, respectivamente. La relación de Anabel con William, un marinero inglés, promete la continuidad de este tránsito migratorio. Tanto La Maga como Anabel desaparecen de las vidas de los protagonistas. Como Horacio Oliveira en el capítulo 54, en el que besa a Talita para recuperar momentáneamente a La Maga en su recuerdo, el narrador-escritor de *Diario para un cuento* recurre a su memoria en un intento por recuperar la imagen de Anabel. En *Rayuela*, como en *Diario para un cuento*, el tema de la memoria está vinculado a una mujer: La Maga y Anabel. Esto evoca al Marcel de *À la recherche du temps perdu* y su amiga Albertina, a quienes se alude en el primer capítulo de *Rayuela*: «Convencido de que el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas» (126). Si la figura de Bioy Casares sirve para connotar lo que debería ser el texto, la mención de Marcel Proust describe el intento de escritura: «como una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras» (146). La referencia de Proust acusa también la escritura a partir de la mnemotecnica: todos los recuerdos se inician con el hallazgo de la fotografía de Anabel.

Como se ha dicho, la narración de *Diario para un cuento* procede a través de un juego de vínculos intertextuales. Las meditaciones del narrador sobre su proceso de escritura están signadas por la mención o alusión de varios artistas y sus obras. En la entrada del 12 de febrero, el traductor discute en su diario el «encanallamiento objetivamente innecesario puesto que Susana, puesto que T. S. Eliot, puesto que Wilhelm Backhaus» (148). Ante la imposibilidad de centrarse en un objeto literario, el traductor recuerda el supuesto del «correlato objetivo» que introdujo a la poesía el escritor T. S. Eliot en su ensayo *Hamlet y sus problemas*. La propuesta de Eliot es que el arte no puede ser una «sumersión» (148), como lo llama el traductor, sino una expresión de emociones a través de los símbolos universales. En la música, el pianista alemán Wilhelm Backhaus reproduce el estilo objetivo con sus interpretaciones fieles a las partituras, que el compositor finlandés Jean Sibelius llamó un estilo mecánico (Tawaststjerna, 1972, 165). La mención de Truman Capote, el escritor estadounidense que cultivó un estilo realista con visos autobiográficos y tendencia al reportaje policíaco de la prensa, también parece responder a este principio de fidelidad

realista: «lo que estaba contando me venía de otras voces y otros ámbitos con perdón de Capote» (154). Se mencionan al escritor de novelas detectivescas Dickson Carr y el personaje detectivesco Ellery Queen (162), abriendo la posibilidad de hallar en el texto unas características del género policiaco o detectivesco. Después de todo, el traductor se separa de Anabel por el crimen del que se entera a través de una carta, reconstruye en sucesivas comunicaciones epistolares y finalmente confirma en un recorte de prensa.

En la entrada del 16 de febrero el traductor confiesa que «la vida», concepto tras el que se esconde la noción de «la felicidad», le es dada por «la imaginación o Roberto Arlt». Este dato confirma la admiración de Cortázar por la obra de Arlt. En 1981 escribió el prólogo a la edición de las obras completas del también escritor argentino: «En mi juventud lo leí apasionadamente pero sin interesarme por los trabajos críticos que buscaron explicarlo después de su muerte [...]. Casi cuarenta años después de la primera lectura, descubro con ese asombro que tanto se parece a la maravilla hasta qué punto sigo siendo el mismo lector de la primera vez» (*Obra crítica*, 3, 249). Más adelante se hace una alusión a Freud: «A todas mis clientas epistolares (vuelve a salir la palabra de una manera bastante curiosa, eh Sigmund?)» (157). Parece referirse el narrador al sustantivo «clientas» y la variación de su significado entre Anabel –clientes sexuales– y él mismo –prostitutas con cartas para traducir–. En parte, el conflicto se genera en el momento en que este pasa a ser uno de los clientes de Anabel. Otras menciones intertextuales son Borges (163) y el personaje Spandrell (163) de *Contrapunto*, la novela de Huxley, pero sin mayor significado aparente.

En un libro de Onetti el traductor encuentra la foto de Anabel que incide en la memoria, mientras que el poema *Annabel Lee* de Edgar Allan Poe sirve para describir a Anabel a partir de la técnica de la contraposición<sup>64</sup>:

–Bueno –hubiera dicho yo–, empecemos porque era una república y no un reino en ese tiempo, pero además Anabel escribía su nombre con una sola ene, sin contar que *many and many years ago* había dejado de ser una *maiden*, no por culpa de Edgar Allan Poe sino de un viajante de comercio de Trenque Lauquen que la desfloró a los trece años. Sin hablar de que además se llamaba Flores y no Lee, y que hubiera dicho desvirgar en vez de la otra palabra de la que desde luego no tenía idea (137).

A pesar de las diferencias que señala el narrador, se identifica una correspondencia entre la historia y el poema de Poe. En primer lugar, el argumento es el mismo: un poeta medita acerca de la pérdida de su amada Annabel Lee, una sirvienta, y un narrador intenta escribir sobre Anabel Flores, una prostituta, desde el vacío de no tenerla. En segundo

<sup>64</sup> La referencia del poema *Annabel Lee* (1859) es insertada a través de un falso enunciado directo de Bioy Casares: «Si Bioy pudiera leerlas se divertiría bastante, y nomás que para hacerme rabiar uniría en una cita literaria las referencias de tiempo, lugar y nombre que según él la justificarían. Y así, en su perfecto inglés, *It was many and many years ago, / In a kingdom by the sea, / That a maiden there lived whom you may know / By the name of Annabel Lee*» (137).

término, el traductor y el hablante poético de *Annabel Lee* narran desde una distancia temporal enunciada en el texto: el verso «It was many and many years ago», de Poe, y las fechas-límite de 1940 y 1982 que ofrece el traductor del cuento. Por último, las dos voces alegan que «otro» les ha arrebatado, de maneras muy distintas, a sus amadas: «her highborn kinsmen came / And bore her away from me», en el poema de Poe y el marino inglés William en el cuento.

Estos vínculos intertextuales aparecen a modo de comentarios en el diario del escritor y pareciera que existe un narratario implícito en la historia. Esta idea se justifica también en las advertencias que hace en la lectura de lo que es o no es. Sobre todo, resulta llamativo el aviso que anticipa la inserción del fragmento de Derrida, «de difícil comprensión, como se acostumbra *chez* Derrida, y lo traduzco un poco a la que te criaste» (138). Esta última frase, «a la que te criaste», es una expresión coloquial argentino-uruguaya que significa hacer algo descuidadamente<sup>65</sup>. Aun tratándose de un refrán, el doble pronombre de la segunda persona menta al menos la intención de que se escribe para otro. En la comunicación especial del diario íntimo que no ha sido escrito para hacerse público, que es el caso metadieético, ocurre que el emisor y el narratario son la misma persona. Esto, por su parte, se comprueba en ciertos fragmentos del texto: «releo el pasaje de Derrida» (139), «¿estoy escribiendo el cuento?» (141), «me cansa leer para encontrar una ilación» (144). En el diario se documentan las técnicas que intenta y desdeña el traductor, como los *flashbacks* (141), que dice no gustarle porque «complican tanto cuento y tanta película», pero practica antes de adentrarse en la historia, y la reproducción de los sociolectos que califica de comodín de varios escritores, pero en cierto modo también emplea en los enunciados que atribuye a Anabel. Esto se fundamenta en la noción de la desescritura que Cortázar-Morelli discute en los capítulos 94, 95 y 112 de *Rayuela*, y que se basa en transgredir el lenguaje prefabricado, simplificando la forma en que se emplea.

En definitiva, la estructura de cierre de *Diario para un cuento* es una reflexión que compendia la imposibilidad que viene reconociendo el traductor desde el inicio de la narración al mismo tiempo que, de manera inadvertida, va narrando la historia de Anabel o su historia a través de Anabel. Su confesión de que «buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme en mí mismo» (168) es la admisión del engaño de una perspectiva narrativa que parece apuntar a un personaje, pero que, en verdad, suscita el efecto del rebote en quien habla o piensa que escruta a «otro». Efectivamente, Anabel sirve de excusa para la exploración accidental del pasado de un hombre.

---

<sup>65</sup> Consultado en el *Diccionario del habla de los argentinos* (2003).

Finalmente, a la complejidad estructural de la narración se añade el valor literario de *Diario para un cuento* como testamento y resumen de los temas, los estilos y los nexos de la obra literaria de Julio Cortázar. Los límites tempo-espaciales ponen de manifiesto la diacronía en la que pervive el estilo del escritor. Luce en este texto el manejo de la técnica, sobre todo en las transgresiones genéricas, pero también se destaca el juego intelectual que desvela al Cortázar lector. Es, pues, una última manifestación de la poética del autor, sus elementos narrativos y una mirada espectral de sí mismo en la literatura.

### 4.9. Lectura de conjunto

En *Desboras* se reproducen los motivos temáticos y los recursos narrativos característicos de la obra de Julio Cortázar: el diálogo entre literatura y arte, la evocación de la memoria, la infancia y el primer amor, la muerte, las transformaciones fantásticas, el boxeo, el jazz, la denuncia política, las voces narrativas en primera persona, la multiplicidad de los niveles de significado, los juegos de palabras y el desafío de los límites genéricos. Además, como *Bestiario*, *Todos los fuegos el fuego* y *Octaedro*, el volumen está compuesto por ocho cuentos. *Botella al mar. Epílogo a un cuento* constituye una especie de anadiplosis al servir de epílogo a *Queremos tanto a Glenda* (1980) y de prólogo a *Desboras* (1983), afirmando así el fundamento intertextual de la colección. Al momento de su publicación los críticos aplaudieron justamente el reflejo de la obra previa de Cortázar en los relatos de su último libro. Sin embargo, en su autonomía el volumen se destaca por la cohesión de las ocho historias, coordinadas por la afinidad nostálgica de los narradores y personajes que revisitan sus memorias ya sin el objetivo de la búsqueda, sino como un enfrentamiento entre pasado y presente, que concluye con la resignación a través de la muerte o el fracaso del «viaje en el tiempo», contenido en las fórmulas de cierre. Se advierte con esto una simetría estructural y narrativa consolidada en el significado del título *Desboras*, un encuentro a destiempo, que resume los rasgos ya anticipados: la melancolía, la muerte, el fracaso y la evocación.

#### 4.9.1. Voces narrativas

Dominan la colección los narradores en primera persona, verificados en cinco de los ocho cuentos, *Botella al mar. Epílogo a un cuento*, *Segundo viaje*, *La escuela de noche*, *Desboras* y *Diario para un cuento*, que se inician, respectivamente, con la evocación del póster de Glenda Jackson, la efeméride de dos boxeadores argentinos, la traumática visita nocturna de Toto y Nito a su escuela, el amor platónico de la infancia de Aníbal y la amistad del traductor con Anabel. *Desboras*, *La escuela de noche* y *Diario para un cuento* suponen una vuelta a tres etapas biográficas:

la infancia, la adolescencia y la incipiente adultez. Coinciden *Botella al mar*, *Desboras* y *Diario para un cuento* en que sus instancias narrativas se enmarcan en un acto de escritura: el escritor que dirige una carta, el adulto que fabula a través de la redacción el encuentro con su amor platónico y el traductor que documenta su intento de completar una historia sobre la prostituta que conoció cuatro décadas atrás.

Deliberadamente los narradores autodiegéticos de *Desboras* y *Diario para un cuento* evocan el pasado para escribir sobre él a modo de justicia poética y entender los hechos de una época. La alternancia entre las voces narrativas de la primera y la tercera personas al inicio y final de *Desboras* revela que el encuentro entre Aníbal y Sara ha sido fabulado en un intento del narrador por satisfacer a través de la escritura el deseo del contacto con su primer amor. Contrariamente, al inicio de *Diario para un cuento* el yo narrador anuncia su pretensión por aprehender la figura de Anabel a partir de la historia que vivió junto a ella en el Buenos Aires de 1940.

En su formato epistolar, el acto narrativo *Botella al mar. Epílogo a un cuento* se fundamenta en la esperanza albergada de que el mensaje llegue hasta su destinataria, la actriz Glenda Jackson, aunque el narrador reconoce que se trata de un juego de azar. Al final de su conversación con un interlocutor desconocido, el narrador de *Segundo viaje* también inutiliza el acto de comunicación: «la verdad que no sé por qué te lo cuento» (49). En modo pretérito, el narrador, amigo de los boxeadores, revela desde su perspectiva de testigo el fatídico desenlace de ambos. A pesar de los detalles que refrendan la estructura dialogal y de la reproducción de las voces de los demás personajes en estilo dramático, el silencio del interlocutor imprime un aire monologal en el texto.

Atormentado por el recuerdo de una visita nocturna a la escuela en la que estudiaba de adolescente, Toto sucumbe a la narración de la anécdota que vivió junto a su amigo Nito, en *La escuela de noche*. Se desconoce el lapso temporal y espacial entre la historia y la instancia narrativa, pero se advierte la separación abisal entre un nivel y otro durante el desarrollo de la narración. En particular, la omnisciencia momentánea con que se reproduce la mirada y los pensamientos de Nito justo después de indicar que habían sido separados en el tumulto (87) comprueba la ficcionalidad con que se transmite el recuerdo.

Se cumple en este volumen con el distintivo cortazariano de los narradores-personajes disfrazados de tercera persona. Por ello, *Fin de etapa* aparenta ser una narración introspectiva de su protagonista, Diana, de quien se presentan a través de una focalización interna y fija sus meditaciones y su apreciación del entorno y las obras pictóricas. Con excepción de las intervenciones episódicas del camarero, del empleado del museo y del joven

que le pregunta la hora, su voz es la única que se reproduce. Esto se opone a la estridencia callejera de *Pesadillas*, historia relatada por una tercera persona que focaliza de manera múltiple los enunciados y las acciones de los seis personajes y goza de una omnisciencia parcial al describir lo que sucede debajo de los párpados de Mecha, la joven protagonista que yace en estado comatoso hasta el final del texto. Tal sincronía entre el ambiente sonoro, las voces de los personajes y la celeridad narrativa se repite en *Satarsa*, pues el narrador en tercera persona, que focaliza los hechos a través de Lozano, el protagonista, alterna los estilos de reproducción de los discursos de los personajes.

Decisivas en el mantenimiento de la intriga, las figuras narrativas, homodieéticas o heterodieéticas, no revelan más de lo que saben los personajes. Esto, en parte, responde al uso limitado de la omnisciencia como técnica narrativa. Como se verá en un apartado posterior, las estructuras de cierre de los relatos confirman este «silencio» narrativo. Se apoyan los textos en implicaciones y alusiones que no necesariamente encontrarán una equivalencia. Por ejemplo, la construcción fantástica de *Segundo viaje*, fundamentada en la elisión del hecho central –la posible posesión de Ciclón Molina por Mario Pradás– no puede deconstruirse, ya que hacerlo implicaría la ruptura de la composición artístico-fantástica. Con lo cual, el lector debe ejercer la interpretación de los elementos intrínsecos de la historia, aquellos que apuntan a los motivos o las acciones implícitas, para así conocer lo presupuesto en el desarrollo narrativo, respondiendo así a la demanda que del lector cómplice formuló Cortázar en el capítulo 79 de *Rayuela*<sup>66</sup>.

### 4.9.2. Espacios

Resurge en *Deshoras* la dicotomía entre los espacios internos y externos con valores significativos en cada relato. En *Fin de etapa*, Diana transita entre el pueblo, la ciudad, la calle, la casa, el museo y sus salas, pero concilia en el interior del museo y la casa vacía sus dudas sobre la temporalidad y decide enfrentarse a la inaplazable muerte. También la oposición entre el mundo real de la infraestructura del pueblo y el mundo pictórico encerrado en los cuadros del museo se alza como otra dualidad de la historia, que se inicia con un trayecto en auto y encuentra su fin en un viaje definitivo hacia la eternidad. Diana se transmuta al interior (cuadro) de la interioridad (museo-casa) de un espacio periférico, el pueblo, que se opone a un imaginario de la urbe. En *Segundo viaje* se repite el motivo de la travesía de un territorio a otro, Buenos Aires a Nueva York, que supone la participación de los dos púgiles,

---

<sup>66</sup> Cortázar propone hacer del lector un cómplice, pues el acto de lectura cancela el tiempo del lector y lo traslada al del escritor. La idea del lector copartícipe se fundamenta en que este viva la experiencia de quien escribe en el mismo momento y de la misma forma (560).



Mario Pradás y Ciclón Molina, en un espacio clausurado del que no encontrarán escapatoria: el ring de boxeo. Geométricamente, la imagen del cuadrilátero está próxima a la estructura de los cuadros y puertas, símbolos de pasaje en la obra de Cortázar. Diana, Mario Pradás y Ciclón Molina se escapan a la muerte al insertarse en estas formas cuadrangulares. Toto y Nito también aparecen enfrentados al peligro en una estructura de dimensiones similares, el instituto, que describen como una «enorme caja de zapatos» (74), útil para la educación diurna y la propaganda nocturna, en *La escuela de noche*. Representativos de la tortura y la doctrina totalitarista, los salones cerrados de la escuela se convierten en el escenario de un ritual grotesco entre profesores y estudiantes, al que Toto y Nito llegan por accidente. En *Pesadillas* y en *Satarsa* el espacio interior posee un valor doméstico. Con la excepción de las salidas de Lauro y el doctor Raimondi a la calle, la familia Botto convive en torno a la salud de Mecha y se resguarda de la violencia en las calles bonaerenses. En *Satarsa*, la cabaña está reservada para la familia del jefe del grupo, Laura y su hija Laurita, las cuales no participan en la violenta lucha exterior. Pero al final policías y militares invaden los espacios arquetípicamente cuadrangulares, quedando implícita la muerte de los personajes que habitan en ellos.

Por otra parte, se advierte, un segundo espacio clausurado en *Segundo viaje*, el café, símbolo de la amistad entre el narrador y Ciclón Molina y posterior lugar de encuentro del narrador y Alesio, el entrenador. También en *Diario para un cuento* la amistad entre Anabel y el traductor se origina en el interior del despacho de este y evoluciona a la intimidad sexual en la pieza de la prostituta. Al contrario de esto, en *Desboras* la confraternidad infantil de Aníbal y Doro nace en las calles de Bánfield, espacio abierto, mientras que la convalecencia de Aníbal durante algunos días en su habitación pausa el juego y la cercanía de ambos.

En *Desboras* y *Diario para un cuento*, los despachos en los que escriben Aníbal y el traductor las historias sobre Sara y Anabel son figurativos de las memorias íntimas de cada uno. Son clausurados los espacios del deseo en ambos relatos: Aníbal ansiará a Sara mientras convalece en su habitación y concretará el falso encuentro sexual en la habitación de un hotel y el traductor conocerá a Anabel en su oficina y luego en la pieza de esta. Constreñida al espacio personal, la sexualidad, así como las memorias y su manejo, está reservada a un espacio abstracto y recóndito del que entran y salen los personajes en absoluta soledad. Además, la separación definitiva entre los protagonistas y sus musas ocurre tras un cambio de ciudad: Sara se mudará de Bánfield a Tandil, Aníbal de Bánfield a Buenos Aires y el traductor de Buenos Aires a París.

### 4.9.3. Personajes

En primer lugar, la ausencia de una figura femenina o masculina sirve de motivo o argumento en una selección de estos cuentos: el viaje de Diana parece fundamentarse en la partida de Orlando, su amante o esposo; la obsesión de Ciclón Molina gira en torno a su ídolo Mario Pradás; y los actos de escritura de Aníbal y el traductor están fijados en el recuerdo de Sara y Anabel, proyectadas como musas inaprensibles.

La mayoría de los personajes femeninos de la colección se vinculan por el supuesto arquetípico que las signa. En *Satarsa* y *Desboras* las mujeres son circunscritas al espacio doméstico: Laura y Laurita permanecen alejadas del ámbito de la lucha y Sara debe asumir las responsabilidades maternas con su hermano Doro, de las que escapa a través del matrimonio. En *Pesadillas* la señora Botto actúa como la madre histérica, mientras que su hija Mecha encarna a una Casandra moderna, la hija de Príamo, sacerdotisa de Apolo con dones proféticos, que anticipa la toma de Troya; Mecha prevé la desaparición de Lauro y la violencia del final. En *Diario para un cuento* las mujeres del traductor encarnan la contraposición entre las clases sociales del Buenos Aires de 1940: Anabel es la mujer inculta y Susana la intelectual burguesa. Cándida y despreocupada, Anabel evoca a La Maga de *Rayuela*: llegó a Buenos Aires en búsqueda de una mejor vida, sufrió una violación y pervive en la memoria del traductor que intrigado pretende desentrañar su imagen a cuarenta años de distancia. Diana, la mujer que viaja sola en *Fin de etapa*, antítesis de estos personajes, encuentra su liberación a través de las obras de arte que descubre en un pueblo innominado. Su transposición final a un mundo pictórico supone una aceptación y trascendencia de la crisis existencial con que inicia el recorrido.

Reincide en *Desboras* la asociación cortazariana entre la masculinidad y el fracaso. El revés de las aspiraciones deportivas y políticas, respectivamente, conduce a la muerte de los personajes centrales de *Segundo viaje* y *Satarsa*. En este último, el protagonista, Lozano, ha fracasado en su rol paternal al no proteger a su hija Laurita del ataque de las ratas que le arrancaron una mano. En *Desboras* y *Diario para un cuento* los personajes fallan en el intento de abstraer las escenas de un pasado que ha quedado inconcluso y esto denota, en el marco del acto narrativo, un disgusto por el tiempo presente; se repite aquí la lucha entre los deseos infantiles y las frustraciones del adulto que se hallan, por ejemplo, en *Final del juego*, *La señorita Cora* y *Los venenos*. Por su parte, el narrador de *La escuela de noche* permanece atado a los recuerdos de un evento de tortura que preferiría olvidar, pero no puede.

#### 4.9.4. Lo fantástico, lo insólito y lo político

*Fin de etapa* y *Segundo viaje* se encriptan los hechos ominosos en detalles narrativos.

En el primero, la dedicatoria a las casas de Le Fanu arroja luz sobre las manifestaciones fantásticas, comprendidas por la aparición del museo en un pueblo en el que no había mucho que ver (21) y la transgresión de los límites entre la realidad y la ficción artística en el que se inserta la protagonista. El título del segundo relato constata la repetición de la travesía de Mario Pradás por Ciclón Molina, su *sparring*. Insinuada por el narrador, el poseso y su entrenador Alesio, la explicación fantástica parece la única justificación posible de la estampa de Molina queriéndose arrancar su propia piel al final del viaje (48), aunque esto nunca se admite mediante la enunciación verbal.

Estas manifestaciones muestran entre sí diferencias, porque lo fantástico de *Fin de etapa* propende a un valor simbólico, la porfía existencialista de ciertos personajes, que tiene como antecedente el desenlace ilógico de *Apocalipsis de Solentiname*, que apunta a una cuestión profundamente humana, que para Diana viene a ser la compensación del «ser-y-estar». En cambio, lo fantástico de *Segundo viaje* refleja señas tradicionales del género, como la posesión y el contacto con el «más allá». Sin implicar mayores niveles de significado, la narración transcurre en torno a lo previsible en la fórmula del misterio: la oralidad del mensaje y su intriga, el temor de los testigos, la búsqueda de otras explicaciones y la reticencia a aceptar la naturaleza irracional del hecho.

*La escuela de noche* y *Satarsa* entran en el terreno de lo insólito porque sus hechos encuentran una justificación tanto en el interior del universo ficcional como en el valor social que se rescata de su lectura política. Se resuelve la inverosimilitud de la existencia de una secta de maestros y estudiantes y la lucha entre roedores y militares en la alusión hiperbólica a los regímenes totalitaristas, la propaganda nacionalista y la persecución de los disidentes. Igualmente, a pesar de que la conducta de Mecha en *Pesadillas* podría tener una explicación patológica del estado comatoso, subyacen matices insólitos en la coincidencia entre la violencia exterior y la desaparición de Lauro con las respuestas de su cuerpo, pero la comunión de los hechos es circunstancial y no se confirma el paralelismo en una estructura fantástica.

En las historias de *Satarsa*, *La escuela de noche* y *Pesadillas* el escritor introduce un nivel de significado político. En clave poética, y fundamentados en circunstancias verídicas, los textos denuncian el atropello militar a la disidencia, los excesos de la propaganda y la invasión de la violencia del espacio familiar. En *Satarsa*, el espacio periférico y la clandestinidad de los personajes delatan la opresión hacia los opositores del régimen. El

doble valor con el que se emplea el sustantivo «rata», para identificar a roedores y militares, constata la postura del autor al respecto de los circuitos del poder totalitario y el ámbito ficticio Calagasta permite que la acusación se adapte a cualquier realidad sociopolítica.

En cambio, el que los hechos de *La escuela de noche* y *Pesadillas* se desarrollen en Buenos Aires implica un vínculo entre la invención literaria y las circunstancias políticas verdaderas. La secta de profesores y estudiantes, sus ritos y su decálogo, en *La escuela de noche*, es una delación paródica de la ideología fascista que predominó en Argentina durante la presidencia de José Uriburu, que tuvo de base al nacionalismo extremo organizado en la Legión Cívica Argentina, la Afirmación de una Nueva Argentina, la Guardia Argentina, el Partido Fascista Argentino y la Alianza de la Juventud Nacionalista (Azcona, 2010, 30). Y, en *Pesadillas*, las coordenadas temporales acusan que la historia se ubica en la celebración del mundial de fútbol en 1978. A propósito de este evento, la comunidad internacional se dividió entre los que boicoteaban el acto y los participantes. Igualmente, los medios de comunicación se escindieron entre los que brindaban cobertura a los sucesos deportivos y los que utilizarían la coyuntura histórica para documentar las protestas de las Madres en la Plaza de Mayo<sup>67</sup>, así como las desapariciones que se producían por las mismas fechas.

### 4.9.5. Títulos y dedicatorias

Como se ha dicho, el título bajo el cual se reúnen los ocho cuentos transfiere a estos la nostalgia y la resignación como hilos conductores del libro. Se pueden distinguir dos tipos de títulos en la colección: los que compendian la idea central de la historia narrada y los que hacen referencia a otros niveles de significado en el texto. En su individualidad, cada uno contribuye a la atmósfera general.

Lógicamente, el título de *Fin de etapa* se refiere a la terminación de un período o viaje, pero en su poética ambigüedad este cifra que lo concluyente será la existencia de Diana en su forma humana, que no es sinónimo de desaparición, sino de una trascendencia de la mujer hacia la inmortalidad. En su dedicatoria al escritor irlandés Sheridan Le Fanu y al pintor catalán Antoni Taulé, Cortázar ofrece la pista para interpretar los detalles intrigantes de la historia: la residencia vacía, que encuentra un modelo en las casas embrujadas de Le Fanu, y el estilo hiperrealista de las obras del museo, propio de Taulé.

En la anécdota de *Segundo viaje* se detalla el periplo de un boxeador por la misma senda que antes siguiera su ídolo. Su título supone la repetición de una acción, pero en la historia el evento del viaje es singular, porque, desde la percepción lógica que imponen los

---

<sup>67</sup> Colectivo que, desde 1977, protesta pacíficamente frente a la presidencia de Argentina, la Casa Rosada en la icónica Plaza de Mayo, por la desaparición de sus hijos y familiares a manos de los militares del régimen dictatorial (Kaplan, 2004).

personajes para eludir la posibilidad de un hecho fantástico, Mario Pradás ha completado un viaje y Ciclón Molina ha emprendido otro por separado. Así el título denuncia la posesión de este último que repite el trayecto de su antecesor hasta terminar aniquilado. Ambos, *Fin de etapa* y *Segundo viaje*, se relacionan por metaforizar en el viaje un ciclo de vida. Al final de las respectivas travesías los personajes fallecerán.

Por otra parte, el título de *La escuela de noche* pone de manifiesto las coordenadas espacio-temporales en las que se desarrolla la historia. Igualmente, el título y el epígrafe de *Satarsa* funcionan como motivos intrínsecos a la historia. El palíndromo del acápite —«Adán y raza, azar y nada»— es creado por Lozano en la escena inaugural del texto. Su pluralización funciona como título y apelativo de un ente con valor dual en la historia: el imaginario jefe de las ratas que Lozano y los demás fugitivos cazaban y la figura autoritaria de los militares que los descubren. Como estratagema del autor, el juego polisémico se repite en el título de *Pesadillas*, aludiendo a dos tormentos: la pesadilla onírica o la zozobra experimentada por Mecha durante el estado comatoso y la pesadilla política, denunciatoria de la dictadura militar argentina.

Entre el poetismo y la literalidad, los títulos de *Deshoras* y *Diario para un cuento* se refieren a la metatextualidad que signa a ambos textos, cuyas narraciones se enmarcan en el acto de escritura de un yo narrador, aparente responsable del título mismo. En *Deshoras* la cuestión de la temporalidad está patente en el desfase entre el tiempo pasado que Aníbal evoca y altera para vivir, a través de la escritura, un encuentro a destiempo con su amor de la infancia. En *Diario para un cuento* se reproduce directamente la hibridez genérica del relato, que en el universo de la ficción representa la angustia del personaje-escritor y en el lector despierta vacilaciones críticas en torno al tipo de texto en cuestión.

Park (2005) cuestiona por qué *Deshoras* denomina al conjunto de los ocho cuentos y propone que la estructura interna y externa del relato engloba la composición general de todas las narraciones del volumen, una interpretación narratológica fundamentada, que no coincide con la respuesta del autor a una pregunta similar:

el título tiene que resumir la atmósfera general del libro, y en este caso creo que *Deshoras* es, con esa noción que tiene la palabra, que yo la uso un poco insólitamente en plural, porque en general se dice «llegar a deshora», por ejemplo. Y yo la separo de la frase hecha, y la pongo en plural porque me parece que los ocho cuentos del libro, de alguna manera, todos son «encuentros a deshora», hay pasos así, en que el destino se juega un poco, porque hay un desajuste entre la realidad y los personajes (Perlado, 1983).

Efectivamente, el tema de la temporalidad germina en los textos de maneras distintas: las meditaciones de Diana sobre el paso del tiempo, en *Fin de etapa*; el tiempo cíclico de *Segundo viaje*; la noticia tardía del arribo de los militares y la separación de Lozano de su

familia, en *Satarsa*; el desencuentro de Nito y Toto y el desfase entre el día y la noche, en *La escuela de noche*; la simbólica búsqueda del tiempo perdido, en *Desboras* y *Diario para un cuento*; y la sincronía entre el despertar de Mecha y la desaparición de Lauro, en *Pesadillas*. Incluso el motivo de la escritura de *Botella al mar. Epílogo a un cuento* es el descubrimiento de una coincidencia de nombres.

#### 4.9.6. Intertextualidad

Como se ha dicho, el texto de *Fin de etapa* mantiene un nexo interartístico con la obra pictórica de Antoni Taulé<sup>68</sup>, así como una solapada influencia del espacio gótico de las novelas de Sheridan Le Fanu. Pero también las reflexiones de la protagonista, Diana, sobre la imposibilidad de aprehender el tiempo comulgan con las elucubraciones del personaje Johnny Carter, protagonista de *El perseguidor*, cuya errática filosofía de la temporalidad deriva de la estructura musical del jazz<sup>69</sup>. Justamente, el inicio de las meditaciones de Diana está signado por el recuerdo de una canción interpretada por el músico de jazz Duke Ellington, «Perdido»<sup>70</sup>. Por otro lado, la ruptura del límite entre el espacio de la realidad y el espacio de una obra de arte al final de este cuento es concomitante con la transmutación de Alana al interior del último cuadro que observa en la galería que visita junto a su compañero, en *Orientación de los gatos*. Ambos relatos, dedicados a pintores cuyas obras incidieron en sus respectivas escrituras, forman parte de un conjunto de narraciones producto del contacto de Cortázar con la obra de otro artista. En esta colección, de hecho, *Botella al mar* alude a las correspondencias entre la obra de un escritor y la carrera de la actriz inglesa Glenda Jackson.

Dentro de la colección y de la obra total de Cortázar, *Diario para un cuento* es uno de los textos con más nexos intertextuales<sup>71</sup>. Su influencia cardinal es la obra de Bioy Casares. Así lo expresa el narrador al decir que desea escribir con la distancia que estima en el también autor argentino. El concepto de distancia narrativa también es promulgado por Cortázar en sus poéticas del cuento. Con una frase de Jacques Derrida, en *La vérité en peinture*, el narrador razona la imposibilidad de distanciarse de Anabel del modo en que quisiera para escribir la historia que ha recordado a propósito de una foto que encontró entre las páginas de un libro de Onetti. En su intento de escritura, echa mano de un sistema de citas a modo de analogías explicativas: los escritores Roberto Arlt (150), Jorge Luis Borges (163), Marcel Proust, T. S.

---

<sup>68</sup> En su entrevista, Prego (1980) inquirió a Cortázar si tuvo influencia de la obra de De Chirico, a lo que este respondió: «En realidad, yo no voy a renegar de esa doble influencia, De Chirico y Magritte» (75).

<sup>69</sup> También la relación de amistad entre Mario Pradás, Ciclón Molina y el narrador de *Segundo viaje* se asemeja al vínculo entre Johnny Carter y el crítico que escribe su biografía. Al final de ambas historias el ídolo muere.

<sup>70</sup> En la lectura de conjunto dedicada a *Queremos tanto a Glenda* se ha establecido el vínculo musical entre el protagonista de *Historias que me cuento* y Diana.

<sup>71</sup> En *Historia con migajas* también se encuentran numerosas referencias literarias.

Eliot (148), el pianista alemán Wilhelm Backhaus (148), el escritor estadounidense Truman Capote (154), el psicoanalista Sigmund Freud (157) y Spandrell (163), el personaje de *Contrapunto* (1928), de Aldous Huxley, también leído por Susana. Además, el estilo detectivesco que luce el relato se consolida con la mención de John Dickson Carr, autor de historietas de detectives, y Ellery Queen (162), detective inventado por los escritores Frederic Dannay y Bennington Lee. Anabel, el sujeto de quien se intenta escribir, es descrita de manera oblicua a través de su desemejanza con la Annabel Lee del poema homónimo de Edgar Allan Poe. Otro aspecto intertextual es el dilema que afronta el narrador sobre cómo escribir la historia de Anabel, coincidente con la disyuntiva confesada por los narradores-escritores de *Las babas del diablo* (1959), *El perseguidor* (1959) y *Abí pero dónde, cómo* (1974).

En el desenlace de *Satarsa* se cumplen dos profecías: la del enfrentamiento de los fugitivos con las ratas, que anuncia los palíndromos de Lozano, y la de la «raza de Caín», que escribe Charles Baudelaire en su poema *Abel et Caïn*, cuyos primeros versos son recitados por Lozano y su esposa: «Átate, demoníaco Caín, o me delata» (59). La afición de los personajes por los palíndromos asocia a *Satarsa* con uno de los primeros cuentos del autor, *Lejana* (*Bestiario*, 1951), en el que se presenta la historia de Alina Reyes, quien documenta en su diario sus juegos con palabras y el sueño recurrente que tiene con otra mujer con la que se terminará encontrando en un puente de Budapest. En uno de los pasajes iniciales de *Lejana* se reproduce el palíndromo baudelariano: «Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromos. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átate, demoníaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana» (*Cuentos completos*, 1, 119).

Otras historias de la colección muestran vínculos intertextuales con la obra previa de Cortázar. El tema del boxeo de *Segundo viaje* se corresponde con *La noche de Mantequilla* (*Alguien que anda por ahí*, 1977), pero guarda una similitud particular con la narración monologal del boxeador moribundo de *Torito* (*Final del juego*, 1956). Ambos cuentos tienen un narrador en primera persona: un narrador *autodiegético* en *Torito* y un narrador homodiegético en *Segundo viaje*. De acuerdo con Paredes (2005), la figura del narrador-testigo de *Segundo viaje* guarda similitud con el narrador-testigo de *El perseguidor*, pues ambos atestan el detrimento de los sujetos protagonistas. Paredes también aproxima a las figuras protagónicas de los dos relatos, Ciclón Molina y Johnny Carter, «porque ambos se dedican a actividades fuera del circuito cotidiano -jazz, boxeo- y que en sí mismas son un espectáculo más o menos cotidiano para el público de la ciudad» (2005, 186-187)<sup>72</sup>. *Segundo viaje* guarda una más

---

<sup>72</sup> Se repite el tema del tiempo cíclico que antes se discutiera en *Una flor amarilla*, cuento en el que un hombre se obsesiona

estrecha relación con *Los pasos en las huellas* (1974), en el que, aunque con un narrador heterodiegético, se presenta la historia de Jorge Fraga, un crítico literario que decide investigar la vida de un poeta olvidado con quien luego terminará obsesionado y, tras publicar su biografía, alcanzará el éxito. Pero al igual que en *Segundo viaje*, el protagonista es invadido por la figura admirada —el poeta—, quien lo engaña y lo obliga a manipular su biografía, volviéndola una farsa. Se diferencian, sin embargo, en que en *Segundo viaje* el caso de posesión es elidido. En cualquier caso, la posesión resulta un éxito efímero que se torna en el fracaso de las víctimas.

En *Desboras* se repite el motivo del fracaso del primer amor que se encuentra en *Los venenos* (1951) y *Final del juego* (1959). Sobre todo, en la escena en que Sara —el amor platónico— irrumpe en el baño y observa al niño desnudo se reproduce el choque entre el niño y el adulto que también se encuentra en escenas similares en *La señorita Cora* y en *En nombre de Bobby*. El tema de la infancia violentada se encuentra con otros matices en *La escuela de noche*, pero en este caso el elemento de colectividad aproxima a los personajes de esta historia con el grupo de aficionados de *Queremos tanto a Glenda*, microcosmo de las facciones totalitarias. De un lado, el título de *Queremos tanto a Glenda* sirve como un estribillo que repiten los seguidores de la actriz en una profesión de fe y así también el decálogo recitado por los personajes en la penúltima escena de *La escuela de noche* confirma la estructura sectaria y adoctrinadora del conjunto.

#### 4.9.7. Tipos de finales

En las fórmulas de cierre de los ocho cuentos de *Desboras* brotan las tensiones contenidas en el desarrollo de las narraciones, para resolver o agudizar el misterio inducido por el silencio de los narradores, la poeticidad de ciertas escenas finales y el juego connotativo en el que se funden los elementos compositivos de cada relato. Se compendia en una última frase o acto la fundación poética, filosófica y denunciatoria de cada relato, a partir del ingenio demiúrgico que constituye, en este volumen, cuatro tipos de finales: el final poético, el final poético-críptico, el final abierto y el final resolutivo. En todos se proyecta la resignación de los personajes y narradores, cónsona a la atmósfera nostálgica que rige y unifica al conjunto.

Desde el inicio, se emplea un registro poético, plagado de exaltaciones y símiles, en la narración de *Botella al mar. Epílogo a un cuento*. Al final, el narrador construye una versión romántica de la figura cortazariana al describir la sincronía entre él mismo y la destinataria de

---

con su inmortalidad a través de sus dobles.



su carta, Glenda Jackson: «Allí, en ese territorio fuera de toda brújula, usted y yo estamos mirándonos, Glenda, mientras yo aquí termino esta carta y usted en algún lado, pienso que en Londres, se maquilla para entrar en escena o estudia el papel para su próxima película» (17). Se percibe en el cierre una aceptación de la distancia real entre los artistas, mentando así una ruptura de la ilusión original, germen causativo del texto.

De otra parte, se descubre un final crítico en *Fin de etapa*, a pesar de que la repetición del pretérito imperfecto del verbo «poder» sugiere, en principio, un cierre abierto. Incluso el narrador ofrece las posibilidades de Diana: «Podía irse cuando quisiera, por supuesto, y también podía quedarse» (32). Pero el registro poético con el que se describe la transmutación de Diana hacia el mundo pictórico, ostensible en el divagar y la mirada de la protagonista, nubla el significado del acto, posible muerte o metamorfosis. En cualquier caso, la escena es un acto de mansedumbre, pues Diana se enfrenta dócil a la terminación de una etapa, vida o forma humana, y encuentra en la estaticidad de una obra de arte la posibilidad de trascender a la eternidad. Simbólica o no, la muerte es un acto de liberación en esta historia.

