

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La cuentística de Julio Cortázar

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Cecilia Quintero Marín

DIRECTOR:

Francisco Sánchez-Castañer

Madrid, 2015

R: 73/598
FLL
R. 159.024

83
81

María Cecilia Quintero Marín

DP860(82)COR;2.06001

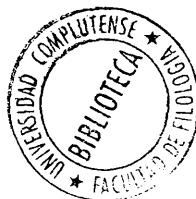


UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5314871316

LA CUENTISTICA DE JULIO CORTAZAR



Departamento de Literatura Española
Sección de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1981

X- 33-054199-3

© María Cecilia Quintero Marín
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-10217-1981

I

MARIA CECILIA DE FATIMA QUINTERO MARIN

LA CUENTISTICA DE JULIO CORTAZAR

Director: Don Francisco Sánchez Castañer
y Mena.

Catedrático de Historia de
la Literatura Hispanoamericana.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Sección de Filología Hispánica
Subsección Literatura.
1980.

II

I N D I C E

	Páginas
La cuentística de Julio Cortázar	I
Indice	II
Expresión de gratitud	VII
Dedicatoria	VIII
Epigrafe	IX
1. INTRODUCCION	1
1.1 Metodología	2
2. EL GENERO FANTASTICO	4
2.1 Definiciones y teorías sobre lo fantástico.....	4
2.2 Argumentos y temas fantásticos. Algunas clasifi caciones.....	6
2.3 La aparición de lo real y lo fantástico en la li teratura hispanoamericana	8
Notas	12
3. JULIO CORTAZAR	13
3.1 Reseña cronológica de su vida y obra	13
3.2 Lo real-fantástico como apertura temática y for mal. Aproximaciones a la teoría literaria de Ju lio Cortázar	19
3.2.1 Conceptos sobre lo fantástico.....	21
3.2.1.1 Lo fantástico como irrupción en lo real.....	21
3.2.1.2 El realismo de lo fantástico....	23

III

	Páginas
3.2.1.3 Lo fantástico como superación de lo lógico-temporal	24
3.2.2 Principios reguladores del cuento.....	25
3.2.2.1 Significación temática	25
3.2.2.2 Leyes combinatorias formales...	26
Síntesis esquemática de la teoría literaria cortazariana	28
Notas	30
4. ANALISIS DE LA CUENTISTICA DE CORTAZAR	32
4.1 "LLAMA EL TELEFONO, DELIA"	32
4.2 BESTIARIO	36
4.2.1 "Casa tomada"	36
Gráfico ilustrativo de la progresión de lo fantástico	39
4.2.2 "Carta a una señorita en París"	42
4.2.3 "Lejana"	46
4.2.4 "Omnibus"	51
4.2.5 "Cefalea"	56
Esquema	61
4.2.6 "Circe"	62
4.2.7 "Las puertas del cielo"	68
4.2.8 "Bestiario"	74
Notas	81
4.3 FINAL DEL JUEGO	85
4.3.1 "Continuidad de los parques"	85
Gráfico aclaratorio	89
4.3.2 "No se culpe a nadie"	89
4.3.3 "El río"	93
4.3.4 "Los venenos"	98

IV

	Páginas
4.3.5 "La puerta condenada"	104
4.3.6 "Las ménades"	110
4.3.7 "El ídolo de las cicladas"	115
4.3.8 "Una flor amarilla"	121
4.3.9 "Sobremesa"	126
Cuadro de alternancia de secuencias.....	127
4.3.10 "La banda"	131
4.3.11 "Los amigos"	136
4.3.12 "El móvil".....	140
Paralelismo en las dos situaciones planteadas..	142
Expresiones populares argentinas I	146
4.3.13 "Torito"	148
Expresiones populares argentinas II.....	154
4.3.14 "Relato con un fondo de agua".....	155
4.3.15 "Después del almuerzo"	162
4.3.16 "Axolotl"	167
4.3.17 "La noche boca arriba"	174
4.3.18 "Final del juego"	179
Notas	183
4.4 LAS ARMAS SECRETAS	194
4.4.1 "Cartas de mamá"	194
4.4.2 "Los buenos servicios"	199
4.4.3 "Las babas del diablo"	204
División espacial del relato	207
4.4.4 "El perseguidor"	210
4.4.5 "Las armas secretas"	216
Notas	221
4.5 TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO	225
4.5.1 "La autonista del sur"	225
Diagrama que establece la correlación entre los personajes	226
4.5.2 "La salud de los enfermos"	229

	Páginas
4.5.3 "Reunión"	233
4.5.4 "La señorita Cora"	237
4.5.5 "La isla a mediodía"	241
4.5.6 "Instrucciones para John Howell"	245
4.5.7 "Todos los fuegos el fuego"	250
Relación entre los personajes y las funciones cardinales	252
4.5.8 "El otro cielo"	255
Notas	259
 4.6 OCTAEDRO	 262
4.6.1 "Liliana llorando"	261
4.6.2 "Los pasos en las huellas"	266
4.6.3 "Manuscrito hallado en un bolsillo"	270
Identificación del itinerario del metro del re- lato con el propio metro parisino.....	272
4.6.4 "Verano"	275
4.6.5 "Ahí pero dónde, cómo"	279
4.6.6 "Lugar llamado Kindberg".....	283
4.6.7 "Las fases de Severo"	286
4.6.8 "Cuello de gatito negro"	290
Notas	293
 4.7 FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES...	 296
 4.8 ALGUIEN QUE ANDA POR AHI	 303
4.8.1 "Cambio de luces"	303
Síntesis de las tres fases del relato	305
4.8.2 "Vientos alisios"	307
Superposición de realidades	309
4.8.3 "Segunda vez"	312
4.8.4 "Usted se tendió a tu lado"	317
4.8.5 "En nombre de Bobby"	320

VI

	Páginas
4.8.6 "Apocalipsis de Solentiname"	324
4.8.7 "La barca o Nueva visita a Venecia"	329
Correspondencia entre los caracteres diferenciales y las iteraciones significativas	334
4.8.8 "Reunión con un círculo rojo"	335
4.8.9 "Las caras de la medalla"	339
4.8.10 "Alguien que anda por ahí"	342
4.8.11 "La noche de Mantequilla"	346
Notas	350
5. CONCLUSIONES	354
5.1 Conclusiones parciales	354
Cuadro temático (clasificación de los cuentos)	354
5.2 Conclusión final	357
6. BIBLIOGRAFIA	358
6.1 Obras de Julio Cortázar. Se sigue un orden cronológico en las categorías especificadas (Obras analizadas y otras obras).....	358
6.1.1 Ensayos, polémicas, relatos y artículos varios de Julio Cortázar.....	361
6.1.2 Entrevistas	363
6.1.3 Trabajos de traducción de Julio Cortázar	364
6.2 Material crítico sobre sus obras	365
6.3 Tesis doctorales y trabajos universitarios sobre Cortázar	376
6.4 Bibliografía general y textos críticos	378
6.5 Películas basadas en cuentos de Julio Cortázar.	385

VII

EXPRESION DE GRATITUD .-

Quiero manifestar mi agradecimiento a Don Francisco Sánchez Castañer y Mena por su acertada orientación y disposición generosa para la realización del presente trabajo; a los catedráticos Don Benito Varela Jácme y Don Manuel Alvar por sus valiosos comentarios críticos; al profesor Pedro García Domínguez, quien me facilitó material de estudio; al poeta y crítico argentino Horacio Salas por su inestimable colaboración bibliográfica; a los profesores Marino Troncoso y Giovanni Quessep, de la Universidad Javeriana de Bogotá, por sus precisiones críticas sobre la obra cortazariana; a Agustín Mahieu, profesor de Historia del Cine de la Escuela Cinematográfica de Madrid, por su información acerca de la filmografía basada en obras del autor y finalmente a Marina Marín, Directora del Colegio Mayor "Miguel Antonio Caro", quien puso a mi disposición su biblioteca particular y los centros de estudio del Colegio.

VIII

A mis padres y hermanos.

IX

"Lo fantástico no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano..."

Julio Cortázar. Ultimo Round ,
t.I, p. 205.

1. INTRODUCCION .-

En primera instancia el objetivo del presente trabajo es el análisis de sesenta cuentos de Cortázar en los que se intentará caracterizar el tratamiento de lo real y lo fantástico. Partimos de la hipótesis siguiente: el estrato real que genera una obra de ficción se encuentra interrelacionado con una determinada forma de concebir la realidad que es plasmada por el autor en su creación literaria. Concretamente en Cortázar su teoría acerca de la literatura, y por ende del cuento literario, brota de una visión en la que los parámetros que integran el género fantástico -que ha sido caracterizado como tal- son asimilados por él y vertidos de un modo peculiar en su producción cuentística. De esta forma será necesario acudir a los trabajos de erudición sobre el tema para concretar muy sintéticamente las definiciones, teorías, argumentos y temas que nos sitúen en el ámbito de lo fantástico. Igualmente será preciso conocer las principales directrices de la teoría cortazariana para así hacer una selección cualitativa de sus principios teóricos-que son susceptibles de ser aplicados a nuestro análisis - y los de los otros autores (que se especificarán en la metodología).

En segunda instancia el análisis de los relatos que constituyen su cuentística édita se hará sobre la base de una caracterización estruc

tural de un doble plano de realidad (lo real y lo fantástico) que se da en la mayoría de sus cuentos. De esta forma intentaremos hacer una tipificación teniendo en cuenta la presentación de ese doble plano de ficción. Es decir, cómo está incorporado al engranaje total de cada relato (si está aludido, presente, en relación alterna, yuxtapuesto, inbricado o fusionado); cuáles son los elementos técnicos utilizados dentro de la narración y que ayudan a clarificar, a delimitar, la bipolaridad existente; si hay o no una relación directa o indirecta con situaciones socio-históricas y de qué manera se encuentran literaturizadas dentro de la obra.

En última instancia se realizará una integración de aspectos y conclusiones parciales que se deriva consecuentemente de la interpretación analítica de los seis libros de cuentos (Bestiario, Final del juego, Las armas secretas, Todos los fuegos el fuego, Octaedro y Alguien que anda por ahí) y dos cuentos publicados separadamente ("Llama el teléfono, Delia" y Fantomas contra los vampiros multinacionales). A partir de la misma se enunciará la teoría resultante sobre la cuentística cortazariana.

1.1 Metodología .-

Atenderemos a tres directrices a manera de marco teórico para el presente estudio.

- Teoría específica de la literatura (el cuento) fantástica, planteada

fundamentalmente por Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Roger Caillois, Emilio Carilla y Louis Vax .

- Teoría sobre el cuento literario - y en particular el fantástico-del propio Julio Cortázar.

- Basándonos en lo arriba especificado, y atendiendo también a teorías de Kayser, Wellek y Warren, Anderson Imbert, se ha elaborado un modelo de análisis, un "método" de clasificación de los contenidos dentro del cuento. Dicho modelo consta de tres componentes: 1. Enfoque temático (línea argumental más importante; eje temático). 2. Iteraciones significativas (unidades de significación que se repiten dentro del texto). 3. Caracteres diferenciales (rasgos definitorios de una situación o un personaje).

Las tres coordenadas están encaradas de una forma complementaria. No pretendemos agotar la interpretación de los cuentos pero sí creemos que los métodos seguidos, dentro de un marco obvio de flexibilidad, nos permitirán dilucidar nuevos aspectos del corpus cuentístico de Julio Cortázar.

2. EL GENERO FANTASTICO .-

2.1 Definiciones y teorías sobre lo fantástico.

Fundamentalmente son cuatro las teorías que tenemos en cuenta : la de Tzvetan Todorov, la de Roger Caillois y las de Emilio Carilla e Irène Bessière(reseñada por Oscar Hann).

Según Todorov lo fantástico es esencialmente un sentimiento de ambigüedad que se plasma en la obra y es percibido por el lector. De esta forma dentro de un mundo totalmente consuetudinario se produce la irrupción de un hecho que no puede ser explicado por leyes de ese mismo mundo cotidiano. Dice así el crítico : " Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un conocimiento aparentemente sobrenatural." (1) Pero no hay que caer en el error de definir lo fantástico por oposición a lo real, a la transcripción exacta de la realidad. Y haciendo énfasis en la "vacilación", incertidumbre, que condiciona la esencia del género añade Todorov: "...lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad, tal como existe para la opinión corriente."(2).

Roger Caillois centra su conceptualización sobre lo fantástico en

el hecho que momentáneamente altera el orden predeterminado en que aparece: Estas son sus palabras al respecto: "La instancia esencial de lo fantástico es la Aparición: lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto y en un instante preciso, en el corazón de un universo, perfectamente determinado y del cual se estimaba al misterio desterrado a perpetuidad. Todo parece como hoy o como ayer: tranquilo, banal, sin nada insólito y he aquí que lentamente se insinúa o de pronto se despliega lo inadmisible." (3).

Por otra parte Emilio Carilla establece la relación que se opera, dentro del ámbito de la literatura fantástica, entre la imaginación del creador que plasma lo fantástico en su obra y el tema elegido por el escritor: "...la literatura fantástica comprende -en su ámbito de fantasmas y nebulosidades más o menos objetivables -aquella parte de la imaginación creadora que sobrepasa -como tema- límites lógicos y entre fronteras de delirios, irrealidades, sueños, sobreexcitaciones... es posible hablar de lo fantástico como el amplísimo receptáculo de obras debidas a la fantasía exacerbada, desbordada, extremada. De nuevo, profundidad de límites, ansias de fondos." (4).

Por último veamos como la crítico Irène Bessièrre habla de lo fantástico como un producto de interrelación de categorías formales. Es decir, lo fantástico "...supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y de lo imaginario comunitario..." (5).

2. 2 Argumentos y temas fantásticos. Algunas clasificaciones.

En esta sección haremos un recuento de datos y clasificaciones propuestas por especialistas en la materia con la intención posterior de agrupar al final del trabajo los cuentos analizados según este compendio. Tomaremos como base trabajos teóricos de Adolfo Bioy Casares, Louis Vax, Emilio Carilla, Jorge Luis Borges y Roger Caillois.

Bioy Casares en el Prólogo a la Antología de la literatura fantástica enumera los siguientes argumentos fantásticos: argumentos en que aparecen fantasmas, viajes por el tiempo, argumentos con acción que sigue en el infierno, temas con personaje soñado, con metamorfosis, acciones paralelas que obran por analogía, el tema de la inmortalidad, fantasías metafísicas. Bioy, que ha escrito este libro en colaboración con Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, aclara que los cuentos fantásticos son susceptibles de clasificar por la explicación también (aquéllos que se explican "por la agencia de un ser o un hecho sobrenatural." (6) ; los relatos que pueden explicarse fantásticamente; los que para su interpretación requieren la intervención de elementos similares al primer caso pero que implican de algún modo una posible explicación natural).

Jorge Luis Borges^{*} ha seleccionado cuatro grandes "procedimientos o temas": la obra literaria dentro de la obra literaria, la realidad contaminada por lo onírico, viaje en el tiempo y el tema del doble.