Al final de *Pesadillas*, también la muerte redime a Mecha del desasosiego político que encuentra al despertar de su estado comatoso en el momento en que sus padres advierten la desaparición de su hermano Lauro y los militares irrumpen en el hogar. Como una sucesión de cajas chinas, se termina la pesadilla onírica y se inicia el tormento social en una escena que resulta confusa por el mecanismo de la focalización múltiple y variante. Hasta cierto punto, el nexo entre la ficción y la realidad argentina permite al lector deducir el desenlace a partir de los referentes históricos de la desaparición y tortura del régimen militar a los disidentes y sus familiares. En el interior de la ficción la intriga queda sin resolverse, prevaleciendo la estructura de un final abierto. También implícita tras la violencia de la escena final, la muerte estraga en el cierre *Satarsa*, en el que se describe a Lozano, único sobreviviente de la lucha entre militares y fugitivos, observando distante la cabaña en la que supone yacen los cuerpos sin vida de su esposa y de su hija. En medio de la nada, el «héroe» sufre trágicamente el fracaso de su lucha y de los planes de escape. Resurge en este relato el juego anfibológico con el sustantivo-palíndroma «satarsa», que denota a los roedores que cazan los personajes y connota a los militares, pero, a diferencia de *Pesadillas*, se reconoce que se trata de una batalla real. Por lo tanto, su final puede clasificarse como resolutivo.

Cónsonos con el orden retrospectivo de sus narraciones, *Segundo viaje*, *La escuela de noche*, *Satarsa*, *Deshoras* y *Diario para un cuento* comparten finales resolutivos, que terminan con la aceptación del fracaso o el trauma de cuatro personajes masculinos: Ciclón Molina, Toto,

Lozano, Aníbal y el traductor. En primer lugar, la narración de *Segundo viaje* queda suspendida tras la insinuación del hecho fantástico. Al contrario de otros cuentos en los que la vacilación del propósito narrativo se expresa en las líneas iniciales, el narrador de esta historia terminará desestimando el valor de su discurso: «Y yo, bueno, qué sé yo lo que entendí, te lo cuento por si en una de esas, nunca se sabe, la verdad que no sé por qué te lo cuento, a lo mejor porque ya estoy viejo y hablo demasiado» (49). Pese a que el hecho fantástico no se confirma, los personajes implican el carácter turbado de la muerte de Ciclón Molina.

Suspendida en el recuerdo del posterior encuentro de Toto y Nito, la narración de *La escuela de noche* queda resuelta en sí misma: la experiencia traumática permanece intacta en la memoria del narrador que sucumbe a la recurrencia de la anécdota. Este cierre supone dos hechos: el final de la amistad entre Toto y Nito y la conversión de Nito a la logia totalitarista que descubrió en la visita clandestina y nocturna a la escuela. De las narraciones con estructura retrospectiva en la colección, *La escuela de noche* es la única que termina en el tiempo pretérito. Contrariamente, los narradores de *Segundo viaje*, *Deshoras* y *Diario para un cuento* concluyen de vuelta al presente de la narración.

*Deshoras* presenta en su estructura de cierre una «vuelta de tuerca» o sorpresa al revelar que el recién narrado encuentro sexual entre Aníbal y su amor platónico ha sido fabulado. Sin embargo, el efecto de la anagnórisis es atenuado por la prolongación de la escena en que el hombre describe el regreso a su cotidianidad: «cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos en seguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte» (117-118). De este modo, la conmoción prelude un final resolutivo, pues resulta evidente la frontera entre la fabulación y la realidad del personaje que, en una estructura circular, regresa a la cotidianidad de una noche familiar junto a su esposa y sus hijos. En el acto, Aníbal reconoce el fracaso del intento de recuperar al amor de su infancia, lo que conlleva una aceptación de los límites de la escritura, debate amplificado en *Diario para un cuento*, cuyo narrador trunca el «intento de escritura» con la repetición de un pasaje de Derrida citado antes en el texto: «no (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada» (168). Reitera el traductor el fracaso de su intento de abstraer del recuerdo de Anabel una historia que inadvertidamente se escribe y se completa en la tentativa misma. Con la alusión a Derrida se reafirma también la correspondencia interna patente en la estructura de diario y la resignación del sujeto ante un ejercicio creativo que se torna en una meditación existencialista sobre el ser, el estar, el tiempo y la invención

del pasado. Lejos del fracaso, el cuento ostenta un cierre resolutivo, pues la historia está contada en su totalidad.

#### 4.9.8. Estructura global

Cortázar describió esta publicación como «encuentros a deshoras [...] un desajuste entre la realidad y los personajes» (Perlado, 1983), testimonio que facilita un punto de inicio para una lectura de conjunto, desvelando la intención demiúrgica de un libro coherente en su propia heterogeneidad. De entrada, la atmósfera nostálgica suscitada por el anticipado desajuste de los personajes y sus circunstancias se impone como el hilo conductor de los ocho relatos. Pero más allá de la clave sentimental que tiñe cuestiones temáticas y estilísticas recurrentes en la obra del escritor, la estructura global del volumen se erige en una concatenación de argumentos y modelos narrativos, que se superponen a las distinciones tipológicas del propio Cortázar:

Me parece a mí que hay dos tipos de cuentos bastante diferenciados. Algunos en donde predomina el elemento fantástico, que usted sabe bien que es una constante en casi todos los cuentos que he escrito. En otros cuentos, aunque también esté presente un factor fantástico, lo que me ha interesado a mí directamente ha sido una referencia directa a problemas que me angustian personalmente, a mí y a tantos más, concretamente a conflictos que afectan al tema de América Latina en general (Perlado, 1983).

Propiamente fantásticos son los textos *Fin de etapa*, siempre que se interprete su final como una transmutación, y *Segundo viaje*, que se suceden en el orden de la colección. Diana y Ciclón Molina, sus respectivos protagonistas, sucumben al influjo de una manifestación irracional, fractura de sus existencias rutinarias, que los conduce a la aniquilación de su forma humana. Cada uno se enfrentará a tales fuerzas en un espacio cuadrangular, una obra de arte y un ring de boxeo, símbolos de pasaje. Sus muertes, inarticulables en el lenguaje científico, consuman los periplos señalados en sendos títulos.

En sí mismo, el viaje, otro emblema cortazariano, vincula a la mayoría de los relatos: Diana conduce de la ciudad a la periferia, Ciclón Molina viaja de Buenos Aires a Nueva York, Aníbal se traslada de Bánfield a Buenos Aires, Lozano y los demás fugitivos emigran de un punto innominado a la también periférica Calagasta y el traductor se irá de Buenos Aires a París. Estas travesías responden a dos principios generales: la huida de un problema inespecífico (*Fin de etapa* y *Satarsa*) o determinado (*Diario para un cuento*) y el enfrentamiento de los personajes con su realidad (*Fin de etapa* y *Segundo viaje*). En *Botella al mar. Epílogo a un cuento* el tema del viaje está implícito, porque la anécdota se deriva de la coincidencia que encontró entre el hallazgo de un póster en Londres y el descubrimiento de una película en California. Se añade a esto la travesía cifrada en la imagen de la botella al mar, mensaje

arrojado al azar que metafóricamente ha de viajar entre los lectores de la carta-relato a Glenda Jackson.

De vuelta a los textos fantásticos de esta colección, se advierte la presencia de fundamentos interdiscursivos. Se acusa el diálogo interartístico entre la historia y la obra visual de Antoni Taulé en el epígrafe de *Fin de etapa*. Junto a la ubicación del texto en el volumen, el primero después de *Botella al mar. Epílogo a un cuento*, esta característica vincula al relato con *Cambio de luces* y *Orientación de los gatos*, textos inaugurales de *Alguien que anda por ahí* (1977) y *Queremos tanto a Glenda* (1980). En los tres, los personajes femeninos (Luciana, Alana y Diana) encuentran en la transformación visual la posibilidad de escapar del tiempo y espacio real, domeñado por la presencia o el recuerdo de un hombre (Tito Balcárcel, el narrador innominado y Orlando), produciéndose al final un acto de transmutación o metamorfosis. Por otra parte, los textos con discursos políticos se apoyan en referencias históricas: *Segundo viaje* se apoya en la derrota del boxeador argentino Luis Ángel Firpo ante el estadounidense Jack Dempsey, el 4 de septiembre de 1923, y *Pesadillas* en la Copa de Fútbol de 1978. Este rasgo se engarza con el contexto de otros relatos de índole social: el viaje del escritor a Nicaragua, en *Apocalipsis de Solentiname*, la pelea de «Mantequilla» Nápoles, en *La noche de Mantequilla* y el testimonio de Laura Bruschtein en *Recortes de prensa*. No obstante, los fundamentos históricos ni los datos biográficos latentes en *Botella al mar. Epílogo a un cuento*, *La escuela de noche*, *Deshoras* y *Diario para un cuento* se superponen a la construcción literario-artística.

Con todo, el vínculo entre el autor y su obra se convierte en un rasgo distintivo de esta colección, incluso los textos más «biográficos» flanquean el volumen: *Botella al mar. Epílogo a un cuento* y *Diario para un cuento*. Se proyecta en ambos relatos un desdoblamiento ficcional de Cortázar, identificable por la coincidencia de los datos biográficos, rescatados en testimonios del propio autor, y los detalles narrativos. En el primero, el yo narrativo queda constituido por un escritor, profesor visitante de la Universidad de Berkeley, autor de la novela *Rayuela* y del libro de cuentos *Queremos tanto a Glenda*. En el último, se descubre a un traductor argentino radicado en París en su intento por narrar un episodio de su vida en el Buenos Aires de 1940.

Estas fabulaciones se concretan a través de mecanismos narrativos inusuales en la cuentística de Cortázar, el género epistolar y la escritura de un diario, próximos al recurso de la evocación mnemotécnica que unifica a la mitad del conjunto de relatos y conforma el armazón del libro:

Memorias	<i>Botella al mar. Epílogo a un cuento</i>
	<i>Fin de etapa</i>
	<i>Segundo viaje</i>
	<i>Satarsa</i>
Memorias	<i>La escuela de noche</i>
	<i>Deshoras</i>
	<i>Pesadillas</i>
Memorias	<i>Diario para un cuento</i>

Aunque, de acuerdo con Fröhlicher (2005) las diferencias discursivas entre algunos relatos plantean dificultades incontrastables (217), emergen en el interior de esta estructura nexos temáticos adicionales, que desvelan una sucesión armoniosa entre un relato y otro. Como se ha dicho, la manifestación y desenlace fantástico vinculan a *Fin de etapa* y *Segundo viaje*. Del mismo modo, los escenarios grotescos de Calagasta y la fiesta clandestina descubierta por Toto y Nito aproximan a *Satarsa* y *La escuela de noche*, historias en las que se subvierte, respectivamente, el significado connotativo y denotativo del sustantivo «ratas» y el valor social del aula de clases. Se personifica la miseria en la simbología del roedor y el totalitarismo se traduce a un ritual orgiástico, elevando la acusación política del fascismo y las persecuciones políticas de la Junta Militar Argentina a una denuncia universal. Lejos de lo grotesco, distancia marcada por la intercalación de *Deshoras*, también la denuncia política de *Pesadillas* trasciende el contexto inmediato a su escritura, prevaleciendo la función literaria sobre el contenidismo ideológico.

En la entrevista con Perlado, el escritor insistió en el tratamiento de las cuestiones políticas que lo ocuparon desde la década de 1960: «Hay denuncia, hay protesta y hay combate por lo que sucede en la Argentina, es decir, un clima de opresión, un clima de miedo, de desapariciones y de asesinatos, todo eso se refleja con bastante claridad, por lo menos, en uno de los cuentos». Sin embargo, lo político aunque latente no impone su peso en la lectura de conjunto. Por ello, resulta reductiva la clasificación de esta selección bajo la etiqueta de «cuentos políticos», en tanto lo político se inserta como discurso y no suprime las preocupaciones estéticas ni las experimentaciones técnicas o estilísticas de su autor.

En *Segundo viaje*, *Satarsa*, *La escuela de noche*, *Deshoras* y *Diario para un cuento* se registra el tema de la amistad como conjunción temática, que revela las transiciones de los personajes y enmarca el tono nostálgico de las evocaciones. En nombre de la amistad, Ciclón Molina

encontrará la muerte al intentar resarcir la derrota de Mario Pradás, hecho recordado por un amigo de Molina. Camaradas de lucha, Illa y Yarará, a pesar de dudar de la cordura de Lozano, lo seguirán hasta enfrentar una fatídica batalla contra los militares. Al acompañar a Nito a la escuela, Toto se enfrentará a una situación de peligro, de la cual escapará para luego descubrir la escisión de tal amistad y de su infancia, violentada en lo que se suponía fuera un acto lúdico. Aníbal y Doro, vecinos de Bánfield, también verán el final de sus juegos y complicidades infantiles, quebranto del amor platónico de Aníbal, que se trasladará a Tandil, mientras él y su familia se van a Buenos Aires. A pesar de la intimidad sexual, prevalece entre Anabel y el traductor la simpatía de dos amigos, cómplices incidentales de un asesinato, que en parte incita la huida del traductor a París.

Sobre el tema de la amistad, Paredes (2005) señaló: «Cortázar vuelve a las aguas que siempre pasan por la Argentina: el amigo [...] la amistad que no termina ni con la muerte ni el abandono del país» (354). Esto da paso al examen de la argentinidad<sup>73</sup> inmanente a los trasfondos, idiolectos y espacios de los ocho relatos. Al recomponer el orden de los textos se advierte una secuencia cronológica de la historia de la Argentina del siglo XX: las políticas nacionalistas y totalitaristas (*La escuela de noche*), el boxeo como emblema nacional y el fiasco de Firpo Molina y Jack Dempsey en 1923 (*Segundo viaje*), los bajos fondos y las oposiciones de clase y cultura fomentadas por el peronismo de la década de 1940 (*Diario para un cuento*), el suburbio de Bánfield y la centralización del progreso en la capital porteña (*Desboras*), las políticas de la Junta Militar Argentina y la Copa de Fútbol de 1978 (*Pesadillas*) y la militarización de las fronteras en aras de perseguir y eliminar a los disidentes de la Junta (*Satarsa*).

Al esbozo de este esquema unitario debe añadirse el reflejo de las poéticas del escritor en *Botella al mar*, *Epílogo a un cuento* y *Diario para un cuento*, textos en los que se debate en torno a los límites del discurso literario, el cruce entre las artes y la autonomía de los personajes ante el escritor que intenta aprehenderlo. Esto último se ejemplifica de manera paradójica con el hecho de que en *Diario para un cuento* no prospera el deseo del traductor por capturar a Anabel, pero Diana voluntariamente se arroja al encuentro del mundo inventado por un pintor anónimo, en *Fin de etapa*. En *Botella al mar* y *Satarsa* el lenguaje da forma al azar y al horror, probándose la trascendencia del signo lingüístico, encarnación de lo inaprensible.

Contornados por aspectos autobiográficos, las narraciones de *Desboras* se concatenan en una estructura interna fundada por temas, géneros y estilos próximos entre sí, que apuntan la perspicuidad del criterio demiúrgico. Imposibles de encasillar, como intentó el

---

<sup>73</sup> Joaquín Roy discute esta característica en «Julio Cortázar y el ensayo de indagación nacional en la Argentina» (1981).

propio autor en la entrevista de Perlado, las categorías genéricas y los nexos en general se bifurcan y se adaptan a las especificidades de cada relato, así lo fantástico luce poético en *Fin de etapa* y propende hacia los linderos del terror en *Segundo viaje*, lo político se explora a través de lo grotesco y lo onírico y la sinceridad biográfica se reconstruye al entrar en el terreno de la ficción. Como el autor, personajes y narradores ahondan en una mirada retrospectiva, un enfrentamiento entre el tiempo pretérito y presente, que honra y renueva los motivos de su obra: el tiempo, el boxeo, el juego, la ruptura lingüística, la denuncia, el primer amor, la memoria y los sueños. Sin vicios de repetición, se compendian los motivos de cuarenta años de trabajo literario, consiguiendo aún el efecto de intriga y sorpresa.







## 5. Una mirada intertextual a los últimos cuentos de Julio Cortázar

En el análisis individual de los cuentos de *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Desboras* (1983), así como en las lecturas de conjunto de los textos de un mismo volumen, se han señalado una serie de relaciones intertextuales que denotan la pertenencia de estas tres publicaciones a una fase creativa en la que el criterio sociohistórico es preeminente. Sin cancelar los motivos compositivos de las colecciones anteriores, los textos estudiados deparan nuevos tratamientos a los elementos populares y los personajes femeninos y acentúan la presencia del discurso político y la interdiscursividad artística. En las líneas que siguen se dedica un apartado a cada uno de los elementos identificados, que, en sí mismos, sirven de enlace entre las colecciones en cuestión. También interesa estudiar el fundamento político de estas historias desde la perspectiva de los personajes femeninos que ocupan roles más participativos en estos volúmenes. En términos de las herramientas narrativas que se destacan en los tres libros analizados, se examinará en detalle el recurso de la autoficción, el sustrato mítico y los vínculos interartísticos de estos cuentos. Por último, se propone esquemáticamente la red de correspondencias entre los relatos de esta última época y los que les anteceden.

### 5.1. Tango, radio, cine y televisión

La publicación del cómic *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) imprimió un giro a la noción de arte y cultura que hasta entonces se había conocido del escritor. Al periodista y político italiano Lelio Basso le explicó Cortázar: «Hace años me preocupaba la falta de difusión y de información en América Latina en todo lo que se refiere a la labor del Tribunal Bertrand Russell [...]. Tal vez este modesto *comic*, al llegar por la vía popular, sirva para mostrarle a mucha gente lo que no le llegaría nunca a través de diarios y revistas» (*Cartas*, 4, 522). Insistió Cortázar en que el cómic no era literatura, sino «el deseo de llevar una cierta información a niveles de público que carecen de ella» (523). Así distingue los límites entre «alta cultura» y cultura de masas. A partir de *Fantomas*, Cortázar se apropia de otros medios para comunicar un discurso pre eminentemente social a un público marginado. En su ensayo *El escritor y su quehacer en América Latina*, defiende a los medios populares: «hemos sido incapaces hasta hoy de tomar por asalto esos reductos desde donde la verdadera

cultura podría abrirse paso hasta los lugares más alejados y más desposeídos» (2003, 882). Si bien el autor no elucubra una definición de «lo popular», su propuesta coincide con la apología crítica de algunos estudiosos que aseveran que la cultura de masas no es necesariamente típica de un régimen capitalista, sino un medio para difundir información heterogénea a un público que antes no tenía acceso a la cultura (Eco, 2006, 60-65). De acuerdo con el escritor Oliverio Coelho, «el jazz, el tango y el boxeo son artes en las que los bajos fondos expresan su sensibilidad; son artes que le dan voz al pueblo, según Cortázar» (2014)<sup>1</sup>. Algunos de los últimos cuentos del escritor, en particular los de *Queremos tanto a Glenda* (1980), se desarrollan a partir de una exploración de varios productos culturales: el tango, la novela rosa, el cine, el arte urbano y el boxeo.

En 1980 apareció el disco *Trottoirs de Buenos Aires* con diez tangos compuestos por Cortázar y Edgardo Cantón, interpretados por Juan Cedrón, producido por Polydor Records. Este mismo año se publicaron los cuentos *Tango de vuelta* y *Clone*, en los que se evoca la fórmula melodramática de las líricas porteñas. Del tango *Muñeca brava* (1929), de Enrique Cadícamo, en el que el hombre vindicativo le canta a la *femme fatale*, Cortázar selecciona a modo de epígrafe el verso «y si el llanto te viene a buscar» para el poema *1950 o el año del Libertador, etc.*, publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967)<sup>2</sup>. Además, en otros versos se mencionan la radio y la televisión: «Llorá tu infancia envilecida por el cine y la radio, / tu adolescencia en las esquinas del hastío, la patota, el amor sin recompensa, / llorá el escalafón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta»<sup>3</sup>.

Se juxtaponen los elementos mediáticos con la lírica tanguera y el voseo indicativo que acusa un clima nostálgico en el interior del poema. Del mismo modo, la melancolía del fracaso y el exilio marca la atmósfera de los cuentos *Segundo viaje* (1983) y *La noche de Mantequilla* (1977), cuyas tramas son cronológicamente contrarias al orden de publicación: el campeonato entre Tony Giardello y Ciclón Molina ocurrió en la década de 1940, mientras que el combate entre Firpo y «Mantequilla» Nápoles tuvo lugar tres décadas después en París. Justamente, en sintonía con la referencia mediática en el poema, las coordenadas temporales de estos cuentos se apoyan en el valor extrínseco que tienen la radio y la televisión, de acuerdo con los testimonios de Cortázar. Sobre el contexto de *Segundo viaje*, el

---

<sup>1</sup> Se hace referencia a una nota digital del portal *Cultura argentina*, publicada el 25 de agosto de 2014.

<sup>2</sup> El título alude a la figura de San Martín en dos contextos: desde 1948 Juan Domingo Perón ostentaba el cargo de Gran Maestro de la Orden del Libertador San Martín y en 1950 el congreso nacional impuso la leyenda «Año del Libertador General José de San Martín» (Anad, en Stewart King, Jeff Browitt, 2004, 110). Paradójicamente, se discute aquí en el marco de una predilección del escritor por las formas populares, al menos como un recurso experimental en su narrativa, cuando «lo popular» es una categoría intrínseca a la naturaleza del gobierno peronista.

<sup>3</sup> En *Salvo el crepúsculo* (1984), el escritor incluyó un cuerpo de poemas inspirados en el tango: *Rechíflao en mi tristeza*, *Veredas de Buenos Aires*, *Malenaje 76*, *Quizás la más querida*, *Las tejedoras* y *Milonga*. Véase «Presencia de los tangos en la poesía de Cortázar» (Anad, en Stewart King, Jeff Browitt, 2004, 110-117).

escritor explicó que en ese período «no había televisión, la gente escuchaba la radio, escuchaba a un *speaker* que transmitía o describía lo que estaba viendo» (Prego, 1985, 73). En la historia, el encuentro es transmitido por las ondas radiales desde Nueva York hasta Argentina, mientras que el protagonista de *La noche de Mantequilla* fantasea con que su esposa, quien no sabe que él se encuentra en el evento boxístico, pueda ver la pelea a través de la televisión. En la obra de Cortázar, como prueban estos textos, el elemento radial es preeminente. De hecho, su preferencia por la música porteña se pactó a través de las transmisiones radiales. Así lo explicó en una entrevista con Jason Weiss en 1984: «We listened to them on the radio, because the radio started when I was little, and right away it was tango after tango» (Weiss, 1991, 53).

En *Tango de vuelta* confluyen el engaño de una mujer y la venganza del hombre traicionado, *leitmotifs* tangueros enmarcados en el enfrentamiento de la clase alta y la marginal. Matilde ha falseado la muerte de Milo, el esposo a quien abandonó en México para casarse en Argentina con el millonario Germán. Su farsa es interrumpida por la aparición de Milo, ahora llamado Simón. El conflicto del regreso, tema central de acuerdo con el título, evoca la letra de *Volver* (1935), tango compuesto por Alfredo Le Pera y popularizado por Carlos Gardel. El estribillo inicial de la canción coincide con la escena del regreso de Milo, a quien la mujer divisa a través de su ventana entre luces borrosas tras la siesta: «Yo adivino el parpadeo / de las luces que a lo lejos / van marcando mi retorno». Otro estribillo coincide con el temor de Matilde ante la vuelta del hombre y el consecuente desvelo de su mentira: «Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse con mi vida». También en *Clone* el supuesto amorío entre dos personajes y la anécdota histórica del crimen del compositor del siglo XVI Carlo Gesualdo es descrito con el referente del tango: «entonces y ahora es lo mismo, su mujer lo engañaba y él la mató, un tango más» (105). En *Diario para un cuento*, el traductor-narrador describe la marginalidad de Anabel a través de su imagen y la de sus vecinos escuchando los tangos de Canaro, D'Arienzo y Alberto del Castillo: «el riojano con los discos de Alberto Castillo al otro lado del corredor, ese tipo no acababa nunca de despedirse de su famosa pampa, hasta Anabel empezaba a hincharse y eso que ella para la música, *adióóós pááámpa mííta*, y Anabel sentada desnuda en la cama y acordándose de su pampa allá por Trenque Lauquen» (154).

A propósito de Gardel, en 1953 Cortázar distinguió entre el tango artístico y el chabacano, categorías análogas a la contraposición cultural: «Si sus canciones tocaron todos los registros de la sentimentalidad popular, desde el encono irremisible hasta la alegría del canto por el canto, desde la celebración de glorias turísticas hasta la glosa del suceso policial,

el justo medio en que se inscribe para siempre su arte es el del tango casi contemplativo, de una serenidad que se diría hemos perdido sin rescate» (1967, 91). En su entrevista con Weiss el escritor manifestó su gusto por el tango a pesar de estimar que es un producto musicalmente pobre: «I'm quite caught up in the tango, all while being very critical, because I'm not one of those Argentines who believes that the tango is the wonder of wonders. I think that the tango on the whole, especially next to jazz, is a very poor music. It is poor but it is beautiful» (Weiss, 1991, 53).

Por otra parte, en *Queremos tanto a Glenda* el ídolo femenino es sacrificado en pro del arquetipo de la perfección que se enmarca en el fenómeno del culto en la cultura de masas. Un conjunto de admiradores sectarios decide alterar las imágenes de la actriz Glenda Garson en todos los filmes disponibles, para así llevarla a un estado de sublimidad. Esto provoca un choque entre el principio de la efeméride del cine y el concepto utópico de la eternidad y la perfección. En un juego connotativo de la idea de una industria de consumo, los admiradores literalmente consumen a Glenda, su imagen y su existencia. De acuerdo con Schmidt, «this story is a parable of the danger of fixing an ideal, of searching for utopia in a woman, and trying to shape her to fit that static concept of perfection» (96). Se compendian en el texto los temas de las sectas, las obsesiones y las operaciones insólitas que se hallan en cuentos previos del escritor, pero el elemento cinematográfico es temáticamente inaugurado aquí. Cortázar se asoma por vez primera al submundo del arte urbano en *Grafitti*, pero el tratamiento del tema no da espacio a implicaciones de marginalidad. Más bien, el «delito» de invadir las paredes se presenta de una manera heroica y estética. Esto responde a la doble mimesis que genera la escritura de la historia, pues Cortázar escribe tras contemplar las obras de Antoni Tàpies. En ambos cuentos los objetos populares sirven a un tema mayor, que es la malversación del poder en entidades colectivas, en *Queremos tanto a Glenda*, y la denuncia de la dictadura en *Grafitti*.

### 5.2. El modelo de la novela rosa

En *Tango de vuelta* y *Clone*, precisamente, la referencia del tango implica una estructura melodramática, diseminada a través del folletín o la novela rosa, otro modelo popular también presente en *Cambio de luces* y *La barca o Nueva visita a Venecia*. Desde finales del siglo XIX las convenciones estilísticas, formales y temáticas del melodrama han sido visibles en el escenario de la cultura popular porteña (Karush, 2012)<sup>4</sup>. Por ejemplo, Aínsa (2012) destaca este modelo en *Tangos* (1926) de Enrique González, *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo

---

<sup>4</sup> Documento virtual desprovisto de paginación.

Marechal y *Boquitas pintadas* (1968) de Manuel Puig. Pero en los cuentos de Cortázar se han dejado a un lado las experimentaciones del escritor con esta preceptiva. En los mencionados cuentos, de entrada, se identifican los *topoi* cortazarianos del juego, el viaje, la muerte, la búsqueda existencial, las alternancias de planos narrativos y los finales imprevistos y tajantes, pero además se halla una transposición del melodrama<sup>5</sup>. A pesar de que podría emplearse el concepto de melodrama para definir el estilo de obras clásicas, la palabra en el sentido en que la conocemos actualmente tiene origen en la Revolución Francesa: «It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question» (Brook, 1976, 15). Este modo melodramático, arguye Brooks, existe para identificar y articular unas dicotomías morales en la cotidianidad. Así pues, la polarización moral es una de sus características principales, junto a la carga emocional, el suspenso y las peripecias imponentes. En principio, el melodrama persigue el triunfo del bien y el castigo del villano. Sin embargo, en América Latina, en Argentina, y por ende en Cortázar, el melodrama del tango, el radioteatro y las películas se imbuyen de un espíritu de fatalismo y resignación (Karush, 2012). Además de esta influencia, en su biografía del escritor Cristina Peri Rossi reveló que este era lector de Corín Tellado, la autora española de novelas rosas<sup>6</sup>, a propósito de quien Guillermo Cabrera Infante (1975) definió el género como «la parafernalia tumescente de la literatura erótica, pero envuelta en la aparente asepsia de los eufemismo» (4). El eje del melodrama de Cortázar son las dinámicas interpersonales entre hombres y mujeres.

En *Cambio de luces* se producen dos inversiones en el vínculo del actor de radioteatro Tito Balcárcel y su única admiradora Luciana. Balcárcel desdeñaba encarnar a los antagonistas de los melodramas de Radio Belgrano, emisora con contenidos mediáticos populares con énfasis en el tango y en el radioteatro, considerada en el Buenos Aires de la década de 1930 antónimo de la «alta cultura» (Chamosa y Karush, 2010, 33). Balcárcel reprochaba el maniqueísmo inverosímil de los libretos de *Pájaro en la tormenta*, *Rosas de ignominia* y *Sangre en las espigas*. Con sus críticas, procuraba distanciarse de la mediocridad del productor, para reiterar su capacidad de llevar los personajes «a la perfección, haciéndolos míos [...] transformando las frases más simples en un juego de espejos que multiplica lo peligroso y lo fascinante» (16-17). Así querrá manipular a Luciana, a quien, tras recibir sus cartas, imaginó pequeña, de cabello castaño, ojos claros y enigmáticos. Irónicamente, el

<sup>5</sup> El concepto de transposición se adopta de las categorías hipertextuales de Genette fundamentadas en tres regímenes de relación –lúdico, satírico y serio– y dos tipos de tratamiento –transformación e imitación–. En concreto, la transposición consiste en la transformación seria de un motivo (Lara Rallo, 2005, 66).

<sup>6</sup> Sin embargo, no se encontró ningún ejemplar de esta autora en la Biblioteca de Julio Cortázar en la Fundación Juan March de Madrid.

hombre intenta concretar su fantasía en este relato, uno de los argumentos de las mujeres protagonistas de las novelas rosa, inmersas en estampas preciosistas mientras ilusionadas esperan el encuentro con su héroe-galán (Amorós, 1968), que también explica el fenómeno de la recepción de este género entre las lectoras que encuentran un goce en el triunfo del amor o la fantasía imposible (Pérez Valverde, 2001, 143-144). Balcárcel ansía crear en Luciana una obra de arte, una estampa inamovible y decorativa, más cercana a la elegancia de una pintura que a la hipérbole amorosa de los melodramas. Aunque infructuoso, su intento implica una oposición de las nociones de alta y baja cultura.

El juego de luces y sus simbolismos en esta historia se relacionan con *Las luces de Buenos Aires* (1931), el primer filme de Carlos Gardel, dirigido por Adelqui Migliar para la Paramount. En la película, Gardel interpreta a Anselmo, el dueño de una estancia a la que por accidente arriba un empresario teatral de la capital, quien terminará por contratar a su novia, Elvira, tras escucharla cantar. Deslumbrada por las luces bonaerenses y por la promesa de una carrera artística, Elvira abandona a Anselmo. En *Cambio de luces*, Balcárcel descubrirá a Luciana caminando junto a otro hombre bajo las luces matutinas del espacio exterior, justo cuando pensaba que había alcanzado la transformación. A pesar de que, en términos melodramáticos, la víctima resuelve escapar de su malhechor, el acto supone una inversión de los roles convencionales del género: Balcárcel fracasa en su intento de salir de la sombra de los personajes de Lemos y Luciana rompe el estereotipo de la mujer sumisa, infundado por la docilidad de sus cartas de admiración y su aquiescencia a los caprichos del artista.

Contrariamente, aunque también ocurre una transposición de la novela rosa, en *Tango de vuelta* y *La barca o Nueva visita a Venecia* prevalece la idea del didactismo melodramático con el castigo final de la mujer que osa transgredir los límites patriarcales que Monsiváis llama la estética de la consolación: «In Latin America as elsewhere, these lessons were particularly confining for women, who were typically relegated to the role of victim» (en Karush, 2012)<sup>7</sup>. Pese a que la imagen de Matilde, protagonista de *Tango de vuelta*, evoluciona de mujer frívola a la víctima que ha mentido a fin de escapar de la miseria, al final se consumará el melodrama que ella misma esperaba: «sabía que era imposible cambiar nada [...] sabiendo que la novela tirada en el sofá estaba escrita hasta la palabra fin, que no podía alterar nada, la leyera o no, aunque la quemara o la hundiera en el fondo de la biblioteca» (100). En la historia, el architexto de la novela rosa figura en el libro novela encima de un sofá que Matilde observa en las escenas de mayor angustia ante el inevitable encuentro con Milo, el amante a quien

---

<sup>7</sup> Karush (2012) cita el artículo de Monsiváis «Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)», en el que se propone el melodrama como fundamento de la conciencia latinoamericana, distinguiéndose entre sus manifestaciones históricas y religiosas, bases de una educación correctiva y determinista.

abandonó en México y dio por muerto en Argentina para casarse con el millonario Germán. Remite a este modelo, además, la oposición entre las clases sociales de los personajes: el millonario Germán ante Milo el marginal; la Matilde pobre frente a la *nouvelle riche*; y Flora la sirvienta, reflejo pretérito de su ama.

A pesar de que Cortázar descartó la primera edición de *La barca o Nueva visita a Venecia* por estimar falsedad en su trama, perduran en la compleja estructura dos motivos invariablemente melodramáticos: el deseo vehemente de Adriano, un viajero que se enamora de Valentina, la protagonista, y el errático encuentro con Dino, un gondolero que conoce a la mujer en Venecia. Con su ironía, Dora, segunda narradora, introducida por Cortázar justamente para romper el esquema dramático, parodia el sentimentalismo que prevalece mediante la visión protagónica. Para Dora el «sucio y mezquino miedo a las complicaciones humanas» (129) con que el primer narrador describe la angustia de Valentina es puro conformismo, puesto que, advierte, que Valentina complica lo que está dado en una espera perenne de la desdicha. Su hermetismo la torna en una caricatura tragicómica ante los demás personajes. Adriano, por ejemplo, le dice que su itinerario de viaje está regido por la agencia «Cook, aunque pretendas llenarlo de metafísica» (122). Acto seguido, Valentina se traslada hasta Venecia en donde, después de su encuentro sexual con Dino querrá pensarse ultrajada, pero recordará que «era demasiado inteligente para no comprender que ella misma había tejido la red» (142). Al mismo tiempo, las figuras masculinas del relato se adaptan a los patrones del architexto: Adriano actúa de galán, impecable, aventurero y su boca simboliza un erotismo refinado y, en cambio, Dino encarna al antihéroe, violento y repugnante. Como Matilde, la turista deberá enfrentar las consecuencias de su «promiscuidad» y será asesinada por Adriano en un arrebato de celos, mientras Dino rema una barca por debajo del puente en donde ocurre el trágico encuentro.

Se advierte en estos cuentos que la transposición del melodrama queda imbricada en la referencia a manifestaciones populares, como el radioteatro en *Cambio de luces*, el baile porteño y la novela en *Tango de vuelta* y *En la barca o Nueva visita a Venecia*, y que esta supone paralelamente una subversión de los arquetipos femeninos: la sumisa, la trágica y la traidora se rebelan ante la violencia solapada pero latente en las acciones y discursos de los personajes masculinos. La iniciativa de Luciana de escribir una carta a su ídolo resulta un acto significativo en su aparente simplicidad, porque apunta a un nuevo paradigma de personajes femeninos contestatarios y participativos en la cuentística de Julio Cortázar. Más que condescendientes, son transgresoras de la imagen de la mujer en el melodrama, el arquetipo de una femineidad inventada en la hipérbole de lo estético: Luciana de manera inesperada

reafirma su independencia al marcharse en busca de su hombre ideal; Matilde será quien cometa la primera afrenta y apuñale a Milo en la escena final de la historia; y Valentina escapa a la sujeción de la maternidad al viajar sin su hijo<sup>8</sup> y aprovecha su condición de turista para experimentar su sexualidad, contrariamente a la tradición androcéntrica, sin el compromiso que Adriano pretende.

Por lo tanto, se infiere que en Cortázar el melodrama no puede considerarse ínfimo. Sus transposiciones exploran los ideales de lo femenino y lo masculino perpetuados por los medios populares: la belleza, su cosificación y manipulación, la desigualdad del placer, la sexualidad y el erotismo, el doble código moral para las faltas de unos y otros, el espacio exterior reservado para el hombre, y la casa o los espacios clausurados para la mujer. Cortázar explora los conceptos de cultura y lo femenino que no son ajenos entre sí, pues si la cultura popular es siempre definida en relación a la «alta» cultura, la mujer es siempre delimitada en relación al concepto a la masculinidad patriarcal (Núñez Puente, 2007). De este modo, los textos cifran una lectura sociológica ya no sostenida por criterios extratextuales, sino por los elementos narrativos.

### 5.3. Boxeo y nostalgia

Una de las aficiones del escritor más reconocidas por sus lectores y críticos es el boxeo, que también se inserta en la corriente de lo popular<sup>9</sup>. Además, este deporte constituye el eje temático de las historias de *Torito*, *La noche de Mantequilla* y *Segundo viaje*<sup>10</sup>. Una de las frases más citadas de la poética de Cortázar precisa en jerga boxística la distinción genérica entre el cuento y la novela: «La novela siempre gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por nocaut» (*Obra crítica*, 2, 372). Esta predilección se constata también en el título de su libro misceláneo *Último round*, en el que se incluye una crónica con fotografías sobre el

---

<sup>8</sup> El desprendimiento de la madre evoca a La Maga y el bebé Rocamadour de *Rayuela* y se repite de modos diversos en los últimos cuentos: la madre de Bobby lo descuidará y lo reprimirá durante su enfermedad, en *En nombre de Bobby*; es inusual la escisión entre Denise y su hijo púber, en *Usted se tendió a tu lado*; y en *Recortes de prensa*, después de asesinar a su verdugo la madre desaparece sin su hija.

<sup>9</sup> Compartida con Juan Carlos Onetti por el boxeo, cuya esposa, Dorotea Murh, lo constató en una entrevista con José Tcherkaski, quien le preguntó si al escritor le gustaba el boxeo como a Cortázar: «Sí. En la época en que el box valía. Me acuerdo que escuchamos por radio, por larga distancia, los campeonatos en directo. Él se emocionaba mucho. Ese gusto empezó un poco cuando era muy joven y tomó algunas clases de box, pero decía que no le gustaba que le pegaran y lo dejó» (2003, 150-151).

<sup>10</sup> Castañón Rodríguez enumera las instancias deportivas en la obra de Cortázar: «Las referencias al ajedrez son empleadas en “Del sentimiento de no estar del todo” para ejemplificar la lucha entre el hombre y el niño que, mediante el juego, descoloca el orden tradicional para acabar llegando a otro nuevo. El automovilismo aparece en “Lucas, su patrioterismo” con el uso de referencias al piloto de fórmula 1 Juan Manuel Fangio como juego dialéctico para marcar la superioridad de Argentina en una conversación. El ciclismo se registra en “Ciclismo en Grignan” como un juego para la picardía orientada hacia el erotismo. El fútbol sirve como elemento para expresar los recuerdos adolescentes o del pasado, según ocurre al ambientar las conversaciones de personajes como Oliveira y Remorino en *Rayuela* [capítulo 53], y para explicar diversas ideas en *La vuelta al día en ochenta mundos*, como la permanente búsqueda de una forma de expresión gracias a la improvisación y la suficiencia» (2014, documento virtual desprovisto de paginación).



combate de Juan Yepes en el Luna Park, *Descripción de un combate o a buen entendedor*<sup>11</sup>. En 1973, Cortázar escribió otra crónica similar, la del encuentro de Miguel Ángel Castellini y Doc Holliday en el Luna Park, publicada el 10 de abril en el diario *El Gráfico*. En ella se aprecia lo que el autor llamó «una especie de filosofía del boxeo, eliminando todo ese aspecto sangriento y cruel que provoca tanto rechazo y cólera» (Prego, 1973, 85), pues Cortázar presta atención a las carencias y los simbolismos del encuentro, más que a los movimientos corporales, el juego de piernas o la intensidad de los golpes<sup>12</sup>.

Del mismo modo, en sus narraciones literarias Cortázar imparte virtudes estéticas a un deporte violento. El boxeo le sirve de motivo para la invariable disquisición del fracaso del hombre: «Lo que me fascinó siempre [del boxeo] fue ver a uno de esos boxeadores enfrentado con un maestro que, simplemente con un juego negativo de esquives y de habilidad, conseguía ponerlo en condiciones de inferioridad» (73). Esto se reproduce con diversos matices en sus cuentos, pero siempre conlleva el mismo desenlace mortal para sus protagonistas. De acuerdo con Castañón Rodríguez (2014), el perfil deportivo de Cortázar «acogió aficiones que se vieron condicionadas por la responsabilidad ante el destino y la picardía en el juego para avanzar hacia otros ámbitos»<sup>13</sup>. De ahí que el boxeo en su obra conlleve subtemas intimistas, fantásticos y hasta políticos, pero sobre todo un tratamiento indirecto de la concepción de lo patriótico.

Como en el deporte, estas historias están centradas en un mundo androcéntrico fundamentado en la realidad histórica. Así, el boxeador argentino Justo Suárez, conocido como «El torito de Matadero», muerto a los 29 años de tuberculosis, inspira el púgil moribundo que monologa su vida en *Torito*. El evento deportivo que sirve de excusa para el desarrollo de un complot detectivesco, en *La noche de Mantequilla*, remite al campeonato mundial por el título de peso medio entre el boxeador mexicano José «Mantequilla» Nápoles y el argentino Carlos Monzón, celebrado el 9 de febrero de 1974 en París. Por otra parte, la historia de *Segundo viaje* tiene reminiscencias del combate entre el púgil argentino Luis Ángel Firpo y el estadounidense Jack Dempsey, que fue el primer acercamiento que tuvo Cortázar

<sup>11</sup> En 1951 trabajó para el medio *Actualidades Francesas* como relator-traductor al español del combate entre Adolfo Ramírez y el francés Serge Caboche, pero fue despedido por su mala pronunciación del español.

<sup>12</sup> «Como es lógico, el público fue a ver ganar a Castellini. Como también es lógico, Castellini ganó. La única cosa ausente en tanta lógica fue lo que justifica y da su auténtica belleza al deporte: la alegría. A la victoria del argentino le faltó todo, salvo la fuerza del punch, y ni siquiera este pudo definir una situación que por lo menos dos veces se volvió crítica para Doc Holliday. Fue una victoria chata, sin nada que permitiera festejarla como se esperaba. Frente a Castellini hubo un hombre que en buena ley deportiva merecía los aplausos que tan sin ganas cosechó el vencedor. Pero Doc Holliday fue además otra cosa: el símbolo amenazante del futuro. Si Castellini no aprende todo lo que le falta aprender, de nada le valdrán las interminables instrucciones que le gritaba Ringo Bonavena. En la actualidad no faltan los Doc Holliday a la espera de su hora y algunos, además de la alegre y clara técnica yanqui, tienen punch. Cualquiera de ellos puede malograr la carrera de Castellini si este no se decide a convertir la potencia física en ese mecanismo más complejo y eficaz que define a los grandes boxeadores, y que da a sus victorias el esplendor que tanto faltó anoche» (*El gráfico*, 12 de febrero de 2009).

<sup>13</sup> Documento virtual desprovisto de paginación.

al mundo del boxeo. Sobre este encuentro también escribió *El noble arte*, publicado en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

Más allá del fondo de boxeo e historia, este deporte está vinculado a un fervor patrio entre los personajes de *La noche de Mantequilla* y *Segundo viaje*, que se manifiesta a través de las imágenes sonoras<sup>14</sup>. Se advierte una polifonía en el espacio de combate entre los fanáticos reunidos bajo la carpa que sirve de estadio en *La noche de Mantequilla*, reproducida en el texto a través de la percepción de su protagonista, Estévez, quien tiene la misión de entregar un sobre a Walter, un agente encubierto que se sentará junto a él en las gradas: «los mexicanos saliendo con los sombreros que de golpe parecían más chicos, la bandera argentina arrollada a medias pero agitándose todavía, los dos italianos gordos mirándose con aires de entendidos» (226). En *Segundo viaje* el tumulto de los admiradores que se reúnen en el bar tras las peleas sirve de fondo a las conversaciones entre el narrador y Ciclón Molina, el boxeador que es poseído por el espíritu de su ídolo, Mario Pradás, quien lo impulsa a repetir su combate frente a Tony Giardello en el Campeonato Mundial en Nueva York. Este ruido enmascara otros sentimientos que afloran durante las narraciones. En su condición de agente encubierto, Estévez debe disimular su nostalgia al escuchar la melodía de un tango y del himno nacional que suena por los altavoces como preludio del combate. De acuerdo con la acepción de nostalgia de Boym, el personaje experimenta un «sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy» (2007, 7). El hombre extraña el imaginario de un país desmontado en las conjeturas y elucubraciones fabuladas sobre la identidad del otro comisionado, llamado Walter, llegado a París «rajando de allá como tantos, entrando en la lucha, con amigos muertos en Montevideo o Buenos Aires, quién te dice en Santiago» (223). Se advierte, por supuesto, una ideología disidente enmarcada en un período histórico de dictaduras y luchas latinoamericanas, en el que se desarrollan los hechos, aunque no puede refrendarse del todo que sea política la condición del grupo.

Esta alusión a la periferia, el «allá», se torna paradójica en tanto se descubre que Estévez ha sido engañado, porque los enemigos del colectivo han secuestrado al verdadero informante y en su lugar han enviado a otro hombre a recoger el sobre. Estévez es el único estafado. Sus compañeros supieron del fracaso de la misión antes del inicio del combate, pero decidieron no detenerlo. Al final de la historia salen todos del centro a la periferia de París, en donde se insinúa que dejarán el cuerpo de Estévez. Si bien la frontera entre el centro y el margen de la ciudad se convierte en una protección del grupo, el protocolo

---

<sup>14</sup> Esto a pesar de que el estilo de *La noche de Mantequilla* está próximo al género de la novela negra y detectivesca, mientras que *Segundo viaje* tiende a lo fantástico. La dialéctica entre boxeo y patriotismo está subrayada en *Lucas, su patriotismo* y *Lucas, su patriotismo*, textos en los que el boxeo es símbolo de la argentinidad.

maquiavélico es para el lector una acción desmedida y cruel. Esta reacción enmarcada en el pacto de lectura es consecuente a la personificación de Estévez como víctima en su condición de patriota exiliado, padre y esposo. De todo, el sonido del himno al inicio del combate construye un imagen del hombre sensible y comprometido, que hasta su muerte – anunciada en la última línea del cuento por la pistola de Peralta, su jefe– mantendrá la esperanza de otra posibilidad de escapar y vivir en el exilio: «Mirá, solamente tengo que pensar en Marisa y el pibe, ahora que todo se fue a la mierda no los puedo dejar aquí, se van a vengar con ella. En un día arreglo todo y me los llevo a Bélgica, lo veo al que sabés y sigo solo a otro lado»<sup>15</sup> (230).

Este pasaje hace referencia a un ente innombrable –«al que sabés»–, que bien puede ser el jefe o el líder de la organización. La elisión deliberada se halla también en el pacto intuitivo que hacen los personajes de *Segundo viaje* –narrador, Ciclón y su entrenador Alesio– de no nombrar «aquello» que provocó la inesperada y efímera gloria de Ciclón Molina y su muerte tras el encuentro con Giardello en Nueva York. Está implícito en la decisión el reconocimiento de la ontología del lenguaje científico, que se compendia en la idea simplista de que aquello que no se dice no existe o de que solamente puede nombrarse la realidad aprehensible. Será Alesio quien acepte la imposibilidad de comunicar o nombrar la causa de los ominosos hechos: «no sé cómo decirlo» (48). Este silencio supone la intervención del interlocutor o lector en un ejercicio deductivo que le revelará la circunstancia fantástica: «Lo que yo sé es que no fue Giardello el que mató a Ciclón, Giardello puede dormir tranquilo porque no fue él» (48).

Se opone a este silencio el valor del espacio sonoro en la historia. En *Segundo viaje* la escena del combate entre Ciclón y Tony Giardello se reproduce indirectamente a través de lo que escuchó el narrador en la radio. La transmisión radial aminora la distancia geográfica entre Nueva York, en donde se celebra el Campeonato Mundial, y Buenos Aires, en donde los fanáticos esperan el triunfo reivindicativo de la derrota de Pradás dos años antes. Se observa una variación de la forma plural de la narración en el pasaje en el que se describe indirectamente el combate:

Ciclón y yo teníamos que estar mano a mano desde la radio, desde algo que me cerraba la garganta y me obligaba a beber y a fumar y a decirle cosas idiotas a Ciclón, hablándole desde el sillón, desde la cocina, dando vueltas como un perro y pensando en lo que acaso estaría pensando Ciclón mientras le vendaban las manos, mientras anunciaban los pesos, mientras un locutor repetía tantas cosas que sabíamos de memoria, el recuerdo de Mario Pradás volviendo para todos desde otra noche que no se podía repetir (45).

<sup>15</sup> Su preocupación, como padre y esposo, coincide con la frustración de Lozano en la última escena de *Satarsa*, cuando anticipa el asesinato de Laura y Laurita, su esposa e hija, a manos de los militares.

Así se comprueba otro nivel de significado en la historia: el evento se convierte en una representación de la lucha latinoamericana contra el poder estadounidense. De acuerdo con Guerrero Jiménez, el deporte, sobre todo el boxeo y el fútbol, ayuda a construir una imagen e idea de nación (2001), de manera que los fanáticos buscan identificarse con el triunfo deportivo, como parte de un colectivo social. Y, por partida doble, la derrota del héroe quiebra la expectativa conjunta y deviene en una tragedia nacional. Esto supone aceptar la estructura trágica en el texto: la transmisión oral de una trama sobre el éxito y la caída de un héroe cuyo destino está condicionado por fuerzas superiores a su humanidad, y de fondo el coro de admiradores que ven en el combate una representación idiosincrática<sup>16</sup>.

Se aprecia un interés del escritor por examinar otros fenómenos sociales y culturales en su narrativa breve. Su obra es enriquecida por una pluralidad de modelos que se remiten a fuentes heterogéneas. Esto produce una innovación dentro de la continuidad de ciertos estilos y temas que muchas veces pasa desapercibida en la repetición crítica. En un ejercicio lúdico, el autor inscribe elementos foráneos a su universo que conviene examinar en conjunto con los elementos recurrentes de su escritura. Más aún, la inclusión del componente popular en estos últimos cuentos reafirma el compromiso de Cortázar con una literatura vinculada a las obras de justicia social particularmente en América Latina. De un lado, el tango y el boxeo, ya explorados por el escritor, vienen a engarzarse con la nostalgia patriótica que subyace en estos últimos textos. Del otro, Cortázar incursiona en el molde de la novela rosa, a partir del cual exhuma las complejidades psicológicas de sus personajes de los romances triviales y las tramas folletinescas. Por ello, no puede concluirse que el ejercicio narrativo tenga un fin paródico. Cortázar se apropia de las formas populares y las eleva en narraciones complejas sin despojarlas de sus connotaciones. Así el tango y el boxeo continúan evocando la marginalidad porteña, mientras que la estructura de la novela rosa compendia el desfase entre el hombre y la mujer que, en estas últimas colecciones, se enfrentan como pares.

### 5.4. El discurso político

Con la publicación de *Reunión* (1966) Cortázar estrenó en su obra la dimensión política, un eco literario de su alianza con la Revolución Cubana. En 1961, el escritor viajó a Cuba para descubrir «el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política» (Prego, 1985, 129). Este reconocimiento se opuso a la actitud mesocrática del Cortázar que

---

<sup>16</sup> Cortázar declaró que la derrota de Firpo ante Jack Dempsey en 1923, hecho en el que se basa su cuento, fue una tragedia: «Esa era la oportunidad para Firpo, de ser el campeón mundial de los pesos pesados y perdió en una pelea que se volvió histórica por muchos motivos» (Prego, 1985, 72). Sin duda, uno de los motivos debe de ser que con este evento, celebrado el 14 de septiembre de 1923, se legalizó el boxeo en Argentina, designado como el Día Nacional del Boxeador.

elucubraba poéticas en la década de 1940, o como lo ha llamado Jaime Alazraki, «el Cortázar antes de Cortázar»<sup>17</sup>. Sin embargo, ya en su ensayo *Teoría del túnel* (1947), en el que examina los supuestos existencialistas y surrealistas, el escritor cita la idea de la solidaridad de acuerdo con Sartre, en la que subyace la idea del intelectual comprometido: «El hecho es que la angustia, si ha de resolverse y superarse, no puede reinducir a la soledad, porque de ella –del solo existir antes de ser– había nacido. Sartre ha afirmado que la elección de un hombre compromete a la humanidad entera; que la angustia surge precisamente de esa responsabilidad tremenda» (135)<sup>18</sup>.

En vísperas de su viaje definitivo a París, en 1951, Cortázar estaba lejos de ser un alienado político. Más bien, lo que varía entre un período y otro es su visión política. En la época en que escribió *Teoría del túnel*, el entonces profesor acaba de renunciar a su cátedra de literatura francesa en la Universidad de Cuyo, en donde se inició como docente universitario tras impartir clases en escuelas de Bolívar y Chivilcoy. En 1944, Cortázar dejó Chivilcoy bajo acusaciones de comunismo<sup>19</sup>. En sus cartas a Mercedes Arias manifestaba su simpatía con los aliados de la Segunda Guerra Mundial y su ideología de liberal apartidario «que en la práctica se definió más por oposición a determinadas ideas y personas que por sus adhesiones acérrimas» (Correas, 2014, 32). En días posteriores a su renuncia a Cuyo, Cortázar escribió a Arias: «Después de haber abandonado Chivilcoy bajo vehementes sospechas de comunismo, anarquismo y trotskismo, he tenido el honor de que en Mendoza me califiquen de fascista, nazi, sepichista, rosista y falangista» (*Cartas*, 1, 77). En la década de 1960, el mismo escritor reconoce que su «humanismo es socialista», pero su ideal «no pasa por Moscú sino que nace con Marx [...] mi idea del socialismo latinoamericano es profundamente crítica» (2014, 228). Aunque entre inevitables contradicciones<sup>20</sup>, Cortázar dice anteponer la individualidad del sujeto en el marco de una afiliación política que cree en la plenitud equitativa del colectivo. Su visión está hermanada con la idea del «hombre nuevo» de la Revolución comandada por

<sup>17</sup> Una denominación polémica, a mi juicio, puesto que implica un fraccionamiento superficial entre el escritor incipiente y el reconocido, el artista burgués y el intelectual comprometido, cuando en realidad las poéticas fundacionales, en el contexto en que fueron escritas, ya anuncian el resto de su obra. De hecho, el mismo crítico admite en el prólogo de su edición de la *Obra crítica* / 1 (1994) que Cortázar ha definido ya en 1940 la intrínseca relación entre vida y obra que rige su creación literaria.

<sup>18</sup> Sartre defiende el compromiso social de la literatura mediante una descripción de la dialéctica entre el escritor y el lector, y cómo el escritor no inventa sino que proyecta la realidad circundante, en *¿Qué es la literatura?* (1947).

<sup>19</sup> El crítico mendocino Jaime Correas ofrece un contexto minucioso: «Políticamente, el país vivía un clima tenso, instalado por la revolución de 1943 y marcado por un notable avance del nacionalismo católico. El gobierno *de facto*, en ese momento, estaba presidido por Edelmiro J. Farrell, quien había alcanzado el poder con el respaldo del GOY, el grupo urdido por el entonces coronel Juan Domingo Perón. Era un conjunto de militares con apoyo civil ligado al nacionalismo y con simpatías por la Alemania nazi y la Italia del fascismo. Poco antes, en enero de 1944, y a pesar de la inclinación del gobierno hacia los países del Eje, el presidente Ramírez había roto las relaciones con Alemania y Japón y ese fue el paso previo para que más tarde, en marzo de 1945, Farrell declarara la guerra a Alemania, tardíamente, cuando la contienda había terminado» (2014, 29-30).

<sup>20</sup> Ramírez (2014) sostiene que el vínculo de Cortázar con la Revolución limitó su quehacer literario y personal, en *De cómo Cuba y Fidel Castro castraron literariamente a Cortázar* (documento virtual desprovisto de paginación).

el Che Guevara y Fidel Castro: «mi idea del hombre socialista, del hombre del futuro, de eso que llamo el hombre nuevo, es un hombre en una sociedad más justa donde ya no haya explotación ni explotadores, pero un hombre en el que no se pierda ninguna de sus capacidades individuales» (Picon, 1981, 75).

Diez años después de la escritura de *Reunión*, y tras *Libro de Manuel* (1973), una novela comprometida, Cortázar escribió ocho relatos de corte político que incluyó en sus últimos libros: *Segunda vez*, *Apocalipsis de Solentiname*, *La noche de Mantequilla*, *Alguien que anda por ahí*, *Grafitti*, *Recortes de prensa*, *La escuela de noche*, *Satarsa* y *Pesadillas*. Aunque en conjunto se les reconoce como los cuentos políticos de Cortázar, en su autonomía cada narración ofrece una variedad de experimentaciones técnicas que debilitan los alegatos de contenidismo. El objetivo extraliterario que los convierte en vehículos de denuncia no sustituye la finalidad estética. Treinta años después de su escritura, es certero precisar que lo literario perdura más que los referentes externos. Hoy como en aquel entonces, el valor político inmediato —aquel que se ajusta al período histórico y a las circunstancias exactas que propiciaron la escritura—, está reservado a los lectores que conocen el contexto aludido. Esta es la tesis de Hoffman y Hedde (1985) en su estudio de la recepción de *Segunda vez* por lectores alemanes. Una muestra de treinta alemanes que no conocían el cuento lo calificó de realista, anti utópico y fantástico; trece ubicaron la situación narrada en América Latina. Al mismo tiempo, estas categorías subrayan la presencia de unos elementos estilísticos y temáticos universales. A pesar de que la fabulación literaria se desarrolla en un país innominado, el significado político de *Segunda vez* es uno de los más contundentes porque trasciende de lo local a lo universal, de lo inmediato a lo permanente; son todas historias plurisignificativas.

Esta característica se opone totalmente a la vigencia momentánea del discurso político de *Libro de Manuel*, cuya recepción empañó a las sucesivas narraciones del autor. Como ha dicho Sosnowski, este libro es testimonio de un momento histórico determinado (1974), a pesar de que Cortázar reparó en la deducción de Ana María Hernández de que su escritura como libro político fue consciente: «Yo me senté a resolver sobre todo el problema de Andrés (muchos de cuyos soliloquios del comienzo habían sido escritos en hojas sueltas y sin idea de otra cosa); al mismo tiempo comprendí que se me daba la posibilidad de hacer tarea política sin renunciar a la novelística, y decidí intentarlo; pero tu frase es demasiado asertórica y parcial» (*Cartas*, 4, 456)<sup>21</sup>.

Deliberadamente o no, la trama de la novela responde a los procesos de militarización iniciados a finales de la década de 1960 y concretados en la década de 1970 en

---

<sup>21</sup> Ana María Hernández publicó la reseña *Cortázar: El libro de Andrés + Lonstein = Manuel* (1975) y Jorge Ruffinelli escribió la reseña *Cortázar: la novela ingresa en la historia* (1973).

América Latina: un grupo llamado La Joda decide secuestrar a un mandatario latinoamericano en París para exigir la liberación de prisioneros políticos, y en sus reuniones sacan recortes de prensa que guardan en un cuaderno para Manuel, el hijo de Susana y Patricio, dos de los miembros. Sistemáticamente, en la primera mitad de la década de 1970 la región sufrió el impacto social de cuatro golpes de estado: en 1971, Hugo Banzer Suárez tomó el poder en Bolivia; en 1973, Augusto Pinochet en Chile y Juan María Bordaberry en Uruguay; en 1976, se formó la Junta Militar Argentina. En Brasil, desde 1964, había una dictadura militar, mientras que en México eran comunes las intervenciones militares y los ataques en contra de los civiles, durante las presidencias de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echeverría (1970-1976). Cortázar escribe en medio de este tumulto político, comprometido con la Revolución Cubana, matriz de la radicalización de los grupos de izquierda en América Latina. En febrero de 1971 el escritor anunció a Paul Blackburn que pasaría el verano en Saignon terminando la escritura de una novela, *Libro de Manuel*. En la misma carta, le comenta al traductor que «mi vida está terriblemente complicada, por la gran cantidad de “misiones” políticas y semi-políticas que cumplir en (sic) behalf of the Cuban boys, you know» (*Cartas*, 4, 190). De manera antagónica, las mismas responsabilidades políticas que incidieron en su prisa por acabar el volumen, provocaron una narración atropellada y sin pulir. Así lo confesó el propio Cortázar al crítico Jorge Ruffinelli: «Dado el tema del libro, me era imposible concederme el tiempo necesario para reescribir muchas partes y ver la novela en su conjunto; incluso mi intención era que el libro se publicara mucho antes, pero las pruebas que me enviaron eran tan defectuosas que tuve que resignarme a esperar varios meses más, y sin poder ya introducir modificaciones a fondo» (*Cartas*, 4, 362).

En suma, la recepción negativa del libro y la insatisfacción de su autor truncaron definitivamente el vínculo entre sus defensas políticas y su quehacer novelístico. A partir de 1977, Cortázar compendiaría sus denuncias en el cuento, un género que por su brevedad facilitaría la coherencia de las tramas. Su dominio de la prosa breve luce en el manejo estilístico que acentúa el valor estético de lo escrito: la narración en segunda persona (*Grafitti*), la técnica del pastiche (*Recortes de prensa*), la fundación mítica (*Satarsa*), el misterio detectivesco (*La noche de Mantequilla*), lo fantasmagórico (*Alguien que anda por ahí*) y la repetición de las dicotomías vigilia-sueño (*Pesadillas*) y realidad-fantasía (*Recortes de prensa*, *Grafitti*). Estas historias se mantienen en la línea estilística de Cortázar, no suponen una evolución radical en su modo de escritura. Es decir, el escritor no entra en la corriente de las novelas de dictadores o en el drama de las sagas familiares sobre la explotación que arrecia a

una misma estirpe. Para Ramírez (2014) esto fue contraproducente, pues «Cortázar no tuvo el apoyo de la literatura política para consolidarse, pero la política lo desvió del camino de la creación». Como la de muchos otros críticos, esta opinión desestima el hecho de que Cortázar intenta conciliar su compromiso político en su quehacer literario, pero esto no prospera a una exploración genérica, pues lo que hace el escritor a partir de *Reunión* «es añadir una nueva temática, inexistente hasta entonces, que convive junto a las anteriores» (Navarro, 2002, 163).

En *Revolución en la literatura y literatura en la revolución* (1970), Cortázar argumenta que el escritor latinoamericano aprehende las formas de la realidad para plasmarlas en su creación literaria, pero insiste en que el concepto de realidad va más allá de lo sociohistórico. Así, en sus últimos cuentos el escritor no se inserta en la corriente del realismo socialista, sino que atiende la intrahistoria de los procesos revolucionarios (Navarro, 2002, 163). Si bien hay correspondencias entre las fabulaciones literarias y las experiencias políticas del escritor, los últimos cuentos distan de la obviedad del fervor poético a la Revolución Cubana y la defensa de la izquierda en *Libro de Manuel*. En parte, como se ha dicho, esto tiene que ver con la esfericidad del cuento, sus límites, ritmo e intensidad. En los cuentos el tema político queda delimitado y se desarrolla coherentemente con un eje argumental único.

Más que escribir textos panfletarios, Cortázar discute el funcionamiento de las relaciones de poder del Estado, en *Segunda vez*, *Apocalipsis de Solentiname*, *Graffiti*, *Pesadillas*; de la familia, en *Recortes de prensa*; y de las organizaciones clandestinas, *La noche de Mantequilla*, *Alguien que anda por ahí* y *Satarsa*<sup>22</sup>. Claro está, la exposición del discurso político varía entre unas narraciones y otras. En *Apocalipsis de Solentiname*, *Alguien que anda por ahí*, *Graffiti* y *Recortes de prensa* prevalecen los vínculos directos con las circunstancias políticas de Nicaragua, la contrarrevolución cubana, la censura y la tortura en Argentina. En otras, la denuncia subyace en el valor simbólico de lo fantástico, lo insólito y lo onírico. Por ejemplo, el panoptismo de *Segunda vez* y *Graffiti* en espacios innominados, mientras permanece oculta la causa de la clandestinidad de los guerrilleros de *Satarsa*, así como la naturaleza del operativo de *La noche de Mantequilla*. Este valor simbólico condiciona la lectura crítica de otros textos que contienen formas de violencia susceptibles de ser interpretadas como alusiones políticas sin que se tengan los elementos internos para ello, por ejemplo la emboscada ominosa de *Reunión con un círculo rojo*, la secta de admiradores de *Queremos tanto a Glenda* y la sociedad de pálidos de *Texto en una libreta*.

---

<sup>22</sup> Del modo en que lo propone Foucault, estas relaciones marcadas por la violencia son transversales, «es decir, no se limitan a un solo país. Desde luego, en ciertos países se desarrollan con más facilidad y en un grado más amplio, pero no se limitan a una forma de gobierno política o económica particular» (1988, 6). Efectivamente, la transversalidad del discurso político que Cortázar incluye en sus últimos cuentos los libera de la clasificación de propaganda.



Por un lado, alguno de estos discursos políticos se imbrica en la intersección muchas veces borrosa entre la realidad y la fantasía, un mecanismo habitual en las narraciones de Cortázar. Por otra parte, se inscriben en la corriente de lo neofantástico político-social, un término acuñado por Jesús Rodero para definir una corriente literaria, cuyo eje es la escritura y los estudios feministas, que se inicia en las tres últimas décadas del siglo XX (2006, 43): «Uno de los elementos recurrentes en la producción literaria de estos últimos treinta años es la preocupación por el contexto social y político, con especial énfasis en los efectos de las dictaduras que desangraron muchos países latinoamericanos durante esos años, las condiciones de vida de las minorías étnicas y la situación de la mujer en la sociedad latinoamericana»<sup>23</sup>. *Segunda vez*, *Apocalipsis de Solentiname* y *Alguien que anda por ahí* se codifican en dos niveles, de acuerdo con la teoría de Brooke-Rose, literal y alegórico, un hecho fantástico con un significado político. Esto comulga con lo dicho por Italo Calvino en su prólogo a *Cuentos fantásticos del siglo XIX* que lo sobrenatural es correlacional a la «rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional» (1987, 9). Tal propuesta puede remontarse y aplicarse a *Bestiario* (1951), libro a propósito del cual García Canclini concluyó: «El autor sabe que la confusión de lo real y lo fantástico trastornará nuestra indiferencia a lo excepcional, nos hará desconfiar de la realidad aparente y averiguar su mecánica más profunda» (1968, 31). La abnegación política del escritor viene a ser una adición a su modelo poético, no una sustracción de los elementos característicos de su obra.

Se constata en estos últimos cuentos la convivencia entre lo político y otros temas que evocan modelos internos y externos a la obra del escritor. La derrota y el boxeo de *Torito* y *Segundo viaje* se repiten en *La noche de Mantequilla*. Por otro lado, el protagonista de *Apocalipsis de Solentiname*, con residencia en Francia, escritor y fotógrafo aficionado, es una nueva versión de Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo, protagonista de *Las babas del diablo*, publicado en *Las armas secretas* (1959). Ambos personajes experimentan la fractura de la realidad por una revelación fantástica y desconcertante de dos instancias de violencia que descubren a través de sus lentes fotográficas. Las imágenes denuncian una violencia desapercibida por la mirada de un extraño y el horror despierta en los hombres la

---

<sup>23</sup> Jiménez Corretjer (2001) y Rodero (2006) estudian este tipo de manifestación en escritoras latinoamericanas contemporáneas de la última etapa de Cortázar: Cristina Peri Rossi y Carmen Naranjo, amigas del escritor; Rosario Ferré, autora de *Cortázar: el romántico en su observatorio* (1991); Carmen Martín Gaité, cuya poética de lo fantástico «bebe de fontes comunes» a la de Cortázar (véase González Couso, «Escribir o espacio en *Las babas del diablo*: Julio Cortázar e Carmen Martín Gaité», en Pérez-Abadín Barro, 2008); Elena Garro, autora de *Andamos buyendo, Lola*, libro en el que Cortázar anotó «Abandono en la página 76. No hay derecho a escribir tan mal. Pero los dos primeros cuentos son bonitos» (Marchamalo, 2011, 42); Mercè Rodoreda, con quien compartía amistad durante sus primeros años en París, junto al escritor Joan Prat i Esteve, mejor conocido por el seudónimo de Armand Obiols; y Luisa Valenzuela, amiga del escritor y autora de *Entrecruzamientos* (2014), un libro en donde estudia la relación entre las vidas y obras de Julio Cortázar y Carlos Fuentes.

preocupación solidaria. En *Segunda vez*, María Elena ofrece una versión femenina de Josef K., la víctima de un sistema burocrático y totalitario en la novela kafkiana *El proceso* (1925). Cortázar reproduce la distopía de Kafka en la historia de una mujer absurdamente convocada a un lugar innominado, distante de la ciudad, que parece ser un ministerio gubernamental en el que unos personajes esperan sin causa lógica. Pérez-Abadín Barro identifica, y coincidimos en ello, que el significado de las ratas de *Satarsa* está próximo a la escena en que un roedor somete al método del doblepensar a Winston Smith, protagonista de *1984*, texto distópico escrito por George Orwell (2010, 32). También en la periferia de Calagasta, espacio de *Satarsa*, un grupo de aparentes disidentes es acorralado por los militares. Esta historia tiene reminiscencias del mito bíblico de Caín y Abel, que se inserta en el texto con una cita del poema homónimo de Baudelaire. La situación narrativa y el poema en sí mismo implican una fracción social que se repite en los demás cuentos<sup>24</sup>: los entrevistadores y los citados en *Segunda vez*; el espíritu revolucionario de Chopin y un contrarrevolucionario cubano en *Alguien que anda por ahí*; los policías en la calle y la familia Botto en el espacio doméstico en *Pesadillas*; los bandos enemigos en *La noche de Mantequilla*; y Nito y Toto en *La escuela de noche*.

Esta polaridad se refiere a las tensiones identificadas por García Canclini en la obra cortazariana: «la que relaciona a cada hombre con los otros y la que opone lo individual y lo colectivo» (1968, 105). Precisamente, el discurso político de Cortázar se plasma en la experiencia de una mujer o un hombre ante una subjetividad anónima, que en casi todos los cuentos es un mecanismo de poder ejecutado por un colectivo: policías, militares, fanáticos. Pasivo o activo, y de acuerdo con Foucault (2005), el enfrentamiento de los personajes revuelve una cuestión del derecho a la individualidad, un rechazo a la violencia económica e ideológica del estado que cancela el valor del individuo. En su mayoría, los personajes actúan como miembros de un colectivo, pero son proyectados en su independencia<sup>25</sup>.

García Canclini (1968) propone tres modos de alteridad en la obra de Cortázar: el otro como lo monstruoso, la separación de los otros para el encuentro propio y la

---

<sup>24</sup> En una entrevista con Carlos Ramírez en 1980, a propósito de un certamen de cuentos sobre militarismo, del que fue miembro del jurado, Cortázar distinguió entre dos formas de militarismo, los ejércitos enemigos y los positivos. Los personajes de *Satarsa* pertenecen a este último: «Como puede ser en este momento el de Nicaragua, si podemos llamar ejército a eso que en este momento es sobre todo un pueblo en armas, que no está profesionalizado como lo está el cubano». Este documento está disponible únicamente en versión electrónica y las páginas carecen de numeración (documento virtual desprovisto de paginación).

<sup>25</sup> Pese a que el discurso político no es patente en *Texto en una libreta* y *Queremos tanto a Glenda*, del mismo modo que en *La escuela de noche*, el colectivo actúa en función de una violencia intrínseca, una estructura jerarquizada y un proceso de selectividad que filtra el contacto con los otros. En estas historias también actúan personajes colectivos con conductas desviadas de la norma social. En el primero, un hombre documenta la supuesta existencia de una sociedad de pálidos en las vías del subterráneo en Buenos Aires, al punto de pensarse observado por estos y desaparecer dejando su libreta de apuntes; en el segundo, un grupo de admiradores se obsesiona con su ídolo y decide asesinarla para llevarla a un estado de perfección. En *Texto en una libreta* será la mujer suicida la que marque con su muerte la disidencia del conjunto, así como el narrador de *Queremos tanto a Glenda* entona el relato con visos de arrepentimiento. También en *Satarsa* y en *La noche de Mantequilla* se reproducen pensamientos que ponen en duda el criterio o la personalidad del líder. Este es un aspecto incuestionable para el escritor en su propia concepción del socialismo y así se refleja en sus cuentos.

percepción de los otros como un encuentro. Alguno de sus discursos políticos encierra estas relaciones: en *La escuela de noche*, los jóvenes Nito y Toto encaran una orgía grotesca entre maestros y estudiantes en una visita nocturna a su escuela; los fugitivos en Calagasta combaten contra roedores y militares, a quienes indistintamente llaman «ratas»; y una serie de fotografías de origen dudoso revela a un escritor el *statu quo* de una región que visitó sin advertir tal violencia. Este es el contacto con lo monstruoso que también desata un descubrimiento del individuo y su presencia en el mundo: Toto querrá denunciar el atropello y el escritor de *Apocalipsis de Solentiname* deberá asumir una responsabilidad ante el horror desplegado. En *Graffiti*, a través de las paredes de una ciudad, una mujer inventará su encuentro con el otro, un hombre, a fin de explorar las necesidades emocionales que ha dejado a un lado por dedicarse a transgredir la censura e integrar a la resistencia a los ciudadanos sometidos a un régimen de terror. La percepción del encuentro con un camarada exiliado facilita la emboscada de Estévez, en *La noche de Mantequilla*. Asimismo, el desencuentro es otra forma de alteridad que supone la necesidad del individuo por el contacto. La noción de orden de María Elena y Mecha es quebrantada por la desaparición de los otros: Carlos y Lauro, respectivamente, en *Segunda vez* y *Pesadillas*. En *Recortes de prensa*, Noemí interviene en una escena de violencia doméstica para compensar la imposibilidad a las víctimas de la dictadura de la que huyó.

Estos enfrentamientos se dan a través de códigos distintos: la música en *Alguien que anda por ahí*, con el *Estudio revolucionario* de Chopin, músico que creyó en la independencia polaca, y el arte urbano en *Graffiti*, un medio de expresión transgresor. En *Recortes de prensa*, el periodismo introduce el contacto con la violencia en Argentina. En el epígrafe de este relato se anuncia que la escritura está condicionada por un recorte de prensa verídico que denuncia los atropellos de la Junta Militar Argentina. Así *Recortes de prensa* forma parte de un conjunto de textos del autor en los que el tema político está filtrado por la interdiscursividad periodística (Ramos Ruiz, 2014).

En 1940 Julio Cortázar inició sus colaboraciones periódicas en las revistas argentinas *Huella*, *Cabalgata*, *Realidad*, *Sur* y *Anales de Buenos Aires*, las dos últimas dirigidas por los escritores Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, respectivamente. En los artículos de crítica literaria publicados durante este período se hallan los signos de la poética que más adelante desarrollaría el autor, como el vínculo entre el existencialismo y el surrealismo, la búsqueda ontológica entre la lógica y lo desconocido y también una muestra de su meticulosa apreciación de la literatura contemporánea. En 1941 Cortázar había definido la intrínseca relación entre literatura y vida en su obra (Alazraki, 1994). A pesar de esto, Cortázar se

mantenía distante de todo compromiso social o político, así que sus textos periódicos eran exclusivamente literarios y dirigidos a un público de conocedores. De hecho, en su respuesta al novelista David Viñas, quien criticó su autenticidad política en la década de 1960, Cortázar aceptó que en la década de 1940 era un *petit bourgeois*. En 1961, después de adherirse a los principios socialistas de la Revolución Cubana, sus textos periodísticos contrajeron el propósito de apoyar las iniciativas del gobierno castrista y denunciar la violencia en los países latinoamericanos. Cortázar se convirtió en un intelectual comprometido, un dato profusamente estudiado en su obra, pero poco considerado en su escritura periodística. Deliberadamente, el escritor diseminó su relación política a través de la concesión estratégica de artículos periodísticos y entrevistas. Así lo evidencia su carta a Mario Vargas Llosa sobre el encarcelamiento del escritor Ciro Bustos y el intelectual Régis Debray: «Mi técnica ha sido escribir el mensaje y darlo a la AFP y Prensa Latina para que lo difundan inmediatamente» (*Cartas*, 4, 83). Con esto es obvio que Cortázar desarrolló una noción utilitaria del periodismo, que se examina de otro modo en *Recortes de prensa*<sup>26</sup>. Este fenómeno parece explicarse en la inmediatez característica de este tipo de publicaciones y la cercanía que posibilitan entre el redactor y el lector, en una plataforma más económica; para Cortázar, estos beneficios se suman a su férreo compromiso político<sup>27</sup>.

Meticuloso con el tratamiento que recibían sus textos, en 1979 escribió *Acerca de las colaboraciones especiales* para denunciar las modificaciones no autorizadas de su artículo de EFE en el periódico chileno *El Mercurio*, que el autor asociaba con el golpe de estado de 1973. El periódico omitió la línea que identificaba a EFE como la fuente del texto y en su lugar insinuó que se trataba de una colaboración directa del escritor. Cortázar concluyó: «No puedo impedir que la Agencia EFE distribuya estas líneas al resto de sus abonados y cumpla así un deber de elemental justicia, permitiendo que usted y millares de lectores estén en condiciones de juzgar los valores éticos por los que se guía El Mercurio» (2010, 315). El 3 de junio de 1979 los editores respondieron: «El escritor, venido a menos en los últimos años, en el fervor de los críticos y los lectores, pareciera buscar con este incidente un primer plano,

---

<sup>26</sup> Cortázar no era el único, más bien era parte de una tradición de escritores latinoamericanos que divulgaban sus posturas ideológicas a través de colaboraciones periodísticas, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes (Centeno Maldonado, 2007).

<sup>27</sup> Por supuesto, su prestigiosa reputación como escritor le facilitó el acceso a importantes foros mediáticos, en América Latina y Europa, como la revista mexicana *Plural*, conocida desde 1976 como *Vuelta*, *El Sol de México*, el periódico francés *Le Monde*, la revista argentina *El escarabajo de Oro*, fundada y dirigida hasta 1974 por Abelardo del Castillo, la revista dominicana *Ahora*, y los periódicos españoles *El País*, *Nueva Política* y *El Nacional*. En 1976, Ramón Luis Acuña, director de la agencia española de noticias EFE, le ofreció publicar una columna sindical, lo cual aceptó bajo la condición de que sus textos aparecieran sin modificaciones. Malka de Alcaráz, jefa de EFE en París, recuerda que Cortázar caminaba una vez al mes a la Rue D'Aguesseau para entregar de tres a diez páginas mecanografiadas. Cortázar discutía una variedad de temas en sus artículos, como el significado de lo ilusorio en *La tos de una señora alemana* y detalles de su niñez en *De una infancia medrosa*, pero sus columnas eran mayormente políticas. Pareciera que este era el interés de EFE, sobre todo porque lo enviaron a Managua para que escribiera una reflexión sobre la inminente invasión de las tropas estadounidenses del territorio nicaragüense (Maqueira, 2012).

que sus obras y actos le han ido negando». En otra ocasión, en una carta fechada el 2 de septiembre de 1980, Cortázar le exigió a Ramón Luis Acuña que no publicara sus artículos en *Excelsior*, porque no estaba de acuerdo con la línea editorial respecto de los exiliados políticos en México<sup>28</sup>.