Louis Vax habla de: el hombre lobo; el vampiro; las partes separadas del cuerpo; las perturbaciones de la personalidad; los juegos de lo invisible y de lo visible; las alteraciones de la causalidad, el espacio y el tiempo; la regresión.

Emilio Carilla, que sintetiza estas dos posturas, a continuación precisa lo siguiente: "Sin la intención de corregir tales enfoques, creo que puede tentarse una serie más detallada que la de Borges y más generalizadora que la de Vax, con la particularidad... de que la clasificación que propone atiende al cuento fantástico, y no a la amplitud de la literatura fantástica." (7). La clasificación propuesta por el profesor Carilla es la siguiente: Locura (e historias clínicas), Trasmutación de especies y reinos de la naturaleza, Trasmutación de sueño y realidad, Vida-Muerte (visiones de trasmundo y fantasmas), Viajes en el tiempo, El doble, Anticipaciones, Lo fantástico proyectado hacia la sátira y Formas mixtas (dentro de algún desarrollo).

Roger Caillois señala como variantes temáticas del género las siguientes: El pacto con el demonio, El alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida, El espectro que es condenado a una carrera eterna y desordenada, La muerte que irrumpe -personificada- entre los vivos, La "cosa" indefinible e invisible que pesa (cuya presencia se siente) que hace daño o mata, Los vampiros, Elementos

tos (la estatua, el maniquí, la armadura, el autómeta) que en un momento dado se animan y adquieren independencia, la maldición de un brujo que ocasiona una enfermedad de caracteres horripilantes, La mujer fantasma -seductora y mortal-, La inversión de los planos del sueño y de la realidad, Elementos físicos (habitación, departamento, piso, casa, calle) borrados del espacio, Detención o repetición del tiempo.

2.3 La aparición de lo real y lo fantástico en la literatura hispanoamericana.

A caballo, entre el siglo XIX y el siglo XX coexisten dos importantes movimientos que en más de una ocasión habrán de fundirse: El modernismo y el naturalismo. Hacia la misma época también empieza a hacerse sentir un movimiento literario originado en Francia: El realismo. Esta corriente será la que suceda en influencia al modernismo en Hispanoamérica. Conviene detenernos un momento aquí. El realismo hispanoamericano alcanzará registros personales y por su temática ofrecerá, por efecto reflejo, una imagen nueva a la literatura mundial. Quiere decirse con esto que por primera vez el lector europeo o de cualquier otra latitud tendrá ocasión de enterarse de las características y regiones de Iberoamérica a través de su literatura. Obviamente estamos hablan

do del regionalismo, de la literatura indigenista, de la Revolución mexicana, de la novela de la selva, etc. Como la crítica literaria más exigente y actual lo especifica, estos no son más que adjetivos -clasificación por temas- de una literatura cuyo estilo corresponde al realismo y que coincide ideológicamente con la posición de compromiso asumida por los intelectuales con respecto a los conflictos sociales (una actitud literaria e ideológica exactamente opuesta a la de la generación modernista).

Han sido muchos los intentos por explicar la realidad hispanoamericana y se cayó en una visión pobre y externa, limitada, de lo real. Se cayó incluso en el lugar común de dividir de un modo maniqueo lo real: la antinomia hombre-naturaleza (es el caso de las novelas de José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos). Pero no todo es realismo en nuestra literatura.

"Desde sus orígenes, la descripción o la interpretación de América se alimenta de maravillosos componentes. Mas a esto hay que añadir las propias versiones autóctonas, de evidente naturaleza mítica o legendaria. Al iniciarse la formación de las literaturas nacionales en la Independencia americana, muchos autores acudirían al elogio de estos materiales." (8). A continuación Oscar Hann menciona a Rubén Darío quien habla de la influencia de la hechicería y los brujos como tema, como atractivo para ciertas recreaciones literarias. Hann arguye que

en Hispanoamérica coexistieron dos tipos de leyendas (las tradicionales y las literarias) y en su libro se dedica al rastreo del género fantástico en el siglo XIX hispanoamericano. Aparecen así estudios sobre Eduardo Wilde, Eduardo Ladislao Holmberg, Juana Manuela Gorriti, etc. . Como puede verse este género encuentra en los exponentes del siglo XIX el desarrollo de una modalidad, una faceta, de la literatura fantástica.

En los primeros años de la Guerra mundial, el nacimiento de los movimientos europeos de vanguardia (dadaísmo, surrealismo, futurismo, etc.) va a tener influencia, eco, dentro de nuestras letras hispanoamericanas. En nuestro continente tales movimientos van a adoptar una forma peculiar (creacionismo, ultraísmo, estridentismo, etc.) propiciando en los seguidores de tales movimientos -Huidobro, Neruda, Borges, Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Rulfo o Lezama Lima- un deseo de oponer creativamente el concepto de realidad tradicional al de la creación ficcionalizada de "otras" realidades que trasciendan lo consuetudinario y se instalen en el terreno de lo fantástico.

En este sentido los representantes del género fantástico -con Jorge Luis Borges a la cabeza- incorporaron esta noción de realidad "otra"

a sus obras creando así obras que no se limitan a etiquetar la realidad, a transcribirla, sino que van más allá de ella para trascenderla poniendo en juego la fantasía y la imaginación creadora. **

Finalmente veamos como el propio Julio Cortázar al teorizar sobre lo gótico en la literatura rioplatense inscribe dentro de esta categoría a los escritores "...cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente "gótico" es con frecuencia perceptible. Algunos célebres relatos de Leopoldo Lugones, las atroces pesadillas de Horacio Quiroga, lo fantástico mental de Jorge Luis Borges, los artificios a veces irónicos de Adolfo Bioy Casares, la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y del que esto escribe...son algunos de los ejemplos suficientemente conocidos por los amantes de esta literatura, quizá la única, dicho sea de paso, que admite ser calificada de escapist stricto sensu y sin intención peyorativa."(9). Cortázar después dirá que su creación guarda analogías con la dimensión de lo "gótico" por elementos tales como: sus recuerdos infantiles nutridos por la acumulación de terrores que nacían de las cosas y de las creencias; el conocimiento de algunas supersticiones (el lobizón que sale en las noches de luna llena, la mandrágora como fruto de horca, el miedo encarnado en un vampiro o fantasma, etc); la búsqueda de lo misterioso, lo lúgubre o lo necrófilo plasmado en sus primeros poemas; en suma, su natural aceptación de lo fantástico.

N O T A S

- (1) Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. (Buenos Aires, E. Tiempo Contemporáneo, 1972), p. 34.
- (2) Ibidem , p. 53
- (3) Callois, Roger . Imágenes , Imágenes ... (Buenos Aires, Ed.Sudamericana, 1970), p. 14.
- (4) Carilla, Emilio. El cuento fantástico. (Buenos Aires, Ed. Nova, 1968), p. 21.
- (5) Hann, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. (México, Premio Editora, 1978), p. 16.
- (6) Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo". En: Antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges-Silvina Ocampo-Adolfo Bioy Casares. (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965), p. 13.
- * Los argumentos de Jorge Luis Borges son recogidos por Carilla en su libro ya citado. Para la ampliación del tema ver las páginas 38 y 39.
- (7) Carilla, Emilio. El cuento..., op. cit. , p. 39.
- (8) Hann, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano en..., op.cit., p. 10.
- ** En los últimos cincuenta años ha cobrado importancia también otra corriente artística (en particular en su vertiente literaria) que, nacida en Europa, ha tenido un particular arraigo en América: el realismo mágico. Este podría sintetizarse en el principio: la magia que se oculta detrás de lo real.
- (9) Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". En: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien (Caravelle 25), Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1975, p. 145.

3. JULIO CORTAZAR .-

3.1 Reseña cronológica de su vida y obra.*

Julio Cortázar es hijo de Pedro Valentín Cortázar y María Scott. Sus antepasados familiares fueron vascos, franceses y alemanes. El nombramiento de su padre como secretario técnico de una comisión de compras del Ministerio de Obras Públicas los lleva a radicarse en Bruselas en 1913. Las incidencias de la Primera Guerra Mundial hace que su permanencia en Europa se limite a sólo cinco años.

- 1914 El 26 de agosto nace en Bruselas Julio Francisco Cortázar S. Fue inscrito en la legalización argentina a pesar de los avatares bélicos .
- 1915 El 15 de febrero parten para Suiza, territorio neutral. Aquí nace Ofelia, su hermana.
- 1917 Se trasladan a Barcelona. El señor Cortázar viaja a Buenos Aires para gestionar un consulado pero impedimentos de carácter político (él era conservador y el poder estaba en manos de los radicales) impidieron la realización de tal objetivo.
- 1918 Llegan al puerto de Buenos Aires. Eligen el suburbio de Banfield para vivir y una cómoda casa en la calle Rodríguez Peña. En la escuela del barrio Julio empieza sus estudios.
- 1927 Su pasión por la escritura se concreta en poesía. Por este a-

no le escribe a su hermana Ofelia (familiarmente llamada Memet) unos versos que denomina Odas a Memet. Sus preferencias literarias ya son detectables: Edgar Allan Poe y sobre todo Jules Verne.

- 1927-1930 Escribe versos dedicados a sus autores predilectos Poe y Verne, canciones para sus maestras y amigas, poemas de amor a una compañera de clase . También por estos años dio una conferencia sobre Neruda .
- 1932 Recibe el grado como profesor de escuela primaria.
- 1935 Recibe en la Escuela Normal Mariano Acosta su título como profesor de escuela secundaria y preparatorios.
- 1936 Aprueba sus exámenes de ingreso en la facultad de Filosofía y Letras.
- 1937-1944 Deja sus estudios universitarios por necesidades económicas. Trabaja como profesor de enseñanza secundaria en Bolívar y Chivilcoy. Empieza a escribir cuentos.
- 1938 Publica Presencia, una colección de poemas bajo el seudónimo de Julio Denis.
- 1942 Publica algunos relatos cortos en los periódicos provinciales como "Llama el teléfono, Delia" en El Despertar de Chivilcoy el 22 de octubre.
- 1944-1945 Va a Mendoza como profesor de literatura francesa en la Universidad de Cuyo. Participa en la ocupación de la universidad en

protesta contra el peronismo. Renuncia a su cátedra después de las elecciones presidenciales en que gana Perón(24-2-46).

- 1946-1948 Vuelve a Buenos Aires donde trabaja como gerente de la Cámara del Libro de Buenos Aires. Consigue su título de traductor público de inglés y francés.
- 1948-1951 Deja su gerencia de la Cámara del Libro y empieza a desempeñarse como traductor. Sigue escribiendo cuentos.
- 1949 Publica Los reyes -poema-dramático- y usa su nombre por primera vez.
- 1951 Publica Bestiario, su primer libro de cuentos. Consigue una beca del gobierno francés para estudiar en París y llega a esta ciudad en noviembre.
- 1952 Comienza a trabajar como traductor para la Unesco.
- 1953 Contrae matrimonio con Aurora Bernárdez (argentina y traductora). Viaja a Italia donde traduce los trabajos en prosa de Edgar Allan Poe para la Universidad de Puerto Rico.
- 1956 Publica en México algunos de los relatos de su segundo libro de cuentos: Final del juego y las "Obras en prosa" de Poe.
- 1959 Publica su tercer libro de cuentos: Las armas secretas. Como él lo expresa con este libro ingresa en una temática de tipo existencial. **

- 1960 Publica su primera novela: Los premios. Plasma el problema del aislamiento y la incomunicación argentina a través de una sugerente anécdota. (Esto conecta con los años que él vivió y recuerda: Argentina se retiró de la Sociedad de Naciones, rechazó la integración panamericana, alabó El eje y en la Primera Guerra Mundial fue neutral a pesar del hundimiento de sus mercantes por los alemanes).
- 1962 Publica su anecdótico libro Historias de cronopios y de famas. Viaja a Buenos Aires.
- 1963 Se consagra con la publicación de su "anti-novela" Rayuela. Pretende trascender los límites de la escritura y estructura de la novela tradicional. Hace su primera visita a la Cuba posrevolucionaria.
- 1964 Se hace otra publicación de Final del juego en Buenos Aires (Editorial Sudamericana) en la que se integran otros cuentos además de los ya aparecidos en la edición de 1954.
- 1966 Publicación de otro libro de relatos: Todos los fuegos el fuego.
- 1967 Su "collage" teórico creativo- La vuelta al día en ochenta mundos- se publica. También se publica una serie de textos que acompañan al libro de fotografías de Alicia D'Amico y Sara Facio titulado Buenos Aires, Buenos Aires, de la fundación a la angustia.
- 1968 Aparece la primera publicación de su tercera novela 62. Modelo para armar.

- 1969 Publicación de Ultimo Round. Hay una etapa esencialmente creativa en cuanto a lo formal ya iniciada con Rayuela. Se condensan sus elementos objetivos en cuanto a su creación y otros textos que enriquecen su ficción.

- 1970 Luego de su paso por Chile en noviembre , donde asistió a la asunción presidencial de Salvador Allende, permanece u nos días en Buenos Aires. Se publica Viaje alrededor de una mesa (folleto en el cual se reprodujo sus conceptos e ideas -también las de Vargas Llosa- respecto al tema "El intelectual y la política" que se debatió en la Ciudad Uni versitaria de París, del 20 al 30 de abril del 70. Los par ticipantes fueron: el paraguayo Rubén Bareiro Saguier, el brasileño Roberto Schawartz, el peruano Mario Vargas Llosa y los argentinos Julio Le Parc y Cortázar).^{XXX}

- 1971 Se publican los poemas Pameos y neopas. Recopilación parcial de diversas composiciones poéticas desde 1950.

- 1972 Publicación de Prosa del observatorio.

- 1973 Viaja a la Argentina para conmemorar la publicación de su cuarta novela: Libro de Manuel . Visita también Perú, E- cuador y Chile.

- 1974 Se publica el libro de cuentos Octaedro.

- 1975 Forma parte del Tribunal Russell II que se reunió en Bruse- las en enero. Como consecuencia de dicha reunión escribe y publica en forma de historieta Fantomas contra los vampiros multinacionales. También se publica Silvalandia (fotografías

- de Julio Silva y textos de Julio Cortázar).
- 1977 Viaja en noviembre a Madrid para presentar su último libro de cuentos aparecido hasta la fecha Alguien que anda por ahí.
- 1979 Publicación de su libro Un tal Lucas.
- 1980 El 25 de enero en La Habana (Cuba) pronunció el discurso en el Acto de Constitución del Jurado del Premio Literario Casa de las Américas.

Los datos que hemos reseñado no pretenden ser exhaustivos. Se ha in tentado aludir a aquello que más relación tiene con su producción y evo lución literaria. En realidad son pocas las referencias que podemos te ner de la vida privada de Julio Cortázar. Ello es debido a una actitud consciente del autor. Detesta toda intromisión en su vida privada, evi ta los círculos literarios y los congresos. Como el propio Cortázar di ce: "preferiría no meterme con nadie" (en la entrevista concedida a Luis Harss, p. 259).

3.2 LO REAL-FANTASTICO COMO APERTURA TEMATICA Y FORMAL. APROXIMACIONES A LA TEORIA LITERARIA DE JULIO CORTAZAR .

Para concretar la cosmovisión literaria de Cortázar hemos considerado válido codificar los aportes críticos del autor a este respecto en dos grandes grupos: El primero correspondería a los conceptos que Cortázar tiene sobre lo fantástico en relación con el proceso creativo. Es decir, cómo se inserta en el mundo de su-ficción una serie de presupuestos teóricos -y por ende de carácter abstracto- que de una u otra forma correlacionan el subjetivismo del creador (su condición de escritor) con el objeto creado (su obra narrativa). El segundo grupo o apartado intenta aprehender los principios reguladores del cuento a partir de los elementos que el propio Cortázar ha señalado como primordiales dentro de la mecánica cuentística.

Antes de pasar al desarrollo de los puntos anteriormente expuestos es preciso intentar definir el cuento literario a partir de tres analogías -propuestas por el autor- que delimitan por los puntos convergentes o divergentes el carácter, la esencia, del cuento:

- El cuento en contraste con la novela posee una limitación real. Da esta forma sus elementos tienden a estar condensados casi siempre por una relación inversamente proporcional al límite físico en que se desarrollan (las preceptivas literarias caracterizan este género -el cuento- entre otros rasgos por el de su limitación espacial). La novela por su parte "...se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada..."(1).

- Esta segunda analogía se desprende de la anterior. Habiéndose puntualizado que el campo de desarrollo de la trama novelesca posee un radio más amplio que el del cuento pueden compararse estos dos géneros con el cine y la fotografía respectivamente. La novela ofrece puntos de contacto con el cine "...en la medida en que una película es en principio un "orden abierto", novelesco..."(2) y cuya aprehensión de la realidad "...se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el "clímax" de la obra..."(3). La fotografía como el cuento presupone una cierta selectividad condicionada por esa limitación de que ya hablábamos: "...el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura..."(4). Tiene que existir tal concreción que permita a través de la foto o el cuento la recreación de nexos significativos que están virtualmente sugeridos.

- Este último eslabón en la cadena de analogías que se vienen exponiendo responde a la íntima relación que existe entre la poesía y el cuento. Ambos brotan "...de un repentino extrañamiento, de un desolazarse que altera el régimen "normal" de la conciencia..."(5), ambos hacen uso de un lenguaje potencialmente significativo que constituye "...una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra..."(6) y los dos coparticipan de "valores" comunes que constituyen su esencia y cuya única diferencia reside en la forma como el poeta o el cuentista los manipula al servicio de la estructura de su obra. Estos "va

lores serían:"...la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable." (7).

3.2.1 Conceptos sobre lo fantástico .-

3.2.1.1 Lo fantástico como irrupción en lo real.

Lo consuetudinario y contrastable debe ser el escenario sobre el cual irrumpe lo fantástico y produzca una especie de ensanchamiento de lo real. Esto último presupone que la situación fantástica nazca desde el mismo ámbito de lo real, cree una situación "otra" y su aprehensión no se realice a través de la vía intelectual. "Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado."(8). De esta forma la estructura lingüística establece una fusión entre lo real y lo fantástico.

La esencia del hecho fantástico"...no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede u sarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos , arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano... Lo fantástico fuerza una costra aparenencial , y por eso recuerda el punto vélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos apren

dido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no es scandalizarnos frente a las rupturas del orden." (9).

Tanto el lector como el autor tienen que poseer una capacidad de "extrañamiento", de "descolocación" para poder entrar a formar parte de esa otra categoría de lo real que en cierta medida constituye una apertura pero también una proyección en otra dimensión de carácter psíquico. Esta dimensión psíquica responde también al carácter intuitivo y no ce rebreal de la captación del hecho fantástico r "...al margen de las le yes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos per fectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir." (10). Hay que abrir se a través de la "ruptura recuperable" (11) de los factores que integran un sistema de causalidad eminentemente racional para estar recep tivo, "permeable" a otro tipo de realidades que acrecienta la dimen sión objetiva.

Esta especie de aprisionamiento de lo fantástico dentro de los lí mites instituidos como reales puede darse a través de un estado de dis tracción que Cortázar define así: "El estado que definimos como dis - tracción podría ser de alguna manera una forma diferente de la aten - ción, su manifestación sinétrica más profunda situándose en otro plano de la psiquis; una atención dirigida desde o a través e incluso ha - cia ese plano profundo. No es infrecuente que en el sujeto dado a

ese tipo de distracciones ... la presentación sucesiva de varios fenómenos heterogéneos cree instantáneamente una aprehensión de homogeneidad deslumbradora." (12). Ese plano profundo de que habla Cortázar es el que se encuentra al margen de posibles nexos de carácter asociativo y causal y que sólo por la irrupción de lo fantástico dentro de lo real se puede llegar a romper tal sistema.

3.2.1.2 El realismo de lo fantástico

Al relacionarse lo fantástico con algo que tiene que ver más con una aprehensión intuitiva que racional de las cosas se está precisando una gradación en la forma como se encara lo real. En este sentido una parte de la concepción de lo real estaría regulada por aquellos patrones que tienden a codificar esta parcela dentro de criterios verificables, contrastables, por la vía empírica. Por otra parte lo real-fantástico sería esa "otra" parcela donde las cosas no son explicitadas por una vía objetiva. En palabras de Saúl Yurkievich esta dimensión de lo real sería equiparable a una "realidad profunda" que es caracterizada así por el crítico: "...la determinante, la decisiva: evidencia intuitiva (conocimiento simpatético, sensosentimental) sólo verbalizable por alusión: realidad vislumbrada a través de señales intermitentes, anuncios repentinos, mensajes cifrados: no puede interpretarse por vía... analítica, kantiana, sino mediante una apertura-entrega capaz de supe-

rar las categorías lógicas: vía supralógica: por medio de una ampliación de la capacidad perceptiva, por un acrecentamiento de la experiencia posible." (13).

3.2.1.3 Lo fantástico como superación de lo lógico-temporal

La trascendencia de las coordenadas espacio-temporales en el ámbito de lo real- fantástico se encuentra mediatizada por la disposición intuitiva y semi-consciente de aquél que aprehende , siente intuitivamente y comunica por medio de un relato esta situación de extrañamiento. Su peculiaridad puede explicitarse a través de estos tres conceptos expresados por Julio Cortázar y que a continuación citamos:

- El mecanismo que propicia el aglutinamiento de imágenes hace que se produzca una "...figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales y proponga —en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido — la entrevisión de otra realidad ..."(14).

- La riqueza significativa permite su condición de apertura: "No hay fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico."(15). Y este último concepto está directamente vinculado a las nociones de "figura" y de "constelación" —de la teoría cortazariana— que hacen referencia al condicionamiento vital del hombre por un sistema de causas y efectos que no corresponde a

nuestras leyes verificables. Es decir, creer "...que en algunos momentos de la vida de todos nosotros, podemos desencadenar efectos de los cuales no tenemos sospecha, y determinar esos efectos en personas que tampoco se imaginan la causa." (16)-según lo expresado por Julio Cortázar al planteamiento hecho por Rafael Conte acerca de la ruptura en la presentación psicológica de los personajes y de la continuidad espacio-temporal:-

- Lo real-fantástico se opone a lo real-consuetudinario por su carácter único e irrepetible: "Un hecho fantástico se da una vez y no se repite; habrá otro, pero el mismo no vuelve a producirse. En cambio, dentro de las leyes habituales, una causa produce un efecto y, dentro de las mismas condiciones, se puede conseguir el mismo efecto partiendo de la misma causa." (17).

3.2.2 Principios reguladores del cuento .-

3.2.2.1 Significación temática

Este sería el primer principio que entraría en juego para el desarrollo de la estructura cuentística. El cuento debe partir de un tema significativo que permita la condensación de elementos significativos que rebasen sus propios límites y no se quede en la anécdota contenida. Es decir, la elección de un tema significativo debe basarse en la

atracción que éste debe ejercer sobre:"...todo un sistema de relaciones
 en Texas...una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos
 y hasta ideas..." (18); que primero se encontraban latentes en el autor y
 que luego, por intermedio del texto, pasan a crear en el lector una serie
 de correlaciones plasmadas virtualmente en el cuento.

La autonomía, "autarquía", del relato se consigue primordial-
 mente por la selección de un enfoque temático sugerente que permita
 la realización del último precepto del "Decálogo del perfecto cuentista"
 de Horacio Quiroga que, a juicio de Cortázar, es el más importante: "Cuen-
 ta 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." (19). De esta forma, la "esfericidad" del
 cuento se verá delineada por la condensación de todos sus elementos inte-
 grantes. El autor consciente de este presupuesto abstracto intentará la
 máxima tensión de la estructura y la acelerada potenciación de "...un mí-
 nimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrati-
 vos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vag-
 tas como la más elaborada de las nouvelles."(20) Sin embargo la diferen-
 cia estriba en que el cuento debe tender a la mayor economía del lengua-
 je.

3.2.2.2 Leyes combinatorias formales

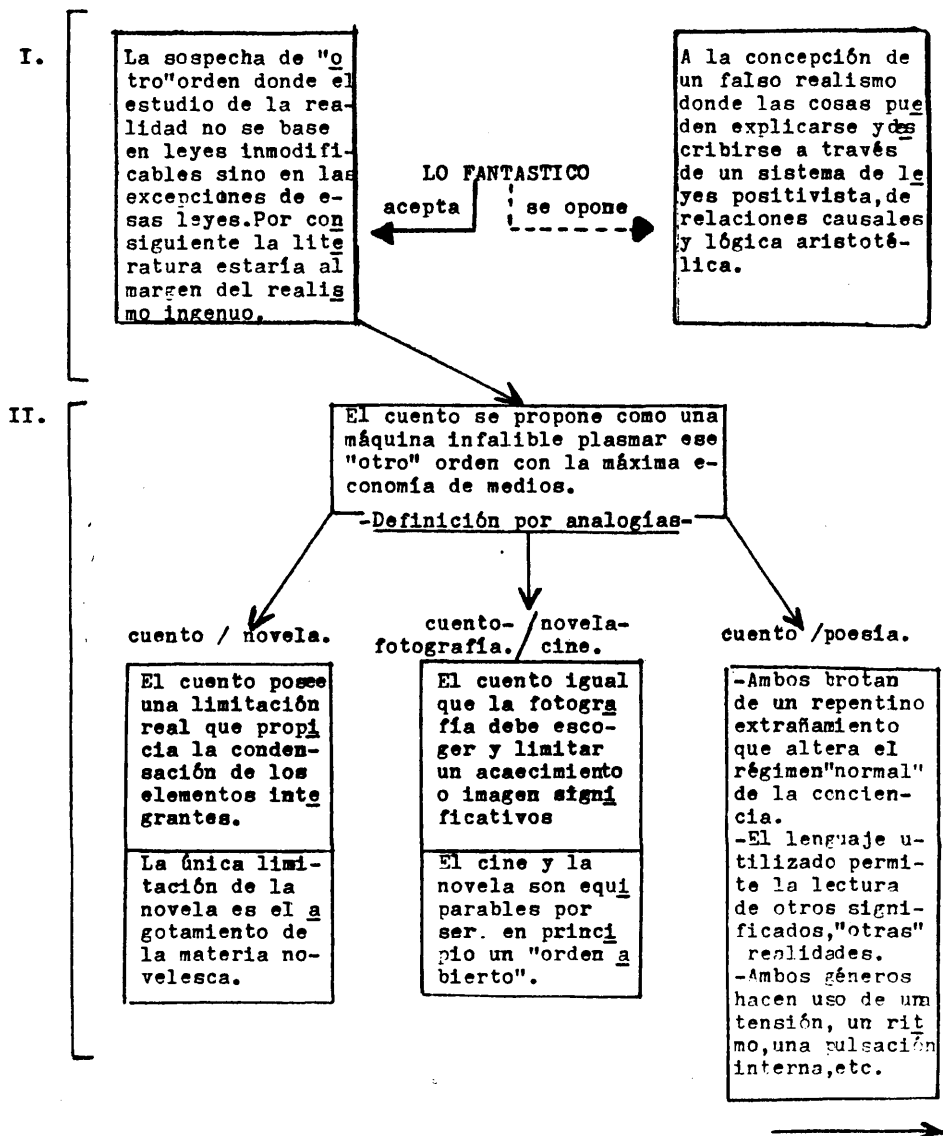
Este segundo principio regulador apunta al tratamiento literario

del tema escogido que se basa esencialmente en el manejo de unas determinadas claves estilísticas que brotan de la intensidad y tensión narrativas. Debe imperar "...un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial."(21). Concretemos los conceptos de estas dos leyes (la intensidad y la tensión) cuya combinación formal es primordial en el engranaje de la ficción:

- La intensidad. Este factor estructural tiene que ver directamente con la coagulación de la trama narrativa, del hilo de la acción narrada. Tal intensidad se logra por el desmantelamiento que se hace de todo aquello que no converja en el núcleo de las funciones cardinales del relato. Según las propias palabras del autor a este respecto la intensidad "...consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición..."(22).

- La tensión. Es la capacidad interna del relato que retiene al lector dentro de la atmósfera de la ficción llevándolo paulatinamente al desenlace de las acciones narradas. De acuerdo con lo expresado por Cortázar correspondería a una forma peculiar de expresar la intensidad. Transcribiendo su concepto la tensión sería "...una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado"(23).

- . SINTESIS ESQUEMATICA DE LA TEORIA LITERARIA CORTAZARIANA . -



Continuación de la síntesis esquemática...

III.

PRINCIPIOS REGULADORES

Significación temática.

Selección de un tema que permita una apertura por condensación del tiempo y el espacio.
Un buen tema atrae un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor y luego proyecta en el lector su virtualidad significativa.

Leyes combinatorias formales.

Intensidad:
Es la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, todos los rellenos o fases de transición.

Tensión:
Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo con-

N O T A S

3. JULIO CORTAZAR

3.1 Reseña cronológica de su vida y obra.

* Para la elaboración de esta reseña hemos tenido en cuenta el siguiente material crítico: 1. Picon Garfield, Evelyn. Julio Cortázar (New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1975). 2. Cortázar, María Scott de. "Mi hijo Julio Cortázar". En: Atlántida, Buenos Aires, ago, 1970. 3. Harss, Luis. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". En: Los nuestros (Buenos Aires, Sudamericana, 1968). 4. Roy, Joaquín. Julio Cortázar ante su sociedad (Barcelona, ed. Península, 1974). 5. Urondo, Francisco. "Julio Cortázar: el escritor y sus armas política". En: Panorama, Buenos Aires, 24-11-1970.

** Estas son las palabras de Cortázar al respecto: "Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de Bestiario y de Final del juego, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí...me bastaba...Pero cuando escribí "El perseguidor...abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en Los premios y sobre todo en Rayuela. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía." "Julio Cortázar o la cachetada...", op.cit., p.273.

*** La referencia es extraída del libro de Miguel Alascio Cortázar Viaje alrededor de una silla (Buenos Aires, Carpeta Editora, 1971), p. 17.