En muchas ocasiones, les enviaba cartas a los líderes cubanos para disipar cualquier confusión o duda que la información en la prensa suscitara. En 1960 advirtió a Roberto Fernández Retamar, director de la revista *Casa de las Américas*, de un recorte en el que se le declaraba enemigo de Fidel Castro. Desde el momento en que hizo pública su ideología socialista, Cortázar estableció una comunicación epistolar con sus compañeros de la Revolución, especialmente con Fernández Retamar y Haydée Santamaría, a quienes les enviaba recortes de prensa sobre su activismo político. Prueba de esto es una entusiasta nota de Cortázar al crítico cubano con un original de la entrevista publicada el 9 de marzo de 1976 en *The Guardian*: «Verás que aprovecho todas las ocasiones para decir lo que pienso sobre Cuba. Esta vez les tocó a los ingleses. Anteayer salió en *Le Monde* un buen resumen de nuestra Declaración. Ya he cosechado aquí los buenos ecos que ha tenido»<sup>29</sup>. Esta preocupación demuestra el valor personal que el escritor encontró en la plataforma mediática para refrendar su compromiso político, que en más de una ocasión fue cuestionado. Sus precauciones eran consecuentes con las exigencias del gobierno cubano a sus aliados. Cualquier ambigüedad pública era considerada traición. De acuerdo con Gutiérrez Mouat: «The letters back and forth between Cortázar and Roberto Fernández Retamar, Haydée Santamaría, and others, for almost two decades, revealed Cortázar's urgent need to justify and find acceptance for both his political involvement and his literary proclivities towards a nascent public that might be swayed by acute arguments to his political legitimacy» (2001, 85).

Como se ha dicho, la transición a un escritor comprometido no pasó desapercibida entre los críticos, pero Cortázar defendió su «necesidad de sentarme a la máquina y escribir un artículo protestando por esa injusticia, me sentí obligado a no quedarme callado, sino a hacer lo único que podía hacer» (Prego, 1985, 131). Para él la literatura y el periodismo eran instrumentos útiles en la denuncia de la intromisión del capitalismo estadounidense en la región latinoamericana y los abusos de los gobiernos totalitarios que concurren en las décadas de 1970 y 1980. Ante todo, el cuestionamiento de la ideología política de Cortázar se

<sup>28</sup> Acostumbrado a manejar directamente los acuerdos económicos, Cortázar negoció con Julio Schreder, editor del semanario *Proceso*, para que EFE distribuyera sus artículos por este medio en lugar de *Excelsior*. Pese a que no hay más información al respecto, se infiere que EFE accedió a la petición de Cortázar, quien finalmente publicó veintiséis artículos en *Proceso*, del 3 de noviembre de 1980 al 16 de enero de 1984, año de su muerte.

<sup>29</sup> Este recorte fue consultado en el Archivo General de la Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, en 2013.

extendió a la apreciación de su trabajo literario, particularmente en las narraciones con discursos políticos. Como se ha dicho, *Libro de Manuel* (1973) fue el centro de este fenómeno crítico. En dicha obra se usa la técnica del pastiche para combinar la narración con imágenes de recortes de prensa<sup>30</sup>. La veracidad de los recortes traza una línea entre la ficción y la realidad. Mientras comentan las noticias, los personajes de *Libro de Manuel* discuten el lenguaje que oculta la realidad (33), así como el subjetivismo evidente y la banalidad de las notas (90). Estos diálogos representan la voz del autor, verdadero lector de los recortes, y su mensaje es simple: el periodismo supone un arma poderosa, útil para denunciar y llamar la atención internacional sobre asuntos importantes, pero al mismo tiempo puede servir como propaganda dictatorial<sup>31</sup>.

Cortázar identificaba el desinterés de la prensa internacional hacia el caos en América Latina como una forma de favorecer al enemigo. Como postuló en *Ljfe*, la verdad era ensombrecida por la agenda oculta de aquellos en el poder<sup>32</sup>. Aparentemente, Cortázar consideraba el periodismo un arma de doble filo que aprendió a manejar cuidadosamente. Esta noción se encuentra en *Recortes de prensa*, pues el escritor usa el testimonio verídico de la exiliada argentina Laura Bruschtein, publicado en *El País* con el título *Morir en Argentina* (1978), sobre la desaparición de su hija Aída y el padre y el prometido de esta, así como de los periodistas Patricia Villa y Eduardo Suárez, su otra hija Irene y su yerno Mario Ginzberg. De nuevo, Cortázar yuxtapone la realidad y la ficción, pero sin el intertexto visual. El nexo está señalado por el epígrafe del cuento: «Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario» (1980, 65). El recorte ficcional resume el argumento de la historia, que es el asesinato de un hombre abusivo y la desaparición de la alegada mujer asesina, quien fuera antes víctima de este. Al final, la escritora que lee el primer recorte no recuerda si participó o no en el suceso. La segunda crónica sugiere una crítica a la prensa

---

<sup>30</sup> También empleada en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). En el prólogo de *Libro de Manuel* se explica el procedimiento de escritura: «no sorprenderá la frecuente incorporación de noticias de la prensa, leídas a medida que el libro se iba haciendo, coincidencias y analogías estimulantes me llevaron desde el principio a aceptar una regla del juego harto simple, la de hacer participar a los personajes en esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses [...] las noticias del lunes o del jueves que entraban en los intereses momentáneos de los personajes fueron incorporadas en el curso de mi trabajo del lunes o el jueves» (2004, 8).

<sup>31</sup> Al inicio de la entrevista publicada en la revista *Ljfe*, en 1969, Cortázar ya había enfatizado la alegada complicidad entre la prensa y las estructuras de poder y había declarado su desconfianza de la prensa estadounidense que creía servía al imperialismo americano. Como se ha dicho antes, Cortázar era muy cuidadoso con sus declaraciones públicas, así que a propósito de la entrevista con EFE le escribió a Fernández Retamar para explicarle que aceptó la entrevista tras considerar el efecto que tendría en un gran público desconocedor de la Revolución (*Cartas*, 4, 29). En *Policrítica a la hora de los chachales* (1971), un poema-manifiesto sobre el caso Padilla, retomó su denuncia sobre la inacción de la prensa: «y tanta buena gente en tanto y tanto campo de tanta / tierra nuestra / que abre su diario y busca su verdad y se encuentra / con la mentira maquillada, los bocados a punto, y va tragando / baba prefabricada, mierda en pulcras columnas, y hay quien cree / y hay quien olvida el resto, tantos años de amor y de combate, / porque así es, compadre, los chachales lo saben: la memoria es falible / y como en los contratos, como en los testamentos, el diario de / hoy con sus noticias invalida / todo lo precedente, hunde el pasado en la basura de un presente / traficado y mentido».

<sup>32</sup> Lo mismo le dijo al poeta Félix Grande, quien llamó al periódico nicaragüense *La Prensa* un símbolo de libertad: «esos diarios siguen y seguirán defendiendo en nombre de principios respetables, las prerrogativas, las prebendas y sobre todo las propiedades de las oligarquías, tanto en Nicaragua como en Argentina» (*Cartas*, 5, 462-463).

amarilla que toma provecho de los detalles macabros para despertar el interés de los lectores. El epígrafe implica un contraste metatextual entre dos tipos de periodismo. El primero –el testimonial– es un periodismo asumido por la propia víctima que denuncia y exige justicia, mientras que el segundo es el periodismo capitalista, una empresa privada en la que los periodistas están sujetos a los recursos gubernamentales y al dominio de la ideología anticomunista, y en la que las noticias son manipuladas a la conveniencia del poder hegemónico.

En consecuencia, si se indaga acerca de las razones por las cuales Julio Cortázar dedicó los últimos años de su vida a escribir más de cien artículos compilados luego en diferentes ediciones, la respuesta sería que, en conclusión, el periodismo era para Cortázar una forma de resistencia política. Él abogaba por un periodismo que presentara los hechos objetivamente, prestara atención a la región periférica y no oscureciera o debilitara las noticias a través del lenguaje<sup>33</sup>. En cambio, reclamaba la autonomía del quehacer literario. Por ello, insertó su compromiso ideológico en su universo de temas y recursos estilísticos de sus últimas narraciones. Sus textos políticos son microcosmos de factores intrínsecos a este universo, pero también de elementos extrínsecos en tanto responden a un contexto social o histórico que no cancela el valor literario. Esta simbiosis entra la estética literaria y la agenda revolucionaria se refinó de una colección a otra, así como la alarma de la recepción crítica. Lo político se fundió en lo fantástico, en lo insólito y en las experimentaciones lúdicas con los valores semánticos, espaciales, intertextuales y estructurales, dando como resultado un corpus literario con relevancia armónica dentro de la obra total del escritor.

### 5.5. La mujer nueva

Inevitablemente el estudio de los personajes o espacios femeninos de la obra cortazariana parte del término «lector hembra» que acuñó el escritor en *Rayuela* (651) para denotar al lector pasivo o poco crítico. En su biografía del escritor, Cristina Peri Rossi reprodujo un pasaje en el que Cortázar reconoce las implicaciones de su tipología: «Me equivoqué [...] pertenezco a una generación muy machista y cuando dije eso, respondía a un código cultural reaccionario y atrasado» (2001, 70-71). Con todo, en su entrevista con Sara Castro-Klarén, en 1976, publicada en 1980, repite el término primero usado por la entrevistadora: «Cuando me preguntás qué tipo de lector –si lector hembra o lector macho– era yo cuando leía una serie de libros que citás, empezando por *El Quijote*, te diré que yo

---

<sup>33</sup> Sus opiniones sobre el periodismo pueden tomarse como punto de acercamiento a la relación entre este género y la literatura. Sería deseable la compilación de su trabajo periodístico en un solo volumen, similar al editado en Alfaguara con su obra crítica.

como lector nunca tengo una actitud agresiva que parecería a priori ser el signo de la virilidad» (20).

En 1976 Paley Francescato inició el debate en torno al desfase entre las intrincadas psiques de los personajes masculinos en la narrativa de Julio Cortázar en contraste con la sujeción de los personajes femeninos. Si bien los protagonistas de *Rayuela* son la representación más evidente de tal dicotomía, Horacio Oliviera con su indescifrable búsqueda ontológica y La Maga con su intuitiva torpeza, Paley Francescato hábilmente echa mano del concepto del «hombre nuevo»<sup>34</sup>, propio de la Revolución Cubana, que más bien apunta hacia la manifestación de los acusados roles en la narrativa política del escritor. Justamente, a pesar de que la historia de la novela *Libro de Manuel* se fundamenta en las inquietudes políticas del escritor, los personajes femeninos también son relegados a un papel secundario que sirve al capricho de los hombres de La Joda, el grupo de disidentes que planea el secuestro de un mandatario latinoamericano en París para exigir la liberación de unos prisioneros políticos. Su protagonista, Andrés, es una réplica de Horacio Olivera. En su búsqueda, en sí misma la asimilación de su nuevo compromiso político, Andrés forma un triángulo amoroso con Ludmilla y Francine, personajes opuestos que, de acuerdo con el perfil que ofrece Óscar Martín (2009), simbolizan el idealismo y el pragmatismo, respectivamente. Esta representación, sin embargo, se concreta únicamente ante la mirada de Andrés, quien encuentra en sus amantes el reflejo de su debate interno. En 1973, en una carta a la traductora Laure Guille-Bataillon, Cortázar expresó:

Te diré que comprendo cada vez más tu punto de vista, pues no eres la única en protestar por el machismo latinoamericano que como ves se infiltra incluso en quienes quisieran ir más allá y tener una visión más amplia y justa del dominio erótico. La cosa empezó hace tres años, cuando diversas lectoras o amigas me reprocharon aquello del “lector-hembra” de *Rayuela*. Hice *amende honorable*, incluso en un reportaje por escrito<sup>35</sup>, pero ahora al releer el *Libro de Manuel* compruebo una vez más que el erotismo está visto de manera prácticamente exclusiva desde el punto de vista masculino, y que las mujeres, a pesar de mi amor y mi respeto, están siempre un poco «reificadas» o cosificadas, como quieras llamarle (*Cartas*, 4, 384).

El escritor zanja el tema con una interrogante que encierra su rendición ante el asunto: «¿Qué hacer?». Así las cosas, Paley Francescato también dejó abierta una pregunta que más adelante otras estudiosas asumieron responder: ¿dónde está «la mujer nueva» en la obra de Cortázar?

---

<sup>34</sup> Acuñado por el intelectual José Martí en *Nuestra América* (1891), el concepto de «el hombre nuevo», que aboga por una identidad panamericana, resurgió en el marco de la Revolución Cubana. Ernesto «Che» Guevara plasmó la idea en *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963).

<sup>35</sup> En *Cortázar por Cortázar* (Picon Garfield, 1978).



En 1989 Cedola empleó los conceptos eclesiásticos del oficiante y el acólito para definir las dinámicas entre los roles masculinos y femeninos en la obra del escritor argentino:

Su acercamiento a la filosofía revolucionaria no modificó ni limó las asperezas de un modelo de organización social donde las relaciones de dominación y sumisión de la mujer reciben el nombre de erotismo. No pudo liberarse de la determinación ancestral de nuestra cultura patriarcal a pesar de sus esfuerzos por quebrantar las leyes de lo convencional. El mejor lugar que pudo asignarle a la mujer en su ficción es el del acólito que ayuda e ilumina al hombre, oficiante de todos los rituales e inventor de las reglas de todos los juegos (1994, 8).

Cedola apunta a una misoginia intrínseca a la cópula que tiene de parangón el acto de masoquismo entre Horacio y La Maga en el capítulo 5 de *Rayuela* y el ultraje de Andrés a Francine en *Libro de Manuel*:

Una noche le clavó los dientes, le mordió el hombro hasta sacarle sangre porque él se dejaba ir de lado, un poco perdido ya, y hubo un confuso pacto sin palabras, Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores. Solo esa vez, descentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y la sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel (*Rayuela*, 5, 153-154).

Tironeándola porque no comprendía la saqué de la cama y la llevé a la ventana; tal vez lloraba, la sentía resistirse, no comprender por qué de un manotón había corrido la cortina y estaba abriendo la puerta del balcón. Le puse la mano en la boca para que no gritara, desnudos salimos al balcón, la forcé a ir hasta la barandilla, bajo la luz morada del cielo de Montmartre vio las cruces y las lápidas, la geometría coagulada de las tumbas. Gritó, creo, le tapé otra vez la boca, la sentí como deshaciéndose entre mis brazos, la sostuve sobre la barandilla, colgada sobre el cementerio, bebiendo cada cruz y cada hierro forjado, toda la estúpida perpetuación de la miseria original. No sé si entonces comprendí, no creo, debió ser después de otras cosas, cuando la acosté de nuevo y la tapé y la obligué a tragar otro vaso de coñac, abriéndole la boca contraída, soplándole en la cara, cayéndole encima con una caricia de todo mi cuerpo para que el calor volviera a sus pechos y a sus muslos, ahora el inventario podía seguir, la noche era larga y había tanto tiempo para asistir a la muerte de un pequeñoburgués o a su confirmación, para saber si el descenso llevaba al otro lado de la mancha negra o la envolvía en complacencia y en nostalgia» (*Libro de Manuel*, 329-330).

En las últimas narraciones de Cortázar, sin embargo, la violencia sexual se planea o se produce con un intercambio de los roles, y esto responde al debilitamiento general del androcentrismo de sus primeros textos. Es decir, a pesar de que el personaje masculino cortazariano continúa proyectándose como el «perseguidor, victimario, verdugo, profanador», mientras el personaje femenino continúa siendo «lo perseguido, lo profanado, el misterio, lo deseado» (Girón, 2005), la mujer truncará, en su mayoría inesperadamente, las

posibilidades de la posesión de un sujeto por el otro o, en otras instancias, se hará cómplice del deseo masculino no para complacerlo, sino para transgredir los discursos sociales que acotan su acceso al placer o, al menos, eso se le hará creer.

Se presenta a Valentina, la protagonista de *La barca o Nueva visita a Venecia*, en una travesía-búsqueda que, aunque inescrutable, pareciera un signo de independencia, más aún porque emprendió el viaje sin su hijo (121). Valentina accede a un encuentro sexual con Adriano, otro viajero, quien le propondrá dejarlo todo para continuar juntos. Pese a que Dora, personaje y narradora secundaria del relato, tacha de melodramática la conducta de su compañera de viaje, a quien también acusa de ser dependiente de los hombres, más que un arranque emocional, la huida de Valentina a la ciudad de Venecia es una evasión de la trampa que resultó su contacto con Adriano. Su posterior encuentro con Dino, un gondolero, parece una tentativa por reafirmar su albedrío sexual, pero este intento es anulado por la brutalidad sexual del hombre (142) en una escena desconcertante, en tanto se desconoce qué piensa Valentina del acto. De un lado, el narrador heterodiegético la culpa de lo ocurrido: «La habían engañado, atraído a una trampa estúpida, pero era demasiado inteligente para no comprender que ella misma había tejido la red» (142). Y del otro, Dora aplaude su reacción con ironía: «Perfecto, Valentina. Como lo enseña la sagesse anglosajona que ha evitado así muchas muertes por estrangulación, lo único que cabía en esa circunstancia era el inteligente relax and enjoy it». Se advierte que el comentario de Dora alude a lo dicho en 1976 por el reportero Tex Antoine, de la estación estadounidense WABC, tras notificar el intento de violación de una niña de ocho años: «With rape so predominant in the news lately, it is well to remember the words of Confucius: “If rape is inevitable, lie back and enjoy it”» (Woolfolk Cross, 1984, 56).

De acuerdo con Saum-Pascual, en esta y otras historias, la perspectiva de la violación dista de ser negativa (2008). Cortázar parece explorar un tabú de la sexualidad compendiado en un enunciado de Georges Bataille: «El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación» (61)<sup>36</sup>. Bataille diserta sobre un erotismo reservado para los hombres, en cuyo terreno la mujer está desprovista de toda iniciativa: La Maga, Francine y Zulma, la esposa ultrajada en el cuento *Verano*. En principio, la situación de entrapamiento es la misma para Valentina, quien entra emboscada en la casa de Dino y dejada a su merced por la hermana de este tras el almuerzo al que la convidó el gondolero. También para Janet, asaltada por un vagabundo mientras paseaba en bicicleta por Dordoña, en *Anillo de Moebius*,

---

<sup>36</sup> Roger Celis ha estudiado la influencia de Bataille en la obra de Cortázar, en «Erotismo y Muerte; Georges Bataille y Julio Cortázar» (2002), a partir de los esquemas de violencia en las imágenes de tortura que muestra Wong en el capítulo 14 de *Rayuela*, la violación de La Maga a los trece años y el rito sadomasoquista de Horacio y La Maga en el capítulo 5, así como la sodomización de Francine por Andrés Fava en *Libro de Manuel*.

publicado en *Queremos tanto a Glenda* (1980). El trueque de los roles en la violación estriba en el aparente goce de la mujer durante o después. Esto, sin dejar de ser desconcertante, podría interpretarse como una emancipación de la sexualidad del sujeto femenino, que cancela la unilateralidad del acto y, en cierto modo, invade el perímetro del goce masculino.

En su comparación de la plétora y el sacrificio, Bataille propone que la «acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda» (67). Si tradicionalmente la víctima de la violación es el sujeto femenino, el carácter limitado del que hace mención Bataille podría entenderse como aquel impuesto por la doctrina colectiva y asumido y perpetuado por el sujeto en su individualidad. Efectivamente, Valentina y Janet se enfrentan al colapso de un sistema de códigos morales. Valentina rompe con su maternidad y se embarca en un viaje en el que intima con los hombres sin compromiso, pero más evidente es la conciliación que hace Janet de las lecciones de las monjas, su curiosidad sexual y el deseo de su violador, en *Anillo de Moebius*. En palabras de Bataille, en las forzadas cópulas Valentina y Janet acceden a lo ilimitado, que es el goce sexual en sí más todo lo que implica en la dinámica de los géneros. Esto no significa, como ha propuesto Muñoz, que en *Anillo de Moebius*, tampoco en *La barca o Nueva visita a Venecia*, Cortázar restituya deliberadamente el deseo sexual y el placer erótico del que privó a las mujeres de sus primeros cuentos (1982, 107). Más bien, las dinámicas entre los hombres y las mujeres en sus últimas narraciones, incluyendo los actos de violación, se enmarcan en un ejercicio lúdico que empuja los límites del tabú para el escritor y sus lectores. Esto se confirma, sobre todo, en la carta del escritor a Jaime Alazraki, a propósito de *Anillo de Moebius*: «Me divertí con tu referencia a la crítica feminista posible sobre la violación, porque ya mi traductora francesa [Laure Bataillon] me saltó encima con todas las uñas. Siempre me parecerá una lástima que violar y ser violado no coincidan en el plano del placer; pero si fuera así, claro, no habría violación, y es mejor dejar las cosas sin más comentarios» (*Cartas*, 5, 1732)<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> La valoración de este comentario no implica que se corroboren aquí los acercamientos biográficos que alegan elucidar las génesis de estos polémicos relatos en la propia convulsión de las relaciones de Cortázar con su madre, su hermana y sus tres compañeras, Aurora Bernárdez, Ugné Karvelis y Carol Dunlop. Dicho sea, resulta infundada y excesiva la interpretación que ofrece Miguel Dalmáu del tema de las violaciones en la obra del autor, en particular lo que dice sobre la escritura del cuento *Verano*: «Durante varios años algunos personajes de Cortázar cometen y padecen violaciones sexuales. Si él había soñado con una profunda revolución que se extendiera también al plano sexual, ha de rendirse a los hechos: no es fácil derribar los antiguos tabúes y el hombre nuevo se ha de conformar con las prácticas de siempre. Entre ellas la fuerza bruta. ¿Por qué? Entre la maraña de testimonios y conjeturas surge una señal que debe ser tenida en cuenta. Según un amigo próximo a Julio: “Al final la rusa no le dejaba coger. Se negaba a todo y eso le dolía y le humillaba”. En tal caso un cuento como “Verano” sería una alegoría transparente de su relación con Karvelis, o quizá el reflejo de un feroz impulso reprimido. Pero en algún momento Cortázar debió de sentir el llamado perentorio de la conciencia. ¿Es pecado lo que se sueña, lo que se escribe, lo que nos llena la mente de fantasías diabólicas? Violación, redención. Este tema será abordado en el escalofriante relato “Anillo de Moebius”, otra de sus cumbres que disuade a los cobardes. Es evidente que la persona que escribe este cuento se

De hecho, en cierto modo, el acceso de Valentina y Janet a «lo ilimitado» es condenado con sus respectivos fallecimientos. Valentina ve desfilarse su propia muerte en una góndola fúnebre conducida por Dino, justo en el momento en que respondía desafiante a los reclamos de Adriano, quien, reticente a su rechazo, apareció en Venecia: «Tú supones que yo me entregué, pero yo podría decir que fuiste tú quien se entregó. Las viejas ideas sobre las mujeres, cuando...» (156). Janet es asfixiada por su violador, Robert, a quien no logra expresarle su complacencia, aunque esta comunicación triunfará en otro plano de la realidad.

De acuerdo con Sommer, en su última etapa Cortázar pretende la utopía del encuentro entre el yo y el otro en relaciones irrealizables entre la mujer y el hombre. Se representa esta utopía en *Anillo de Moebius*, en donde, argumenta Sommer, «Cortázar tunes into lovers who can't meet each other, but still want to» (1984, 256). Janet, o las materias en las que se transforma tras su muerte, permanece ligada a su violador por el deseo irresoluto de la intimidad consentida, que se convierte en un frenesí. El hombre encarcelado responde a su llamado suicidándose para entrar en un tránsito cambiante y efímero en el anillo de moebius, pero el encuentro es una promesa que no se cumple en el tiempo y espacio de la narración. Particularmente, Sommer dedica su exégesis a los encuentros facilitados por los juegos del lenguaje y, en concreto, por las variaciones pronominales. Así ocurre en *Las caras de la medalla*, relato en el que escondido tras el pronombre «nosotros» Javier, su protagonista, narra la irrealización de su deseo por Mireille y por medio de la narración logra el encuentro simbólico con esta<sup>38</sup>. También en esta historia está implícita la intención del ultraje: «es demasiado fácil echarle la culpa a la delicadeza, a la imposibilidad de ser brutal u obstinado o generoso. Entre seres más simples o más ignorantes eso no hubiera sucedido así, acaso una bofetada o un insulto hubieran contenido la caridad y el justo camino que el decoro nos vedó cortésmente» (181). Es decir, Javier se arrepiente de no haber obligado a Mireille a la intimidad y terminará por resumir su compunción en un verso de Rimbaud: «por delicadeza perdemos nuestra vida / par délicatesse j'ai perdu ma vie» (1980, 190). Se cifra en la pesadumbre narrada la acepción del sexo como un juego de «iniciativas o de prelações, de gestos de hombre y acatamientos de mujer» (181). Aunque la idea del azar y el juego está evocada desde el título, la intransigencia de Mireille anula su realización.

Y es que, en los últimos textos cortazarianos, el juego ya no puede darse en solitario. En *Cambio de luces*, las manipulaciones de Tito Balcárcel a Luciana durarán el tiempo que ella

---

está enfrentando en él a un hondo dilema personal, comparable a las pesadillas incestuosas y las fobias de su juventud». Estos comentarios se encuentran disponibles en un extracto de la biografía de Cortázar escrita por Dalmau y nunca publicada después de que Aurora Bernárdez, a través de la Agencia Literaria Carmen Balcells, censurara la reproducción de citas directas de la obra del escritor en el libro encargado por la Editorial Circe.

<sup>38</sup> Técnica que se encuentra en relatos tardíos, *Deshoras* y *Diario para un cuento*.

decida. Sin previo aviso, el actor de radioteatro se descubre engañado y abandonado por Luciana, quien aquiescente se dejó modificar su color de cabello, su peinado y su conducta. De manera más abstracta, en *Orientación de los gatos* Alana le concede a su compañero el juego de intentar poseerla en su totalidad mirándola frente a las obras de una galería de arte, pero terminará por entrar sola en el mundo pictórico del último cuadro. Asimismo, Milo establece un juego peligroso al aparecer y rodear la casa donde habitaba Matilde, en *Tango de vuelta*, una especie de cacería que terminará por costarle la vida tras invadir la habitación de esta. Por el contrario, Mauricio y Vera deciden juntos las reglas de un nuevo juego como paliativo a la rutina de veinte años de vida en común: viajarán por separado y con identidades falsas a un mismo destino en donde se relacionarán con otras personas hasta reencontrarse en el viaje de regreso. Como todos los juegos anteriores, este también está condenado al fracaso. En la vuelta, Mauricio y Vera terminarán por asumir las identidades de los amantes con los que cada uno estuvo durante la travesía, Anna y Sandro, y se entregarán al acto sexual con la expectativa de que el juego rompa la monotonía de la que huyeron, pero esto no ocurre. El intento de Mauricio y Vera ejemplifica lo anotado por Planells: «En los cuentos de Cortázar el acto sexual representa la última puerta por abrir, la tentativa final, la posibilidad de escape con esperanzas salvadoras» (11). Así ocurre en *Historias que me cuento*, relato en el que el protagonista debe recurrir a un juego onírico para subsanar la falta de compañía, pero su esperanza de concretarlo se deshace tras una cruel coincidencia entre la fantasía y la realidad. En *Anillo de Moebius*, por ejemplo, la afrenta de Robert es consecuente de la brutalidad y deshumanización a la que lo ha sometido el mismo sistema que lo condena a la pena de muerte tras el crimen. Se trata de un joven huérfano y deambulante; la violación le brinda su única puerta al contacto humano. A la inversa, el arte proporciona el resquicio del deseo tras la ruptura o muerte del amante en *Fin de etapa*, y Diana accede a un estado de trance libertario a través de la contemplación de los cuadros de una exposición.

De vuelta a la interrogante planteada –¿dónde está la «mujer nueva» en la obra de Cortázar?–, interesa comentar la participación de los sujetos femeninos en *Segunda vez*, *La noche de Mantequilla*, *Alguien que anda por ahí*, *Apocalipsis de Solentiname*, *Recortes de prensa*, *Graffiti*, *Satarsa* y *Pesadillas*, historias con trasfondo social. A partir de *Reunión*, publicado en *Todos los fuegos el fuego* (1966), el contenido político ingresó en la narrativa de Cortázar, con una historia inspirada en los sucesos incipientes de la Revolución Cubana y, por ende, en la que todos los personajes eran hombres. En sintonía con esto, los colectivos de aparentes espías y guerrilleros de *La noche de Mantequilla* y *Satarsa*, respectivamente, están conformados por una jerarquía exclusiva de los hombres. Pero el escritor echa mano de las madres, Marisa y Laura,

quienes, aunque no participan directamente en las acciones y permanecen enclaustradas en el espacio doméstico, tienen la función de mostrar el lado sensible de los combatientes, Estévez y Lozano, quienes las tendrán en su último pensamiento antes de enfrentarse a la muerte. A diferencia de Marisa y Laura, madres intocables, la función técnica de los personajes femeninos incidentales de *Alguien que anda por ahí* y *Apocalipsis de Solentiname* es proyectada con una trivialidad engañosa. En el primero, el espectro de Chopin aparecido para impedir el ataque de un contrarrevolucionario califica de pobre la ejecución musical de la pianista (210) que tocaba en el vestíbulo de un hotel. Pero el repertorio interpretado por la mujer vulnera a su víctima, que se retrotrae a su infancia y no advierte la amenazante presencia del espectro. También la enajenada Claudine, quien no puede ver las horrorosas imágenes traspuestas en las fotografías tomadas por el escritor durante su viaje a Nicaragua, tiene la función técnica de consolidar el efecto fantástico de la historia.

Sería posible deducir que la *naiveté* de Claudine veta la intromisión de las mujeres en asuntos políticos. Lo mismo podría interpretarse de María Elena, la víctima convocada en una oficina gubernamental en la que se entrevista y selecciona a potenciales desaparecidos, en *Segunda vez*. Pero, a diferencia de Claudine, María Elena es el personaje central de la historia y, por ende, tiene un desarrollo mucho más complejo. Su acatamiento de la convocatoria no suprime el escrúpulo con que observa el espacio y su intento por elucidar la desaparición de Carlos, el chico entrevistado antes de ella. Su preocupación está fundamentada en el principio solidario que representa para Cortázar la consecución de la auténtica conciencia revolucionaria. Hacia el final, la mirada dubitativa de María Elena desafía a los oficiales en el interior del cuarto sin ventanas de donde ha desaparecido Carlos. María Elena lo esperará a la salida del edificio en un acto de resistencia a conciliar lo injustificable.

En *Recortes de prensa*, el testimonio verídico de una de las madres de los desaparecidos y asesinados por la Junta Militar Argentina, Laura Bruschtein, es leído por dos argentinos exiliados en París: Noemí, una escritora, y un escultor que le ha solicitado un texto para un álbum de sus esculturas. Reunidos en el apartamento del hombre, los artistas leen el recorte de prensa con la denuncia de Bruschtein, que detalla el asesinato de su hija y de su ex esposo y la desaparición de sus yernos y su otra hija<sup>39</sup>. De un lado, el saldo de la lectura es el reconocimiento de una cierta futilidad de la gestión artística ante la atrocidad de lo narrado y una consecuente frustración que la escritora resarcirá al intervenir en la escena de tortura que

---

<sup>39</sup> Cortázar dedicó el ensayo *Nuevo elogio de la locura* (1985) a las madres y abuelas de la Plaza de Mayo. En 2014, Luis Bruschtein, hijo de Laura Bruschtein, fundadora de la organización argentina Madres de la Plaza de Mayo, reveló el contacto entre Cortázar y su madre: «Cuando conocí a Julio Cortázar, este le dedicó un cuento con la historia familiar que se llama “Recortes del periódico” [*Recortes de prensa*], y que se publicó en el libro *Queremos tanto a Glenda*. Cortázar fue muy respetuoso con mamá. Él era muy amigo de otro escritor llamado Humberto Cacho Constantini; cuando terminó el cuento se lo mandó a Cacho para que este a su vez me lo diera mí y yo a mi madre» (*Este País*, 1 de enero de 2014).

la sorprende a su salida del apartamento. Noemí ayuda a la madre de una niña que encontró en la calle a desatarse de la cama en donde la mantiene amarrada su esposo mientras la tortura. Aún inconsciente por el golpe que le propinó la escritora, el hombre es atado en la cama y se inicia la tortura invertida, es decir, la venganza de la madre. Se asocian las instancias de tortura en Argentina y París por una condición biológicamente femenina: la maternidad<sup>40</sup>. Schmidt-Cruz ha concluido al respecto:

Why did Cortázar use a female alter ego to narrate the story and release his pent-up rage? Perhaps it is because the torture scenes in both Argentina and France correspond to traditional gender roles in a situation of physical abuse: woman as victim and man as victimizer. Cortázar's female avenger could identify more readily with the victim, and also alter the gender-based cycle of abuse (2004, 130).

Más aún, el hecho de que sean mujeres los personajes centrales de las historias alusivas a la dictadura es conmensurable con el dato de que, entre 1976 y 1983, más del 30 por ciento de las víctimas del terrorismo en Argentina fueron mujeres, mientras que el 28 por ciento de las fuerzas revolucionarias eran mujeres (Álvarez y Tornay, 2012). Este último sector está representado en la obra cortazariana con el texto *Graffiti*, en el que una dibujante clandestina entabla una comunicación extralingüística con otro pintor en las paredes de una ciudad innominada, que bien podría llamarse Buenos Aires. Inicialmente, el contacto despierta la fantasía del hombre con su interlocutora, pues, aunque ausente, la mujer es al mismo tiempo un objeto de deseo para el hombre y una amenaza subversiva para los policías. Finalmente, estos últimos la detendrán y su rostro aparecerá magullado en la misma pared, quebrándose así la fantasía. Schmidt-Cruz propone que la historia es «painful for the female reader» (151), en tanto el romance es desmentido y se revela el juego en solitario de la dibujante. Por el contrario, se valora en esta peripecia una reivindicación de la mujer como líder del discurso político. Al final, ella insta al fabulado «hombre nuevo» a continuar tomando las paredes como señal de insurrección ante los poderes totalitarios.

Como la pared, el cuerpo de Mecha en *Pesadillas* anticipará el inminente peligro al que se enfrentaba su hermano Lauro en sus actividades clandestinas. En su fragilidad, Mecha es la única que tiene acceso a la verdad que yace más allá de los límites de lo espectacular. Pero, a diferencia de *Graffiti*, en esta historia la comunicación entre el hombre y la mujer se torna imposible, aunque el contacto físico deja entrever una complicidad remanente. Esta cercanía entre los personajes masculinos y femeninos se encuentra además en *Segunda vez*, historia en

---

<sup>40</sup> Resulta necesario añadir que durante la dictadura se mantuvo la prohibición de las formas anticonceptivas, defendiendo el discurso de que la maternidad era esencial a la femineidad: «En 1974 el gobierno de Perón promulgó un decreto prohibiendo la venta de anticonceptivos, así como cualquier actividad relacionada al control voluntario de la natalidad [...]. La prohibición siguió en efecto durante el gobierno militar y también después de que la junta militar dejara el poder en 1983» (*Human Right Watch*, 2005, 14).

la que María Elena repite los pasos de Carlos, entre la escritora y el escultor de *Recortes de prensa*, y entre los dibujantes de *Graffiti*.

La «mujer nueva» en la cuentística de Cortázar se ubica junto a la conciencia solidaria del «hombre nuevo». Desde o fuera de las condiciones tradicionales de la femineidad, Marisa, Laura, María Elena, Noemí, Laura Bruschtein y la madre torturada en París, Claudine, Mecha y la dibujante de *Graffiti* tienen una función activa en historias políticamente comprometidas. En el contexto histórico de la escritura, más aún en contraste con la obra previa de Cortázar, estos personajes muestran un paradigma de la mujer en su obra: contestatarias, en trinchera e independientes. Esto no cancela, por supuesto, la presencia de estereotipos femeninos y conflictos tradicionales entre el hombre y la mujer, que una lectura revisionista en clave femenina juzgaría.

### 5.6. Cortázar y la autoficción

El concepto de la escritura de la memoria en la obra cortazariana alude a la autoficción o la transposición de la memoria personal del escritor en su obra. La autoficción es una forma literaria acuñada por Serge Doubrovsky en 1977 para definir textos ficcionales basados en hechos reales o narrados por la voz de su propio escritor (Casas, 2012). El eje de tal concepto lo constituye la identificación nominal de autor, narrador y protagonista. Efectivamente, Cortázar se proyecta a sí mismo a través del «yo» narrativo, que es el narrador predominante en sus cuentos, y también mediante los testimonios extraliterarios que refrendan el vínculo entre la realidad biográfica y sus relatos. Por ejemplo, en sus entrevistas con Joaquín Soler Serrano (1977), Ernesto González Bermejo (1978), Evelyn Picon Garfield (1978) y Omar Prego (1985) el escritor ofrece pistas de su infancia en Bánfield, su adolescencia como maestro y luego profesor en la Universidad de Cuyo, su traslado a París y sus oficios de traductor. Esta información produce una imagen de autor, idea afín de la autoficción. Bajtín (2003, 300-301) desmitificó la veracidad absoluta de esta imagen, concluyendo que se trata de un producto de la ficción. Tal proyección del autor es deliberada, en tanto prevalece la intención de una escritura creativa y no una confesión o memoria personal.

En las voces narrativas en primera persona subyace el elemento autobiográfico que puede dividirse entre lo autobiográfico real y lo autobiográfico ficticio. El primero explicaría el dominio de la primera persona como voz narrativa en ciertos relatos en los que el personaje-narrador actúa como álgter ego del propio Cortázar. Sobre el autobiografismo en sus narradores Cortázar explicó:



No te olvides que un autor suele confiarles a algunos personajes de sus libros la realización de sus propios deseos y de sus propios sueños. Hay dos maneras de hacerlo. Una es que esos personajes realicen los sueños del autor, una manera vicaria de obtener lo que se quiere por medio de un personaje. En mi caso mis personajes fracasan habitualmente en la búsqueda de sus sueños y de sus ideales aunque nunca pierden la esperanza. Son optimistas como lo soy yo (Picon Garfield, 1978, 119).

Por otra parte, el autobiografismo ficticio surge de aquello que el autor ha observado en su entorno sin hacerse partícipe directo de ello. Tal sería el caso de madame Francinet y del boxeador en *Torito*<sup>41</sup>. Pérez-Abadín Barro (2010) sintetiza el autobiografismo en la obra cortazariana:

El autobiografismo abarca un amplio espectro de situaciones, desde el sentimiento empático con los protagonistas de *Los venenos*, *Bestiario* y *Deshoras*, hasta la amplificación de un episodio real, una etapa de la vida o ciertos recuerdos, tal como muestran *La puerta condenada*, *Manuscrito ballado en un bolsillo*, *Reunión con un círculo rojo* y *Diario para un cuento* [...] Impulsos, impresiones y experiencias mentales quedan registradas en *Bestiario*, con la alucinación del tigre, producto de la fiebre; *El ídolo de la Cicladas*, inspirado por una estatuilla del museo de Atenas; *Axolotl*, que nace del terror experimentado ante estos batracios del Jardín des Plantes; *La isla a mediodía*, resultado de ‘una sensación de maravilla y de irrealidad’ al divisar una isla del Egeo [Picon Garfield, 1981, 15]; *Fin de etapa*, engendrado en la contemplación de los cuadros de Antoni Taulé (20-21).