3.2 Lo real - fantástico como apertura temática y formal.
Aproximaciones a la teoría literaria de Julio Cortázar.

(1) Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". En: La casilla de los Morelli. Edición, prólogo y notas de Julio Ortega. (Barcelona, Tusquets editor, 1975), p. 137.

(2) Ibidem.

(3) Ibidem, pp. 137-138.

(4) Ibidem, p. 138.

(5) Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores". En: Ultimo round, t. I (Madrid, Siglo XXI, 1974), p. 78.

- (6) Cortázar, Julio. "Cristal con una rosa dentro". En: Ultimo round, t. II, op. cit., p. 128.
- (7) Cortázar, Julio. "Del cuento breve...", op.cit., p. 78.
- (8) Ibidem, p. 80.
- (9) Cortázar, Julio. "Ese mundo que es éste". En: La vuelta al día en ochenta mundos, t. I (Madrid, Ed. Siglo XXI, 1976), pp. 74-75.
- (10) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con Cortázar (Barcelona, Ed. Edhasa, 1978), p. 42.
- (11) Yurkievich, Saúl. La confabulación con la palabra (Madrid, Ed. Taurus, 1978), p. 10.
- (12) Cortázar, Julio. "Cristal con una rosa...", op.cit., p. 127.
- (13) Yurkievich, Saúl. La confabulación con..., op.cit., p. 10.
- (14) Cortázar, Julio. "Cristal con una rosa...", op.cit., p. 128.
- (15) _____ . "Del sentimiento de lo fantástico". En: La vuelta al día..., op. cit., t. I, p. 73.
- (16) Saldívar, Dasso. "Julio Cortázar enjuicia a Rayuela" (a propósito de la aparición de Alguien que anda por ahí). En: El Espectador ("Magazin dominical"), Bogotá, 11 - 12 - 1977, p. 3.
- (17) González Bermejo, Ernesto . Conversaciones con ... , op . cit. , p. 42.
- (18) Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del..." , op. cit. , p. 141.
- (19) _____ . "Del cuento breve y sus ..." , op. cit. , p.59.
- (20) Ibidem , p. 61.
- (21) Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del..." , op. cit. , p. 145.
- (22) Ibidem.
- (23) Ibidem.

4. ANÁLISIS DE LA CUENTÍSTICA DE CORTÁZAR

4.1 "LLAMA EL TELEFONO, DELIA" .¹ (1)

Este cuento inédito de Julio Cortázar fue publicado por primera y única vez en un suplemento especial del diario "El Despertar", de Chivilcoy, el 22 de octubre de 1942, al cumplir esa ciudad el 87o. aniversario de su fundación..."(2). Se trata entonces del primero publicado dentro de la obra cuentística cortazariana. Es importante aclarar que antes de la publicación de Bestiario Cortázar "...podría haber publicado dos libros de cuentos que se quedaron por ahí (cuentos que había escrito cuando era profesor en el campo, en Bolívar y en Chivilcoy)...y todo eso me negué a publicarlo..."(3). Parece que esta "rotunda" negación obedece a un agudizado sentido crítico del autor, atribuyéndoles - a esos dos libros de cuentos- anomalías de carácter formal. A este respecto dice Cortázar que tenían "...defectos de estructura; me quedaban flecos que no conseguía eliminar; había allí un romanticismo latente del que no podía librarme y del que no me libraré nunca, aunque hoy lo tenga más controlado y en mi juventud desbordara demasiado."(4).

"Llama el teléfono Delia" está dividido en tres momentos narrativos. Esta división puede detectarse por dos elementos de distinta índole: el primero por el cambio en la técnica narrativa al intercalar la comunicación telefónica en forma de diálogos y el segundo por la presencia de otro personaje en el relato que servirá para desencadenar el fin del mismo.

Los tres momentos narrativos coinciden con tres núcleos temáticos desarrollados. Pueden enunciarse así:

- Delia ocupada en sus labores hogareñas recuerda la irremediable ausencia de su esposo Sonny. Los recuerdos se agolpan en su mente entre la ru

tina del fregar, su hijo Babe en la cuna o gateando y los rítmicos ruidos de la radio anunciando la hora o la cantante de "blues".

- La sorprendente llamada de Sonny después de dos años de ausencia total, se desenvuelve entre entrecortadas frases, su deseo de ser perdonado por Delia y la negación de ella. Concluye la comunicación con un súbito corte de la misma por el silencio angustiante de Sonny y los desesperados gritos de Delia pronunciando su nombre.

- A los pocos momentos de concluida la comunicación telefónica llega el amigo común de ambos, Steve. Ella lo pone al tanto de la llamada que ha recibido de Sonny contrastando este dato con lo dicho por Steve pues la muerte de Sonny se había producido dos horas y veintidós minutos antes de la comunicación entre Delia y Sonny.

En la primera parte el narrador omnisciente una y otra vez nos hace percibir la significativa ausencia de Sonny para Delia:

"A Delia le gustaba mirar de continuo el reloj recibir el "hi,hi" de la radio; aunque la entristeciera asociar al tiempo la ausencia de Sonny, la maldad de Sonny, su abandono, Babe, y el deseo de llorar, y cómo la señora Morris había dicho que la cuenta de la despensa debía ser pagada de inmediato, y qué lindas eran sus medias color avellana." ("Llama el teléfono, Delia", p. 4).

Haciendo uso del monólogo interior indirecto enriquece la imagen de soledad y ausencia latente en toda esta primera parte. La incomunicación en que vive Delia no es sólo la atmósfera en que se desenvuelve el relato, es también una iteración significativa al igual que el tiempo. La asiduidad con que es presentado el paso de éste será aún más precisable en el

diálogo telefónico sostenido entre la pareja. Las repeticiones entrecor-
tadas y las asociaciones retrospectivas del último párrafo que antecede
al inicio de la segunda secuencia aumentan la tensión de la narración.

Veamos el texto:

"Si él pudiera comprender el mal que nos hizo, Babe...Si tuviera alma, si fuese capaz de pensar por un segundo en lo que dejó atrás cuando cerró la puerta con un empujón de rabia...Dos años, Babe, dos años...y nada hemos sabido de él...Ni una carta, ni un giro...ni siquiera un giro para ti, pa-
ra ropa, para zapatitos...Ya no se acuerda del día de tu cumpleaños, ¿verdad?...fue el mes pasado...y yo estuve al lado del teléfono, contigo en brazos, esperando que él llamara, que él dijese solamente: "Hola, felicida-
des..." o que te mandara un regalo, un conejito o una moneda de oro..."
("Llama el teléfono, Delia", p. 4).

El diálogo con aclaraciones parentéricas del narrador nos hace pen-
sar en estos primeros años de Cortázar en que la narrativa borgiana fue
determinante para su evolución. Cortázar dice a este respecto: "Encontrar
en la Argentina, en un momento en que se escribía bastante tupido, a la
manera peninsular, a un hombre que ha pulido, que ha limado el lengua-
je reduciéndolo casi a nivel de aforismo, de apotegmas, de frases...lapi-
darias(en el caso cabe la palabra) era una experiencia que un joven escri-
tor sensible tenía no solamente que recibir sino que aceptar y seguir". Más
adelante añade: "La gran lección de Borges no fue una lección temática, ni
de contenidos, ni de mecánicas. Fue una lección de escritura"(5).En el
diálogo las aclaraciones parentéricas de que hablamos se conjugan con
las repeticiones temporales. Estas últimas concretizan los sentimientos
encontrados que son acrecentados por la falta de fluidez de la comunica-

cación. Es como si por detrás de la situación telefónica hubiese una fuerza no caracterizable; el tono de la voz imprecisa de Sonny, el incógnito lugar de donde procede la llamada, la misteriosa interrupción (definitiva) de la llamada.

En el trozo que citamos a continuación podemos apreciar algunos de los elementos analíticos anteriormente expuestos:

"(La voz, tan rara. La voz de Sonny, como si a la vez no fuera la voz de Sonny pero sí fuera la voz de Sonny.)

— Tan sin nada, Delia... Solo y desnudo, yéndome así... sin otra cosa que mi culpa... ¡Sin tu perdón, sin tu perdón, Delia!

— Sonny... ¿Por qué hablas así?

— Porque no sé, Delia... Estoy tan solo, tan privado de cariño, tan raro

...

Pero...

(Las siete y veintinueve; la aguja del reloj coincidía con la firme línea precediendo el trazo más grueso de la media hora)." ("Llama el teléfono, Delia", pp. 4 y 5).

El paso de la Realidad 1 a la Realidad 2, del mundo de Delia en su rutinario apartamento con Babe a una situación casi "terrorífica" (cuando se sabe a través de Steve que la muerte de Sonny había ocurrido antes de la llamada), está dado al final del cuento. La segunda secuencia actúa como nexo entre la primera y la posterior, casi como catalizadora de ambas.

La soledad, el silencio, el miedo, el odio y el amor actúan como interacciones significativas que condensan el relato al lado de caracteres diferenciales como el tono de la voz de Sonny, el ruido de la radio, el repiquetear del teléfono a las siete y veintidós, el rostro blanco e impersonal de Steve, el reloj que es casi como un símbolo del cuento. Los ocho minutos de la conversación son suficientes para alterar toda la rutina.

4.2 BESTIARIO (6)

4.2.1 "Casa tomada" .-

Es importante señalar los núcleos temáticos del desarrollo argumental para abordar una primera lectura de significación del texto y posteriormente precisar otros elementos de análisis implícitos en el mismo.

Dichos núcleos y/o líneas temáticas pueden esquematizarse así:

- Irene y su hermano que tienen alrededor de los cuarenta años, conviven en la casa perteneciente a su familia con todos los rasgos arquetípicos que conlleva la tradición familiar.

- La tipología arquitectónica de la casa -"amplia, profunda y silenciosa"- obliga a sus habitantes a una división de los quehaceres domésticos convirtiéndola en un hecho rutinario.

- Los dos hermanos reciben dinero producido por los bienes rurales que posee la familia, lo que permite que Irene haga del tejido su actividad primordial en tanto que su hermano se ocupe de la literatura francesa y la filatelia -herencia de su padre-.

- La irrupción de un sonido "impreciso y sordo" rompe la cotidianeidad y hace que la casa que hasta entonces estaba ocupada totalmente por sus dos solitarios habitantes se parcialice quedando dividida por la puerta de roble(ésta cumple un papel simbólico pues divide dos mundos como vemos).Una nueva aparición de los ruidos trastoca finalmente la ya ajustada realidad de los personajes presionándolos al desalojo de la casa, sin otra opción que arrojar la llave del portal a una alcantarilla.

De la alusión a estos cuatro núcleos argumentales se desprende la coexistencia inconciliable de dos planos de la realidad dentro de la

ficción: el de los protagonistas y el de los "ruidos". Cada faceta de la realidad posee unos caracteres diferenciales los cuales ayudan al esclarecimiento de éstas y contribuyen a crear paulatinamente la atmósfera del cuento. Los caracteres diferenciales de los protagonistas son: la afición por la literatura francesa y la colección paterna de estampillas (elementos caracterizantes del narrador-protagonista), el hábito de tejer (propio de Irene) y el dinero como reflejo de una situación económica próspera de la que participan ambos. La configuración de los caracteres diferenciales del segundo plano, el de los ruidos, se da por el contraste con las características del espacio físico representado por la casa. La considerable extensión/amplitud y el silencio producido por la escasez de sus ocupantes refuerzan la aparición de lo insólito en una primera instancia como un "sonido impreciso y sordo" que más adelante se va a puntualizar como "un ruido" o "los ruidos". La nota distintiva del origen de este elemento radica en su condición de factor opuesto al mundo de tranquilidad y silencio en que transcurre la vida de los ocupantes. Como consecuencia de esto la intranquilidad y la angustia crece en los hermanos. De esto puede deducirse que en la naturaleza del ruido está implícito un componente nocivo, de peligro inminente aunque inexplicable para Irene y el narrador.

La casa asumiría entonces un papel límite entre los mundos descritos, pero también adquiere un cierto protagonismo no sólo por ser el lugar donde transcurre el relato sino por el casi determinismo que ejerce sobre los hermanos. Casi que se podría hablar de un vivir "para" la casa por parte de éstos. La puerta de roble aparece como una iteración significativa al servicio del tema y de la estructura narrativa. Cuando aparezca el ruido la unidad de la casa quedará dividida por la puerta y

La narración se supeditará a la fracción de la casa que quede ocupada por la pareja. El cierre casi instintivo de la puerta por parte del narrador asume una función preventiva contra la ocupación inminente de la casa por los ruidos. Es claro que las percepciones audibles no conforman en sí mismas la "toma" física de la casa, pero sí está implícita la presencia de "algo" extraño detrás de los ruidos en los que se transfiere la capacidad de desalojo. Veamos esto en el siguiente texto donde se conjuga una descripción detallada de la casa con la función asumida por la puerta.

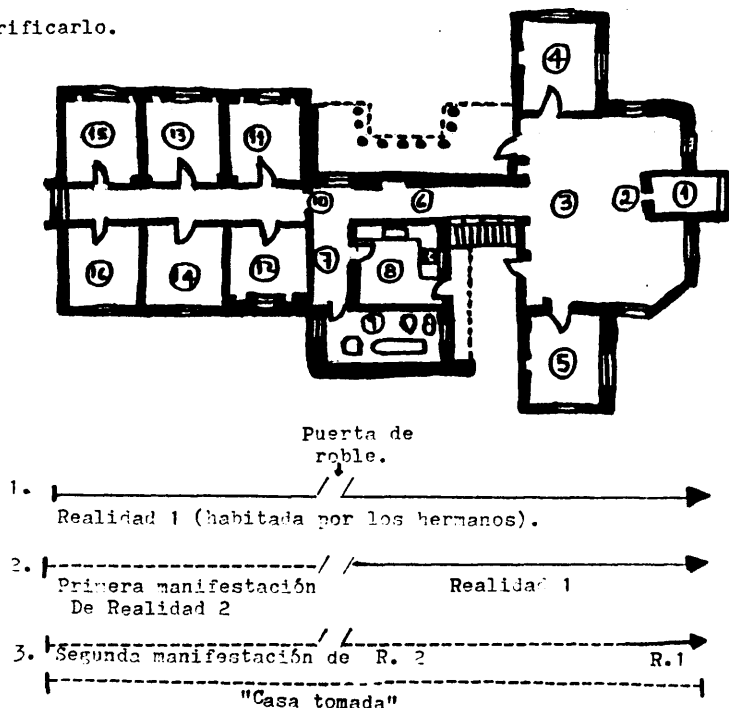
"De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa(...) Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y rudo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el cerrojo para más seguridad" ("Casa tomada", pp. 12-13).

Noé Jitrik habla del doble plano como un mecanismo que opera como "una categoría formal, por su calidad estructural, que funciona como un eje alrededor del cual la anécdota, pero también todo lo que se quiere decir, se organiza". (7) Este doble plano caracterizado por Jitrik como la "zona zagrada" por una parte y los "otros concretos" por otra, respondería a la bifurcación señalada anteriormente como los planos de

los ruidos (Realidad 2) y de los protagonistas (Realidad 1) respectivamente.