Generalmente, la transposición biográfica es mentada por la participación de un narrador autodiegético, escritor o traductor, de nacionalidad argentina y residente en París, que se enfrenta a la recuperación de un recuerdo a través de la redacción. Gran parte de los estudios críticos de la obra de Julio Cortázar están dedicados a la búsqueda de las correspondencias entre la realidad del autor y la ficción<sup>42</sup>. Pero más que la fuente vital de un texto literario, interesa desarrollar en este apartado un examen sobre la memoria como técnica narrativa en el interior de la ficción de estos últimos cuentos. Este ejercicio implica una ecuación problemática para el lector, pues el autor devela información biográfica a través del narrador –autoficción– y este a su vez se desdobra en un personaje en la acción rememorada. De los últimos cuentos, *Apocalipsis de Solentiname*, *Las caras de la medalla*, *Botella al mar*. *Epílogo a un cuento*, *Deshoras*, *La escuela de noche* y *Diario para un cuento* se prestan a tal aproximación crítica. Sobre el valor biográfico de su colección postrera expresó el autor:

En los últimos cuentos que he escrito, estos de *Deshoras*, yo me ubiqué con mayor facilidad, con mayor intensidad, en períodos de mi vida ya muy lejanos: la época de

<sup>41</sup> Sobre la creación de este personaje Cortázar relató: «cuando escribí *Los buenos servicios* durante cuatro días yo fui Madame Francinet. Y ¿por qué fui Madame Francinet? Porque había visto ya en París cuatro o cinco señoras más o menos viejitas que venían a limpiar la casa y que me contaban sus anécdotas y sus vidas. Veía sus pequeñas reacciones, su manera de ser del francés pobre y todo eso naturalmente apareció en el personaje de Madame Francinet, su ingenuidad, su ignorancia, su inocencia, su bondad» (Picon Garfield, 1978, 80). Sobre la creación del personaje Torito indicó: «Meterse en un boxeador no es nada fácil. Pero a fuerza de haber visto boxeadores y haber hablado con boxeadores yo sé como funcionan esa cabezas» (Picon Garfield, 1978, 80-81).

<sup>42</sup> Goyalde Palacios dedica a este aspecto la segunda parte de su libro *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones de los cuentos de Julio Cortázar* (2009).

estudiante, la época de los recuerdos de infancia [...]. Es obvio que en este último libro esa carga del pasado parece volcarse con más intensidad, con más presencia que en los libros anteriores (Prego, 1985, 29).

En distintos grados, el lastre biográfico está connotado en el tema de la infancia y la adolescencia en *La escuela de noche* y *Deshoras*<sup>43</sup>, pero es la entrevista de Prego lo que permite sellar el vínculo. En ambas historias, los narradores se trasladan a un tiempo pretérito en el que dos hechos marcaron su *coming of age*: la visita a una escuela nocturna y la incipiente curiosidad sexual del primer amor, respectivamente. En *Deshoras*, la ubicación de la infancia de Aníbal, el adulto que reinventa su memoria, en Bánfield, marca el nexo entre la niñez del personaje y la de Cortázar, quien vivió en este suburbio al sur de la capital bonaerense hasta 1931. Si bien el trasfondo de Bánfield se encuentra también en *Los venenos* y *La salud de los enfermos*, en *Deshoras* el autor ofrece uno de los retratos más nostálgicos del espacio: «Un pueblo, Bánfield, con sus calles de tierra y la estación del Ferrocarril Sud, sus baldíos que en verano hervían de langostas multicolores a la hora de la siesta, y que de noche se agazapaba como temeroso en torno a los pocos faroles de las esquinas, con una que otra pitada de los vigilantes a caballo y el halo vertiginoso de los insectos voladores en torno a cada farol» (102)<sup>44</sup>.

A los trece años Cortázar se matriculó en la Escuela Normal de Profesorado Mariano Acosta, en donde obtuvo tras dieciocho semestres el título de maestro normal. Basándose en una apreciación de este espacio, Cortázar escribió *La escuela de noche*, la historia de Toto y Nito, dos amigos que deciden hacer una visita nocturna y clandestina a su escuela y descubren a sus maestros y compañeros en una bacanal:

A lo largo de los siete años de estudio en el Normal Mariano Acosta, a pesar de que yo no tenía ningún sentido político en esa época, me fui dando cuenta de que los planes de educación de esa escuela consistían en ir fabricando maestros y profesores de un corte típicamente nacionalista, con las ideas más primarias y más negativas sobre la Patria, el Orden, el Deber, la Justicia, el Ejército, la Civilidad. Todo lo que, en el cuento, lleva —sobre todo en el tramo final— a la noción de que en esa escuela se están fabricando fascistas (Prego, 1985, 30).

El límite entre la realidad y la ficción es evidentemente más estrecho en *Apocalipsis de Solentiname* y *Diario para un cuento*. Esto no solamente por los elementos internos de ambos relatos, sino por la disponibilidad de materiales extratextuales que así lo aducen. De entrada, el narrador de *Apocalipsis de Solentiname* se proyecta como un álter ego de Julio Cortázar, un escritor comprometido que viaja desde París hasta Costa Rica para de ahí visitar

<sup>43</sup> Schmidt-Cruz (2004), de acuerdo con Standish en *Adolescence in the stories of Julio Cortázar* (1987), dice lo mismo de *En nombre de Boby*: «The domestic situation in this story resembles Cortázar's experience as a child brought up by unmarried aunts. Another autobiographical detail is the reference to the divorce of the child's mother» (77).

<sup>44</sup> Jorge Deschamps ha dedicado un volumen al estudio de la relación entre el escritor y esta zona, en *Julio Cortázar en Bánfield: infancia y adolescencia* (2004).

clandestinamente las comunidades del poeta Ernesto Cardenal en las islas de Solentiname, en Nicaragua<sup>45</sup>. En sí, el título de la historia anticipa el vínculo con Cardenal al oponerse simbólicamente a *Evangelio de Solentiname* (1975), volumen en que aparecen reunidos los diálogos entre el sacerdote y los pobladores de las islas. Circunstancialmente, la historia se ubica en la década de 1970, período en que Cardenal impulsó el desarrollo cultural y socioeconómico de las comunidades de campesinos que habitaban el archipiélago de 36 islas en el lago Nicaragua. En 1965 el poeta y sacerdote había arribado a Macarrón, la más grande de las islas, para establecer una iglesia católica. En este período, además, el Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN) había encontrado un aliado y ejemplo en el entonces recién declarado modelo socialista de la Revolución Cubana, lo que en 1979 propició la Revolución Sandinista, dando fin a la dictadura nepotista de Anastasio Somoza y su familia, gobernantes del país desde 1934. En *Evangelio de Solentiname*, Cardenal compiló las discusiones que los campesinos de la zona sostenían los domingos y en las que se alimentaba la perspectiva solidaria con la causa sandinista. Si el título de este volumen transmite por definición una «buena nueva», *Apocalipsis de Solentiname* desvela el horror de la opresión en América Latina en una escena final en la que una eclosión de imágenes de tortura y muerte aparecerá en lugar de las instantáneas turísticas que tomó el escritor durante su viaje. El contexto histórico y el corte político de la narración proclaman la intención metaliteraria de Cortázar. Otras referencias internas son los escritores mencionados, además de Cardenal, como personajes incidentales de la travesía: los costarricenses Samuel Rovinski y Carmen Naranjo, los nicaragüenses Sergio Ramírez y José Coronel Urtecho y el poeta salvadoreño Roque Dalton, ejecutado por una facción del Ejército Revolucionario del Pueblo, guerrilla a la que pertenecía<sup>46</sup>. En 2013, a propósito del quincuagenario de *Rayuela*, el escritor Samuel Rovinski rememoró los detalles del encuentro durante una entrevista del periódico *La Nación*, que conviene aquí reproducir:

—¿Cómo se trazó el camino de Julio Cortázar hacia nuestro país? El 7 de abril de 1976 llegó Julio Cortázar a Costa Rica gracias a la gestión de la entonces ministra de Cultura, Carmen Naranjo. La invitación le fue girada por mi intermedio en París a comienzos de 1975. Para entonces, Cortázar contestó que no podía aceptar la fecha pues tenía varios compromisos.

—¿Cuáles actividades se realizaron durante la visita de Cortázar? Para 1976, Carmen Naranjo le tenía una apretada agenda de presentaciones, a nombre del Colegio de Costa Rica.

<sup>45</sup> Sergio Ramírez incluyó en su libro *Señor de los tristes* (2006) el ensayo *El evangelio según Cortázar*, narrando su versión del viaje a Solentiname.

<sup>46</sup> Sobre Roque Dalton declaró Cortázar a sus estudiantes en la Universidad de Berkeley: «Roque es para mí el ejemplo muy poco frecuente de un hombre en quien la capacidad literaria, la capacidad poética, se dan desde muy joven mezcladas o conjuntamente con un profundo sentimiento de naturalidad con su propio pueblo, con su historia y su destino. En él desde los dieciocho años nunca se pudo separar al poeta del luchador, al novelista del combatiente, y por eso su vida fue una serie continua de persecuciones, prisiones, exilios, fugas en algunos casos espectaculares y un retorno final a su país después de años pasados en otros lugares de exilio para integrarse a la lucha donde habría de perder la vida» (2014, 118-119).

El entusiasmo en el medio intelectual y estudiantil, sobre todo, permitió que se repletara el Teatro Nacional. Luego, en las calles era asediado por sus admiradores. En las oficinas del diario *La República*, cuyo director era el intelectual Rodrigo Madrigal Nieto, Cortázar compartió –con Carlos Morales, Carlos Catania, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal y Rodrigo Madrigal– una enjundiosa charla sobre literatura.

–¿Cuál era su relación con Cortázar cuando llegó al país? Conocimos a Cortázar en París en los años que fungía yo como ministro consejero y agregado cultural de Costa Rica. Esto fue a raíz de la entrega personal de la invitación de Carmen Naranjo. Ahí nació nuestra amistad, que perduró hasta su fallecimiento. Nunca olvidaré su entusiasta comentario sobre *Ceremonia de casta* cuando se la envié en agosto de 1976. Años más tarde, Sarita y yo visitamos su tumba en París.

Una carta de Cortázar a Rovinski, datada el 9 de agosto de 1976, confirma el viaje, la lectura de *Ceremonia de casta* y el contacto con los demás escritores mencionados en *Apocalipsis*: «Tu envío me llenó de alegría y de nostalgias costarricenses. Las tres fotos salieron muy bien, y son un recuerdo muy bello de aquel paseo al Irazú. En cuanto a *Ceremonia de casta*, terminé de leerla anoche, de un solo tirón (lo cual es ya un juicio positivo para mí, en esta época de novelas aburridas por exceso de autocontemplación escritural y teórica)» (*La nación*, 21 de agosto de 1976). Tras dos párrafos de elogios literarios, Cortázar le agradece a Rovinski lo que parecen ser recortes de prensa de su paso por los países centroamericanos y cierra con un saludo a los demás compañeros: «No he recibido, creo, otros recortes de prensa (contesto a una pregunta que me hacés), pero no te preocupés, mi colección josefina es, gracias a tu bondad, muy grande y completa. Mis mejores afectos para Sarita (esta vez acerté, ¡espero!) y para vos un abrazo muy fuerte de tu amigo. Cuando veas a Carmen, a Sergio, a otros amigos comunes, dales mis saludos». En 2014 se publicaron las transcripciones de las clases de Cortázar en la Universidad de Berkeley, en 1980, en las que confirmó el vínculo entre el hecho real y lo narrado, ya irrefutable desde mucho antes. Como presentación de su lectura, Cortázar hizo dos aclaraciones:

El cuento –lo digo otra vez para que quede bien claro– es absolutamente fiel a los episodios que aquí se cuentan, salvo lo que sucede al final. Aclaro también –supongo que todos lo saben– que Solentiname es el nombre de una comunidad que el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal tuvo durante muchos años en una de las islas del Gran Lago de Nicaragua, comunidad que alcancé a visitar en las circunstancias que se narran aquí y que luego fue destruida por la guardia nacional de Somoza antes de la última ofensiva que terminó con él. En esa comunidad muy pobre de pescadores y campesinos dirigidos espiritualmente por Cardenal se cumplía un trabajo de tipo intelectual y artístico muy grande en un medio muy pobre, muy analfabeto y muy desfavorecido. (Ernesto Cardenal –lo digo incidentalmente– me dijo la última vez que hablamos que tiene la intención de volver a crear su comunidad ahora que Nicaragua es libre y hay la posibilidad de hacerlo. Espero que lo lleve a cabo porque el trabajo que hizo en esa comunidad durante años, acosado, perseguido y amenazado todo el tiempo, es de esos trabajos que me hacen tener cada vez más esperanza y más fe en nuestros pueblos) (2014, 109-110).

A pesar de la verificabilidad entre los hechos y lo narrado, *Apocalipsis de Solentiname* es un texto literario que, dentro de la burbuja de la fabulación del escritor, concreta la tensión,

la circularidad y la sorpresa de un desenlace fantástico. Si bien el fundamento de la historia no deja de ser real, la ficción tampoco se quiebra debido a su génesis. En este sentido, la parcialidad de la autoficción es conmensurada con la hibridez genérica del texto, que es un cuaderno de bitácora y cuento. Lo mismo ocurre en *Diario para un cuento*, el testamento literario de Cortázar (Barrera, 1986, 158), cuyo título remite a su heterogeneidad. En *Diario para un cuento* un escritor y traductor argentino con residencia en París –señas del autor real– documenta su intento por escribir un relato sobre un episodio de su vida en la década de 1940 en Buenos Aires, período en el que traducía cartas a las prostitutas bonaerenses y conoció a Anabel, quien le dio a traducir unas epístolas en las que se confesaba la planificación y el asesinato de otra prostituta. En su entrevista con Omar Prego, Julio Cortázar explicitó el carácter biográfico de la historia:

Lo que sucedió en *Diario para un cuento* es que allí hay mucho de autobiográfico, como habrás notado. En todo caso, se puede imaginar, imaginar que tiene mucho de autobiográfico. Yo fui efectivamente traductor público en Buenos Aires, donde tuve una oficina, y les traduje cartas a las prostitutas del Puerto que me traían las cartas que les mandaban sus marineros de diferentes lugares del mundo. Había que traducir del inglés al español y luego contestar en inglés a la persona en cuestión. Como lo explico en el cuento, fue por lástima, porque esas chicas eran totalmente indefensas en materia epistolar y en materia idiomática.

Ese es un episodio de mi vida en Buenos Aires que siempre me pareció curioso, fuera de lo común. Y es también cierto, es absolutamente cierto, que en una de esas correspondencias yo me enteré de un crimen. Ahí hubo una mujer que desapareció envenenada. Yo, naturalmente, curándome en salud, no pedí detalles, me limité a cumplir mi trabajo, pero siempre me quedó la preocupación de haber sido testigo epistolar de un episodio muy turbio que se había producido entre la gente de ese clima, de ese ambiente (1985, 38).

Gasparini (2012) asegura que la novela-diario del escritor es la tercera variante que renovarían el subgénero de la autoficción en los años posteriores a la década de 1960, en que los escritores «trasladan al texto, en un juego de *mise en abyme*, su condición profesional de escritores» (en Casas, 2012, 188). Efectivamente, esto es lo que hace Cortázar en su último cuento, portear la imposibilidad narrativa a la ficción. Pero, a diferencia de *Apocalipsis de Solentiname*, resulta inescrutable el límite entre lo uno y lo otro. Es decir, el escritor no revela qué determina la evolución de la anécdota a un relato ficcional. En todo caso su explicación apunta a que el texto publicado constituye un diario auténtico:

Me di cuenta de que no me salía en forma de cuento. Escribí una página y nada. Y eso que las imágenes estaban muy claras y ahí yo no estaba inventando nada, estaba simplemente buceando en mi memoria y las imágenes eran muy precisas, muy nítidas, muy tangibles. Pero Anabel no se daba como personaje. Fue entonces que preferí intentar escribir un diario paralelo en donde se habla de mi deseo de escribir un cuento sobre Anabel. Finalmente, al terminar ese diario, el cuento sobre Anabel ha sido escrito, el cuento está en el diario. Si querés ese es el truco literario, según el cual la tentativa de escribir un cuento hace el cuento, está incluido dentro de esa tentativa (Prego, 1985, 38-39).

Cortázar experimenta un procedimiento distinto para un mismo resultado, su último cuento. Decanta su memoria en apartados datados con las fechas reales de la escritura y, en un fluir de conciencia, accede al cruce temporal. Está la historia intencionada de un lado y, del otro, el dilema del autor que interrumpe su trabajo con autocomentarios que parecen ir dirigidos a pedir la benevolencia del lector implícito, pues el escritor (implícito y real) no consigue aplicar el estilo de Bioy Casares, Borges, Truman Capote, Roberto Arlt y Poe, a quienes menciona. Se repite en el texto el cuestionamiento inicial de los narradores de *Las babas del diablo*, *El perseguidor* y *Abí pero dónde, cómo*: para qué escribir. Este arranque denota el estilo ensayístico de la narración, que es también una disertación sobre la poética de Cortázar: la búsqueda de la distancia entre quien escribe y los personajes y la esfericidad del relato. Esta es la causa de la problematización de la escritura: el escritor debe lidiar con la fisura de su poética, la imposibilidad de distanciarse. De este modo la autoficción queda consolidada: escritor, narrador y personaje son indistintos entre sí<sup>47</sup>. En *Apocalipsis*, la distinción sí puede trazarse por el peso de la última escena: el personaje de Claudine es independiente de los hechos reales y, por supuesto, de la revelación de las estampas de tortura. Esto no ocurre en *Las caras de la medalla*, *Deshoras* y *La escuela de noche*. A pesar de los nexos biográficos acusados por la dedicatoria y la temática de la infancia, así como por documentación extraliteraria, autor y narradores están en ellos deslindados.

En *Botella al mar. Epílogo a un cuento* la autoficción es mediada por el género epistolar. Cortázar se desdobra en un narrador autodiegético que redacta una carta para la actriz Glenda Jackson, a quien, a través de una transposición, aludió en su cuento *Queremos tanto a Glenda*. La misiva del escritor tiene el propósito de cerrar la esfera de coincidencias entre su obra literaria y la filmografía de Glenda Jackson. A diferencia de *Diario para un cuento*, los hechos ficcionales de este relato se disipan tras las referencias directas al autor real: la publicación del volumen *Queremos tanto a Glenda*, su novela *Rayuela* y su estancia como profesor invitado en la Universidad de Berkeley. Pero, como el título de *Diario para un cuento*, también el de este relato contribuye a la vacilación genérica. Al signar el texto como un epílogo Cortázar impone la duda respecto de la clave poética o ficcional de lo narrado. Sin embargo, el registro lingüístico, la construcción de imágenes y los paralelismos narrativos no se desgajan de los otros cuentos del volumen, de modo que se resuelve su lectura como una invención literaria.

De acuerdo con Paredes, «la forma más inmediata y escueta por la que esa voz [autor real] se apersona en el texto es la dedicatoria» (2005, 313). Tal aseveración supone un juicio

---

<sup>47</sup> Sin precisar el término «autoficción», Berg indica que la distinción entre autor y narrador es de difícil aplicación en este relato (1987, 328-329).

sobre hasta dónde habla el autor real y en dónde se inicia la voz ficcional, quién titula y quién dedica. Este debe ser el autor real, que a partir de un ejercicio de distanciamiento valora la situación comunicativa y le da un título que responde a sus intenciones en tanto demiurgo. Igualmente, en un nivel metaliterario, el autor real ofrece su trabajo a un sujeto unas veces nombrado y otras silenciado. Por supuesto, a fin de cuentas los paratextos también están al servicio de la historia misma y pueden tener una correspondencia interna deliberada o, en ocasiones, servir a los intereses de la interpretación crítica. De los catorce textos de Cortázar que ostentan una dedicatoria, ocho pertenecen a sus tres últimas colecciones:

<i>Usted se tendió a tu lado</i>	A G. H., que me contó esto con una gracia que no encontrará aquí
<i>Reunión con un círculo rojo</i>	A Borges
<i>Las caras de la medalla</i>	A la que un día lo leerá, ya tarde como siempre
<i>Alguien que anda por ahí</i>	A Esperanza Machado, pianista cubana
<i>Orientación de los gatos</i>	A Juan Soriano
<i>Graffiti</i>	A Antoni Tàpies
<i>Anillo de Moebius</i>	In memoriam J. M. y R. A.
<i>Fin de etapa</i>	A Sheridan Le Fanu, por ciertas casas. A Antoni Taulé, por ciertas mesas

En particular, la dedicatoria de *Las caras de la medalla* cifra un valor biográfico que se confirma en la carta de Cortázar a Aurora Bernárdez, su primera esposa: «¿Te acordás que en Nairobi me dijiste que no te gustaba nada ese cuento tan autobiográfico que se llama “Las caras de la medalla”? Bueno, hace tres semanas recibí un mensaje de Onetti, diciéndome que ese mismo cuento le había parecido espléndido. Lo que pasa es que tanto él como vos tienen razón, y yo estoy un poco en el medio y también tengo razón» (*Cartas*, 5, 117). Nuevamente, Javier, uno de los protagonistas y narrador escondido de la historia, se proyecta como álder ego de Cortázar: es un traductor que viaja esporádicamente desde Londres<sup>48</sup> a trabajar en el Consejo Europeo para la Investigación Nuclear, en donde se enamora de Mireille sin que la atracción entre ambos se concrete; Cortázar fue traductor en el Organismo Internacional de Energía Atómica. Sin mayores pistas, es posible deducir que en el texto se imprime un dilema afectivo en la vida del escritor, sobre todo por lo que cuenta a Jaime Alazraki en otra carta: «la verdad es que en ese libro hay amargos pedazos de mi vida, por ejemplo “Las caras de la

<sup>48</sup> En 1970 Cortázar vivió una temporada en Londres tras su separación de Aurora Bernárdez. Ugné Karvelis lo acompañó durante unos días en la residencia de Mario Vargas Llosa y su esposa Patricia, pero tuvo que partir y Cortázar permaneció solo en la ciudad: «Londres le gustaba. Cortázar nunca fue ajeno al hechizo de la ciudad y el peculiar espíritu inglés: el trazado de sus calles, los frontispicios de las casas, los escaparates de cristal y madera de sus tiendas, el recuerdo histórico de la guerra tan presente» (Herráez, 259).

medalla”, cuya historia siguió y terminó en otro cuento muy largo que escribí hace tres meses y que entrará en otro libro, si libro hay; se llama “Ciao, Verona”, y fue tan duro de escribir como el otro» (*Cartas*, 5, 103). Al respecto, Lagmanovich califica el paratexto de «un gesto altamente privado dirigido a una posible destinataria, que alude más que oblicuamente a una relación con ella que no es ocasional, sino prolongada en el tiempo» (2009). Poco más se puede decir sin excederse a vacilaciones interpretativas.

### 5.7. Vínculos interartísticos: arte y música

El arte pictórico se repite en la narrativa breve de Cortázar, como instrumento para la exploración de cuestiones metafísicas, oníricas y políticas, desde el descubrimiento de Roberto Michel a través de la lente en *Las babas del diablo* hasta la escritura de *Reunión con un círculo rojo*, *Apocalipsis de Solentiname*, *Graffiti*, *Tango de vuelta*, *Orientación de los gatos* y *Fin de etapa*. En particular, la escritura de estos últimos está fundamentada en un diálogo entre el escritor y una serie de obras artísticas de los pintores Jacobo Borges, Antoni Tàpies, Juan Soriano y Antoni Taulé, respectivamente. Como se ha visto en el apartado anterior, las dedicatorias de cada cuento acusan el vínculo.

Cortázar identificó como puntos nodales de la valoración de la influencia plástica en su obra la ejercitación rítmica de lo visual, equivalente al principio de una escritura cohesionada, y la lección que de economía da la pintura, pues frente a un cuadro de Tintoretto o una escultura de Henry Moore se «está frente a algo que ha conseguido el máximo de intensidad con el sacrificio de todo lo que es subsidiario o inútil» (Prego, 1985, 110-112). Así, Cortázar experimenta con imágenes retóricas del lenguaje verbal y con imágenes visuales reales (Dávila, 2001). Estas últimas se aprecian en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Sihvalandia* (1975) y *Territorios* (1978). Pérez-Abadín propone que la anulación de las distinciones genéricas en la obra de Cortázar «culminará con la consecución de un poetismo dictado por presupuestos surrealistas y existencialistas. Cortázar manifiesta así una actitud de neovanguardia que también determina sus propuestas de abolición de las diferencias entre las artes» (2010, 7).

Justamente, la dialéctica artística de los últimos cuentos encierra la herencia surrealista de Cortázar, en tanto supone la existencia de un *champ magnetique* de asociaciones despertadas por la creación pictórica en el inconsciente del escritor. En 1920, junto a Philippe Soupault, André Bretón escribió *Les Champs magnetiques*, dando origen al concepto de escritura automática. En su *Diccionario abreviado del surrealismo*, hecho junto a Paul Eluard, compendia la idea de la escritura automática en la sentencia: «Durante años, he contado con



el cauce torrencial de la escritura automática para limpiar definitivamente las caballerizas literarias. A este respecto, la voluntad de abrir todas las grandes esclusas permanecerá, sin ninguna duda, como la idea generatriz del surrealismo» (1991, 18-19).

Desde la década de 1940, Cortázar aprehende la empresa surrealista, en el ensayo *Teoría del túnel* (1947), el artículo *Muerte de Antonin Artaud* (1948) y la reseña de la traducción de *La náusea* de Jean Paul Sartre, como la mediación hacia la totalidad del ser, a través del resquicio entre varias dicotomías: lo espectacular y lo inaprehensible, lo onírico y la vigilia, y lo siniestro y el trauma. En su obra, el influjo es evidente en la oposición entre un mundo conocido y otro fantástico al que acceden los personajes a través de la escisión de las coordenadas espacio-temporales y del juego con los temas de la obsesión, los sueños y lo lúdico. Con todo, en la entrevista de Luis Mario Schneider (1964) advirtió: «En mi biblioteca encontrará los libros de Crevel, de Jacques Vaché, de Arthur Cravan (¡pero no me fiche por eso como surrealista!)» (25). Picon Garfield responde de manera afirmativa a través de un catálogo de rasgos surrealistas en la obra del escritor:

Los nombres, obras y citas de surrealistas abundan sobre los demás a lo largo de su obra. Los precursores del surrealismo francés –como Jarry, Apollinaire, Rimbaud– son los suyos. Como se ha probado, aun sus conceptos básicos son los del surrealismo. Describe, a menudo, la realidad dual y la necesaria conciliación de las oposiciones en esta vida. Busca un Absoluto aquí y ahora, alcanzado por medio del deseo y de la imaginación. Y, por lo tanto, afirma la fe en el poder humano de crear el mundo según su voluntad. Defiende el erotismo y caracteriza a la mujer como intermediaria que fácilmente se comunica con el Absoluto. Aconseja y explica el desatar del sueño, de la obsesión y de los monstruos humanos y su derecho a coexistir con la vigilia humana. Señala la transformación del mundo a manos del hombre. Como se ha visto, rehúsa aceptar lo cotidiano sin infiltrarlo de lo maravilloso: los objetos diarios pierden su utilidad y las rutinas están vistas desde otra perspectiva. Armados de la disponibilidad ante el azar, la aventura, y la provocación de la realidad, sus personajes van en busca de otra realidad. Cortázar desprecia la razón como los surrealistas (1975, 248).

En los testimonios disponibles acerca de la escritura de estos últimos cuentos interartísticos, el escritor coincide en describir el arranque del texto como una suerte de acaecimiento, nada lejano a su poética del cuento. Sin embargo, también se documenta que originalmente estas narraciones responden a la solicitud de los artistas de un texto para el catálogo de sus exposiciones. Esta proposición, en parte, trae consigo la interrogante de si son obras por encargo, premisa que desestima Cristina Peri Rossi al argumentar que «no hay nada que haya escrito Cortázar que no haya partido del deseo de escribirlo» (EFE, 2009)<sup>49</sup>.

Cortázar echa mano de la écfrasis, una imagen retórica del lenguaje verbal, para formular las historias que aparecerían en catálogos y libros de arte. En *La urna griega de John Keats*, defiende que el traslado del elemento visual a la palabra implica ser poéticamente fiel al

<sup>49</sup> Algunos críticos objetarían que los textos políticos del escritor son auténticas obras por encargo. Un ejemplo más concreto es la redacción del prólogo a las obras completas de Arlt, que Cortázar realiza por encargo del editor Carlos Lohlé (1994, 4, 249).

objeto y no desviar la transposición verbal a lo que de este pueda interpretarse. Ahora bien, el escritor se refiere aquí a la écfrasis en su acepción clásica, que se inicia con la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de *La Ilíada* de Homero. Plutarco atribuye al poeta Simónides de Ceos, del siglo V a. C., la idea que él condensa en la «poema pictura loquens, pictura poema silens», que se estima dio origen a la locución horaciana «ut pictura poesis» del *Ars poetica* o *Epistula ad Pisones*<sup>50</sup>. Estos postulados clásicos incidieron en el trabajo de G. E. Lessing en *Lacoonte* (1766), quien elaboró dos nociones de correspondencia y diferencia entre la poesía y la pintura: la primera era que ambas manifestaciones compartían una aspiración a la mimesis; la segunda, que la palabra del poeta era superior a la de la pintura como medio expresivo de representación. Entre varios debates, demasiado extensos para discutir en este apartado, en el siglo XIX, Charles Baudelaire y Théophile Gautier se iniciaron en la escritura de recensiones de salones de arte, en las que imprimen su estilo y poética:

Los textos críticos de ambos están impregnados de poéticas personales más que de fidelidad descriptiva a los objetos de arte. Ante el «requerimiento pictórico», los poetas-críticos crean y confirman un discurso que no está «sometido de manera expresa a la restitución fiel del objeto, sino más bien a la curiosidad por explorar el universo de la sensación y el afecto» (Vouilloux 1994, 119), un discurso que se constituye como teoría estética y poética, como prosa de arte, un experimento lingüístico «capaz de pintarlo todo [...] desde lo visible hasta lo invisible» (Baudelaire 1968, 308). La obra de arte es más un pretexto que el objeto de la escritura (Gabrieloni, 2013).

En *La urna griega de John Keats*, Cortázar sostiene, recordando justamente a Rimbaud, la capacidad de la poesía de recibir elementos estéticos de otras manifestaciones artísticas:

Pero además hay otra complacencia, y esta del más puro «muro poético»: la que emana siempre de la transposición estética, de la correspondencia analógica entre artes disímiles en su forma expresiva. El paso de lo pictórico a lo verbal, la inserción de valores musicales y plásticos en el poema, la sorda y mantenida sospecha de que solo exteriormente se aíslan y categorizan las artes del hombre, halla en estas descripciones de arcaica génesis su más punzante testimonio. [...] Si el poeta es siempre «algún otro», su poesía tiende a ser igualmente «desde otra cosa», a encerrar multiformes visiones de realidad en la recreación especialísima del verbo. Pues la poesía –Keats lo supo harto bien– está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, ya que en última instancia el valor final de concreción será el poético y solo él (1994, 67).

Riffaterre, para quien el narrador construye un relato distinto a la representación plástica, concluye que la écfrasis implica una «mimesis doble» (Agudelo, 2001, 79), en tanto la obra de arte está cifrada en la literaria. En la teoría de Riffaterre, defensor de la importancia del lector en el proceso intertextual (Lara Rallo, 2007, 94), será el lector quien deba sacar sus propias conclusiones a partir del texto literario mismo, descifrando las estructuras a las que el

---

<sup>50</sup> Para el concepto clásico de la écfrasis véase: *Generic composition in Greek and Roman Poetry* (Cairns, 1970), *Ekphrasis: the illusion of the natural sign* (Murray, 1992), *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery* (Heffernan, 1993).

objeto literario debe su constitución, sin necesidad de consultar directamente al pretexto visual.

Este es el tipo de relación interartística que se da en los últimos cuentos de Cortázar, autónomos a la filiación extrínseca. En todo caso, la supeditación del texto a la fuente visual da paso a elucubraciones interpretativas que exceden la comprensión narratológica. Es decir, la imagen pretextual no condiciona la historia literaria. Una vez escrito, el texto de Cortázar se desprende de la inspiración pictórica o, en el caso de *Clone*, por ejemplo, de su base musical. Aun así, se da un escenario particular con la inserción de los textos en catálogos o libros de arte junto a las obras que los inspiraron, pues en este caso la lectura es correlacional a la apreciación visual del espectador. Esto sucede en *Territorios* (1978), en donde Cortázar publicó nuevamente *Reunión con un círculo rojo* acompañado por cinco reproducciones de la obra del pintor venezolano Jacobo Borges<sup>51</sup>, así como un dato que aclaraba la confusión entre el apellido del pintor y el de Jorge Luis Borges, a quien se dio por sentado iba dedicado el cuento: «El texto surgió de la contemplación de la pintura que le da su nombre, y figura en *Alguien que anda por ahí*. Venezolano, Borges pinta un mundo de oscuras amenazas, de entrevisiones donde alienta el otro lado de la tela, su realidad secreta que el pintor y el escritor solo pueden *imaginar*» (53)<sup>52</sup>.

Este montaje impone el vínculo entre la literatura y el arte y posibilita el hallazgo de lo uno en lo otro. En palabras de Malva E. Filer, las imágenes pictóricas y la inclusión del cuento en *Territorios* recontextualiza e introduce otros niveles de significado del relato (1997, 88). Específicamente, la lectura cónsona de *Reunión con un círculo rojo* y la pintura homónima de Borges consolida el sentido político de la historia. En la obra visual aparecen diez figuras sentadas en un semicírculo y con los rostros difuminados. Posan, como los camareros de la historia, con los brazos cruzados, mientras que la intensidad del rojo de la alfombra contrasta con los demás colores de la imagen. Aparece también una mujer semidesnuda que acompaña a las otras nueve figuras: tres de blanco, una de amarillo y cinco con uniformes militares. Ante las figuras masculinas, la mujer permanece vulnerable al igual que la turista inglesa que sirve de carnada a Jacobo, el protagonista del cuento. El sentido político subyace en la dicotomía de la víctima y los victimarios en un centro de poder desconocido por la víctima. A efectos de la historia, la geometría de un círculo connota un acorralamiento similar al que experimenta Jacobo, mientras que el rojo evoca imágenes de tortura y sangre que sugieren

<sup>51</sup> En una carta al crítico Ángel Rama el escritor expresó: «De los venezolanos, mi preferido es Jacobo Borges, que es un gran amigo» (*Cartas*, 4, 267).

<sup>52</sup> «Esta serie de personajes mirando hacia quien los mira me lanzaron a algo que nada tenía que ver concretamente con el cuadro pero que era imposible desechar... Personalmente pienso que la noción de trabajo paralelo de un pintor y un escritor no se ve desmentida, porque de tus criaturas nacieron las mías», le escribió Cortázar a Jacobo Borges (Ashton, 1983, 107).

una estética gótica vinculada a la realidad política inmediata al momento en el que fue escrito el cuento. Sin embargo, por sí misma la historia no sostiene un discurso político, aunque termina en una situación de evidente violencia pasada y futura.

Lo mismo sucede con el tipo de profanación que se reproduce en *Tango de vuelta*, un cuento que dialoga con una serie de 34 dibujos del artista holandés Pat Andrea. Pese a que Andrea retrata en sus obras la violencia que atestiguó tras su arribo a Argentina un día después del golpe de estado de 1976, Cortázar narra en su cuento un melodrama de violencia de género que en rasgos generales se desliga de la violencia política, aunque desde una perspectiva filosófica son dos realidades correlacionadas. Más bien, la narración se corresponde con los tropos del tango, pues, el título que selecciona Pat Andrea, *La puñalada*, es una milonga tanguéada grabada por la orquesta de Juan D'Ariezo en 1951. A pesar de que no hay un testimonio del escritor con respecto a la génesis de *Tango de vuelta*, la prensa ha documentado a posteriori el vínculo entre la narración y los mencionados dibujos del pintor que conoció a Julio Cortázar en París a través de la editora belga Elisabeth Franck. Se hallan dos versiones de la escritura. En francés, apareció la redacción original de la historia en el volumen *La puñalada / Le tango du retour*, del que se editaron 250 ejemplares con escasa difusión. En 2000, finalmente, se expusieron los 34 ejemplares en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, en La Coruña, y uno se conserva en la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid. Esto ocurrió tras el hallazgo de una caja de ejemplares en Miami. De todos modos, en la Fundación Juan March se encuentra la edición francesa de 1982 y una en español editada en 1984<sup>53</sup>. En cualquier caso, se ha identificado una correspondencia mimética entre los dibujos 8, 27 y 34 y la historia.

De acuerdo con Antoni Tàpies, Cortázar escribió *Grafitti* para el catálogo de su exposición en la Galería Maeght de Barcelona en 1978. El escritor narró en una carta a Héctor Yankelevich la gestación del cuento:

El pintor Tàpies me pidió un texto para su catálogo de pinturas, y como no soy crítico de arte (ni de nada) me pasé bastante tiempo mirando obras de Tàpies y hojeando álbumes con reproducciones de sus dibujos. De golpe sentí que sus pinturas eran casi siempre *graffitis*<sup>54</sup>, y que la emoción que me traían era la misma que muchas veces nace cuando se mira distraídamente un panel de publicidad del cual han sido arrancados varios carteles y los restos se mezclan formando maravillosas combinaciones del puro azar. [...] De esa sensación frente a la pintura de Tàpies pasé sin solución de continuidad a la situación global del relato, lo vi desde la primera hasta la última referencia (*Cartas*, 5, 279).

---

<sup>53</sup> En 2015 la editorial Libros del Zorro rojo reeditó la obra. Sobre esto indicó el editor Samuel Alonso Omeñaca: «Como editores de libros raros y curiosos nos gusta profundizar. Empezamos a leer sobre *La puñalada* y descubrimos que había sido publicado unos días después de haber muerto Cortázar, por una pequeña galería holandesa, primero y para una exposición de Pat Andrea respecto de unos dibujos que hizo sobre sus impresiones por la violencia de la dictadura argentina» (Tejeda, 2014).

<sup>54</sup> Se advierte nuevamente la inconsistencia del escritor con la grafía del término que, de acuerdo a la norma académica, debe ser “grafito”. En el título lo escribirá *Grafitti*.

Este testimonio refrenda lo antes expuesto, el arranque autónomo que tienen las historias más allá de su referente visual. En *Graffiti*, el escritor desarrolla un conflicto político y sentimental entre dos personajes que se comunican a través de una pared. Así, se exploran en la historia los valores del espacio público, como medio de expresión artística y ciudadana. En su proceso de apreciación, Cortázar parece aludir al palimpsesto que se genera en las paredes urbanas; en clave poética, en el mensaje final de la dibujante que ha sido secuestrada por las autoridades, esta propone una continuidad de las comunicaciones en el mismo soporte, la pared, borrada y vigilada por un eje de poder. Como respuesta, el hombre dibuja en el mismo garaje «un grito verde, una roja llamarada de reconocimiento y de amor» envuelta en un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza» (133). El «grito verde» evoca a la obra *Personatge amb gat* (1956) de Tàpies, en la que un hombre desnudo con extremidades de árbol expulsa una rama verde a través de su boca.

Además de las similitudes narrativas de *Orientación de los gatos* y *Fin de etapa*, historias en las cuales dos mujeres se transforman delante de las obras en una galería, estos dos cuentos conversan con las respectivas obras del pintor mexicano Juan Soriano y el catalán Antoni Taulé. *Orientación de los gatos* fue escrito para el catálogo de la exposición del artista mexicano en el Museo de Arte Moderno del Distrito Federal de México, en 1978, y en particular se corresponde con el cuadro *La ventana con gato*, en el que un felino aparece en la baranda que da al plano secundario de la imagen, enmarcada en una ventana. En la historia, los planos visuales se representan en la imposibilidad comunicativa que, según argumenta el narrador, existe entre él y Alana, separados por su gato Osiris. Las mesas de Antoni Taulé, en su colección de 1980, propician la escritura de *Fin de etapa*. Al respecto narró Cortázar: «Antoni Taulé es un joven pintor catalán que vive en París y que una vez me mostró sus cuadros. Me sorprendieron mucho. En la mayoría de ellos el tema son habitaciones dentro de una casa, dentro de una casa que de inmediato te da la sensación de estar vacía» (Prego, 1985, 70).

En la narración, el escritor describe los cuadros que observa Diana en su visita al museo de bellas artes de un pueblo innominado: mesas, sombras, casas y el cuerpo de una mujer son los elementos que se destacan por su repetición en la secuencia artística. Estas imágenes coinciden con las obras *Camera obscura*, *Où sommes-nous?*, *Sirocco*, *Symétrique*, *De quo ion parle* y *Science mathématique*, que trabajó el artista en 1980. Pero tampoco la lectura de estos cuentos y su comprensión están ceñidas a la base visual, pues, aunque el texto es una doble acción mimética, este encierra significados complejos.

Como las artes visuales, la música también ejerce su influencia en la cuentística del escritor. En su poética, elabora una noción de ritmo que es heredada de la apreciación musical (González Bermejo, 1978, 102). Del jazz toma la tensión, la pulsión, el swing y la improvisación. Este último principio Cortázar lo relaciona con la escritura automática del surrealismo (105), de manera que sus vinculaciones interartísticas responden a una misma fuente. De acuerdo con Bruhn (2000) la ékfrasis también puede ser musical:

The musical equivalent to ekphrasis, by contrast, narrates or paints a fictional reality created by an artist *other than the composer* of the music: a painter or a poet. Also, ekphrastic music usually relates not only to the content of the poetically or pictorially conveyed fictional reality, but also to the form and style of representation in which this content was cast in its primary medium (29).

Más allá de la presencia de la música en tanto elemento temático o incidental, *Clone* y *Alguien que anda por ahí* constituyen ejercicios de ékfrasis musical. Estos dan continuidad a la imitación musical que hace Cortázar del cuarteto *La caza* de Mozart como fondo acústico del cuento *Reunión*. También en *Rayuela* y *El perseguidor* el jazz contorna las disertaciones de El Club de la Serpiente y Johnny Parker, respectivamente. Ahora bien, como indica el escritor en la nota que acompaña a la historia, la estructura narrativa de *Clone* reproduce la partitura de la *Ofrenda musical* de Bach y el número de personajes es proporcional a los instrumentos de la adaptación de Millicent Silver, que usó el escritor en su experimento literario. La *Nota sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe* advierte el artificio literario que de otro modo pasaría desapercibido para el lector, pues la lectura de *Clone* fluye sin advertencias de dicho entramado. En una exégesis independiente del paratexto, lo musical está constreñido a la profesión de los personajes, cantantes de madrigales que realizan una gira de conciertos, y a la evocación anecdótica del crimen de Gesualdo, el compositor italiano del siglo XVI. Pero en la nota se explica la correspondencia entre el número de escenas y transiciones con los movimientos de la partitura, y entre los personajes y el número y tipo de instrumentos de la versión interpretativa de Silver. Efectivamente, la estructura del cuento se ciñe a la musical, de modo que se registra una tensión progresiva en la historia paralela a la intensidad de los movimientos y la confluencia instrumental. El desarrollo de la trama se complica en respuesta a lo que por definición denotan los nombres de los movimientos: *ricercar*, sonata, trío y fuga. Este modelo, aunque es el artificio más importante, permanece independiente de los significados literarios<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Esta traducción literaria emula el ejercicio de *Reunión*, que tiene de fondo la partitura musical del cuarteto *La caza* de Mozart. Otro de los clásicos, Chopin, es un personaje en *Alguien que anda por ahí*, texto cuya trama es hilvanada por la secuencia de un programa musical interpretado por una pianista en el vestíbulo de un hotel cubano. Más aún, la historia encarna el sentimiento del estudio op. 10, n.º 12 de Chopin, mejor conocido como el *Estudio Revolucionario*. En *Alguien que anda por ahí* prevalece la idea del Chopin nacionalista, que compuso polonesas, mazurcas y *krakowiaks*, como el *Krakowiak*, Gran Rondó de Concierto, op. 14, escrito en 1828.

Por otro lado, el *Estudio Revolucionario* de Frédéric Chopin detiene simbólicamente el ataque terrorista de un contrarrevolucionario cubano en *Alguien que anda por ahí*. Además de que el contexto de la partitura responde a las luchas de la independencia polaca, también evoca la infancia del contrarrevolucionario que regresa a Cuba tras la muerte de su hermano y de su abuela en el tumulto de la toma castrista. Pese a que no se trata de una écfrasis en el sentido absoluto del término, el principio de la insurrección política de la composición de Chopin es emblemático de las causas cubanas.

Ya sea de manera intrínseca o extrínseca, se rescatan en los mencionados textos los elementos que acusan los diálogos pictóricos y musicales. Tales señas comprueban la traducción literaria de la imagen visual y sonora, pero no son indispensables para la comprensión del relato, que permanece autónomo. En definitiva, el influjo interartístico responde a una búsqueda incesante de lo que va más allá del límite de la construcción lingüística. Cortázar intenta aprehender una realidad que rebasa la capacidad denotativa y termina creando un nuevo objeto artístico en torno a las configuraciones magnéticas que le suscita la obra prima. Este experimento lúdico le es exclusivo hasta que decide revelarlo en una dedicatoria o un lector crítico halla las pistas.

### 5.8. Poética de las metamorfosis

En *La urna griega* de John Keats, Cortázar examinó la apropiación que hace el poeta inglés del aparato estético helénico y cómo este se convirtió en parte intrínseca de su intuir poético (*Obra crítica*, 2, 33). Cortázar reconoce la mitología como un catálogo inagotable de elementos aptos para el vuelo lírico (39). Un repaso rápido por su obra revela que las elucubraciones míticas se reproducen a través de la alusión o la transformación argumental; en *Los reyes* (1949) se repite el mito de Teseo y el Minotauro; en *Circe* (1951) y *Las ménades* (1956) se evocan los mitos de la hechicera del canto VIII de *La Odisea* y la antropofagia de las ninfas dionisiacas; y el mito órfico se reproduce con el descenso a los infiernos del personaje Hardoy en *Las puertas del cielo* (1951) y de Horacio Oliveira en el capítulo 24 de *Rayuela* (1963). También el eje de las narraciones de *La noche boca arriba* (1956) y *El ídolo de las Cícladas* (1974) es la invasión de rituales míticos ancestrales<sup>56</sup>. En las últimas colecciones el tema mítico se trasluce mediante arquetipos universales fundidos en los motivos del erotismo, el viaje, la resolución neofantástica, lo onírico y la muerte.

<sup>56</sup> Además, el rito fue una de las categorías reconocidas por el autor para la ya mencionada clasificación de sus cuentos en los volúmenes editados por Alianza Editorial en 1976. *La noche boca arriba* sería el único ejemplo del mito indígena americano de Cortázar en esta vertiente de lo neofantástico. De manera similar, lo autóctono americano aparece en la metamorfosis del hombre presumiblemente francés al ajolote mexicano en *Axolotl*. Con estos ejemplos se podría establecer lo que sería quizás la única cercanía de Cortázar hacia lo real maravilloso de la región latinoamericana.

En *Usted se tendió a tu lado*, el erotismo de Denise, que nada y chapucea junto a su hijo Roberto, evoca el nacimiento de Venus-Afrodita, diosa del amor y la fecundidad, en las aguas de Chipre, narrado por Homero en su himno a la deidad, Hesíodo en la *Teogonía* (vv. 154-210) y Tibulo en el libro primero de *Elegías*. En su inacabado poema *Giostra*, Poliziano reproduce la gestación: «Y aún jurarías que del mar salió la diosa, sus cabellos sujetando con la diestra, y con la izquierda, el seno» (1, 101). Tales versos sirvieron de pretexto a la pintura *El nacimiento de Venus* (1484-1486) de Sandro Boticelli, en la que aparece la deidad a su salida del mar hacia el Olimpo. Denise desborda sensualidad en y fuera del mar, particularmente en la escena en que su hijo la observa amarrarse al cuello un vestido blanco en el interior del baño. En otras pinturas, Venus-Afrodita aparece en tocadores: *El baño de Venus* (1873-88) de Burne-Jones, *Venus desnudándose en el baño* (1867) de Leighton (1867) y *Las perlas de Afrodita* (1907) de Draper. Su sexualidad adquiere visos incestuosos en el relato, así que, al final, la propia Denise bromea con el arquetipo de la madre perversa: «no me conviertas en la madre araña» (74). Será el orgullo de Aracne, la diosa transformada en araña por Minerva (*Metamorfosis*, VI), la causa del rechazo de Denise al tacto de su hijo.

Lejos de evocar el arquetipo de la madre nutricia, se encarnan en estos relatos otros modelos de la maternidad. Desprovista de identidad, como la nodriza del canto VI de *La Iliada*, la tía será la madre sustituta del protagonista en *En nombre de Bobby*. Sus deseos de ser la verdadera madre de Bobby evocan a Hermíone, la esposa de Cadmo, hija de Venus y Marte, que ve burlada su maternidad con la muerte de todos sus hijos (*Metamorfosis*, III). Sara, la hermana de Doro, también asumirá el rol de madre, pero su belleza, vista desde la perspectiva de Aníbal, la rescata del anonimato, como la nodriza del canto XXII de la misma obra homérica: «la nodriza del bello ceñidor» (80-85). En *Recortes de prensa* se encuentra una versión de la Hécuba de Eurípides y la Clitemnestra de Esquilo, la madre que desgarrada por el dolor fragua su venganza.

Luisa, la progenitora de Mecha, honra la actitud pasiva de la madre doliente, característica de la tragedia griega con las figuras de Alcestis, Medea, Fedra, Clitemnestra, Andrómaca o Yocasta. Pero la señora Luisa más bien encarna a Hécuba, la madre de Casandra, a quien Apolo concedió el don de la profecía pero al no verse correspondido por la doncella la maldijo para que nunca fuera creída por nadie (*Eneida*, II y *Agamenón*). En la épica homérica Casandra advierte a su padre Príamo el peligro del cabello de madera que aparece en la ciudad de Troya, pero todos la ignoran. En el texto de Cortázar, los temblores de Mecha en su estado de trance operan como un oráculo que vaticina el peligro callejero al que se enfrenta su hermano Lauro desde un plano onírico al que nadie tiene acceso. Al final,



se insinúa que todos los miembros de la familia, incluyendo a Mecha, serán arrancados del hogar por las autoridades. Se evoca la escena en que Casandra es arrastrada y violada por Áyax Oileo, uno de los guerreros que tomó Troya. Sin embargo, más que la figura homérica, Mecha está próxima de la versión de la Casandra de Esquilo, una proyección más divina de la mujer obstinada en su silencio. Con todo, la familia Botto refleja con exactitud a la familia troyana compuesta por Príamo (señor Luis), Hécuba (señora Luisa), Casandra (Mecha) y Héctor (Lauro).

De acuerdo con Mora Valcárcel (2000) la historia de *Orientación de los gatos* representa una versión del mito de Orfeo, que desciende a los infiernos en búsqueda de su esposa Eurídice, muerta por la mordida de una serpiente en el tobillo. Hades y Perséfone, diosas del inframundo, consienten el regreso de la muerte de Eurídice con la condición de que al salir del infierno Orfeo camine delante de su amada y no se voltee a mirarla hasta terminar el recorrido. Pensándose engañado por los dioses, Orfeo se detiene y mira hacia atrás, provocando la segunda muerte de Eurídice (*Geórgicas*, IV y *Metamorfosis*, X). En el relato de Cortázar, el protagonista intentará desentrañar todo lo que supone Alana esconde tras su mirada. Su ambición se consolida a través de las metamorfosis de Alana delante de obras pictóricas, pero la mujer se esfumará, como Eurídice, al encontrarse con la imagen de su gato Osiris, nombre del dios egipcio de la muerte, en el último cuadro de la galería. De un modo, el mito órfico también se reproduce en *Queremos tanto a Glenda* con el asesinato de la artista por sus propios admiradores, quienes, como las ménades, la crucifican. Por otra parte, la pretensión de que la muerte salvaría a Glenda Jackson de la imperfección se impone como un «bien común» para los seguidores, tópico que sirve de motivo para la muerte de Ifigenia, la hija de Agamenón, quien debe ofrecerla a la diosa Artemisa por el bien de su ejército.

El descenso a los infiernos del mito órfico constituye un motivo recurrente en el corpus estudiado: el descenso y el espacio de opresión se engarzan con el tránsito de María Elena hasta la oficina de la calle Maza en *Segunda vez*; el investigador que baja al subterráneo de Buenos Aires para comprobar su hipótesis de que una sociedad secreta habita en ellos, en *Texto en una libreta*; la visita de Noemí a los barrios de París en donde descubre la escena de tortura en el interior de una casucha, en *Recortes de prensa*; el paseo de Diana de la ciudad a un pueblo innominado para descubrir su propia muerte en el cuadro de una galería de arte, en *Fin de etapa*; y el hallazgo de Toto y Nito del rito grotesco de una logia en el interior de la escuela de ambos, en *La escuela de noche*. En *Texto en una libreta* y *La escuela de noche* el espacio infernal es también un laberinto del cual los personajes deberán encontrar la salida o sucumbir a él. Metafóricamente, el infierno se muestra como el desenlace trágico de un viaje:

el suicidio de Mauricio y Vera a su regreso de las vacaciones-juego en Mombasa, en *Vientos alisios*; el horror de la violencia latinoamericana se revela ante un escritor que regresa a París tras su travesía por Costa Rica y Cuba, en *Apocalipsis*; la insinuada aparición del espíritu de Michael, a quien asesinaron las mujeres que luego huyeron de los Países Bajos a una isla del Caribe, en *Historia con migalas*; la desaparición de Franca la noche del final de la gira de conciertos que realizaba un grupo de madrigalistas, en *Clone*; el periplo de Diana en auto desde un punto desconocido a una ciudad y luego a un poblado en la periferia, en *Fin de etapa*. Además del motivo del viaje a través de Italia, la muerte de la protagonista de *La barca o Nueva visita a Venecia* está anunciada por la góndola que rema Dino debajo del puente en donde está parada junto a Adriano, su amante furioso. Anunciada en el título, la barca remite al mito de Caronte, el barquero del Hades, que transporta a las sombras o muertos al inframundo; en la góndola Dino lleva un féretro<sup>57</sup>.

Se repite en *Historia con migalas* el mito de Aracne (*Metamorfosis*, VI), en tanto se reproduce la imagen de las mujeres-arañas que huyen de un crimen que cometieron en Delft y terminan transformándose en arácnidos para ir al encuentro de una voz masculina que han escuchado en la otra ala del bungalow en donde se hospedan. Tal metamorfosis implica un castigo ante la culpa del siniestro, que recuerda a las metamorfosis impuestas por Hera y Zeus a sus enemigos. Por su parte, la transformación de Diana, protagonista de *Fin de etapa*, Diana, nombrada como la diosa de la caza y la virginidad, constituye la aquiescencia de la mujer ante su destino. Su acción podría entenderse como un voto de castidad, un rechazo a la compañía de Orlando, el amante ausente pero mencionado. El tránsito del personaje implica un cambio de luces hasta la escena en que esta regresa para encerrarse en la habitación donde predomina la sombra: la Diana mítica es la deidad de la luna y la Diana cortazariana se encuentra a sí misma en un recinto de oscuridad.

En *Graffiti* se despierta el Eros de un hombre que deambula solitario por la ciudad a través de la comunicación en las paredes urbanas con una mujer anónima. Pero, como en el mito de Píramo y Tisbe (*Metamorfosis*, IV), los amantes separados por sus familias, la ranura en la pared será la esperanza y su fracaso. Píramo y Tisbe se comunican a través de la pared que los separa, a la que exclaman: «Odiosa pared, ¿por qué te opones a nuestro amor? ¿Tanto te costaría permitir que uniéramos nuestros cuerpos totalmente, o, si esto es demasiado abrir

---

<sup>57</sup> Este pasaje posee resonancias que remiten a una tradición. Sin descartar ejemplos anteriores, pueden evocarse algunas obras que representan el espectáculo de la propia muerte, entre ellas *Les âmes du Purgatoire* (1834), de Mérimée, en donde, a punto de raptar a Teresa, su antigua amante convertida ya en monja, el protagonista escucha unos cantos funerales y ve pasar su propio féretro escoltado por las ánimas, visión que provoca su arrepentimiento. Asimismo, en *El estudiante de Salamanca* (1840) Félix de Montemar presencia su propio entierro. Pero como fundamental referente destaca el *Don Juan Tenorio* (1844), de Zorrilla, en la escena en la que la estatua de don Gonzalo muestra al libertino su propio funeral, en el que doblan las campanas, se escuchan cantos y pasa el cortejo fúnebre (acto III, vv. 108-120).

un espacio para que nos podamos besar? Pero no somos ingratos: confesamos estar en deuda contigo, porque a nuestras palabras les ha sido permitido el paso hasta los oídos del amado» (vv. 73-77). Al final, la muerte de la dibujante de *Graffiti* se describe con la aparición de un rostro dibujo en la pared con un círculo morado, un hematoma, que coincide con el efecto de la sangre de Píramo tras su suicidio: «Los frutos del árbol, con el rocío de la muerte, cambian de apariencia y se vuelven negros, y la raíz empapada de sangre tiñe de un color de púrpura las moras que penden del árbol» (vv. 125-127).

En *Anillo de Moebius* la reptación de Janet constituye una proyección femenina del poder de transmutación de Proteo (*Odisea*, IV y *Geórgicas* IV). Cirene aconseja a su hijo Aristeo que visite al adivino Proteo y que lo aprese para que este responda a sus preguntas: «Pero cuando atrapado con manos y lazos lo tengas, / te burlarán de diversas formas y hasta rostros de fieras; / pues de pronto se hará un cerdo erizado, y un negro tigre, / un dragón escamoso, una leona de nuca gualda; / o dará un fuerte crepitar de llama, y tal de sus grillos / se escapará, o en tenues aguas se perderá disuelto» (vv. 405-410). Al intentar ser apresado Proteo se transforma en fieras, cuerpos de agua, fuego, árboles y otros tipos de cuerpos, poder que se refleja en las permutaciones de Janet al estado cubo, líquido y gaseoso, mientras espera el reencuentro con Robert, su violador, desde la muerte. De hecho, se alude en la historia a los ultrajes o actos sexuales que devienen en transformaciones en el mundo clásico: Ío transformada en vaca por Júpiter para aplacar los celos de la diosa Hera, Dafne convertida en Laurel para escapar de Apolo (*Metamorfosis*, I) y el ultraje de Liriope por el río Cefiso (*Metamorfosis*, III).

En su mayoría, los personajes sucumben a una metamorfosis para trascender los límites espacio-temporales de sus respectivas existencias. Castro Diez (2008) resume la idea de la transformación: «El motivo de la metamorfosis se relaciona con la idea de cambio, mutación permanente, inestabilidad de la naturaleza y por lo tanto, imposibilidad del ser humano para fijar con seguridad los límites de lo real» (484). En las narraciones de Cortázar la metamorfosis ocurre con flexiones diferentes, pero generalmente se concreta a través de la muerte como rito de pasaje hacia el infinito. Así, en *Reunión con un círculo rojo*, *Anillo de Moebius* y *Segundo viaje* dos personajes entablan un contacto desde niveles distintos: la vida y la muerte. Estas historias se resuelven a través de la promesa del encuentro en el plano inaprensible, un más allá, al que un personaje accederá a través de su propia aniquilación. En *Reunión con un círculo rojo*, la turista inglesa advierte que Jacobo se trasladará a otro espacio y en *Segundo viaje* la migración de almas o la metempsícosis es el intervalo de contacto entre Mario Pradás y Ciclón Molina, hasta que este último fallece bajo el influjo del espíritu de su otrora ídolo.

Se encuentran además los mitos bíblicos de Caín y Abel (Génesis, 4) en *Satarsa*, la devoción y crucifixión del ídolo de *Queremos tanto a Glenda*, la espera de la muerte sin el día ni la hora en *Segundo viaje* (Mateo, 23, 36), la reencarnación de la historia solidaria de Noemí y Rut en la escritora y la madre de *Recortes de prensa* (Rut, 1) y la revelación apoteósica en *Apocalipsis de Solentiname* (Libro de Daniel).

En su totalidad, los mitos son evocados indirectamente a través del reconocimiento de un arquetipo psicológico. Cortázar no busca el mito original, sino que permite el acceso del mito subvertido y poseído en el inconsciente y la cotidianidad de los personajes. Al fin y al cabo, los entramados de la tradición grecolatina y judeocristiana confluyen en tópicos universales: el amor, la sexualidad y la muerte. Y, por otro lado, las metamorfosis de los personajes se inscriben en la estructura fantástica de los relatos. De manera que los signos míticos no son evidentes en la narración, sino en el estudio de las complejidades de los personajes y sus acciones. Esta dependencia textual propone un fundamento teórico para la interpretación crítica de las relaciones humanas en las citadas historias.

### 5.9. Hacia una tipología

Se ha estudiado un corpus de veintinueve cuentos de Julio Cortázar escritos entre las décadas de 1970 y 1980. Cada relato presenta características autónomas dentro del universo ficcional del escritor, pero también acusa unos modelos temáticos o estilísticos que facilitan su clasificación en diversas categorías. Tal ejercicio no supondría una delimitación de la parcela creativa ni de la plurisignificación de las narraciones, sino una valoración sistemática fundamentada en un análisis individual y exhaustivo. Esta organización encuentra una declaración de intenciones del propio autor: «En los últimos tres libros de cuentos que escribí he trabajado mucho más sobre un plano racional. Es decir, he sido más dueño de lo que quería decir. [...] he tenido una idea más arquitectural, más estructurada del cuento, y lo he trabajado de una manera más consciente, más racional» (Prego, 1985, 36). En la siguiente tipología se dispone un orden temático y estilístico para agrupar los veintinueve textos de acuerdo con sus correspondencias:

**Architextos:** *Cambio de luces* (radioteatro), *Recortes de prensa* (testimonio periodístico) y *Tango de vuelta* (novela rosa).

**Boxeo:** *La noche de Mantequilla* y *Segundo viaje*.

**Colectivos:** *Reunión con un círculo rojo* (camareros del Zagreb), *La noche de Mantequilla* (Peralta y sus hombres), *Queremos tanto a Glenda* (admiradores de Glenda), *Texto en una libreta* (sociedad anónima en el subterráneo), *Clone* (los madrigalistas), *La escuela de noche* (los maestros y estudiantes en el rito nocturno) y *Satarsa* (Lozano y los fugitivos).

**Conflictos políticos:** *Apocalipsis de Solentiname* (fascismo en América Latina), *Alguien que anda por ahí* (la contrarrevolución cubana), *Segunda vez* (el totalitarismo argentino), *La noche de Mantequilla* (la mafia del exilio), *Recortes de prensa* (los desaparecidos argentinos), *Graffiti* (la censura argentina), *Pesadillas* (la violencia argentina), *La escuela de noche* (el dogma fascista) y *Satarsa* (el militarismo).

**Cuentos distópicos-grotescos:** *Apocalipsis de Solentiname* (la revelación del final), *La escuela de noche* (el rito sangriento de los profesores y alumnos) y *Satarsa* (el encuentro macabro entre hombres y ratas).

**Cuentos insólitos:** *Apocalipsis de Solentiname* (el intercambio de imágenes), *Segunda vez* (la evanescencia de Carlos), *Queremos tanto a Glenda* (la alteración de los filmes y el asesinato de Glenda), *Texto en una libreta* (la presencia de una sociedad anónima en los trenes), *Historias que me cuento* (la coincidencia entre el sueño y la realidad), *Pesadillas* (el paralelismo entre el despertar de Mecha y la desaparición de Lauro) y *La escuela de noche* (el travestismo de los funcionarios escolares).

**Cuentos neofantásticos:** *Reunión con un círculo rojo* (un espíritu narrador y una secta de vampiros), *Alguien que anda por ahí* (la reencarnación de Chopin), *Historia con migalas* (la transformación en arañas), *Graffiti* (un espíritu narrador), *Orientación de los gatos* (la transmutación de Alana en un cuadro) y *Fin de etapa* (la transmutación de Diana en un cuadro)

**Dualidad espacios abiertos-cerrados:** *Cambio de luces* (apartamento de Tito Balcárcel y calle), *Reunión con un círculo rojo* (restaurante y calle), *Segunda vez* (edificio y calle), *Texto en una libreta* (subterráneo y superficie), *Historia con migalas* (bungalow y playa), *Recortes de prensa* (calle y apartamento-buhardilla), *Tango de vuelta* (calle y casa de Matilde), *Orientación de los gatos* (calle y galería de arte), *Deshoras* (habitación y espacio de juego), *Pesadillas* (hogar de la familia Botto y calle), *Fin de etapa* (museo de bellas artes-casa abandonada y calle), *La escuela de noche* (escuela y calle) y *Satarsa* (selva y casa de Lozano).

**Dualidad vigilia-sueño:** *En nombre de Bobby* (las pesadillas de Bobby y la conciliación de estas junto a su madre y su tía), *Historias que me cuento* (las invenciones de Marcelo Macías en la duermevela y su coincidencia con la realidad) y *Pesadillas* (las pesadillas de Mecha en el estado de coma como reflejo de la violencia callejera).

**Escenarios urbanos con preeminencia:** *Apocalipsis de Solentiname* (París), *Las caras de la medalla* (Londres), *Texto en una libreta* (Buenos Aires), *La barca o Nueva visita a Venecia* (Venecia), *Recortes de prensa* (París y Buenos Aires), *Grafitti* (Buenos Aires), *Pesadillas* (Buenos Aires) y *Diario para un cuento* (Buenos Aires y París).

**Juegos:** *Cambio de luces* (transformación de Luciana), *Vientos alisios* (intercambio de parejas de Mauricio y Verano), *Usted se tendió a tu lado* (Denise y su hijo al inicio del relato), *Grafitti* (escritura clandestina en la pared), *Orientación de los gatos* (transformación de Alana), *Historias que me cuento* (fabulación onírica) *Deshoras* (Aníbal y Doro en Bánfield), *La escuela de noche* (entrada de Nito y Toto al plantel escolar) y *Satarsa* (palíndromas de Lozano).

**Maternidad:** *En nombre de Bobby* (la tía-madre sustituta), *Usted se tendió a tu lado* (Denise, la madre-amiga), *La barca o Nueva visita a Venecia* (Valentina ha dejado a su hijo en Montevideo), *Tango de vuelta* (Flora-madre sustituta), *Recortes de prensa* (Laura Bruschtein y la madre torturada en París), *Deshoras* (Sara-hermana-madre sustituta) y *Satarsa* (Laura con Laurita).

**Metamorfosis:** *Cambio de luces* (Luciana), *Vientos alisios* (Mauricio y Vera en Sandro y Anna), *Apocalipsis de Solentiname* (las fotografías del viaje), *Historia con migalas* (las turistas en arañas), *Anillo de Moebius* (Janet en otras formas de materia), *Orientación de los gatos* (Alana en la pintura) y *Fin de etapa* (Diana en la mujer de la pintura).

**Metatextualidad:** *Las caras de la medalla* (Javier escribe), *Texto en una libreta* (narrador ausente escribe), *Botella al mar* (narrador escribe), *Deshoras* (Aníbal escribe) y *Diario para un cuento* (el traductor escribe).

**Narradores autodiegéticos:** *Cambio de luces*, *Apocalipsis de Solentiname*, *Queremos tanto a Glenda* (plural), *Texto en una libreta*, *Historia con migalas* (dual), *Recortes de prensa*, *Orientación de los gatos*, *La escuela de noche* y *Diario para un cuento*.

**Muerte:** *Vientos alisios* (suicidio), *Reunión con un círculo rojo* (asesinato implícito), *Alguien que anda por ahí* (asfixia), *Segunda vez* (desaparición), *La noche de Mantequilla* (asesinato implícito), *Queremos tanto a Glenda* (asesinato), *Texto en una libreta* (suicidio y desaparición), *Recortes de prensa* (asesinatos), *Clone* (desaparición implícita), *Graffiti* (asesinato implícito), *Tango de vuelta* (asesinato y suicidio), *La barca o Nueva visita a Venecia* (asesinato implícito), *Pesadillas* (asesinato implícito), *Segundo viaje* (muertes accidentales) y *Satarsa* (asesinatos implícitos).

**Narradores falsos:** *Reunión con un círculo rojo* (narrador homodiegético oculto), *Las caras de la medalla* (narrador autodiegético oculto) y *Graffiti* (narrador homodiegético oculto).

**Narradores heterodiegéticos:** *Vientos alisios*, *Alguien que anda por ahí*, *Pesadillas*, *Clone*, *Fin de etapa*, *Satarsa*, *Pesadillas*, *Alguien que anda por ahí*, *Segunda vez* y *La noche de Mantequilla*.

**Narradores homodiegéticos:** *En nombre de Bobby* y *Segundo viaje*.

**Narradores múltiples:** *Usted se tendió a tu lado* (segunda persona), *La barca o Nueva visita a Venecia*, *Anillo de Moebius* y *Deshoras*.

**Protagonistas femeninas:** *Segunda vez* (María Elena), *Historia con migajas* (turistas), *Recortes de prensa* (Noemí), *Graffiti* (dibujante), *Tango de vuelta* (Matilde), *Orientación de los gatos* (Alana), *Pesadillas* (Mecha) y *Fin de etapa* (Diana).

**Posesión y reencarnación:** *Reunión con un círculo rojo* (círculo vampírico), *Alguien que anda por ahí* (el espíritu de Chopin en un extranjero) y *Segundo viaje* (Mario Pradás en Ciclón Molina).

**Referente biográfico:** *Apocalipsis de Solentiname* (el viaje de Cortázar a la comunidad de Ernesto Cardenal), *Las caras de la medalla* (el epígrafe y el rol de traductor de Cortázar), *Recortes de prensa* (la profesión y la condición de exiliada de la protagonista), *Botella al mar. Epílogo a un cuento* (desdoblamiento del autor real en el narrador), *Deshoras* (la infancia en Bánfield), *La escuela de noche* (la alusión a la Escuela Normal Mariano Acosta donde estudió Cortázar) y *Diario para un cuento* (la profesión, las lecturas y el exilio del protagonista).

**Relaciones de amistad:** *Clone* (los madrigalistas), *Historias que me cuento* (parejas amigas), *Deshoras* (Aníbal y Doro), *Segundo viaje* (Ciclón Molina y el narrador), *Satarsa* (Lozano, Illa y Yará), *La escuela de noche* (Toto y Nito) y *Diario para un cuento* (traductor y Anabel).

**Relación interartística dentro del relato:** *Apocalipsis de Solentiname* (las obras nativas de la comunidad de Solentiname), *Alguien que anda por ahí* (el *Estudio Revolucionario* de Chopin), *Las caras de la medalla* (las secciones musicales de los personajes), *Clone* (los madrigales de Carlo Gesualdo), *Graffiti* (muralismo o pintura urbana), *Orientación de los gatos* (pintura) y *Fin de etapa* (pintura).

**Relaciones interartísticas en la génesis textual:** *Reunión con un círculo rojo* (la obra homónima del pintor venezolano Jacobo Borges), *Queremos tanto a Glenda* (el póster de una película de Glenda Jackson), *Clone* (la *Ofrenda musical* de Bach), *Graffiti* (la exposición homónima de Antoni Tàpies), *Tango de vuelta* (los dibujos de Pat Andrea), *Orientación de los gatos* (la obra del pintor mexicano Juan Soriano) y *Fin de etapa* (la obra de Antoni Taulé).

**Relaciones sentimentales conflictivas:** *Cambio de luces* (Tito Balcárcel y Luciana), *Vientos alisios* (Mauricio y Vera), *Las caras de la medalla* (Javier y Mireille), *Clone* (Franca-Sandro y Mario), *Graffiti* (dibujantes), *Tango de vuelta* (Matilde, Milo, Flora y Germán), *Historias que me cuento* (Marcelo Macías, Dilia y Niágara), *La barca o Nueva visita a Venecia* (Valentina, Adriano, Dino y Dora), *Anillo de Moebius* (Janet y Robert), *Deshoras* (Aníbal y Sara) y *Diario para un cuento* (el traductor y Anabel).

**Ritos:** *Vientos alisios* (los cumpleaños de Mauricio y Vera), *Queremos tanto a Glenda* (las actividades de adoración del colectivo), *Texto en una libreta* (las costumbres de los pálidos en el subterráneo), *Segundo viaje* (las conversaciones de Ciclón Molina y el narrador tras las peleas) y *La escuela de noche* (el asesinato del perro, la masturbación forzada, las palizas y el decálogo de la logia).

**Traumas infantiles:** *En nombre de Bobby* (Bobby y las pesadillas), *Usted se tendió a tu lado* (Roberto en la adolescencia) y *La escuela de noche* (Toto y Nito en la bacanal escolar).

**Viajes:** *Vientos alisios* (Mombasa), *Usted se tendió a tu lado* (parador de playa), *Reunión con un círculo rojo* (Wiesbaden), *La barca o Nueva visita a Venecia* (Italia), *Las caras de la medalla* (de Londres a Suiza), *Alguien que anda por ahí* (de Florida a Cuba), *La noche de Mantequilla* (Cono Sur a París y del centro a las afueras de París), *Texto en una libreta* (subterráneo de Buenos Aires), *Historia con migajas* (de Delft a Martinica), *Clone* (desde Bruselas, México, Honduras, Venezuela, Brasil hasta Buenos Aires), *Tango de vuelta* (de México a Argentina), *Fin de etapa* (de la ciudad a la periferia) y *Segundo viaje* (de Buenos Aires a Nueva York).



## 6. Conclusión

El análisis literario y la interpretación de los últimos cuentos de Julio Cortázar revelan una coherencia temática y estilística en la obra total del autor, al mismo tiempo que detectan una renovación del eje argumental centrado, a partir de 1977, en las relaciones humanas, sus complejidades y resoluciones fantásticas o insólitas. Se concluye que esta preocupación existencial desemboca en un discurso político, autobiográfico, intrínseco a la psique de los hombres y mujeres que transitan por los pasajes cortazarianos: la ciudad, el subterráneo, el espacio foráneo y las experiencias abisales. Pero también se traduce en una ejecución técnica articulada de manera consciente. Sus experimentaciones compositivas avalan la poeticidad y la fórmula literaria que excede toda noción extratextual. En suma, las colecciones de 1977 a 1983 dan un cierre esférico a la producción literaria de Cortázar, consolidan y renuevan sus temas y estilos y compendian las preocupaciones estéticas y sociohistóricas del autor. Más aún, no son únicamente relatos de su época, sino que trascienden sus motivos a la contemporaneidad de todo lector. Ante todo, Cortázar disecciona los arquetipos de las situaciones ficcionales, no las especificidades constreñidas a un momento determinado: ni lo político ni lo autobiográfico cancelan el valor plurisignificativo de cada cuento.

En *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1983) se cuaja la exploración del realismo y compromiso ideológico que inició el escritor en *Alguien que anda por ahí* (1977), una colección de tránsito entre la distancia y la solidaridad de Cortázar ante el mundo. Su indagación se evidencia en la heterogeneidad de los once relatos del volumen de apariencia desgajada en una mirada superficial, pero vinculados por el enfrentamiento de los personajes con el fracaso de sus deseos íntimos, morbosos y políticos. Este peregrinaje de Cortázar y las criaturas de su universo desemboca en una publicación depurada y ordenada. En *Queremos tanto a Glenda*, los personajes se arrojan a la liberación y al desenfreno, a la transformación de sus identidades y la encarnación de sus ideales efímeros. Ya concretada la metamorfosis, apremiará en *Deshoras* la visión nostálgica de la patria, la infancia y el amor, que se resuelve en la aceptación de la muerte y de la nada. Se relevan entre una publicación y otra el anonimato de la forma «alguien», la pluralidad del «queremos» y la anacronía del «deshoras». Enmarcadas por la conexión entre las historias inaugurales y sus protagonistas, Luciana, Alana y Diana, figuras arcanas que escapan a los designios androcéntricos a través de maniobras visuales, y por las similitudes estructurales de los desencuentros de Javier y Mireille, Janet y Robert, el traductor y Anabel en las narraciones finales, las configuraciones

internas de los libros se concatenan y pronuncian un entramado dialéctico –que no se desprende meramente de la interpretación–, útil para la ratificación de la coherencia de esta última etapa en la obra de Cortázar, ya señalada en la tipología presentada en el último capítulo.

En contraste con la obra predecesora, en los textos postreros se halla la mayor cantidad de vínculos interartísticos: el arte, la música, la fotografía y el cine han propiciado su escritura o se traducen literariamente. También los preceptos lingüísticos, filosóficos y literarios de las morellianas de *Rayuela* (1963) y el discurso y la técnica pastiche de *Libro de Manuel* se reproducen en las experimentaciones pronominales, la metatextualidad, la polifonía y la interdiscursividad de estas narraciones. Se depositan en estos relatos las poéticas del cuento de Cortázar y las propuestas estilísticas elucubradas en sus novelas y testimonios. Se razona que sus primeras etapas, la fantástica y la experimental, se yuxtaponen con la intencionalidad de denuncia, produciendo una literatura pluriforme y compleja, cuyo centro no es otro que el mismo principio de búsqueda, apropiación y participación que ya declaraba Cortázar en *Teoría del túnel*: la literatura debe fundirse con el surrealismo, el existencialismo, la prosa y la poesía, no debe reflejar al hombre sino convocarlo a la participación (*Obra crítica*, 1). Por ello, se deduce que no es menos Cortázar el que escribe estos últimos cuentos en los que se concatenan el estilo neofantástico, la otredad, la visión metafísica del mundo, la realidad sociohistórica, el hombre y la mujer como centro y la exploración de las formas.

Con la mirada de conjunto se demuestra que estas publicaciones son el resultado de un proceso de selección y ordenación deliberada. Cada relato está destinado a formar parte de un todo, criterio demiúrgico plasmado en la construcción de sus libros previos. En la interpretación de la dialéctica entre los géneros, estilos y temas, se descubren las afinidades estructurales y narrativas, subyacentes en la disposición interna de los textos. Estas aproximaciones permiten progresar del estudio del relato a la exégesis del libro en su individualidad y como parte de un conjunto. De ahí las propuestas de clasificaciones genéricas de las voces narrativas, los personajes, los espacios, los títulos y epígrafes y los tipos de finales, formuladas tomando la precaución de no imponer criterios generales o una visión reductiva de la práctica cuentística.

Al someter los elementos narrativos a un examen metódico se refrenda la correspondencia de estas publicaciones con las antecesoras, pues se constatan los rasgos de la narrativa breve de Cortázar, recopilados en otros estudios de conjunto: la preponderancia de los narradores en primera persona (Alzarakí, 1980; Ros Soriano, 1990; Young, 1993; Paredes, 2005); la función de los pasajes como escenarios de transmutaciones fantásticas y hechos

insólitos (Morello Frosh, 1975; Mora Valcárcel, 1980; Cifo González, 1980; Filer, 1986; Borrás, 1998); el valor connotativo de los títulos y epígrafes que cifran parte del argumento y en ocasiones desvelan la génesis textual (Paredes, 2005); y las estructuras de cierre con giros imprevistos que sintetizan los elementos narrativos (García Ramos, 1985; Ros Soriano, 1990). Sin embargo, parece inadecuada la teoría de que son libros destinados a lectores cómplices capaces de reconocer las relaciones internas del volumen con la obra previa (Safir, 1997 y Terramorsi, 1997), pues aunque conveniente no resulta necesario el conocimiento de la trayectoria del autor.

Con todo, se advierte una depuración del proyecto literario de esta última etapa en la evolución del orden, la cantidad y la extensión de los textos de 1997 a 1983. Armoniosos en su disposición, los últimos cuentos desvelan a un escritor que ha alcanzado el equilibrio entre sus preocupaciones estéticas y sus convicciones ideológicas. Se funde el discurso político con los mecanismos de lo fantástico, lo grotesco, lo *noir* y lo insólito, así que su presencia en el conjunto no supone una ruptura del orden global. Por esto, curiosamente, se aplican interpretaciones sociales o políticas a textos en donde el discurso no es evidente. Cortázar demuestra particularmente en *Desboras* su capacidad de traducir las preocupaciones ideológicas a la literatura sin menoscabar su propia estética; lo político enriquece su obra. Esta premisa se apoya en una reflexión sobre el albedrío del escritor para asumir la misma búsqueda a la que arrojó a sus personajes más celebrados, Johnny Parker y Horacio Oliveira, disputado entre los críticos, pero imperativo para la evolución de su obra, que implica también una continuidad. Escindir a Cortázar en un antes y un después supone una visión reductiva del artista y un encasillamiento inconcebible de la función creadora.