El proceso gradual sufrido por el tema es objeto de clasificación de los cuentos como concepto de transformación en "dirección de la desrealización" por David Lagmanovich. Dentro de dicha variante temática, "Casa tomada" cumpliría con tal proceso, es decir, "los hechos "reales" se van modificando hasta tornarse "fantásticos", evolucionan en la dirección de "otra realidad"".(8) Emilio Carilla en su intento de tipificar los temas del cuento fantástico ubica a "Casa tomada" como representativo del grupo denominado "Vida-muerte, visiones de trasmundo y fantasmas"(9).

El despojo paulatino de la pareja por el asedio del ruido coincidiría con el desplazamiento operado por la Realidad 2 sobre la Realidad 1, que en el espacio gráfico diseñado por Juan Fresán (10) podemos verificarlo.



Las referencias extratextuales que se encuentran sugeridas en el relato son: la ubicación temporal (el relato parece desarrollarse en los años próximos a 1939 con sus implicaciones internacionales e históricas como veremos en líneas posteriores) y el estamento económico-social en que podemos situar a los protagonistas por las mencionadas alusiones ya esbozadas en el argumento. Estas son: el poder vivir del dinero producido por las tierras rurales y en una casa con características y ubicación que hablan de su clase social. El profesor Benito Varela Jácome en un análisis exhaustivo del cuento en cuestión nos refiere la existencia de "una proyección del contexto témporo-espacial personal" de Cortázar y el reflejo de la situación internacional en el aislamiento cultural que es detectable en las palabras del narrador cuando expresa:

"Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina" ("Casa tomada", pp. 10-11).

Más adelante dirá el crítico Varela Jácome como "al lado de esta localización cronológica habría que tener en cuenta el momento de redacción del cuento" pues "también esto puede ser una clave. Está instalado el peronismo en el poder y Cortázar, después de una actitud comprometida, decide mantenerse al margen". (11) La interpretación del cuento como alegoría al peronismo y fusión con elementos emanados del período crítico correspondiente a la II Guerra Mundial es señalada también por Joaquín Roy (12); aunque nosotros preferimos contar con un sentimiento más universal aprehendido sí de un contexto socio-político, pero no impositivo para el relato. El enfoque temático de "Casa tomada" coincide, en ese momento histórico, con la presencia de un sentimiento de "desalojo y de agresión" (13) de acuerdo con lo apuntado por el propio Cortázar.

La trasposición de otros elementos simbólicos a la virtualidad del texto, como la identificación o semejanza del pasaje bíblico sobre la expulsión de Adán y Eva del paraíso hecha por Antonio Planells⁽¹⁴⁾ sugiere el esquema comparativo siguiente: paraíso/mundo de los protagonistas, pecado/relación incestuosa entre los hermanos y expulsión/toma gradual de la casa por parte del fenómeno extraño. Sin embargo disentimos de tal apreciación por no considerar válida la interpretación de la segunda variante -la relación incestuosa- en tanto que el mecanismo significativo del texto no sugiere en su totalidad dicho enfoque y si en un momento se habla del "simple y silencioso matrimonio de hermanos" obedecería más bien a una condensación de iteraciones significativas dadas en los dos primeros términos adjetivales de la frase con proyección en toda la estructura significativa de "Casa tomada".

Por otra parte la deliberada utilización de expresiones como "el otro lado", "de este lado", "la otra parte" o "esta parte" sumadas a la adjetivación caracterizadora de la atmósfera del cuento, contrasta con los argentinismos utilizados ("tricota", "pullover", "pavita", "mate", etc.), concretando así una doble función del lenguaje al servicio de la estructura temática y narrativa.

La caracterización directa del narrador-protagonista y la indirecta, Irene caracterizada por el narrador, nos hace pensar en la hermana como creación literaria del narrador, en una especie de subordinación de este personaje a las acciones realizadas por el protagonista-narrador. Es como si dentro del proceso narrativo del "hermano" se gestara un interlocutor imaginario pero no autónomo, que se concretiza en el personaje-Irene y que es necesario como componente técnico actuando como "eco" en la percepción de la Realidad 2.

4.2.2 "Carta a una señorita en París" .-

Las líneas temáticas seguidas en el presente relato están estructuralmente imbricadas. El narrador- protagonista intercala los tres núcleos temáticos fundamentales que pueden enunciarse de la siguiente forma:

- El narrador por unas circunstancias no precisadas hace una especie de intercambio con Andrée (la persona a quien va referida la carta) para establecerse en su apartamento de Suipacha, mientras ella está en París por una temporada de tres o cuatro meses.
- La forma impecable y detallada como está puesta el apartamento, le hace pensar en la meticulosidad con que habría que conducirse por la casa sin estropear el orden pre-establecido.
- Involuntariamente es procreador de conejitos y esto le produce angustia no tanto por el hecho mismo, pues alude a la repetición de dicho "hábito" en circunstancias anteriores sino porque tal situación choca con el perfeccionismo de la casa y la extrañeza que podría producir en la criada Sara que seguramente no lo comprendería. Después de intentar acomodar su casi inquietante padecimiento o costumbre la pérdida del control de la situación lo lleva al suicidio.

Como podemos observar, la visión del narrador como personaje central que narra su propia historia circunscribe el relato basándolo en sus normas y en su visión del mundo. Se constituye en el eje central que coordina los dos focos temáticos, que giran alrededor de él, y la estructura narrativa. Al mismo tiempo el recurso técnico seleccionado: contar por medio de una carta a un destinatario precisado nominalmente pero que en

alguna medida sugiere un destinatario-lector, que como el primero no puede formular una respuesta efectiva a la carta que probablemente nunca llegará a manos de su "interlocutor" (Andrée por lo menos), sugiere una estructura abierta y simultáneamente hace pensar en un posible soliloquio.

Desde el primer momento nos instala en la atmósfera de una Realidad 1, precisando todos los caracteres diferenciales que le incumben:

"Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana. Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara para, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones". (Carta a una señorita en París", p. 20).

El minucioso detallismo de su descripción o por lo menos de la sensación que produce en él la disposición de la casa sugiere de algún modo y ya desde el principio la presencia de un elemento X que actúa como generador de un nuevo orden trastornando el ya establecido. Como ya apuntamos al principio la imbricación en que se encuentran interrelacionados los focos temáticos es un factor que fusiona y crea relación de dependencia entre uno y otro. La Realidad 2 concretizada en la habilidad del personaje para "vomitar" conejitos condensa dos caracteres diferenciales básicos: el poseer en sí misma un tinte extraño y absurdo y el estar condicionada por las alteraciones psíquicas de su "autor" en la interrelación con el mundo consuetudinario y metódicamente organizado de su espacio físico.

Podemos afirmar que la sistematización opera como enlace entre las dos realidades y se constituye en la base de sustentación de ambas. Cada Realidad es mientras cumpla con las leyes que las son propias. Su condición

quedará alterada por el influjo de la Realidad 2 en la Realidad 1 y viversa. Veamos un párrafo ilustrativo al respecto:

"Ya en otra maceta venía creciendo un trébol tierno y propicio, yo aguardaba sin preocupación la mañana en que la cosquilla de una pelusa subiendo me cerraba la garganta y el nuevo conejito repetía desde esa hora la vida y las costumbres del anterior. Las costumbres, André, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el "método". ("Carta a una señorita en París", p. 23).

La imposibilidad de control del personaje-narrador sobre la realidad generada por él provoca la explosión de la angustia progresiva que se va acumulando en su interior. La alteración cuantitativa dada en el "aparocimiento" de un nuevo conejito está en una relación directamente proporcional al estado cualitativo /psíquico vivido en su espacio mental. La progresión del primero rompe los esquemas debidamente puntualizados y lo conduce al suicidio. La insistencia permanente en querer preservar las categorías propias de ambos planos de realidad se constituye en una obsesión y la intromisión incontenible y destructiva de la Realidad 2 alcanza situaciones límites. En los párrafos finales ratifica lo anteriormente expuesto.

"Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa... He querido en vano sacar los pelos que estropean la alfombra, alisar el borde de la tela roída, encerrarlos de nuevo en el armario... No tuve tanta culpa, usted verá cuando llegue que muchos de los destrozos están bien reparados con el cemento que compré en una casa inculc

sa, yo hice lo que pude para evitarle un enojo..." ("Carta a una señorita en París" p. 32).

Las referencias extratextuales están implícitas en el mismo relato. Redondean la figura del protagonista narrador e incluso nos lleva a pensar en aspectos recreados en torno a la personalidad del propio Cortázar: su condición de traductor (Gide, Troyat), su extensa y selecta cultura detectable por los nombres mencionados (Mozart, Giraudoux, Benny Carter, Tsumuno, Antinoo, Ozenfant, Franck, etc.), así como su interés por la historia argentina (lectura del historiador López).

David Lagmanovich señalando ciertas constantes en la cuentística cortazariana expresa como la "intrusión de un nivel en otro implica la aceptación de la caducidad de la lógica, la aceptación de "lo otro" como normal" (15) y Teresinha Alves Pereira señala cómo el empleo "de lo "absurdo" en contexto de realidad" y "la requisición de un testigo que al mismo tiempo que funciona como detalle burocrático, da al lector una vaga idea de desconfianza" (16). Jítrik en su ensayo sobre la "zona sagrada" y la presencia del "otro" mundo en Bestiario dice que en "Carta a una señorita en París" la "zona sagrada" y los cómplices es una sola y misma cosa, y configura una identidad tal vez ideal pero por eso mismo insostenible y absolutamente incommunicable que se rompe con la muerte de todo ese particular grupo" (17). Dichas apreciaciones interpretativas complementan la nuestra y en cualquier caso existe un indiscutible enfoque temático expresado en la invasión del hombre por el acoso de lo insólito, parcializado en iteraciones significativas como la angustia latente, el orden, la rutina. La interpretación de Blacello (18) como un ciclo integrado por tres elementos: "cesación, preservación, des -

función" -de extracción vedántica- nos sugiere un mismo esquema para la exposición de una alegoría política. Los conejitos representan o narran la subversión frente a un sistema aparentemente controlado, ellos irrumpen creando fuerzas de tensión irradiadas a todo lo largo del sistema predeterminado al cual terminan agrediendo.

Los adjetivos cuidadosamente seleccionados matizan la situación un tanto naturalista (vomitar conejitos) para transponerle un sentimiento casi de ternura concretizado en un lenguaje elíptico, con un marcado matiz poético y un acuciado uso de los diminutivos que acentúan la atmósfera afín a los propósitos del relato.

4.2.3 "Lejana" .-

Cortázar en la entrevista con E. González Bermejo recuerda el cuento que analizamos y expresa sus directrices argumentales de la siguiente manera: "...se trata de una "pituca" de Buenos Aires que por momentos tiene una especie de visión de que ella no solamente está en Buenos Aires sino también en otro país muy lejano donde es todo lo contrario: una mujer pobre, una mendiga. Poco a poco se va trazando la idea de quien puede ser esa mujer y finalmente va a buscarla, la encuentra en un puente y se abrazan. Y es ahí que se produce el cambio en el interior del doble y la mendiga se va en el maravilloso cuerpo cubierto de pieles, mientras la "pituca" se queda en el puente como una mendiga harapienta". (19) . El término "pituca" que puede entenderse por el contexto nos sugiere una mujer de clase alta con todos los amaneramientos propios de su status un tanto deformado.

El relato está diseñado por 7 apartados en forma de diario íntimo

y cada uno de estos está fechado consecutivamente (12 de enero, 20 de enero, 25 de enero, 28 de enero, 30 de enero, 31 de enero y 7 de febrero) para concluir en un trozo final donde la presencia de un narrador-psicólogo es detectable. Este siendo un observador no se contenta con observar sino que asocia y analiza el significado de las acciones, codificándolas.

El tema del doble está situado desde el principio en el relato. Alina Reyes narradora-protagonista en su sueño/vigilia siente la presencia de otro yo dentro de su personalidad, que paulatinamente va adquiriendo autonomía. Ella, Alina, la Reina y la "otra", la lejana, la Mendiga conviven hasta yuxtaponerse en dos mundos oponentes cuya función cardinal está dada por un componente técnico de la narración: el monólogo interior indirecto (este que es originado en la conciencia del personaje, pertenece al relato del narrador(Alina) y por ser referido está verbalizado -articulado-). Marta Morello-Frosch dice que "en general, podría decirse que Cortázar no utiliza el doble en el sentido usual de duplicación de la personalidad, ni de confusión entre lo que podría llamarse el personaje real o su imagen. Tanto el original como el reflejo tienen similar importancia, no hay subordinación de uno al otro, y no importa a menudo clarificar, porque a menudo no existe diferencia definitiva, cuál es el personaje principal y cuál el advenedizo".(20) . Las precisiones apuntadas por Morello-Frosch como las ya anotadas por nuestro análisis en párrafos anteriores podemos corroborarlas en el presente texto:

"20 de enero.

A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella

todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan. Ah, no me desespera tanto cuando estoy durmiendo o corto un vestido o son las horas de recibo de mamá y yo sirvo el té a la señora de Regules o al chico de los Rivas. Entonces me importa menos, es un poco cosa personal, yo conmigo; la siento más dueña de su infortunio, lejos y sola pero dueña. Que sufra, que se hiele; yo aguanto de aquí, y creo que entonces la ayudo un poco". ("Lejana", p. 37).

Además de ver claramente la división de personalidad, Alina Reyes/ la lejana, en el aspecto de la sintaxis la alternancia de las proposiciones narrativas está medida por la utilización de una narración impersonal cuando se refiere a "su otro yo". Podemos incluso ratificar que la progresiva autonomía adquirida por ese "otro yo" se patentiza en la imagen que Alina proyecta con caracteres concretos de la lejana.

Los caracteres diferenciales encontrados en el texto conllevan una simbología que es intratextual al mismo, es decir, el proceso de simbolización opera en la amplitud del relato como una cadena en que cada eslabón depende del anterior. El camino actúa como connotación de un proceso que hay que recorrer para poder aprehender ese "otro yo", la nieve como una especie de obstáculo para la vivencia a plenitud del encuentro que en alguna forma ya estaba preanunciado por Alina y hasta se entonces sólo formaba parte de sus "ensoñaciones" :

"Me digo: "Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos." No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado. Y aguanto bien porque estoy so-

la entre esas gentes sin sentido, y no me desespera tanto."("Lejana" , pp. 37-38).

Además del camino y la nieve podemos señalar la presencia del puente como otro carácter diferencial que marca el tránsito de una dimensión a otra. Otros caracteres diferenciales precisables son : los zapatos rotos, la música (el piano), la plaza, etc.

Por otro lado las iteraciones significativas existentes se encuentran organizadas en un sistema de opuestos. La mendiga es a veces sentida con ternura y otras veces despierta un sentimiento de odio; el frío -característica de la Realidad 2: la mendiga de Budapest- es contrapuesto al calor que en ocasiones experimenta Alina; el "río roto" que imagina cuando piensa en la lejana es antítesis del "río cantando" en el momento de la yuxtaposición de la Realidad 1 y la Realidad 2; sueño/in somnio, amor/soledad, matrimonio/divorcio serían también otras iteraciones significativas de igual relevancia.