En resumen, a partir de la lectura de conjunto de los tres volúmenes seleccionados se concluye que:

1. La inserción de los discursos políticos o sociohistóricos no cancela el valor literario de estos últimos cuentos. Estas temáticas trascienden las coordenadas espacio-temporales del suceso denunciado y mantienen una acusación vigente y referencial de escenarios similares.
2. Cortázar redirige el aparato neofantástico a la mediación o resolución de los conflictos íntimos, psicológicos y existenciales de sus personajes.
3. Como parte de los elementos sociohistóricos y culturales que acaparan la atención del escritor en esta época, se refleja en las historias la apropiación de manifestaciones populares: el tango, el melodrama, el radioteatro y el cine.

4. Tras la preponderancia masculina en la narrativa breve de Cortázar, en estos cuentos se encuentran los personajes femeninos con una mayor participación. Son las actantes principales de los relatos con discurso político.
5. Los signos autobiográficos forman parte de una imagen de autor que Cortázar reproduce de manera lúdica y no deben tomarse como pista exclusiva para la interpretación de estos cuentos.
6. La estructura de orden y correlación temática desmitifica la idea romántica del proceso de creación y apunta hacia un ejercicio ordenado y reflexivo, que termina con el cuidado minucioso de las ediciones.
7. Se explora en estos cuentos el recurso de la metatextualidad. Cortázar incluye sendas notas de autor en *Recortes de prensa*, *La barca o Nueva visita a Venecia* y *Clone*. Por otro lado, emplea el acto de escritura como instancia narrativa. Esta tendencia apunta a una mayor conciencia del escritor por la integridad del mensaje en su ontología.
8. Cortázar replantea el concepto de escritura por encargo y aprovecha la solicitud de Antoni Tàpies, Jacobo Borges, Antoni Taulè y Pat Andrea para crear una instancia literaria a partir de un objeto de arte pictórico. Esto dota a los respectivos textos de una doble lectura: independiente y referencial.
9. Las poéticas de Cortázar, desde la década de 1940 hasta la década de 1970, se resumen en estas colecciones. La correspondencia entre estas y las que anteceden constituye una esfericidad y cierre de la obra total. Tal planteamiento no implica una homogeneización, sino el reconocimiento de un universo literario coherente en su propia variedad.

Finalmente, el objetivo de esta investigación ha sido el estudio de un corpus desprovisto de una atención crítica satisfactoria y la valoración literaria de las obras postreras de un escritor canónico en la literatura hispanoamericana, cuya última etapa ha sido en cierto sentido aminorada por sus vinculaciones políticas. Por igual, esta tesis doctoral, la primera en reunir y atender conjuntamente tales colecciones, enmienda la carencia y refuta el argumento. Se ofrece un estado de la cuestión sobre cada relato con la expectativa de facilitar estudios futuros sobre estos y se dejan abiertas otras aproximaciones posibles al corpus seleccionado.

## Abstract and Conclusion

To study Julio Cortázar's oeuvre is to enter a labyrinth full of passages, voices, worlds of fiction, and historical references that juxtapose and multiply themselves with every reading. Since his first publications, and to a greater extent after his death, the significance of Cortázar's narrative has captivated his readers, who recognize his irrevocable place among the best writers of Latin American literature. Despite the fact that the life and work of this Argentine author has been the object of a considerable number of academic investigations, the axis of this interest are the books published between 1951 and the early 1970s. There has been a lack of interest towards his latest books which are made up in part of political and socially engaged texts. Until now, the 29 stories published in *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1983) have not been studied as a unit.

Therefore, this dissertation aims to present a literary analysis of this selection with the main hypothesis that these texts summarize the principles of Cortázar's complete oeuvre. The body of this work, formed by Chapters 2, 3, 4 and 5, offers an individual perusal of each story, a scan of the concomitances between the texts compiled in each book, and an intertextual study of the whole selection.

In order to trace the roots of Cortázar's philosophy of literature and art is necessary to understand the evolution of his theoretical notions discussed in Chapter 1. Four sections are devoted to highlight the coherence of the poetics the author began to lucubrate in the 1940's when he collaborated as a literary critic for the Argentinian publications *Huella*, *Cabalgata*, *Realidad*, *Sur*, directed by writer Silvina Ocampo, and *Anales de Buenos Aires*, directed by Jorge Luis Borges. The critiques published during this period illustrate signs of theories he would develop later on, such as the link between existentialism and surrealism, the ontological search between logical knowledge and the unknown, and his meticulous appreciation of contemporary Latin American literature. The image of the web chosen as title of this first chapter –*Prolegómenos a un tejido poético*– illustrates the dialectic of Cortázar's ideas with those of Edgar Allan Poe, Søren Kierkegaard, Anton Chekhov, Horacio Quiroga y Jean Paul Sartre.

Furthermore, the intertextual characteristic of Cortázar's oeuvre is the reason why applying a rigid theory or formula to the analysis is impossible. Doing so would limit the possibilities of meaning and interpretations encrypted to the texts. Hence, this study is

adapted to the particular feature of each story and supported by Cortázar's own literary concepts, taken from his essays about the short story genre –*Del cuento breve y sus alrededores* and *Algunos aspectos del cuento*–, the *morellianas* of *Rayuela* (1963), and the interviews he conceded to Ernesto González Bermejo (1978), Evelyn Picon Garfield (1978) and Omar Prego (1985).

Although the foundation of his poetics was always the same, during his first period (1937-1960) it lay distant from any social or political ideology. In 1961, after Cortázar undertook the socialist ideals of the Cuban Revolution, his writings gained a new purpose: to support the initiatives of Fidel Castro's Revolution and to report the violence in Latin American countries. He became an *intellectual engagé* with the Cuban Revolution's principles. In his important interview with Omar Prego, Cortázar proclaimed that the Cuban Revolution had showed him his political emptiness and futility (129). Since that moment in history, he devoted himself to the Revolution. However, this does not imply an aesthetic nor literary loss. Cortázar explored in his latest stories the anxiety of a turbulent period in Latin American history and in his personal life. The juxtaposition of reality and fiction triggered mistaken reviews of critics and readers that mix up this dichotomy and annul the literary and artistic value of these narrations. The principles of composition that emerged from the extrinsic facts in each story have been ignored.

Hereby, the analysis is subjected to two premises. First, the biographical material and testimonials documented in letters and interviews are taken into account, but they do not dictate the absolute or "real" meaning of the narrative scheme. Second, the universal value of the political discourse in some of the stories is acknowledged. In other words, the artistic configuration of any form of denounce is preeminent to the historicity of it. Above all, Cortázar dissects the archetypes of fictional situations more than the specificities of a particular event. Neither politics nor intimate experiences should be imposed over the multiple meanings of the stories.

The conclusions of the literary exegesis lead to the review of the overall structure of the collections at the end of Chapters 2, 3 and 4. After this general reading, it is concluded that these publications are the accomplishment of a willful and precise creative process, not a mere gathering of stories under the same title. The thematic and stylistic concomitances of each book are established in this section: the topics of death, game, time, and the fantastic configuration in *Alguien que anda por ahí*; the connection link between art and political discourse in *Queremos tanto a Glenda*; and the retrospection to the narrative molds of Cortázar's first stories in *Desboras*. Narrative voices, points of view, tone, setting, motifs,

schemes, characterizations, denouements and intertextuality are referred to in all chapters. The dialectic of genre, styles and themes prove the narrative affinities underlined in the internal disposition of these texts. Furthermore, these elements match the narrative characteristics pointed by other critics: the preponderance of the first person narrator (Alazraki, 1980; Ros Soriano, 1990; Young, 1993; Paredes, 2005); the function of passages as scenarios of fantastic and unexpected transformations (Mora Valcárcel, 1980; Cifo González, 1980; Morello Frosh, 1975; Filer, 1986; Borrás, 1998); the connotative relationship between title, epigraph and plot (Paredes, 2005); and the closing formulas that abbreviated all the elements of a story in an unexpected turn (García Ramos, 1985; Ros Soriano, 1990). Notwithstanding, it seems an inaccurate idea that these books are directed to readers capable of understanding the correspondence of these with Cortázar's previous work (Safir, 1997; Terramorsi, 1997).

Chapter 5 examines the intertextual relationship of these books and reveals the fusion of the thematic and stylistic attributes of the latest stories with Cortázar's predictable elements. This final chapter is enriched with an interpretative approach to the treatment received by popular culture manifestation in these stories –one of the intertextual links–, such as tango lyrics, romance novelettes, radio, television, cinema, patriotism and boxing. It also discusses Cortázar's handling of political discourse and the special attention, in this sense, he gave to journalism. Parallel to the political matter, a division of this chapter is dedicated to the paradigm shift of female characters in these stories. Because of their impact in the composition of a considerable number of stories, autofiction and memory imposed themselves as unavoidable topics. On the other hand, some of the traditional elements discussed by Cortázar's specialist are taken up with a new vision in this chapter: the archetype scheme underlying his fiction and the musical and pictorial references. Regarding the latter, it is important to note that these collections contain the greatest number of artistic liaison in Cortázar's work. This work culminates with the proposal of a typology in which the stories are classified according to the features identified in the analysis. This classification proves the concomitances that in part justify the selection of these texts as the corpus of study.

Finally, the literary analysis and interpretation of the latest work of Julio Cortázar reveals a thematic and stylistic coherence in the complete oeuvre. It is concluded that the existentialist angst of the author falls into a political and biographical discourse, intrinsic to the psyche of men and women passing through the emblematic passages of his stories. But it is also reflected in the technical compositions of the texts, consciously articulated by the

writer, which endorse the poeticity and literary formula that exceeds any other type of discourse. Therefore, besides any political or social engagement, Cortázar's stories emerge as a fully artistic object. His latest collections round up his complete work, strengthen and renew his themes and styles, and summarize his aesthetic and political concerns.

Cortázar began this last phase with a book of disorganized appearance, but behind its superficial chaos there were eleven stories connected by the meditation of the characters given the failure of their intimate, morbid and political desires. This pilgrimage ends in an orderly and refined publication where the characters are thrown to freedom and debauchery by transforming their identities. At last, the nostalgic vision of motherland, childhood and love impulse characters to death and resignation. Perhaps the connecting link between these books can be explained at best with a poetic interpretation of their titles: each publication relives the anonymity of «alguien», the plurality of «queremos», and the anachrony of «deshoras», harmonious arrangement that present Cortázar as a writer who has reached equilibrium amid his political and literary concern.

In brief, the results of this investigation suggest that:

1. The presence of political and sociohistoric discourses do not annul the literary value of Cortázar's stories, because they transcend the space-time coordinates of the specific events denounced.
2. Cortázar used the fantastic apparatus to interfere or solve the intimate, psychological and existentialist problems of his characters.
3. These narrations reflect an appropriation of popular cultural manifestation, such as tango, soap operas, radio, television, boxing and cinema.
4. After a male preponderance in Cortázar's narrative, female characters are revindicated in these stories with an increased participation as main characters, especially in the stories with political discourse.
5. The biographical signs in these stories form part of "the author's image" disseminated in a playful way, hence they should not be taken as the exclusive clue of analysis or interpretation.
6. The ordered structure and thematic correlation of these books demystifies Cortázar's romantic idea of the creative process and shows it as an arranged exercise that concludes with a detailed proofreading and editing.
7. Metatextuality is a distinctive form of discourse in these collections. For the first time Cortázar included Author's Notes (*La barca o Nueva visita a Venecia* and *Clone*).



8. Cortázar redefined the concept of «writing by commission» and used the petitions of Antoni Tàpies, Jacobo Borges, Antoni Taulè and Pat Andrea to create a story from a pictorial object. This gives the text an independent and referential meaning.
9. Cortázar's philosophy of literature and art is summarized in these collections.





## The Utilitarian Journalism of Julio Cortázar<sup>1</sup>

The journal publications of writer Julio Cortázar began in the 1940s when he collaborated as a literary critic for the Argentinian publications *Huella*, *Cabalgata*, *Realidad*, *Sur*, directed by writer Silvina Ocampo, and *Anales de Buenos Aires*, directed by Jorge Luis Borges. The critiques published during this period illustrate signs of the theoretical work he would develop later on, such as the link between existentialism and surrealism, the ontological search between logical knowledge and the unknown, and his meticulous appreciation of contemporary Latin American literature; in 1941 Cortázar had already defined the intrinsic relation between literature and life in his work (Alazraki, 1994).

Although the foundation of his poetics was always the same, during this first period (1937-1960) it lay distant from any social or political ideology, therefore his journalistic work was exclusively literary and aimed at the literati. Indeed, in an answer to Argentine novelist David Viñas, who criticized the authenticity of Cortázar's new political interests in the 60's, the writer described himself as a *petit bourgeoisie* in the mid-1940. In 1961, after Cortázar undertook the socialist ideals of the Cuban Revolution, his periodical writings gained a new purpose: to support the initiatives of Castro's Revolution and to report the violence in Latin American countries. He became an *intellectuel engagé* with the Cuban Revolution's principles. This is evident in his extensively studied literary texts. Nevertheless, this change has not been considered in Cortázar's journalistic work. In summary, a brief review of the general notions Julio Cortázar expressed regarding the use of this media as a platform for the defense of his political vision, will be presented in this paper.

In his important interview with Omar Prego, Cortázar proclaimed that the Cuban Revolution had showed him his political emptiness and futility (129). Since that moment, in 1963, he devoted himself to the Revolution. In fact, he was one of the few intellectuals who stood by after the Padilla case in 1971, a controversy over the persecution and imprisonment of writer Heberto Padilla and his family by the Cuban government. Cortázar's political commitment was deliberately circulated through newspaper articles and interviews he strategically granted.

The intention to make public his support to the Revolution is evident in a letter to

---

<sup>1</sup> This paper is added as part of the International Mention of Escola de Doutorado International's requisities, as well as the previous *Abstract and Conclusion*.

writer Mario Vargas Llosa, regarding the imprisonment of painter Ciro Bustos and intellectual Régis Debray: «My strategy has been to write a message and give it to AFP [Agence France-Presse] and Prensa Latina in order for them to disseminate it immediately».

Thus, it was obvious that Cortázar elaborated a notion of utilitarian journalism. But he was not the only one doing so, moreover he was part of a tradition of Latin American fictional authors who disseminated their political views through journalistic collaborations, like the writers of the Latin American Boom, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, and Carlos Fuentes, who wrote their own versions of political affiliations. Perhaps the reason which explains this phenomenon is the proximity that newspaper publications allow between writer and reader in an informal and inexpensive platform for immediate information; for Cortázar, all of this adds to his ferrous political commitment.

Of course, his prestigious reputation as a writer at the time allowed him access to major media forums, both in Latin America and Europe. Thereupon, he published in a wide range of journals, such as: the Mexican magazine *Plural*, known since 1976 as *Vuelta*; the French newspaper *Le Monde*; the Argentinian journal *Escarabajo de Oro*, founded and directed until 1974 by Abelardo Del Castillo; the Dominican magazine *Ahora*; the Spanish newspapers *El País*, *Nueva Política* and *El Nacional*. In addition, he also had a contract to write for the *El Sol de México* publication.

In 1978, Ramón Luis Acuña, director of the Spanish news agency EFE, offered him to publish syndicated columns in a variety of newspapers and journals. Cortázar accepted under the condition that his columns be published without any changes to its text. The secretary of EFE in Paris, Malka de Alcaráz, recalls that Cortázar himself walked on a monthly basis to the Rue D'Aguesseau to deliver his 3 to 10 pages of typewritten articles. Cortázar discussed in this articles a varied of topics, like the significance of the illusory in «La tos de una señora alemana» and details of his childhood in «De una infancia medrosa». But the subjects of his columns were mostly political, like the ones titled: «Cortázar escribe sobre la situación argentina,» –Cortázar write about Argentina– «Imagen y dictadura,» –Image and Dictatorship– and «Argentina: en torno a una conferencia de prensa.» It seems like it was the interest of EFE that Cortázar promoted his political views about the conditions in Latin America, especially after they sent him to Managua to write a reflection about the impending invasion by the United States government into Nicaraguan territory (Maqueira, 2012).

Meticulous and zealous of the quality of his journalistic writings, in 1979 Cortázar wrote «Acerca de las colaboraciones especiales» –About special collaborations– reporting an unauthorized modification that Chilean newspaper *El Mercurio* made to one of his articles;

the author associated the journal with the coup d'état of president Salvador Allende in 1973. The newspaper omitted the byline that identified EFE as the source of the text, and instead implied it was a direct collaboration from Cortázar. In this matter the author concluded: «I cannot stop EFE from distributing these lines to the rest of their subscribers and so fulfill a duty of elementary justice, allowing you and thousands of readers to be in a position to judge the ethical values that guide El Mercurio.» On June 3, 1979 the editors from *El Mercurio* argued: «With this incident, the writer, who for the past years has fallen out of favor with readers and critics, seems to be seeking the front page coverage that his work and behavior have denied him.»

On the other hand, in a letter dated September 2, 1980, Cortázar demanded of Ramón Luis Acuña, the director of EFE, not to publish his articles in *Excélsior*, because of the editorial line they had regarding political exiles in México. Cortázar was accustomed to directly deal all economic arrangements with his publishers. Henceforth it was not odd that a prior agreement was negotiated with Julio Schreder, director of the weekly magazine *Proceso*, allowing EFE to disseminate his articles in México as a substitute to the *Excélsior*. Though there is no further information about his claim, it could be inferred that EFE agreed with Cortázar, who finally published twenty-six articles in *Proceso*, from November 3, 1980 to January 16, 1984 –year of his death–.

Nevertheless, since Cortázar was critic to the reception of his articles and the remarks made about his political activism, this was not the only controversy regarding his journalistic work. In many occasions, he sent letters to the Cuban leaders and comrades of the Revolution to clarify any possible misunderstanding, misleading or incorrect information the press could provoke. For instance, in 1969, he warned Roberto Fernández Retamar, director of the journal *Casa de las Américas* concerning a clipping in which Cortázar was portrayed as an enemy of Fidel Castro. From the moment he made public his socialist ideology, Cortázar established an epistolary communication with his Cuban comrades, especially with Fernández Retamar to whom he sent clippings about his political activism in Europe. Proof of this is the enthusiastic note Cortázar sent to the Cuban critic with a copy of an interview published by The Guardian on March 9, 1976: «You will see that I take every opportunity to say what I think of Cuba. This time it was to the British. The day before yesterday Le Monde published a good abstract of our Declaration. I have already reaped the echoes it had.»<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> The original clipping was consulted in the Library of Casa de las Américas, in La Habana, Cuba on January 2013: “Verás que aprovecho todas las ocasiones para decir lo que pienso sobre Cuba. Esta vez les tocó a los ingleses. Anteayer salió en Le Monde un buen resumen de nuestra Declaración. Ya he cosechado aquí los buenos ecos que ha tenido” (Lennon, 1976).

## Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar

This concern highlights the personal value the author found in journalism as a platform to validate a political commitment that in more than one occasion was questioned. These precautions were consequential to the demands the Cuban government made to his allies. For this reason, any public ambivalence could be considered a betrayal, as Haydée Santamaría alleged when Cortázar signed the first letter of the Padilla case. In accordance to Gutiérrez Mouat: «The letters back and forth between Cortázar and Roberto Fernández Retamar, Haydée Santamaría, and others, for almost two decades, revealed Cortázar's urgent need to justify and find acceptance for both his political involvement and his literary proclivities towards a nascent public that might be swayed by acute arguments to his political legitimacy» (2001, 85).

The transition from a *petit bourgeois* to a politically engaged writer was not silenced among critics who even questioned his identity as a Latin American. But Cortázar defended his «need to sit down and write against injustice, I felt compelled not to be silent but do the only thing I could do, that was speaking in public or writing articles.» (Prego, 1980, 131) For Cortázar, literature and journalism constituted the instruments to denounce the intromission of U.S. capitalism in the region and the abuse of the totalitarian governments that concurred from the decade of 1970 to 1980 with the same practice of repression, censorship, torture and disappearance of their opponents: Augusto Pinochet in Chile, the Military Junta and Jorge Rafael Videla in Argentina, Alfredo Stroessner in Paraguay, and Anastasio Somoza in Nicaragua.

Most of all, the questioning and criticism of Cortázar's ideology spread to his literary work, especially to texts in which he merged the political discourse and journalistic style. This is obvious and has been profusely studied in the novel *A Manual for Manuel* about a group of Latin American and European dissidents known as “La Joda” (1973), who organized the kidnapping of a powerful man to demand the release of some political prisoners. Throughout the novel the characters read newspaper clippings that reported the horrors of the totalitarian authorities in Latin America, and saved them in an album for Manuel, Susana and Patricio's son, two of the characters. These clippings were actually printed in the book with the same pastiche technique the author used in his collage books *Around the Day in Eighty Worlds* (1967) and *Last Round* (1969). In the novel's prologue, Cortázar explained the process for the selection of the clippings:

It will be of no surprise the frequent incorporation of press reports, read as the book was being developed, coincidences and stimulating analogies that from the beginning made me accept a fundamentally simple rule to engage the characters in the daily reading of

Latin American and French [...] daily news from Mondays or Thursdays entered the momentary interests of the characters, were incorporated in the course of my work from Mondays or Thursdays. (8)

The veracity of the excerpts drew a fine line between fiction and reality. While slashing the news, the characters discussed how the language disguises the reality (33), as well as the blatant subjectivism and banality of notes that instead of reporting were advertising (90). These dialogues represent the voice of the author who is the authentic reader, and his message is simple: journalism is a powerful weapon that could serve to denounce and draw international attention to important matters, but at the same time can work as a smoke screen and as dictatorship's propaganda. In the opening of his interview with *Life* in 1969, Cortázar already emphasized the alleged complicity of the press with oppressive power structures, and stated he mistrusted US journals because he believed they served the American imperialism.

As mentioned before, Cortázar was very cautious with his public statements, therefore he wrote before and after this specific publication to Fernández Retamar, and elucidated he accepted the interview with an American magazine upon considering that it would help disseminate the principles of the Revolution among a large number of readers (*Cartas*, 4, 29). Later, his allusion to the inaction of media was repeated in *Policrítica a la hora de los chacales* (1971), a poem-manifesto about the Padilla case.

*y tanta buena gente en tanto y tanto campo de tanta  
tierra nuestra  
que abre su diario y busca su verdad y se encuentra  
con la mentira maquillada, los bocados a punto, y va tragando  
baba prefabricada, mierda en pulcras columnas, y hay quien cree  
y hay quien olvida el resto, tantos años de amor y de combate,  
porque así es, compadre, los chacales lo saben: la memoria es falible  
y como en los contratos, como en los testamentos, el diario de  
hoy con sus noticias invalida  
todo lo precedente, hunde el pasado en la basura de un presente  
traficado y mentido.*

Cortázar identified the lack of action from international media towards the political chaos in Latin America, what Italian journalist Oriana Fallaci called the three ways enemies can be encouraged: silence, inertia and ambiguity (95). Or, as he postulated in *Life*, the truth was overshadowed by the hidden agenda of those in power. He said the same about Nicaraguan newspaper *La Prensa* after poet Félix Grande called it a symbol of freedom: «those journals are and will continue to defend, in the name of respectable principles, the

privileges, perks and properties of the oligarchs in Nicaragua and Argentina.» (*Cartas*, 5, 462-463).

Apparently, Cortázar considered journalism a double-edged sword he learned to handle carefully. This notion can be found in the short story *Press Clippings* (1980). The writer used in his story the veridical testimony of Argentine exiled Laura Bonaparte, published in *El País* under the title «Morir en Argentina» (1978) –To Die in Argentina– where the woman condemned the kidnapping and murder of her daughter Aída, the disappearance of Aída's father and fiancé, –Santiago Bruschtein and Adrián Saidón–, journalists Patricia Villa and Eduardo Suárez, his other daughter Irene and son-in-law Mario Ginzberg. One more time, Cortázar juxtaposed reality to fiction, this time with an intertextual not visual approach illustrated by the epigraph: «Although I do not need to say it, the first clipping is real, and the second one is imaginary.» (1980, 65) The fictional clipping summarized the plot of the story, the assassination of an abusive man and the disappearance of the alleged murdered woman, who was also his victim; at the end, the journalist that reads the first clipping can't remember if she participated in the crime reported in the latter. The second chronicle suggests a critic to the yellow press that takes advantage of macabre details that aroused interest among readers. Hence, the epigraph of *Press Clippings* implies a metatextual contrast between two types of journalism. The first one –the testimonial– is a journalism undertaken by the own victim that denounces and demands justice. This is the one promoted by Cortázar, who criticized but used the media forum –the double edged sword. The second one is the capitalist journalism; a private enterprise where journalists are subjected to government sources and the anticommunist ideology is dominant, and where the news are manipulated to the convenience of hegemonic power.

So, if asked why Julio Cortázar dedicated the last years of his life to write more than one hundred articles that afterwards were compiled in different editions, the answer will be, in conclusion, that journalism for Cortázar was a form of political resistance. He advocated for journalism that presents unbiased facts, pay attention to the peripheral region and do not use a language that obscures or weakens the truth as a method of manipulation of the masses. As any great literature writer, the oeuvre of Julio Cortázar does not lose its validity; neither does his critiques to journalism. His opinions about journalism can be taken as a starting point to approach the proximity between journalism and literature as genres in today's Latin American literature. Therefore, is recommended the compilation of his entire journalistic work, as Alfaguara did with his poetics essays in three volumes. A contribution like this will offer a completely new critical approach to his work.



## Bibliografía

- Abdala, Marisa, «Deshoras by Julio Cortázar», *Hispanamérica*, 39, 1984, 114-116.
- Abreu Adorno, Manuel. «Julio Cortázar: las claves misteriosas de algunos encuentros y desencuentros», *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 24, 89, 1985, 57-62.
- Agencia EFE, «Cortázar y García Márquez, garantía de ventas», *El Universal*, México, 4 de noviembre de 2012.
- «Los tres autores más vendidos de la Feria del Libro», Buenos Aires, *TN*, 13 de mayo de 2013.
- Aínsa, Fernando, «América y Europa: las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar», *Inti*, 22-23, 1985-86, 41-54.
- Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertinencia*, Madrid, Iberoamericana, 2012.
- Alazraki, Jaime, «Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar», *Revista de literatura hispánica*, 10-11, 1978-1980, 145-152.
- En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- «Los últimos cuentos de Julio Cortázar», *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, 21-46.
- «Imaginación e historia en Julio Cortázar», *Casa de las Américas*, 28, 166, 1988, 7-18.
- Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- Alazraki, Jaime e Ivar Ivask, eds., *The Final Island. The fiction of Julio Cortázar*, Universidad de Oklahoma, 1978.
- Alonso, Carlos, *Julio Cortázar New Readings*, Cambridge University Press, 1998.
- Amiran, Eyal, «Cortázar: Shattered Romantic», *Chicago Literary Review*, 13 de marzo de 1981.
- Amoros, Andrés, «Nuevos relatos de Cortázar», *Ya*, 30 de septiembre de 1977, 35.
- Anad, Guillermo, «Presencia de los tangos en la poesía de Julio Cortázar», en *The Space of Culture: Critical Readings in Hispanic Studies*, ed. de Jeffrey Browitt y Stewart King, Delaware University Press, 2004.
- Anderson, Blanca, *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos, 1990.
- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 2007.
- Arbena Joseph, *Latin American Sport: An Annotated Bibliography, 1988-1998*, Connecticut, Green Wood Press, 1999.
- Ashton, Dore, *Serie de artistas venezolanos*, Caracas, Armitano, 1983.
- Asís, Moisés y Robert Levine, *Cuban Miami*, Rutgers University Press, 2000.
- Avilés Icedo, César, «Resolución estética del compromiso político en “La escuela de noche” de Julio Cortázar», en *Ruta crítica: estudios sobre literatura hispanoamericana*, ed. de Corral Rodríguez, Universidad de Sonora, 2007, 153-175.
- Azcona, José Manuel, *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- Bajtín, Mikhael, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- Estética de la creación verbal*, México, Siglo veintiuno, 2008.
- Bal, Mieke, *Introduction to the Theory of Narrative*, Universidad de Toronto, 2009.
- Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español del siglo XIX*, Madrid, Iselan, 1949.
- Barrenechea, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, 38, 80, 1972, 391-403.
- Barrera, Trinidad, «Los mecanismos discursivos de “Diario para un cuento”», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1986, 155-165.
- Barrientos, Juan José, «Las palabras mágicas de Cortázar», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1986, 61-70.
- Baudelaire, Charles, *Ouvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

- Baz Reyes, Héctor y Élcio Roefero, «Casas y cláusulas en Clarice y Cortázar: una puerta al inconsciente, la angustia y el llamado de los otros», *Ángulo 130*, 1, 2012, 73-81.
- Beardsell, Peter, *Seven Stories*, Manchester University Press, 1999.
- Bedoían, Juan, «Bienaventurado Julio Cortázar porque de él es el reino de los cuentos», Buenos Aires, *Primera plana*, 1 de mayo de 1983.
- Bekoff, Marc y Meaney, Carron, *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, Nueva York, Routledge, 2008.
- Bellini, Giuseppe, *Historia de literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985.
- Berg, Walter Bruno, «De convergencias, confesiones y confesores (“Diario para un cuento”)», *Inti*, 22-23, 1985, 327-336.
- Bergstrand, Curtins y Jennifer Blevins, *Swinging in America: Love, Sex, and Marriage in the 21st Century*, California, Ac-Clio, 2010.
- Berneiser, Tobias, «Grafitti und die ästhetische Kommunikation über die Mauer. Antoni Tàpies und Julio Cortázar im intermedialen Dialog», *Zeitschrift für Katalanistik*, 26, 2013, 13-45.
- Bessière, Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Librairie Larousse, 1974.
- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel; El gran serafín*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Bird Wright, Sarah *Critical Companion to Nathaniel Hawthorne: A Literary Reference to His Life and Work*, Facts of File, 2007.
- Bou, Eric, «Alguien que anda por ahí by Julio Cortázar», *El Ciervo*, 30, 1977, 318-119.
- Boym, Svetlana, «Nostalgia and Its Discontents», *The Hedgehog Review*, 2007, 7-18.
- Burgos, Fernando, ed., *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Madrid, Edi-6, 1987.
- Brescia, Pablo, «La teoría del cuento desde Hispanoamérica», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, III, 1998, 600-605.
- Britos, Roberto H., «La incesante búsqueda de sí mismo», *El pueblo*, 26 de julio de 1981.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, 1976.
- Brunner, José, *Freud and the Politics of the Psychoanalysis*, Oxford, Blackwell, 1995.
- Byrne, Ruth y Clare Walsh, «The mental representation of what might have been», en *The Psychology of Counterfactual Thinking*, eds., Catellani, Mandel & Hilton, 61-74, Nueva York, Routledge, 2005.
- Cabello Porras, Gregorio y Javier Campos Daroca, *Poéticas de la metamorfosis: tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, Universidad de Almería-Universidad de Málaga, 2002.
- Cabrera Infante, Guillermo, O, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Caillouis, Roger, *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.
- Calzon Flores, Florencia, «La construcción de un mito: el éxito en Radiolandia, Sintonía y Antena (1940-1950)», *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2010.
- Campos, Jorge, «“Alguien que anda por ahí” (Los últimos cuentos de Cortázar)», *Ínsula*, XXXII, 34, 368-369.
- «El mundo de Cortázar», *El País*, 3 de julio de 1977.
- Campra, Rosalba, *Territorios de la ficción: Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- Canfield, Martha, «“Vientos alisios”: juego, viaje y erotismo sin salida», *América. Cahiers du CRICCAL*, 17, 1997, 79-86.
- Carilla, Emilio, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- Carmosino, Roger, «Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, I, Madrid, Fundamentos, 1986, 137-150.
- Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012.
- Castañón Rodríguez, Jesús, «Julio Cortázar y el deporte: el juego y la responsabilidad ante el destino», *Idioma y deporte*, 2014, 157.

- Castro Klarén, Sara, «Ontological Fabulation: Toward Corázar's Theory of Literature», en Alazraki, Jaime e Ivar Ivask (eds.), *The Final Island. The fiction of Julio Cortázar*, Universidad de Oklahoma, 1978, 140-150.
- «Julio Cortázar, lector», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 1980, 11-36.
- Cavafis, Constantin, *The complete poems of Cavafy*, Harcourt, Brace & World, 1961.
- Cédola, Estela, *Cortázar. El escritor y sus contextos*, Buenos Aires, Edicial, 1994.
- Celis, Roger, «Erotismo y muerte: George Bataille y Julio Cortázar», *Chasqui*, 31, 1, 2002, 38-49.
- Celorio, Gonzalo, «Julio Cortázar», en *Otra flor amarilla: antología. Homenaje a Julio Cortázar*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Centeno Maldonado, Daniel, *Periodismo a ras del boom: otra pasión latinoamericana de narrar*, Universidad Autónoma de Nuevo León y Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, 2007.
- Chamosa, Oscar y Matthew Karush, *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*, Duke University Press, 2010.
- Chekhov, Anton, *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary*, Illinois, Northwestern University Press, 2011.
- Cheuse, Alan, «Lifting the veil between the real and the imaginary», *L. A. Times*, 30 de noviembre de 1981.
- Chopin, Frédéric y Alfred Cortot, *12 études, op. 25*, Éditions Salabert, 1951.
- Cifo González, Manuel, «Relativismo espacio-temporal en "El Perseguidor" de Julio Cortázar», *Cuadernos hispanoamericanos*, 364-366, 1980, 414-423.
- Cisternas Ampuero, Cristián, «Cortázar y la poligrafía: efectos de ruptura y desautomatización», *Anuario de las Facultades de Filosofía de la Universidad de Chile*, 6, 1996, 1-6.
- Comprone, Raphael, *Four Major Latin American Writers: Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, and Gabriel García Márquez*, Nueva York, E. Mellen Press, 2008.
- Conzevoy-Cortés, Leonor, «Cortázar: las sorpresas de lo cotidiano», *Cuadernos hispanoamericanos*, 364-366, 1980, 354-361.
- Corominas Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987.
- Correas, Jaime, *Cortázar en Mendoza*, Madrid, Alfaguara, 2014.
- Cortázar, Julio, «Para una poética», *La Torre*, 7, 1954, 121-138.
- Último round* 1 y 2, México, Siglo XXI, 1960.
- La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967.
- Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1977.
- Queremos tanto a Glenda*, Madrid, Alfaguara, 1980.
- Deshoras*, México, Nueva Imagen, 1983.
- Argentina: años de alambradas culturales*, ed. de Saúl Yurkievich, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- Nicaragua tan violentamente dulce*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
- Cuentos completos* 1 y 2, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Obra crítica* 1, 2, y 3, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- Clases de literatura*, Santillana, México, 2013.
- Libro de Manuel*, Madrid, Suma de Letras, 2014.
- Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2014 (26.<sup>a</sup> edición).
- Cortés Vélez, Dinorah, «Lo fantástico y la metáfora del fuego en "Todos los fuegos el fuego"», *El Cuervo: Revista Analítica e Imaginaria*, 1, 2010, 7-12.
- Coulson, Graciela, «Orfeo y orfismo en la obra de Cortázar», *Revista Chilena de Literatura*, 25, 1985, 101-113.
- Cruz, Julia G., *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1988.

- Cuomo, Gabriela, «Julio Cortázar: escribir la infancia», *Revista electrónica de la Facultad de Psicología*, Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Curuchet, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- Dalton Roque, *No pronuncies mi nombre*, San Salvador, Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 2008.
- Dávila, Oscar, «Cortázar y Antonioni: la atención obsesionada de los sentidos; de la palabra a la imagen de la imagen», *Punto y coma*, 5, 1995, 49-60.
- Davis, Mary, «Deshoras by Julio Cortázar», *World Literature Today*, 1, 59, 1985, 57-58.
- Del Cañizo, José Antonio, «José Antonio del Cañizo ha leído 'Queremos tanto a Glenda' de Julio Cortázar», *El Ciervo*, 44, 1981, 362-363.
- Díaz, Roberto Ignacio, «Nuevas muertes en Venecia: Inversiones de Julio Cortázar y Álex Susanna», *Mester*, XXXI, Universidad de California, 2002.
- Díaz-Navarro, Epicteto, «Estrategias narrativas en “Grafitti” de Julio Cortázar», *Romance Notes*, XXIX, 2, 99-106.
- Diccionario bilingüe de italiano*, Harper Collins, 2007.
- Domingo Valls, Andreu, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Anaya, 2008.
- Donoso, José, *Historia personal del boom*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Donovan, Laurence, «Julio Cortázar's continuing vision tilts commonplace into fantasy», *The Miami Herald*, 18 de enero de 1981.
- Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1973.
- Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2006.
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by His Pupils*, Cambridge University Press, 1986.
- Espronceda, José de, *El estudiante de Salamanca*, *El diablo mundo*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1980.
- Ezquerro Montoya, Milagros, «Alguien que anda por ahí: de los efectos fantásticos de la enunciación en dos cuentos de “Alguien que anda por ahí”», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1986, 119-124.
- Featherston Haugh, Cristina, «Relaciones conflictivas: fantástico y compromiso político en “Segunda vez” y “La escuela de noche”», en *Julio Cortázar y el relato fantástico*, ed. de Mario Goloboff, Universidad Nacional de La Plata, 2002, 64-77.
- Fallaci, Oriana, *Oriana Fallaci se entrevista a sí misma*, Buenos Aires, El Ateneo, 2005.
- Ferber, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, 2007.
- Fernández Aval, Francisco, *Respirar por el idioma. Los gallegos y Cortázar*, Madrid, Corregidor, 2007.
- Ferré, Rosario, *Cortázar: el romántico en su observatorio*, San Juan, Cultural, 1990.
- «Cortázar ante la crítica», *La Torre*, 5, 17, 1991, 1-17.
- Lazos de sangre*, México, Alfaguara, 2009.
- Ferrer, Carolina, «Cortázar cuántico», *Revista de la Universidad de Chile*, 2000.
- Filer, Malva, *Los mundos de Julio Cortázar*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1970.
- «El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, I, Madrid, Fundamentos, 1986, 225-232.
- «“Reunión con un círculo rojo”: el relato fantástico y la pintura de Jacobo Borges», *América. Cahiers du Criccal*, 17, 1997, 87-94.
- Figuroa Buenrostro, Sergio, «Espacio y dimensión de los sueños en cinco relatos fantásticos (acercamiento comparativo entre Julio Cortázar y Amparo Dávila)», *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, 2011.
- Figuroa Saavedra, Fernando, *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid, Minotauro Digital, 2009.

- Ford, Aníbal, «Los últimos cuentos de Cortázar», *Mundo nuevo*, 5, 81-84.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*. Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michael, «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, 50, 3, 1988, 3-20.
- Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2005.
- Fressard, Jacques, «Entre le fantastique et le témoignage», *La Quinzaine Littéraire*, 15 de septiembre de 1982.
- Freud, Sigmund, *The interpretation of dreams*, Gran Bretaña, Wordsworth, 1997.
- El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Fröhlicher, Peter, «Simmetria e identità in “Fin de etapa” de Julio Cortázar», en *Semiotica, attualità e promesse della ricerca. Atti del seminario di Bellinzona*, Bellinzona, Casa Grande, 1985, 99-106.
- «El sujeto y su relato: ‘argentinidad’ y reflexión estética en “Diario para un cuento», en *Inti*, 22-23, 1987, 374-373.
- «Leer un libro de cuentos. *Deshoras*, de Julio Cortázar», en *AIH, Actas X*, 1989, 661-616.
- La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Cortázar*, Bern, Peter Lang, 1995.
- Gabbay, Cynthia, *Lírica de Julio Cortázar: intertextualidad y otredad literaria*, Universidad Hebrea de Jerusalén, 2010.
- Gai, Adam, «Cortázar, el género epistolar y lo fantástico», *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 8, 2, 1997.
- García Canclini, Néstor, *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968.
- García Ramos, Arturo, «Análisis temporal de los cuentos de *Deshoras* de Julio Cortázar», en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, ICI-Universidad Complutense, 909-911.
- «El principio y fin de los cuentos de Julio Cortázar», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14, 1985, 47-45.
- Garnett, Constance, *The letters of Anton Chekhov*, Kessinger Publishing, 2004.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- Geisdorfer Feal, Rosemay, «Queer Cortázar and the *Lectora Macho*», en *Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American and Spanish culture*, ed. de Susana Chávez Silverman, University of Wisconsin Press, 2000, 239-256.
- Genet, Jacqueline, *The Big House in Ireland: Reality and Representation*, Maryland, Barnes and Noble Books, 1991.
- Genette, Gérard, *Narrative discourse. An Essay in Method*, Universidad de Cornell, 1990.
- Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Nebraska University Press, 1997.
- Gilbert Cardona, Berta, «Las dos telarañas de la irrealidad: Estudio de “Cambio de luces” de Julio Cortázar», *Notas y estudios filológicos*, 4, 1989, 107-120.
- Giménez Frontín, José Luis, «Los últimos cuentos de Cortázar», *TeleExpress*, Barcelona, 27 de julio de 1977.
- Girón, Jacqueline, «Dimensión mítico-poética del personaje femenino en siete cuentos de Julio Cortázar», en *Las múltiples caras de Cortázar*, ed. de Barco García-Moreno, Universidad de Puerto Rico, 2005, 45-63.
- Goldchluk, Graciela, «Julio Cortázar y la escritura incesante: de “Diario para un cuento” a “Las puertas del cielo”», *Julio Cortázar y el relato fantástico*, ed. de Mario Goloboff, Universidad Nacional de La Plata, 2002, 79-90.
- Goloboff, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Gómez, Susana, *Julio Cortázar y la Revolución Cubana*, Córdoba, Alción Editora, 2007.
- Gómez López, Rafael, «Pasos en busca de camino», *La actualidad española*, 27 de julio de 1977.
- González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Goyalde Palacios, Patricio, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, UNED, 2001.