La última parte conformada por la presencia del narrador-psicólogo -como lo dijimos al principio del presente análisis-(en su variante de un narrador omnisciente, en la medida en que no sólo conoce a los personajes más de lo que ellos mismos se conocen, sino que da precisiones interpretativas acerca de la conducta de los mismos) ofrece un salto cualitativo en la ficción. El cambio de un narrador-protagonista a un narrador omnisciente/psicólogo, de una narración en primera persona a otra en tercera persona, la utilización de otro subgénero (del diario a la narración explicativa) permiten la constatación de lo fantástico dentro de la ficción, la concreción de lo "insólito" y la apertura hacia otro estamento de lo real. Aquí ya adquiere autonomía y no sólo

se encuentra enmarcado por la Realidad 1, donde esta segunda realidad tiene cabida como elemento que subyace dentro del sueño/vigilia. Es decir, dicha Realidad 2 (la fantástica) hasta el momento en que hace su aparición la voz objetiva del narrador omnisciente, podría haber sido caracterizada como un rasgo propio de una personalidad esquizoide, y el relato como un documento "experimental" (casi una crónica) de dicho aspecto psiquiátrico. Por esto es tan importante para la mecánica del relato la juxta posición narrativa y el enfoque temático de la última parte, pues actúa en suma como un detonante de lo fantástico dentro de lo real.

Saúl Sosnowski dice a propósito de "Lejana" que "la visión mítica de la realidad acepta la posibilidad de intercambio físicos. La apariencia externa, los cuerpos y sus investiduras, sólo tienen una importancia secundaria -lo primordial es el principio vital interior común a todo lo que es. El intercambio entre Alina y la lejana fue posible porque ambas eran un mismo ser desdoblado en dos manifestaciones corpóreas o-puestas" (21) Es evidente que la interpretación mítica redondea nuestro punto de vista, pero también es importante condensar las dos vertientes en una -la fantástica y la mítica- para realzar el sincretismo y la virtualidad que se encuentran sugeridos en el texto.

Las utilizaciones dentro del monólogo interior indirecto de versos o de juegos de palabras nos remiten a referencias extra-textuales inherentes al propio Cortázar. Los primeros -los versos- son una clara alusión al Romancero gitano de Lorca y los juegos de palabras rezuman las "experiencias surrealistas ... los textos sobre la cábala y la magia de las palabras... el gusto por leer las palabras al revés" y su "afición por los palíndromos y colección de los mismos" (22) tal como expresa Julio Cortázar.

Alfred Mac Adam señala como "'Lejana" demuestra la fascinación de Cortázar por el tema de la metempsicosis, o la transferencia, la migración de las almas o la idea de que dos personas pueden ser componentes intercambiables de un cuerpo más grande" (23); Mac Adam ofrece también ciertas precisiones pertinentes respecto al aspecto verbal del relato: "el recurso estilístico sobresaliente es la metáfora, precisamente porque el énfasis del cuento está en la transformación, la metamorfosis de una cosa, persona o realidad en otra". (24) Queremos cerrar este análisis haciendo mención a la idiosincracia argentina de la protagonista que se amalgama con la situación fantástica confiriéndole al cuento una nota de cotidianidad. Los personajes secundarios, solamente perceptibles por la visión que ella -Alina- nos ofrece, ayudan a precisar el marco de una realidad social muy argentina (Norita, Luis María Aráoz, la señora de Regules, el chico Rivas, etc.) de la cual participa la Realidad 1 dentro de nuestro esquema.

4.2.4 "Omnibus" .-

El presente cuento comienza con una situación consuetudinaria: Clara en su carácter de mucama de la sra. Roberta que parece encontrarse enferma, compone las medicinas sobre una mesita, antes de disponerse para salir en la tarde del sábado. El narrador en tercera persona haciendo uso de un discurso indirecto libre,³ recrea los pensamientos de Clara sobre lo agradable que puede ser esa tarde y su futuro encuentro con su amiga Ana. Valga decir desde ahora, que esta situación inicial del texto opera como una función catalítica, pero que en cierta forma denota una atmósfera natural y simple complementada con la descripción hecha por

el narrador (revestida de adjetivos como "luminosa", "prolija", "apreciativo", etc) de la tarde veraniega en que se desarrolla el cuento.

Las funciones cardinales del relato estarán dadas por dos bloques de actantes que podríamos agrupar así: Clara y el joven por un lado y el conductor, el guarda y los pasajeros por el otro, sobre los cuales volveremos posteriormente.

La situación de agresividad que se insinúa desde la subida de Clara al autobús (es aparentemente inexplicable) es detectable en la mirada "con cara de pocos amigos" del guarda y el que no "le sacara los ojos de encima, como extrañado de algo" ("Omnibus", p. 52). Sin embargo Clara hará frente con una cierta naturalidad que irá decreciendo en la medida en que la tensión aumenta (percibe cada vez más las miradas escudriñadoras de los pasajeros sobre ella). El que cada uno de los pasajeros esté acompañado de flores de diferentes clases, permitirá que Clara establezca una nominación de cada uno de ellos -los pasajeros- por las flores (el señor de los claveles, "las de los crisantemos y dalias", etc.). El ingreso en el autobús de un joven que pide un "boleto de quince" igual al de Clara y se encuentra en sus mismas circunstancias -no lleva ningún ramo- hará que se repita la situación inicial producida con Clara y que ellos tácitamente se sientan identificados, casi como aliados contra el conductor, el guarda y los demás pasajeros casi masificados. Después de unos momentos del trayecto se sentarán juntos, compartirán la situación angustiosa hasta llegar al final del viaje donde en la Plaza comprarán dos ramos de pensamientos como una especie de expropiación de una culpabilidad inusitada por producir dicha agresividad.

El tiempo lineal del relato contrasta con el desarrollo casi ilógico de la acción, donde las informaciones nos son dadas por las asociacio

nes casi intuitivas que establece Clara. La casi independencia de las flores (margaritas, claveles, rosas y calas, etc.) en unión con las miradas particularizadoras de los personajes constituyen los caracteres diferenciales del relato. Por otro lado las paradas violentas del autobús, la complicidad del chófer y el guarda, el acercamiento agresivo del primero sobre los protagonistas, como también el deseo de comunicación entre Clara y el chico y su deseo de desalojar el ómnibus lo más pronto posible representan iteraciones significativas claves para el cuento.

Milagros Sánchez Arnosí (25) al hablar de los cuentos de Bestiario precisa la utilización de espacios cerrados en los cuales los personajes se incluyen voluntariamente, como sucede con "Omnibus" y en el cual es también rescatable la presencia de un orden determinado que casi se puede decir que presiona a sus personajes hasta obligarlos a "escapar". Juan Carlos Curutchet refiriéndose a Clara expresa la excepcionalidad de su situación; "Repentinamente descubre la razón de su singularidad. Es la única entre todos los pasajeros que no lleva un ramo de flores. Esta singularidad se transforma pronto en causa de una abierta hostilidad...Una escena perfectamente cotidiana se ha convertido en un viaje al terror". (26). Otro aporte crítico importante de reseñar es el de Alfred Mac Adam al decir que "el pasaje comienza y termina con los pensamientos de Clara; no obstante, el método con que se presentan cambia. Al principio parecen espontáneos y más tarde se citan sus intenciones conscientemente ordenadas". (27)

Julio Cortázar señala dos importantes referencias extratextuales: una vinculada con una supuesta influencia de Lautréamont y la otra recuerda una interpretación política encontrada en "Omnibus". Respecto a la primera habla de un episodio similar en la obra de Lautréamont precisando

do que "en todo caso no es una influencia consciente pero debe haber in
fluencia porque yo leí los Chants de Maldoror muy joven en la época en
que entré en la literatura moderna, gracias a Jean Cocteau. Fueron sus
libros los que me mostraron el mundo de la literatura moderna, y leí a
Lautréamont con apasionamiento" (28). En la segunda referencia se alu-
de a lo político a raíz de la publicación de "Omnibus" en el diario
La Nación de Buenos Aires por petición de Eduardo Mallea. Cortázar dice
a este respecto: "El cuento se publicó y como La Nación era un diario an-
tiperonista inmediatamente mucha gente pensó que ese cuento era una ale-
goría de lo que estaba sucediendo. Es decir, que los que tenían las flo-
res eran los peronistas que amenazaban a los que no tenían las flores. Ja-
más eso estuvo en mi imaginación ni por casualidad..." (29).

Las referencias extratextuales implícitas están dadas por la ubica-
ción espacial del recorrido hecho por el ómnibus 168, nos sitúa en Buenos
Aires con todo un marco muy real y cotidiano: la Avenida de San Martín y
Nogoyá, la torre florentina de Juan María Vianney, el Hospital Alvear,
el paredón de Chacarita, Dorrego, Canning y Santa Fe, la "nueva" facultad
de Derecho, la Plaza de la torre de los ingleses y Retiro que es donde
concluye el trayecto del autobús. No obstante todo este marco forma par-
te de un contorno de una Realidad 1 donde siempre las cosas tienen un
cierto rigor y sólo en el recorrido hecho por Clara a las dos de la tar-
de de un sábado la inquina y el desagrado colectivo generarán la presen-
cia de esa "otra" realidad que se instalará dentro de la primera.

El ómnibus por su parte ofrece caracterizaciones personalizadas
que lo hacen ver como otro personaje que consecutivamente participa de
las características emanadas del choque entre los dos bloques de actantes.
Las adjetivaciones que se le atribuyen son casi monstruosas, animalescas.

Veamos unas citas ilustrativas, donde subrayamos las descripciones pertinentes:

"Por la calle vacía vino remolona-mente el 168, soltando su seco bu- fido insatisfecho al abrirse la puer- ta para Clara, sola pasajera en la esquina callada de la tarde". ("Omni- bus, p. 52).

"Buffó la puerta trasera (nadie había subido adelante) y el 168 tomó velo- cidad con bandazos coléricos, livia- no y suelto en una carrera que puso plomo en el estómago de Clara". ("Om- nibus, p. 59).

"Con un salto de rabia el 168 enca- ró las vías, la pendiente opuesta". ("Omnibus", p. 61).

"Vieron que el 168 tendría paso li- bre en la esquina de la plaza; tem- blandole los vidrios y a punto de embestir el cordón de la plaza, tomó el viraje a toda carrera". ("Omni- bus", p. 66).

El relato está fundamentalmente estructurado por la acción, de tal forma que podemos contar 32 situaciones significativas repartidas en cin- co "esferas de acción"³² que pueden agruparse así: "ESFERA DE ACCION DE CLARA: Sale de casa (1 Mn=motivación). Toma ómnibus (2Mn). Es mirada ex- trañamente por el guarda y el chófer (3T=tema). Es mirada cuando entra por los pasajeros (4T) y cuando éstos salen (5T). Es abordada por un jo- ven (6Mn). Dialoga con el joven (7Mn). Se le acerca varias veces agresi- vamente el conductor (8 LT=Leitmotivs). Urde con su compañero un plan para escapar (9Mn). Escapa del ómnibus (10Mn). Compra flores en la pla- za (11 Mn). ESFERA DE ACCION DEL JOVEN: Entra al ómnibus (12 Mn). El guar- da lo mira extrañamente (13T). Todos los pasajeros lo miran (14 T). Abor- da a Clara (15Mn). Es aparentemente atacado agresivamente varias veces por el conductor (16T). Urde con su compañera un plan para escapar(17Mn). Escapa (18 Mn). Compra flores en la plaza (19Mn). ESFERA DE ACCION DEL

GUARDA: Muestra extrañeza al entrar Clara al ómnibus (20T). Observa a Clara junto con los demás pasajeros extrañamente (21T). Ve extrañamente al joven hombre cuando entra (22T). Contiene al chófer cuando se acerca agresivamente al joven (23LT). ESFERA DE ACCION DEL CONDUCTOR: Conjuntamente con el guarda observa extrañamente a Clara (24T). Trata varias veces de abordar sin un fin determinado a los dos protagonistas (25 LT). Al escapar los protagonistas trata de abordarlos sin una razón aparente y queda preso en la puerta (26T). ESFERA DE ACCION DEL GRUPO DE PASAJEROS: La señora de los claveles mira extraña y dulcemente a Clara (27 T). El viejo con margaritas mira a Clara sin razón aparente (28 T). Todos los pasajeros miran varias veces a Clara criticando algo (30 LT). Los pasajeros miran en la misma forma al joven que entra al ómnibus (31 LT). Desalojan al ómnibus mirando extrañamente a los dos protagonistas(32LT)!"

4.2.5 "Cefalea" .-

Desde el inicio de la narración se concreta la presencia de dos planos que conviven con características similares. Las mancuspias constituyen un mundo que se encuentra dividido (mancuspías mayores/mancuspías que viven en las jaulas) y cuya existencia está supeditada a los cuidados del mundo de los protagonistas, verbalmente identificados con "uno de nosotros" o "una de nosotros" y "el otro" o "la otra", que además de caracterizar a los personajes dentro de la ficción sirven como detectores del manejo del narrador en una especie de diario o de "informe de carácter individual unas veces y colectivo otras. Esta pareja no identificable por el nexo existente entre ellos, tiene su criadero de mancuspias (que por las características señaladas dentro del discurso son animales

cuya atención especial está centrada en su delicada piel y en el "pelo del lomo" que esporádicamente es esquilado) que junto con Leonor y el Chango cuidan sistemáticamente. Tanto las mancuspias, como los protagonistas empiezan a enfermarse y la dolencia padecida por los segundos, su cefalea, ofrecerá cuadros clínicos variados a los cuales ellos denominarán con el nombre de cada medicamento específico para cada cuadro clínico que se manifieste. El aumento de enfermedad en ellos (agravado por la "fuga" de Leonor y el Chango^x que hace que aumenten sus ocupaciones), los lleva a encerrarse en la casa y el aumento de enfermedad en los animales-más la escasez de provisiones alimenticias - lleva a las mancuspias a acercarse y rodear con desesperación la casa. En la agobiante simbiosis que se produce al final generada en suma por el estado casi delirante de su mutua enfermedad, el mundo de las mancuspias ingresa en el "orden" mental de los protagonistas que hacen de los ruidos y la casa habitantes obsecantes de su cabeza.

Es preciso concretar que la imbricación acordada entre los padecimientos 'sui-generis' de los dos núcleos protagónicos hace que se establezca una transferencia y la cefalea se encuentre metamorfoseada en las mancuspias, como en una especie de corporización de tal padecimiento. Veamos un párrafo muy significativo al respecto:

"Empieza en el momento mismo en que nos domina el sueño, en un perder la estabilidad, un salto adentro, un vértigo que trepa por la columna vertebral hacia el interior de la cabeza; como el mismo trepar reptante (no hay otra descripción) de las pequeñas mancuspias por los postes de los corrales. Entonces, de repente sobre el pozo negro del sueño donde ya caíamos deliciosamente, somos ese poste duro y ácido al que trepan jugando las mancuspias. Y es peor cerrando los ojos.

Así se va el sueño, nadie duerme con ojos abiertos, nos morimos de cansancio pero basta un leve abandono para sentir el vértigo que reptá, un vaivén en el cráneo, como si la cabeza estuviera llena de cosas vivas que giran a su alrededor. Como mancuspias." ("Cefalea", pp. 74-75).

El acoso de las dos personas por "algo", sus mancuspias/cefalea, además de concretizar el enfoque temático hace referencia a dos espacios, uno físico (la casa) y otro psico-físico (la cabeza). Ambos poseen bifurcaciones en sí mismos. La casa es al mismo tiempo las jaulas habitadas por las mancuspias y el espacio donde viven sus protagonistas, la cabeza es el lugar donde la cefalea se concentra y el espacio psíquico donde se fusionan los dos estados críticos producidos por las enfermedades (la de los animales y la de los imprecisados protagonistas-narradores).

La evidente alternancia de dos narradores ("uno de nosotros" o "una de nosotros" con su respectiva referencia a "la otra" o "el otro") se unifica por la utilización de la tercera persona gramatical cuando uno de los dos se refiere al otro narrador, o a alguno de los personajes secundarios (Leonor o el Chango). También se detecta la peculiar utilización de la primera persona del plural cuando un narrador incluye en su discurso al otro. Veamos citas ejemplificadoras de los dos aspectos explicados, subrayando a manera de énfasis en lo que nos compete:

"Esto aflora al anochecer, y coincide con el cuadro PETROLEUM que afecta al otro, un estado en el que todo-cosas, voces, recuerdos- pasan por encima de él, entumeciéndolo y envarándolo". ("Cefalea", p. 77).

"Tal vez esto que decimos fuera monótono e inútil si no estuviese cambiando lentamente dentro de su repetición;

en los últimos días -ahora que entra-
mos en el período crítico del deste-
 te- uno de nosotros ha debido recono-
 cer, con qué amargo asentimiento, el
 avance de un cuadro SILICA".("Cefalea",
 p. 74).

Compruébese cómo la utilización en este párrafo del "uno de nosotros",
 actúa como una tercera persona gramatical. Es decir, podríamos cambiar
 o sustituir " uno de nosotros " por " él " sin transgredir el sentido
 de la frase.

Existen tres caracteres diferenciales relevantes para el relato.El
 calor, o lo que el paradigma de este elemento evoca :

"No nos sentimos bien...tal vez por el
 viento caliente que soplabá al amanecer,
 antes de que naciera este sol alquitrana-
 do".("Cefalea", p. 70).

"No queremos salir el sol alto sería la
 cefalea". ("Cefalea",p. 80).

"..nos enneguece el sol...entre las llama-
 radas blancas".("Cefalea", p. 81).

"..hace calor en las piezas o (...)"que
 pase el calor, que sea de noche".("Cefa-
 lea",p. 87).

La rutina en el desenvolvimiento de los dos cuadros clínicos y la enfer-
 medad en las dos variantes ya especificadas. La presencia de iteraciones
 significativas como el ruido, el dolor, la noche (oscuridad, insomnio,etc),
 el silencio además de precisar el aspecto significativo -semántico- del
 discurso, confieren una cierta atmósfera de tensión por lo que cada pala-
 bra -iteración significativa- connota.

El espacio geográfico en que se desarrolla el cuento podemos en al-
 guna forma precisarlo al hablarse del Dr. Harbin -para quien hacen esta
 especie de informe clínico que tiene residencia en Buenos Aires - pero

de forma mucho más clara cuando se dice:

"De noche no es tanto, nos ayudan la fatiga y el silencio -porque el rondar de las mancuspias escande dulcemente este silencio de la pampa- y a veces dormimos hasta el amanecer y nos despierta un esperanzado sentimiento de mejoría". ("Cefalea", pp. 71-72).

Dicha mención de la pampa nos hace pensar en el sur de la Argentina donde tienen su pequeña granja.

Alfred Mac Adam establece una conexión importante entre la técnica narrativa y el enfoque temático diciendo que "la técnica es antibiográfica, una parodia de la noción de "primera persona", ya que pinta la aniquilación de la personalidad más que una evolución individual...El narrador de "Cefalea", una persona o un grupo de voces indistinguibles lleva notas para un doctor que las incorporará a una historia clínica del grupo. La gran variedad de enfermedades y los animales, las "mancuspías" (que combinan cualidades de mamíferos, reptiles y aves), representan los elementos fantásticos o preternaturales del cuento".(30).

Hay que ratificar que en nuestro análisis el protagonismo del cuento lo hemos explicado muy concienzudamente sobre la base del mecanismo verbal y el papel jugado por el narrador con "uno de nosotros" o "una de nosotros" y "el otro" o "la otra", pero nunca "los otros" o "las otras". Por esto nuestra opinión se opone a la apreciación de un narrador grupal sugerido por el citado crítico.

Finalmente notemos cómo en los párrafos finales se conjugan tres elementos -las mancuspias, el cuadro clínico leído en el manual y la serpiente representativa de éste como si se saliera del mismo- en una prosa con frases elípticas e interrelacionadas por la expresión "camina en círculo".

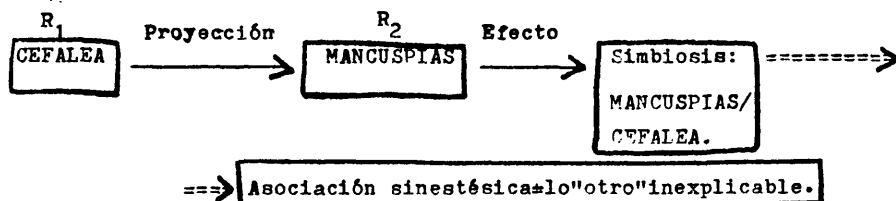
La economía expresiva, las reiteraciones voluntarias, el predominio de un discurso verbal hacen de la estructura verbal un todo cíclico, cerrado en sí mismo cumpliéndose así el concepto de esfericidad y geometría que Cortázar atribuye a su cuentística (31). Citemos algunos apartes explicativos de estos criterios:

"Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos ronda da, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancuspias ahí afuera... Dolores lancinantes agudos en sien derecha, esta terrible serpiente cuyo veneno actúa con espantosa intensidad (ya leímos eso, es difícil alumbrar el manual con una vela), algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza, también lo leímos y es así, algo viviente camina en círculo. No estamos inquietos, peor es afuera si hay afuera... todo eso está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancuspias muriéndose de hambre". ("Cefalea", pp. 89-90).



Lo insólito caracterizado por una ambigüedad en sí misma se da solamente cuando la cefalea en tanto que enfermedad de características asediadas se proyecta en las mancuspias engendrando una asociación sinestésica "concretada" en lo "otro" inexplicable. Podríamos ilustrarlo en el siguiente esquema:

Realidad 1 = R₁ Realidad 2 = R₂



4.2.6 "Circe" .-

El narrador en tercera persona , omnisciente, nos sitúa ya desde el principio en una situación ambigua: la credulidad o no de las murmuraciones en torno al personaje de Delia. Mario será quien tenga una función casi "salvadora" frente al repudio sufrido por Delia y con ella sus padres -la familia Mañara-. El narrador haciendo uso de su omnisciencia empieza por situarse en uno de los planos de la ficción del relato: el de los vecinos/observadores entre los que se incluye la familia de Mario. Frente a éstos Mario -en una especie de reto- empieza por introducirse en el mundo de Delia y paralelamente conocemos por boca del narrador la suerte experimentada por los dos novios anteriores de Delia -Héctor y Rolo-, su país latino acceso a ese mundo extraño de los Mañara y su consecuente muerte misteriosa .

Mario es como una especie de eslabón entre ambas realidades y Delia el polarizador temático que centra una y otra realidad -la propia de finida por ella misma y la que es "sobre ella"-. Mario -eslabón/receptor crece en conocimiento de las dos realidades en que vive. Los bombones y licores -la afición predilecta de Delia- vuelve a darse y Mario contribuye trayendo elementos para su fabricación. Los señores Mañara se definen en función de las actuaciones de su hija asumiendo una doble actitud (rechazo/aceptación) frente a la relación Delia-Mario. También el mundo destrutivo encarnado por Delia va encontrar su coordenada inversa en la actitud inminentemente "redentora" de su galán.

La oficialización de la relación entre ambos actúa como incentivo para Delia sucediéndose así las continuas pruebas de bombones hasta el momento final en que Mario descubre la cucaracha dentro del bombón y reacción

na violentamente arrojándoselo a la cara.

Con esta escena final encontramos bifurcadas de nuevo las funciones (voluntad y placer de destrucción simbolizados en la entrega de los bombones y ruptura del "encanto" de la destrucción plasmado en la agresiva reacción de Mario). El desencadenamiento de la situación final unifica dos de los caracteres diferenciales pertenecientes a la Realidad 2 (lo "otro" desconocido, monstruoso y destructivo de Delia) los bombones como concretización y medio del acto de la destrucción y los animales sobre los cuales ella ejerce una voluntad impositiva. Veamos apartes del texto significativos:

"Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó...y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos...Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor. Pero Héctor se tiró en Puerto Nuevo, un domingo de madrugada. Fue entonces cuando Mario oyó los primeros chismes". ("Circe", p. 94).

Con el trozo citado deslindamos la presencia de la situación fantástica que no está en el hecho mismo de los bombones rellenos de animales. El enigma de la muerte de sus dos anteriores novios no se esclarece con el descubrimiento que Mario hace al final del relato, sino que se desprende de toda una situación monstruosa latente en la psiquis de Delia y que es padecida por Héctor, Rolo y finalmente Mario. Es como si al tener conocimiento de la excéntrica personalidad de la protagonista la muerte elegida por sus "mártires" sea una salida que rompa con la maléfica posesión de que son objeto. Sin embargo la apertura operada por esa

Realidad 2 no queda agotada, concluida, es como el cierre de un nuevo ciclo que puede reiniciarse. La alusión final a los novios muertos (Rolo y Héctor) se contrapone al novio vivo (Mario) cerrando la acción del relato pero proyectando ese nuevo ciclo del que hablamos :

"Aflóje el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra pero viva. Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y vva. Igual que Héctor y Rolo se iba y se la dejaba. Tuvo mucha lástima de los Mañara que habían estado ahí agzapados y esperando que él -por final- hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia". ("Circe", p. 115).

Además de los dos caracteres diferenciales anotados (los bombones y los animales) podemos señalar otros que contribuyen a la configuración de la atmósfera del cuento: los anónimos y los chismes con los que se pretende perseguir y agredir (Realidad 1 sobre Realidad 2), la puerta de la casa de los Mañara como apertura hacia esa segunda realidad, el beso de Delia como sello por medio del cual Mario es conquistado por el mundo de Delia, las calles Rivadavia y Castro Barros referidas en el texto mismo como puente :

"Empezaba a creer posible esa doble vida a cuatro cuadras una de otra; la esquina de Rivadavia y Castro Barros era el puente necesario y eficaz. Hasta tuvo esperanza de que el futuro acercara las casas, las gentes, sordo al paso incomprendible que sentía -a veces a solas- como íntimamente ajeno y oscuro". ("Circe", pp. 100-101).

Por otro lado las iteraciones significativas puntualizan el enfoque temático -el placer de la destrucción - de diverso modo: el silencio

de los padres de Delia es como una especie de protección que la envuelve, la oscuridad de la sala donde se encuentran Delia y Mario se ofrece como el ambiente propicio para las extrañas actuaciones de Delia, la risa y el llanto participan igualmente de dos momentos -el placer que da la satisfacción de sus deseos y el llanto como ruptura de los mismos-, el desprecio de parte de los "otros" simbolizado en el cierre de las ventanas cuando ella pasa, el asco que Mario experimenta en ocasiones como reflejo de intuición de ese mundo destructivo y el insomnio como consecuencia del ingreso de Mario en tan extraña realidad.

Las referencias extratextuales se pueden clasificar en dos: las que se encuentran implícitas en el texto y ayudan a delimitar la Realidad de los personajes en términos espaciales (Plaza Once, Almagro, Palermo y San Isidro, Puerto Nuevo, Café Rubí, Bar Munich, las calles de Cangallo y Pueyrredón, Medrano, Victoria y Castro Barros, los diarios -Crítica y Ultima Hora, etc.) al mismo tiempo que ubican el relato en Buenos Aires y las que sitúan el texto en un marco cronológico concreto como es la época de los años 20 (Rosita Quiroga, la diva del cine mudo Pola Negri, las melodías Rose Marie -opereta- y Llanada de amor indio, la pelea Firpo-Dempsey, las caídas de aviadores en el Atlántico en esos años). Cortázar mismo dando sus apreciaciones sobre la pelea Firpo-Dempsey (1923) que ha sido un acontecimiento de relevante importancia para la vida deportiva de la Argentina, nos da idea de la significación que tuvo para él como recuerdo de su niñez ya que él siempre ha sido un gran aficionado al boxeo (32). En el mundo extraliterario de Julio Cortázar algunos de sus cuentos como "Circe" han cumplido con una misión psicoterapéutica, aunque en el preciso momento de la escritura del cuento no haya respondido a tal impulso. Refiriéndose a "Circe" Cortázar expresa que años después

de haber escrito el cuento "asocié las dos cosas"(el cuento y su "pequeña neurosis...que consistía en el temor de encontrar bichos en la comida")³³ y me di cuenta que había hecho una especie de autoterapia al volcar en el personaje más que morboso del cuento todo el asco, toda la mecánica de la presencia de los insectos en la comida" (33). En otra entrevista concedida a Rosa María Pereda establece una estrecha relación entre el proceso creativo de su literatura -en especial de sus cuentos-, el impulso que lo lleva a escribir y la plasmación en la obra que se ofrece como una exorcización. A este respecto Cortázar dice: "el misterio es una invasión, un asalto a lo desconocido que se cuela por determinados e inciertos intersticios de lo real, que me invade y pugna por salir. Su producto suelen ser los cuentos fantásticos, que al final son eso, el misterio que se manifiesta a gente normal, como nosotros, en un sitio de terminado" (34).

Volviendo al relato mismo es preciso señalar que el título del cuento nos sitúa en el mundo cultural-literario, evocando casi plásticamente el mito griego en que la hechicera Circe haciendo uso de una bebida con propiedades encantatorias convertía a los hombres en cerdos. García Canclini apunta que "de la misma manera que los héroes de los mitos antiguos, los de Cortázar sugieren que lo absoluto se resiste a que el hombre lo conozca y que el intento de penetrarlo conduce a la desgracia"(35). Por su parte Joaquín Roy establece con más amplitud un paralelo entre el mito griego y la versión cortazariana: "Especie de maga, celosa, se dedica a fabricar bombones y bebidas para sus amantes. Circe es desterrada a Italia, y Delia se encuentra desterrada dentro de su familia. No le interesa el exterior, pero al fin llega Mario-Ulises a cambiar ligeramente la situación... Delia-Circe intenta la destrucción del marinero-Mario que anhela rom-

per el círculo; el último golpe no tiene éxito. Mario experimenta el gido ambiente de esós tiempos, dentro de su familia-patria. Intenta el ingreso en otro círculo humano; el resultado es decepcionante" (36).