- Grimson, Alejandro y Gabriel Kessler, *On Argentina and the Southern Cone: Neoliberalism and National Imaginations*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Guinness, Gerald, «*The Covers of this Book are Too Far Apart*»: *Book Reviews for the San Juan Star (1977-1998)*, Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, «The Modern Novel, the Media and Mass Culture in Latin America», en *Latin American Literature and Mass Media*, ed. de Paz Soldán, Nueva York, Garland Publishing, 71-102, 2001.
- Haghoosta, Maryan, «Una lectura de “Fin de etapa”: la configuración de los espacios como detonante de lo fantástico», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 14.1, 1996, 29-46.
- Harss, Luis, «Cortázar o la cachetada metafísica», en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, Libro Digital, 2014.
- Hartman, Joan, «La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar», en *Homenaje a Julio Cortázar*, ed. de Helmy F. Giacomán, Madrid, Anaya, 1969, 339-350.
- Hemingway, Maurice y Frank McQuade, «The Writer and Politics in Four Stories by Julio Cortázar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13, 1, 1988, 49-63.
- Hernández, Ana María, «Cortázar: el libro de Andrés + Lonstein = Manuel», *Nueva narrativa hispanoamericana*, 5, 1975, 35-55.
- «Julio Cortázar, *Alguien que anda por ahí*», *Hispanamérica*, 8.20, 1978, 122-123.
- «Camaleonismo y vampirismo; la poética de Julio Cortázar», en *Julio Cortázar*, ed. de Pedro Lastra, Madrid, Taurus, 1981, 79-96.
- Herráez, Miguel, «Dos ciudades en Julio Cortázar», Barcelona, Ronsel, 2006.
- Julio Cortázar: una biografía revisada*, Barcelona, Alrevés, 2011.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.
- Homero, *Odisea*, intr. de Manuel Fernández-Galiano, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.
- Hofmann de la Torre, Gabriela y Hunrich Hudde, «El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: la narración de Cortázar “Segunda vez” y su repercusión en lectores alemanes», *Inti*, 22-23, 1987, 391-399.
- Hortvitz, Alan y Christopher Catherwood, eds., *Encyclopedia of War Crimes and Genocide*, Facts On File, 2006.
- Ibáñez, Gabriel José, «Una conciencia distante», *El Día*, 5 de julio de 1981.
- Imrei, Andrea, *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002.
- Íñigo Madrigal, Luis, «Cuentos no maravillosos sino desgarrados», *Pueblo*, Madrid, 10 de agosto de 1977.
- Jacques, Elliot, «Death and the mid-life crisis», *International Journal of Psychoanalysis*, 46, 4, 1965, 502-514.
- Jaffe Janice A., «Apocalypse Then and Now: Las Casas' Brevísima relación and Cortázar's “Apocalipsis de Solentiname”», *Chasqui*, 23, 1, 1994, 18-28.
- Javaloy, Federico, *Introducción al estudio del fanatismo*, Universitat de Barcelona, 1984.
- Jiménez Corretjer, Zoé, *El fantástico femenino en España y América*, Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Josef, Bella, «Julio Cortázar: la teoría de la medalla o verso y reverso de la realidad», *América. Cahiers du CRICCAL*, 17, 1997, 109-118.
- Jung, Carl G., *Man and his symbols*, Londres, Aldus Books, 1964.
- Kacandes, Irene, *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*, University of Nebraska, 2001.
- Kafka, Franz, *El proceso*, Buenos Aires, Losada, 1961.
- Kaplan, Temma, *Taking Back the Streets: Women, Youth, and Direct Democracy*, University of California Press, 2007.

- Karush, Matthew, *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920–1946*, Duke University Press, 2012.
- Kason, Nancy, «El compromiso político en “La escuela de noche” de Julio Cortázar», *Cuadernos americanos*, 31, 1992, 230-238.
- «Las “Pesadillas” metafóricas de Cortázar», en *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, ed. de Fernando Burgos, Madrid, Edi-6, 1987, 149-156.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, Madrid, Editorial Antonio Machado, 2010.
- Kerr, Lucille, *Reclaiming the Author: Figures and Fictions from Spanish America*, Duke University Press, 1992.
- King, Sara E., *The magical and the Monstrous. Two faces of the Child-Figure in the Fiction of Julio Cortázar and José Donoso*, Nueva York, Garland Publishing, 1992.
- Knickerbocker, Dale, «La teoría literaria implícita en “Diario para un cuento”, de Julio Cortázar», *Inti*, 34-35, 1991, 151-158.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques, *El seminario*, Barcelona, Paidós, 1981.
- Lagmanovich, David, «Para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar», en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, Hispam, 1975, 7-21.
- Lara Rallo, Carmen, *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad*, Universidad de Málaga, 2006.
- Lara Zavala, Hernán, «Cortázar y sus dobles», *Revista de la Universidad de México*, 1, 2004, 57-61.
- Lastra, Pedro, *Julio Cortázar, el escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981.
- Lemaître, Monique J., «Cortázar en busca de uno de sus personajes», *Revista Iberoamericana*, XLIV, 102-103, 1978, 139-146.
- Lennon, Peter, «Literary hopscotch», *The Guardian*, 19 de marzo de 1976.
- Lezama Lima, José, *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1988.
- Lohafer, Susan, *Reading for Storyness: Preclosure Theory, Empirical Poetics, and Culture in the Short Story*, John Hopkins University Press, 2003.
- Loubet, Jorgelina, «Deshoras», Buenos Aires, *La Prensa*, 10 de julio de 1982.
- Lugo Filippi, Carmen, *Los cuentistas y el cuento*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1997.
- Lutwack, Leonard, *Birds in Literature*, University of Florida, 1994.
- Mac Adam, Alfred, «Queremos tanto a Glenda by Julio Cortázar», *World Literature Today* 55, 2, 1981, 280-2181.
- El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones La Librería, 1971.
- Mac Millan, Mary, «Diario para un cuento: dos takes», *Revista Signos*, 2004, 37-54.
- Macías Rodríguez, Claudia, «El alcance del juego de las palabras en *Satarsa* de Julio Cortázar», *Revista Sincronía*, 2001.
- Mandel, Siegfried, «A change of light. Follows labyrinths of Mind», *Sunday Denver Post*, 2 de enero de 1981.
- Manning, John, *The emblem*, Londres, Reaktion Books, 2004.
- Manzano Arjona, Julia, *Portal de filosofía de Julia Manzano Arjona* [soporte electrónico].
- Maquieira, Enzo, *Julio Cortázar, el perseguidor de la libertad*, Ediciones Lea, 2012.
- Marchamalo, Jesús, *Cortázar y los libros: un paseo por la biblioteca del autor de Rayuela*, Madrid, Forcola, 2011.
- Marco, Joaquín, «Entre las últimas narraciones de Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí?”», *La Vanguardia Española*, 8 de septiembre de 1977, 35.
- Marín, Ángel, «Fábulas de un terror cotidiano», *Deia*, 22 de junio de 1977.
- Martín, Óscar, «En la medida de lo humano: el sueño erótico en la obra de Julio Cortázar», *Jardines secretos. Estudios en torno al sueño erótico*, Universitat de Lleida, 2009.

- Martínez Hernández, Laura, «La muerte del héroe en los relatos de Borges, Cortázar y Rulfo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Martul, Luis, «El perseguidor como intervención cortazariana na narrativa de tema jazzístico», *Boletín Galego de Literatura*, 28, 2002, 67-93.
- Mastrángelo, Carlos, *El cuento argentino*, Buenos Aires, Hachette, 1963.
- Mattalía, Sonia, *La ley y el crimen: usos del relato policial en la narrativa argentina, (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- McFarland, John, «Julio Cortázar: Master of magical realism», *Seattle Weekly Reader*, 26 de noviembre de 1980.
- Menczel, Gabriela, *Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo*, Hungría, Akadémiai Kiado, 2002.
- Méndez, Juan, *Verdad y justicia en la Argentina: actualización*, Americas Watch, 1991.
- Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mercado, Tununa, «Apuntes sobre el último libro de Cortázar», *Vogue México*, 1 de mayo de 1983.
- Mesa Gancedo, Daniel, *La emergencia de la escritura: para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- La apertura órfica: hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Nueva York, Peter Lang, 1999.
- Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- Ministerio de Cultura de Argentina, «El jazz, el tango y el boxeo, según Cortázar», 25 de agosto de 2014.
- Montes-Bradley, Eduardo, *Cortázar sin barba*, Pensódromo 21, 2014.
- Mora Valcárcel, Carmen de, «Julio Cortázar: “Alguien que anda por ahí”», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VII, 8, 1979, 169-182.
- Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1982.
- «“Orientación de los gatos” (Apuntes para una poética)», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1986, 167-180.
- Morell, Hortensia R., «“Fin de etapa”: los peligros liminares del arte», *Discurso literario*, VI, 1, 1988, 35-44.
- Morello-Frosch, Martha, «El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar», en *a Julio Cortázar*, ed. de Helmy F. Giacomani, Madrid, Anaya, 1972, 329-338.
- «Espacios públicos y discurso clandestino en los cuentos de Julio Cortázar», en *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, ed. de Fernando Burgos, Madrid, Edi-6, 1987, 75-83.
- «*Queremos tanto a Glenda*, de Julio Cortázar», en *El cuento hispanoamericano*, ed. de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Castalia, 1995, 311-324, 1995.
- «La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar», en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, ed. de David Lagmanovich, Barcelona, Hispam, 1975, 115-124.
- Moreno Turner, Fernando, «Cuento y política, política del cuento (Lectura de “Grafitti”, de Julio Cortázar)», *Inti*, 22-23, 1987, 239-246.
- Mundo Lo, Sara de, *Julio Cortázar: His works and his critics*, Urbana-Illinois, Albatross, 1987.
- Muñoz, Willy, «El derecho al goce erótico de la mujer en “Anillo de Moebius”», en *Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*, ed. de Melbourne Kenwood, Voz Hispánica, 1992, 107-16.
- Muzzioli, Francesco, *Scrittura della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.
- Najt, Myriam y María Victoria Reyzabal, «Crítica a la crítica desde la textualidad cortazariana», en *Los escritores hispanoamericanos frente a sus críticos*, Universidad de Toulouse, 1983, 45-54.
- Nascimento, Jorge, «Deshoras: O desajuste em Julio Cortázar», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 43, 2010.



- Navarro, Santiago, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans, 2002.
- Navas, Gonzalo, *Mimesis y cultura en la ficción: teoría de la novela*. Londres, Tamesis, 1985.
- Núñez Puente, Sonia, «Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra», *Sincronía*, 12, 42, Universidad de Guadalajara, 2007.
- Oates, Carol, «Triumphphant Tales of Obsession», *The New York Times Book Review*, 9 de noviembre de 1980.
- Onega Jaén, Susana, «Reescrituras del mito del doble en la novela inglesa contemporánea», en *Reescritura de los mitos en la literatura*, ed. de Juan Herrero y Montserrat Morales, Universidad de Castilla - La Mancha, 2008, 437-467.
- Orgambide, Pedro, «Cortázar, siempre Cortázar», México, *Excelsior*, 6 de marzo de 1983.
- Orloff, Carolina, *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar*, Tamesis, Woodbrige, 2013.
- Ortega, Julio, «Pour une typologie», *L'Arc*, 80, 1980, 90-99.
- «La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana», en *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, eds. de Logie Fabry, Bern, Peter Lang, 2009, 53-66.
- Ortiz, Carmen, *Julio Cortázar: una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagesto, 1994.
- Orwell, George, *Animal Farm*, 1945 [soporte electrónico].
- Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ruiz de Elvira, vol. I (l. I-V), Barcelona, Alma Mater, 1964; vol. II (l. VI-X) y vol. III (l. XI-XV), Madrid, CSIC, 1990.
- Pacheco, Carlos, «El arte como umbral de trascendencia: una relectura de Julio Cortázar», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 4, 2002, 525-540.
- Paice MacLeod, Sharon, *Celtic Myth and Religion: A Study of Traditional Belief, with Newly Translated Prayers, Poems and Songs*, Carolina del Norte, MacFarland & Co., 2012.
- Paley Francescato, Martha, «El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar», en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, ed. de David Lagmanovich, Barcelona, Hispam, 1975, 125-137.
- «The New Man (but Not the New Woman)», en *The final Island. The fiction of Julio Cortázar*, ed. de Jaime Alazraki e Ivan Ivarsk, Universidad de Oklahoma, 1978, 134-139.
- «El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Department of Spanish and Portuguese, Toronto, 1980, 273-275.
- Paredes, Alberto, *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*, México, UNAM, 2005.
- Park, Sae-Yi, «Un encuentro a deshoras: Discurso y tiempo en *Deshoras* de Julio Cortázar», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 29, 2005.
- Parkison Zamora, Lois, «A change of light and other histories», *Review* 29, 1 de mayo de 1981.
- «Cortázar: challenging the linearity of prose», *Houston Chronicle*, 1981.
- «Deciphering the Wounds. The Politics of Torture and Julio Cortázar's Literature of Embodiment», en *Postcolonial literature and the biblical call for justice*, ed. de Susan Gallagher, 91-110, Universidad de Misisipi, 1994.
- Payán Fierro, Humberto, «La figura del gato en la cuentística de Julio Cortázar», *Synthesis*, 49, 2009.
- Paz, Octavio, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Peacock, Allen, «18 short stories from a master of prose», *Boston Sunday Globe*, 18 de enero de 1981.
- Pereira, Armando, *Deseo y escritura*, Premia Editora de Libros, 1985.
- Pérez, Lynette, «El sujeto y la ciudad en tres cuentos de Julio Cortázar», *Revista Cruce*, Universidad Metropolitana de Puerto Rico, 2015.

- Pérez-Abadín Barro, Soledad, ed. *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar*, Noia, Toxosoutos, 2008.
- Cortázar y Che Guevara: Lectura de Reunión*, Oxford, Peter Lang, 2010.
- «El celoso extremeño y Casa tomada. Lecturas convergentes», *Analecta Malacitana*, 34, 1, 2011, 7-60.
- Pérez Valverde, Cristina, «Género y géneros: revisionismo y metaficción en textos breves de autoras contemporáneas», en *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, ed. de Cano Vela, Universidad Castilla-La Mancha, 2001.
- Peri Rossi, Cristina, *Julio Cortázar*, Barcelona, Omega, 2001.
- Julio Cortázar y Cris*, Asgar, 2010.
- «Un nuevo estremecimiento», *Diario 16*, 24 de julio de 1983.
- Peyrats Lasuén, Pilar, *Jazzueta. El jazz en Rayuela, la novela de Julio Cortázar*, Madrid, Corre La Voz, 2014.
- Picon Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1981.
- «Usted tendió la mano a tu prójimo: *Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar», en *Revista Iberoamericana*, XLIV, 102-103, 1978, 89-98.
- ¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Gredos, 1975.
- Piglia, Ricardo, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, De la Urraca, 1993.
- Planells, Antonio, *Cortázar: metafísica y erotismo*, Madrid, José Porrúa, 1979.
- «Narración y música en “Las Ménades”», de Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, 609-613, 1980.
- Platas Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa, 2004.
- Poe, Edgar Allan, *Cuentos*, trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1970, 2 vols.
- Pontes Rubira, Carolina, «O jazz na narrativa de Julio Cortázar», *Cisma*, 2012, 49-57.
- Prego, Omar, *La fascinación de las palabras, conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Editorial Muchnik, 1985.
- Premat, Julio, «*Alguien que anda por ahí* de Julio Cortázar o los fantasmas de la historia», *América. Cahiers du CRICCAL*, 17, 1997, 131-146.
- Pucciarelli, Ana María, «Notas sobre la búsqueda en la obra de Cortázar», en Giacomán, H., *Homenaje a Julio Cortázar*, ed. de Helmy F. Giacomán, Madrid, Anaya, 1972, 181-193.
- Puleo, Alicia H., *Cómo leer a Julio Cortázar*, Madrid, Júcar, 1990.
- «La sexualidad fantástica», *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1997, 203-212.
- Quintero, María Cecilia, *La cuentística de Julio Cortázar*, Universidad Complutense de Madrid, 1980 [tesis doctoral].
- Quirarte, Vicente, *Viajes alrededor de la alcoba*, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1993.
- Quiroga, Horacio, *Los desterrados y otros textos*, Madrid, Castalia, 1990.
- Rabassa, Gregory, *If this be Treason: Translation and Its Dyscontents: a Memoir*, Nueva York, New Directions Publishing, 2005.
- Ramírez, Sergio, *Señor de los tristes: sobre escritores y escrituras*, Universidad de Puerto Rico, 2006.
- Ramos Ruiz, Anuchka, «Apuntes sobre el periodismo de Cortázar», *Analecta Malacitana*, 36, 1-2, 2013, 289-296.
- Reis, Robert, «*Alguien que anda por ahí* by Julio Cortázar», *Chasqui*, 1, 1978, 54-57.
- Richardson, Brian, «Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in “We” narration», *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, eds. de Hühn & Schmid, Hamburg University, 2006, 143-160.
- Rimbaud, Arthur, *Collected Poems*, Londres, Penguin Classics, 1997.
- Roberts, Nicholas, «Variations on a Theme: Scored Music and language in Julio Cortázar’s “Clone”», *Bulletin of Spanish Studies*, 6, 90, 2013, 1011-1034.
- Rocco Cuzzi, Renata, «Cortázar, pero menos», *Triunfo*, 1 de septiembre de 1977.

- Rodero, Jesús, *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en América Latina*. Nueva York, Peter Lang, 2006.
- Rodríguez Carucci, Alberto, *Leer en el caos: aspectos y problemas de las literaturas de América Latina*, Universidad Católica Andrés Bello, 2002.
- Rodríguez Monegal, Emir, *El juicio de los parricidas: la nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956.
- Roemer, Danielle, «Graffiti as Story and Act», en *Folklore, Literature and Cultural Theory: Collected Essays*, Nueva York, Garland Publishing, 1995.
- Roffo, Analía, «Un Cortázar que apuesta a lo mejor de sí mismo», *Tiempo argentino*, 29 de mayo de 1983.
- Rollason, Christopher, «“The Offices of CERN”: A Reading for the Internet Age of Julio Cortázar’s Story “The Faces of the Medal” (“Las caras de la medalla”)», *Creative Forum*, 24, 2, 2012, 107-119.
- Ros Soriano, María del Carmen, *Los cuentos / los relatos de Julio Cortázar*, Universidad de Murcia, 1990 [tesis doctoral].
- Rosa Vélez, Ángel, *La mosca en la botella: los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*, San Juan, Isla Negra, 2005.
- Roy, Joaquín, *Julio Cortázar ante su sociedad*, Barcelona, Península, 1974.
- Ruffinelli, Jorge, «Cortázar: la novela ingresa en la historia», *Marcha*, 25 de mayo de 1973.
- Ruiz, Catalina, «Fin de etapa», *Revista chilena de literatura*, 48, 1996, 113-120.
- Saad, Gabriel, «El personaje y la producción de lo fantástico en “Todos los fuegos el fuego”», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1997, 197-209.
- Sabas, Martin, «Solo sabe a Cortázar», *Nueva estafeta*, 1983, 55.
- «Julio Cortázar de nuevo anda por ahí», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 333, 1978, 505-511.
- Sabatini, Arthur, «He waves knotty tales on games we all play», *Philadelphia Inquirer*, 18 de enero de 1981.
- Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Sánchez Méndez, Manuel, «Las aportaciones científicas, la creación y las imágenes mentales», *Arte, individuo y sociedad*, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 3, 1990, 205-213.
- Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Madrid, Edaf, 2002.
- Sarlo, Beatriz, *El cuento argentino contemporáneo* (prólogo), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976.
- Saum-Pascual, Alexandra, «Ella, ella y él: Análisis de la inversión de los roles masculino y femenino en “Las caras de la medalla” y “Ciao, Verona de Julio Cortázar”», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Schmidt-Cruz, Cynthia, *Mothers, Lovers, and Others. The short stories of Julio Cortázar*, SUNY, 2004.
- «What does Luciana want? Reclaiming the female consciousness in Cortázar’s “Cambio de luces”», *Hispanic Review*, LXV, 4, 1997, 415-430.
- Scholz, László, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977.
- Schopf, Federico, «Otra vez Cortázar», *Destino*, 12 de enero de 1978.
- Schwartzman, Julio, *Microcrítica, lecturas argentinas, cuestiones de detalle*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- See, Carolyn, «We love Glenda so much, and other tales», Nueva York, *International Herald Tribune*, 30 de junio de 1983.
- Serra Salvat, Rosa, «El espacio topológico en “Anillo de Moebius” de Julio Cortázar», en *Conversaciones de famas y cronopios*, ed. de Polo García Murcia, Campobell, 1996, 451-458.

- «Presencia del tango en la obra de Julio Cortázar: “Con Tangos” y Tango de vuelta», en *Literatura y Música popular en Hispanoamérica*, eds. de Esteban Morales, Universidad de Granada, 2000, 307-316.
- «El lenguaje de los gestos en “La noche de Mantequilla” de Julio Cortázar», *VIII Congreso Internacional de La Asociación Española de Semiótica*, Grupo Editorial Universitario, 2000.
- «El cuerpo, isla del amor. Presencia de la poesía de P. Salinas en tres cuentos de J. Cortázar: “Orientación de los gatos”, “Cambio de luces” y “Lejana”», en *La isla posible*, III Congreso de la A.E.E.L.H, Universidad de Alicante, 2001, 589-600.
- Shafer, José P., *Los puentes de Cortázar*, Grupo Editor Latinoamericano, 1996.
- Sicard, Alain, «Satarsa: (m)atar a la rata», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1997, 191-195.
- Silva Cáceres, Raúl, *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Chile, Lom, 1997.
- Simon, Jeff, «Eruption of Great Fiction From South of the Border», *Buffalo News*, 23 de noviembre de 1980.
- Soifer, Miguelina, «Discordancia pronominal y técnica narrativa: “Las caras de la medalla”, de Cortázar», *Revista letras*, 1985.
- Sokolov, Raymond, «Frightening Stories by an Argentine Master», *The Wall Street Journal*, 28 de noviembre 1980.
- Sola, Graciela de, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
- Solaz, Lucía, «Literatura gótica», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Soler González, Laura, «Cortázar y la metaficción en “La barca o Nueva visita a Venecia” y “Diario para un cuento”», *Metanarrativas hispánicas*, Berlín, Lit Verlag, 2012.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Nueva York, Picador, 2003.
- Sommer, Doris, «Playing to lose: Cortázar’s Comforting Pessimism», *Chasqui*, 8. 3, 1979, 54-62.
- Sosnoski, Raúl, «Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación (“Las babas del diablo” y “Apocalipsis de Solentiname”, de Julio Cortázar)», *Inti*, 10-11, 1981, 93-97.
- Souda, Michele, «Baroque fables that challenge the nature of reality», *Chicago Tribune*.
- Souilla, Susana, «“Apocalipsis de Solentiname” y “Las babas del diablo”: la mirada y la escritura como modos de aproximación al otro», *Julio Cortázar y el relato fantástico*, ed. de Mario Goloboff, Universidad Nacional de La Plata, 2002, 49-63.
- Souriau, Etienne, *La Correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Standish, Peter, «Adolescence in the stories of Julio Cortázar», *Modern Language Review*, 82.3, 638, 1987.
- Understanding Julio Cortázar*, Universidad de Carolina del Sur, 2001.
- Stemmler, Susanne, «“Un grito verde”: Grafitti zwischen Schrift und Bild (Julio Cortázar und Antoni Tàpies)», en *Trennstrich oder Brückenschlag? Über-Setzen als literarisches und linguistisches Phänomen*, ed. de Gramatizki, Bonn, Romanistischer Verlag, 2007, 120-135.
- Taranu, Ilinca, «La dualidad fantástica: el “Anillo de Moebius” de Julio Cortázar», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 4, 2012, 1-11.
- Tcherkaski, José, *Conversaciones con mujeres de escritores*, Editorial Biblos, 2003.
- Tejera, Armando, «Publicarán en español azaroso libro póstumo de Julio Cortázar», *La Jornada*, 26 de agosto de 2014.
- Terramorsi, Bernard, «Acotaciones sobre lo fantástico y lo político a propósito de “Segunda vez” de Julio Cortázar», *Inti*, 22-23, 1985, 231-237.
- «“Alguien que anda por ahí”: le spectre de la révolution en marche», *América. Cahiers du CRICCAL*, 17, 1997, 153-164.

- Tibulo, *Elegías*, ed. de Hugo Francisco Bauzá, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Timerman, Jacobo, *Preso sin nombre, celda sin número*, University of Wisconsin Press, 2004.
- Tittler, Jonathan, «Los dos Solentinames de Cortázar», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1997, 111-117.
- Tornay, Lizel y Álvarez, Victoria, «Tomar la palabra. Memoria y violencia de género durante el terrorismo de Estado», *Aletheia*, 2, 4, 2012.
- Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982.
- Turner, John, «Desboras by Julio Cortázar», *Chasquis* 1, 16, 1987, 125-127.  
—«Queremos tanto a Glenda by Julio Cortázar», *Chasqui*, 2, 13, 1984, 87-90.  
—«Sexual Violence in Two Stories of Julio Cortázar: Reading as Psychotherapy», *Latin American Literary Review*, 15, 30, 1987, 43-56.
- Twardy, María, «Alguien que anda por ahí: Julio Cortázar, literatura y exilio», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 40, 2008.
- Unamuno, Miguel, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Valdez, Diógenes, *El arte de escribir cuentos*, Manatí, República Dominicana, 2003.
- Valentine, Robert, «Alguien que anda por ahí by Julio Cortázar», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 2, 1979, 225-228.
- Valenzuela, Luisa, *Entrecruzamientos. Cortázar-Fuentes. Fuentes-Cortázar*, México, Alfaguara, 2014.
- Valles Calatrava, José, *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Varela Jácome, Benito, «Teoría y práctica del cuento en Cortázar», en *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, ed. de Eva Valcárcel, Universidad de A Coruña, 1994, 397-412.
- Vázquez, Carmen, «La función de la música en “Alguien que anda por ahí”», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, II, Madrid, Fundamentos, 1997, 125-133.
- Veliz Domingo, José, «La transformación de la realidad circundante en Julio Cortázar», *Punto y Coma*, 1, 1988, 21-25.
- Villardi, Raquel, «Grafitti. Lectura reflejada», *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, 5, 11, 49-52, 1983.
- Virgilio, *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano*, ed. de J. L. Vidal, Tomás de la A. Recio García, Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990.
- Von der Walde, Lilian, «Grafitti: un análisis», *Diálogo*, 15, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1990, 5-12.
- Watkins, Glenn, *The Gesualdo Hex: Music, Myth, and Memory*, Norton & Company, 2010.
- Weiss, Jason, «Julio Cortázar», *The Art of Fiction*, 83, 1984.
- Yáñez, Mirta, «Entrevista a Julio Cortázar», Documento inédito, 1981.
- Yovanovich, Gordana, «Character development and the short story: Julio Cortázar's “Return trip tango”», *Studies in short fiction*, 27, 4, 1990, 545-552.
- Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Mario Muchnik, 1994.  
—*Julio Cortázar. Al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Legasa, 1987.  
—*A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik, 1984.
- Zabalgaitia, Mauricio, «Una lectura posmoderna de *Queremos tanto a Glenda*», *Bilboquet*, 2007.
- Zaiger, Claudio, «Entre la ciudad real y la ciudad mental», *Ciudad y literatura: III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*, Convenio Andrés Bello, 2004.
- Zamora, Alejandro, *Jugar por amor propio. Personajes lúdicos de la novela moderna*, Bern, Peter Lang, 2009.
- Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, Universidad Autónoma de México, 2006.

## Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar

- Zapata, Celia, «Juegos de niños: su magia en dos cuentos de Julio Cortázar», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, II, 2-3, 667-676.
- Zayas, Elena, «“Apocalipsis de Solentiname” o la encrucijada del escritor», *América. Cahiers du CRICCAL*, 17, 1997, 165-174.
- «Leonardo Padura Fuentes: las máscaras de la nostalgia», *América. Cahiers du CRICCAL*, 25, 2000, 154-162.
- Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, ed. de Salvador García Castañeda, Barcelona, Labor, 1975.
- Zunino, Dhan, «Cortázar y los subtes», *Bifurcaciones*, 2, 2005.
- Zuñiga, Mónica, «Apocalipsis de Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano», *Anales de literatura hispanoamericana*, 42, 2013.
- Zweig, Paul, «Ominous People doing Odd Things», *The New York Times Book Review*, 27 de marzo de 1987.



## Apéndice

### EDICIONES DE *ALGUIEN QUE ANDA POR AHÍ*

- 1977, México, Hermes  
1977, Madrid, Alfaguara (reimpresiones: 1988, 1997, 2013)  
1978, Barcelona, Bruguera  
1978, Barcelona, Ediciones B (reimpresión: 1988)  
1978, *Façons de perdre*, París, Gallimard (reimpresión: 1993)  
1980, *A change of light and other stories*, Nueva York, Knopf  
1981, *Nikt, byle kto*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie  
1981, Sofía, T'ZK - NA - DKMS  
1981, *Alguém que anda por aí*, Río de Janeiro, Nova Fronteira  
1982, *Een man die hier rondhangt en andere verhalen*, Amsterdam, Meulenhoff  
1984, *Qualcuno che passa di qui*, Milano, Guanda  
1985, *Los relatos 4: ahí y ahora* (selección), Madrid, Alianza Editorial  
1987, *Passatwinde: erzählungen*, Frankfurt, Suhrkamp  
1991, *La autopista del sur y otras historias* (selección), Madrid, Bruno  
1992, México, Alfaguara  
1996, Buenos Aires, Alfaguara (reimpresión: 1997)  
1997, Barcelona, Planeta  
2004, *Ten, kdo chodí kolem*, Brno, Julius Zirku  
2007, *Cambio de luces y Segunda vez*, París, Pocket  
2010, *Tot, kto brodit vokrug: rasskazy*, Moscú  
2012, Madrid, Leer-e (Libro electrónico)

### EDICIONES DE *QUEREMOS TANTO A GLENDA*

- 1980, México, Nueva Imagen (2.<sup>a</sup> ed., 1981; 3.<sup>a</sup> ed., 1983; 4.<sup>a</sup> ed., 1984; 5.<sup>a</sup> ed., 1987)  
1980, Bogotá, La oveja negra  
1980, Madrid, Alfaguara (2.<sup>a</sup> ed., mayo de 1981; 3.<sup>a</sup> ed., junio de 1981; 4.<sup>a</sup> ed., septiembre de 1981; 5.<sup>a</sup> ed., 1983; 6.<sup>a</sup> ed., 1984; 7.<sup>a</sup> ed., 1985; 8.<sup>a</sup> ed., 1988; 9.<sup>a</sup> ed., 1993; 10.<sup>a</sup> ed., 1997)  
1981, *Orientação dos gatos*, Río de Janeiro, Nova Fronteira  
1982, *Nous l'aimons tant, Glenda et autres récits*, París, Gallimard, (reimpresión: 1990)  
1983, *Tango raz jeszcze*, Cracovia, Wydawnictwo Literackie  
1983, *Tanto amore per Glenda*, Milano, Guana  
1983, Amsterdam, Meulenhoff (aparece el cuento *Texto en una libreta* en *Der verbeelding van Spaans-America*)  
1983, *We love Glenda so much and A change of light*, Nueva York, Knopf  
1984, *We love Glenda so much and A change of light*, Nueva York, Vintage books  
1984, *We love Glenda so much and A change of light*, Londres, Harvill Press  
1984, Barcelona, Ediciones B (reimpresión: 1989)  
1985, *Mirildandigim öyküler*, Istanbul, Can (2.<sup>a</sup> ed., 1988)  
1985, *Ingen är som Glenda och andra berättelser*, Estocolmo, Bromberg  
1989, *Alle lieben Glenda*, Frankfurt, Suhrkamp (2.<sup>a</sup> ed., 1994)  
1992, México, Alfaguara  
1993, Buenos Aires, Sudamericana (2.<sup>a</sup> ed., 1995)  
1994, Nueva York, Manchester University Press (selección)  
1995, Barcelona, Plaza & Janes  
1996, Buenos Aires, Alfaguara (reimpresiones: 1997, 2013)  
1998, *Cât de mult o iubim pe Glenda*, Allfa, Bucuresti  
2004, Madrid, Suma de Letras

## Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar

- 2007, Madrid, Espasa Calpe
- 2008, Tokyo, Iwanami Shoten
- 2009, Madrid, Punto de lectura
- 2009, *Cât de mult o iubim pe Glenda*, Polirom, Iasi
- 2010, *Tolik milujeme Glendu*, Praga, Garamond
- 2010, *My tak ljubim Glendu*, Moscú: ACT
- 2013, Madrid, Leer-e (libro electrónico)

### EDICIONES DE *DESHORAS*

- 1983, México, Nueva Imagen (2.ª ed., 1987)
- 1983, Buenos Aires, Nueva Imagen
- 1983, Tokyo
- 1986, *Heures indues: nouvelles*, París, Gallimard
- 1987, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo (*Dnevnik o priči*, selección de *Un tal Lucas, Octaedro y Deshoras*)
- 1988, *Ontijden verhalen*, Amsterdam, Meulenhoff
- 1989, *Nienpory*, Cracovia, Wydaw
- 1989, Barcelona, Ediciones B
- 1990, *Unzeiten: erzählungen*, Frankfurt, Sukfamp
- 1990, *Umi ni bage komareta bin*, Tokio, Hakusui-sh
- 1993, Madrid, Santillana
- 1993, Buenos Aires, Sudamericana (2.ª ed., 1994)
- 1993, México, Alfaguara
- 1995, *Unreasonable hours*, Toronto, Coach House Press
- 1996, Buenos Aires, Alfaguara (reimpresión: 2013)
- 2004, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas
- 2012, Madrid: Leer-e (versión electrónica)

### ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

- 1962: *La cifra impar* de Manuel Antín (*Cartas a mamá*)
- 1962: *El Perseguidor* de Osias Wilenski (cuento homónimo)
- 1963: *Circe* de Manuel Antín (cuento homónimo)
- 1964: *Intimidad de los parques* de Manuel Antín, adaptación cinematográfica de Julio Cortázar (*Continuidad de los parques* y *El ídolo de las Cicladas*).
- 1966: *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (*Las babas del diablo*)
- 1967: *Week End* de Jean-Luc Godard (*La autopista del sur*)
- 1968: *L'ingorgo* de Luigi Comencini (*La autopista del sur*)
- 1971: *La fin du jeu* de Walter Renaud (*Final del juego*)
- 1972: *El río* de Arthur Bassa (cuento homónimo)
- 1972: *Continuidad de los parques* de Fabián Bielinsky (cuento homónimo)
- 1974: *Monsieur Bébé* de Claude Chabrol (*Los buenos servicios*)
- 1980: *Cartas a mamá* de Miguel Picazo (cuento homónimo)
- 1981: *Mask* de Ernesto Rimoch Lewinberg (*El Perseguidor*)
- 1982: *Instrucciones para John Howell* de José Antonio Páramo (cuento homónimo)
- 1986: *Sinfín* de Cristian Pauls (*Casa tomada*)
- 1988: *End of game* de Michelle Bjornson (*Final del juego*)
- 1992: *La nuit face au ciel* de Harriet Marin (*La noche boca arriba*)
- 1994: *Autobus* de Vytautas Palsis (*Ómnibus*)
- 1997: *House taken over* de Liz Hughes (*Casa tomada*)
- 1998: *Diario para un cuento* de Jana Bojova (cuento homónimo)
- 1998: *A hora mágica* de Guilherme de Almeida Prado (*Cambio de luces*)



- 1999: *Furia* de Alexandra Aja (*Grafitti*)  
 1999: *Fear of alternative realities* de Zhanna Kleiman (*La noche boca arriba*)<sup>1</sup>  
 2000: *About the house* de Jacopo Gassman (*Casa tomada*)  
 2005: *Jogo subterráneo* de Roberto Gervitz (*Manuscrito ballado en un bolsillo*)  
 2006: *Sueños* de Juan Manuel Salinas (*La noche boca arriba*)  
 2009: *Mentiras piadosas* de Diego Sabanes (*La salud de los enfermos*)  
 2013: *Andábamos sin buscarnos* de Daniela Lozano (capítulos uno, dos, siete y noventa y tres de *Rayuela*)  
 2014: *Historias de cronopios y famas* de Julio Ludeña

## ADAPTACIONES TEATRALES

- 1994-1995: *Rayuela*, versión de Ricardo Monti, dirigida por Jaime Kogan con el Equipo de Teatro Payró de Argentina, presentada en el Festival de Teatro de Cádiz y el Festival de Otoño de Madrid  
 1995: *A ver si podemos*, adaptación de diversos cuentos, a cargo del grupo Zanguaneo de Salamanca  
 2002: *Carta de la Maga a bebé Rocamadour*, adaptación del capítulo 33 de *Rayuela*, del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra  
 2002: *Not what it seems to be*, adaptación de *Historias de cronopios y famas*, dirección de Slava Stepnov con Steps Theatre de Nueva York  
 2005: *Los reyes*, dirección de Luciano Cáceres (novela homónima)  
 2005: *Nada a Pehuajó*, dirección de Deborah Prchal, presentado en el Teatro Estable de Argentina (obra homónima)  
 2007: *El perseguidor*, adaptación del novelista Andreu Martín con arreglos musicales de Dai Ne-lo y Jordi Prats, presentada en el Festival Grau  
 2009: *Orpheus in the metro*, monólogo de *Manuscrito ballado en un bolsillo*, dirección de Igor Berezin y actuación de Oren Yadgar  
 2011: *Cartas a Andrés*, monólogo de *Carta a una señorita en París*, protagonizado por Tatiana Fernández en Xalapa, México  
 2012: *Cronopios rotos*, adaptación de los cuentos *Torito* y *Grafitti*, de José Sanchis Sinisterra, presentada en la Sala Beckett Gràcia de Barcelona.  
 2012: *The southern thruway*, adaptación de *La autopista del sur*, dirección de Keishi Nagatsuka, presentada en Tokio  
 2012: *Casa tomada*, dirección de Lenny Alpízar con el Grupo de Teatro Oshún, presentada en el Teatro Montes de Oca de Costa Rica  
 2012: *Les Autonautes de la cosmoroute*, libreto de Thomas Guilladet, presentado en París  
 2012: *Tiempo de barrilete*, dirección de Montse Anfruns, presentada en la Universidad de Valencia (obra homónima)  
 2013: *En la rayuela*, musical adaptado de las descripciones musicales de la novela, a cargo de la Red de Teatro de Madrid  
 Repertorio permanente: *Nada a Pehuajó*, grupo teatral puertorriqueño Jóvenes del 98, dirigido por Maritza Pérez.

<sup>1</sup> En nota parentética se incluye el título del texto cuando no está explícito en el nombre de la película.