La proyección del cuento "Circe" en un contexto histórico-social se ha reflejado en la versión cinematográfica del mismo realizada por el director Manuel C. Antín y protagonizada por Graciela Borges en los útimos años de la década de 1960. Entrevistado el director de cine argentino sobre su película dice: "El propio personaje de Circe es la Argentina, un país profundamente narcisista que se autosatisface con la destrucción" (37). Ante tal apreciación los críticos Sara y Néstor Tirri puntualizan que "la afirmación de su director adquiere hoy una vigencia singular, en el sentido de que...con el tiempo su popularidad"(la de Cortázar)"viene a demostrar que el tratamiento de esquemas nacionales en su obra tiene lugar en estratos profundos y por la captación de ciertos imponderables que no dependen, precisamente, de un tipismo superficial o de una ambientación condicionada por el costumbrismo" (38).

Dentro de la clasificación hecha por Saúl Sosnowski "Circe" debido a la reacción de sus personajes -más concretamente de su protagonista Mario-, entraría dentro del "modo activo del hombre de penetrar lo que lo posee"(39). Esto complementaría la postura reivindicativa de Mario que se encuentra unida a un sentimiento objetivo, a un deseo racional de querer instalarse en la Realidad 2 de Delia, de ser casi un investigador pero su misión se deslinda de tal carácter al verse él inmiscuido en los ardidés de la protagonista. Con esto se precisa el paso de lo lógico/racional a lo inexplicable/fantástico, de la acción conscientemente planificada a la inmersión casi inconsciente en el mundo imprecisable que inicialmente fuera su objetivo.

4.2.7 "Las puertas del cielo" .-

Existen tres líneas temáticas en el cuento que se desarrollan alternadamente. Las dos líneas primeras se encuentran traspuestas por el narrador-personaje, el abogado Marcelo Hardoy. Podemos enunciar estas coordenadas temáticas en los siguientes términos:

- La muerte de Celina le es comunicada al narrador que inmediatamente se dirige a la casa de ellos, Mauro y Celina, con los que parece tener una relación amistosa bastante estrecha. Hay casi una situación de carácter grotesco a través de la pintura descriptiva hecha por Marcelo Hardoy que se encuentra un poco ausente de todo lo funerario y del sentimentalismo emanado de los asistentes.

- La segunda coordenada temática se centra en los recuerdos traídos por el protagonista-narrador: el baile del 42 donde estuvo con Mauro y Celina, su ayuda prestada a Mauro en un pleito judicial, la felicidad compartida con ellos, el tratamiento un tanto distante del principio marcado por su status, para finalizar en una tercera parte de esta secuencia narrativa en que recuerda el conocimiento de Mauro y Celina, se especifica también el carácter del pleito por medio del cual él conoció a Mauro, los roces entre Celina y Mauro por la disparidad de sus oficios y su aporte -el de Marcelo Hardoy- con sus invitaciones a bailes en que disfrutaban los tres con la felicidad emanada de Celina.

- La tercera secuencia temática está protagonizada por Mauro y Marcelo que van al Santa Fe Palace cuyo ambiente es ampliamente descrito: milongueras y juneros^x, cantantes de tangos y milongas, tapes^{xx}, caras trasnochadas y casi grotescas, ambiente arrabalero, etc. En medio de toda esta atmósfera la presencia casi fantasmal de Celina va a ser percibida por

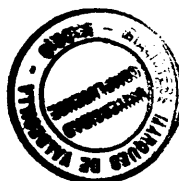
Mauro y Marcelo casi de manera imperceptible pero patente en el relato.

Es notorio el papel del narrador no sólo en el tema sino en la estructura narrativa. Marcelo Hardoy como personaje y narrador (donde el Yo que es personaje y el El que es narrador ^{se} fusionan) altera la estructura lineal del relato trastocando la temporalidad del mismo. Todo el cuento es un flash-back donde están contenidas otras retrospectivas arbitrariamente evocadas por el narrador -recuerdos de la Celina viva-desde el presente del relato que podemos detectarlo cuando él escribe, rememora en sus "fichas". Concretémoslo en el texto:

"Mauro ni la miraba. Me parece que fue en ese momento que los dos nos alcanzamos en lo más hondo. Ahora (ahora que escribo) no veo otra imagen que una de mis veinte años en Sportivo Parracas, tirarme a la pileta y encontrar otro nadador en el fondo, tocar el fondo a la vez y entrevemos en el agua verde y acre" ("Las puertas del cielo", pp. 133-134).

Es como una especie de recuerdo dentro del recuerdo, las evocaciones inmersas dentro del "ahora (ahora que escribo)" y así se oscila desde este presente del relato al pasado del mismo, de la muerte de Celina (los "ritos" funerarios cumplidos en la casa) a su inmortalización por el recuerdo. La forma imbricada como están estructuradas las dos primeras secuencias permite el peculiar manejo del tiempo:

"Se defendían de la tierra abierta. Muy mal del pulmón, pero así y todo... Celina tampoco debió esperar su muerte, para ella y Mauro, la tuberculosis era "debilidad". Otra vez la vi girando entusiasta en brazos de Mauro, la orquesta de Canaro ahí arriba y un olor a polvo barato." ("Las puertas del cielo", p.121).



Este trozo fusiona las dos secuencias primeras: la que responde a toda

la situación familiar en torno a la pena por el fallecimiento de Celina y la secuencia rememorativa de Celina y Mauro y un poco de Marcelo Hardoy. La situación planteada en el párrafo citado, el Carnaval en el Luna Park, enlazará sin solución de continuidad con la época en que los tres se conocieron y los percances del encuentro. Es importante recalcar en esta secuencia 2 cómo el hilo del discurso no ofrece linealidad alguna, en comparación con la linealidad operada en sí misma por la primera y tercera secuencia.

El modo del discurso está marcado por un predominio de un estilo indirecto aunque hay en ocasiones registros de estilo directo, especialmente en los diálogos de otros personajes o de Marcelo Hardoy/personaje y Mauro. En éstos el narrador -protagonista cede la voz a los personajes. Comprobemos este concepto en el texto en el que el abogado Hardoy se encuentra con Mauro después de unos días de haberse muerto Celina:

"Tenía la misma cara de la última vez, al lado de la fosa, al tirar el puñado de tierra y echarse atrás como encandilado. Pero le encontré un brillo claro en los ojos, la mano dura al apretar.
 —Gracias por venir a verme. El tiempo es largo, Marcelo.
 —¿Tenés que ir al Abasto, o te reemplaza alguien?
 —Puse a mi hermano el renguito. No tengo ánimo de ir, y eso que el día se me hace eterno.
 —Claro, precisás distraerte. Vestite y damos una vuelta por Palermo.
 —Vamos, lo mismo da." ("Las puertas del cielo", p.125).

En este relato la Realidad 2, presentada en la última secuencia narrativa (Celina y los "monstruos" del Santa Fe Palace), irrumpe en el mundo de los dos protagonistas: Mauro y Marcelo. Se da casi como un montaje de la Realidad 2 sobre la Realidad 1. La inesperada presencia de Celina

se suma sin mayor alteración, se encarna en todo ese mundo del tango, de los bailes, de humo y ginebra que al fin y al cabo no era muy distinto de la milonga del griego Kasidis donde ella trabajaba antes de irse con Mauro. Sin embargo no es sólo Mauro quien la "ve", sino también Marcelo en una especie de transmigración psíquica que se objetiviza, aunque éste último se abstraiga de dicha situación para retornar al mundo sin Celina:

"Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba". Luego refiriéndose a Mauro: "Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina". ("Las puertas del cielo" pp. 136-137).

La narración se encuentra enmarcada por una serie de caracteres diferenciales como el velorio, las fichas del Sr. Hardoy, la milonga de Kasidis, el Santa Fe Palace (milonga y tangos), los terrenos de Sanagosta (que permiten el primer encuentro entre el abogado Hardoy y Mauro) que concretizan las cinco iteraciones-situaciones significativas-fundamentales del aspecto semántico implícito en el relato: el dolor de Mauro por la muerte de Celina, la felicidad de la pareja (Mauro y Celina) compartida por Marcelo, la postura observadora de éste último, la actitud casi monogámica de los participantes en el Santa Fe Palace y la relación analógica del final entre el cielo y Celina.

En "Las puertas del cielo" como en "Circe" Cortázar hace literatura dentro de literatura estableciendo una semejanza entre la última se-

cuencia y La Divina Comedia. Se puede establecer un paralelo a partir de cinco elementos: 1. La identificación que se puede hacer entre Celina y Beatriz de Portenari. 2. La búsqueda no concertada de Celina por Mauro y Marcelo que recuerda la de Dante Alighieri acompañado por Virgilio. 3. Los tres círculos: Paraíso, Purgatorio e Infierno, similares a los tres patios en que se encuentra dividido el Santa Fe Palacio. 4. La analogía entre el cielo conquistado por Celina, el "cielo sólo de ella" y el Paraíso en que se encuentra Beatriz. 5. La identificación que en el texto mismo hace el narrador entre él y Virgilio:

"Puestos en un pasaje intermedio, (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; entonces se elegía el preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres". ("Las puertas del cielo", p.127).

Junto a la mezcla de elementos que dan idea de un cierto cosmopolitismo intelectual y cultural de su autor, con elementos típicos porteños (Luna Park, Francisco Canaro y su orquesta, el club de fútbol Racing, el griego Kasidis, Palermo, Ortega y Gasset y Virgilio, Sportivo Barracas, ciertos versos de tango, etc.) encontramos otros rasgos que establecen una catalogación de dos status sociales -el de Marcelo Hamoy y el de Mauro y Celina-: uno, un abogado que asiste a congresos de su especialidad en Rosario y el otro, un "puestero" del Abasto con una mujer que trabaja en una milonga (abogado, apellido inglés, gente de su círculo que le rechina por mantener amistad con esta pareja, por el lado de Marcelo; el vino Nebiolo, la cerveza Quilmes Cristal, el barrio de Canning y Santa Fe por donde viven, el Santa Fe Palace, la milonga del griego Kasidis donde trabajaba Celina, los barrios de Villa Crespo y El Talar, por el

todo de la pareja). Cerraremos este análisis con algunas citas críticas.

Jaime Alazraki refiriéndose al tema aludido dice: "En una Argentina más atenta a imitables modelos europeos o a un vernaculismo folklórico que más place al europeo-turista que al argentino, el compadre atraía por su elemental e íntima realidad. Para el argentino el gaucho, primero, y el compadre, después, eran una presencia viva, símbolos que el tiempo fue convirtiendo en mitos. Ya en un cuento como "Las puertas del cielo"...es posible percibir hasta qué medida el mundo del compadre entra en la obra de un escritor" (40) .

David Lagmanovich realiza una interesante clasificación a partir de siete "rasgos distintivos" en ocho cuentos de Cortázar. La ambigüación sería el rasgo determinante para la estructura de "Las puertas del cielo". "Es decir: en la búsqueda de otra realidad o de un "pasaje" hacia ella, el cuento comienza en la mostración de una realidad aparentemente unívoca, para concluir en el establecimiento de la máxima ambigüedad" (41).

Entrevistado Cortázar sobre la relación política-literatura se expresa así: "...cuando escribía mis primeros cuentos, cuando era el joven liberal antiperonista, bastante exquisito, totalmente alejado del destino de América latina e incluso de mi propio pueblo. Sin embargo, el lenguaje de mis primeros cuentos es un lenguaje de búsqueda de contacto en un plano estrictamente literario. Un cuento al que le guardo algún cariño, "Las puertas del cielo", donde se describen aquéllos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de lo que se llamaban los "cabecitas negras" en esa época, que es en el fondo

muy despectivo; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo "yo voy de noche ahí a ver llehar los monstruos". Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los "cabecitas negras". Y a pesar de todo, yo creo que inconscientemente en ese momento me estaba rescatando por la vía del idioma; ahí, en mi terreno, en el terreno del escritor, porque yo entablé contacto con ese cuento. Ese cuento me conectó con una realidad argentina de la cual no tenía conciencia" (42).

4.2.8 "Bestiario" .-

La protagonista infantil, Isabel, es enviada por su madre e Iñés a pasar vacaciones en Los Horneros donde se encuentra la familia Funes. Las miradas que se cruzan la madre e Iñés son el medio por el cual Isabel -casi intuitivamente- se da cuenta de esta decisión. Los recuerdos de su pasada estancia en Los Horneros tres años atrás se suceden en la mente infantil como un anticipo de lo que ella va a vivir una semana después al lado de los Funes. El tigre -como imagen de todo el relato- ya aparece en el primer diálogo sostenido entre la madre e Isabel, como una especie de peligro ambiguo. Es decir, en la casa de la familia Funes el tigre es un elemento más que se integra a la rutina de las precauciones adoptadas como si lo único que importara fuera tener conocimiento del recorrido del animal para no estar en esos sitios.

La familia Funes integrada por el niño Nino, su padre Luis, la tía Rema y Nene desarrollan actividades más bien de tipo rutinario (Luis y Nene leen, Rema se dedica a labores hogareñas y Nino se preocupa de sus juegos infantiles) y se encuentran casi sólo a la hora de las comidas. El resto del tiempo se turnan para averiguar el lugar donde se encuentra

el tigre.

Rema se integra al mundo de Nino estableciéndose así una realidad bifurcada: la del mundo de los niños y la realidad del mundo de los adultos que contrasta con la primera. Encontramos incluso en el texto la re presentación de tal concepto visto desde el ángulo de los niños, desde su pequeño mundo del formicario con el que se entretienen:

"El formicario valía más que todo Los Horneros, y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse un tigrecito chico como una goma de borrar, rondando las galerías del formicario; tal vez por eso los desbandes, las concentraciones. Y le gustaba repetir el mundo grande en el de cristal, ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema les avisara". ("Bestiario", p.149).

Incluso se puede hablar de otra polarización de realidades que se desprende de esta bifurcación ya enunciada. La constituida por un todo formado por el mundo de los adultos y el aporte de Nino—desde su mundo infantil sin trascendencia mayor— y la semi-consciente que tiene ubicación en el espacio mental de Isabel que casi a manera de registro va recopilando información sobre lo que ella ve alrededor, codificándolo y dando respuestas. La actitud agresiva y ambivalente (en el primer caso con Ni no y en el segundo con Rema) de Nene es captada por Isabel que asume an te éste una postura de indiferencia prefiriendo no preguntarle ni decirle nada. Con Rema, por el contrario, la relación de simpatía genera una actitud afectiva y solidaria. A propósito tercerversa el lugar don de se encuentra el tigre —cuando a ella le corresponde ir a preguntar— propiciando la muerte de Nene que equivocadamente se dirige al lugar don

de se cree que no hay margen de peligro. Veamos algunos apartes signifi
tivos al respecto:

"Comían así: Luis en la cabecera, Re
ma y Nino de un lado, el Nene e Isa
bel del otro, de manera que había
un grande en la punta y a los lados
un chico y un grande. Cuando Nino
quería decirle algo de veras le daba
con el zapato en la canilla. Una vez
Isabel gritó y el Nene se puso furi
so y le dijo malcriada. Rema se que
do mirándola, hasta que Isabel se
consoló en su mirada y la sopa julia
na." ("Bestiario", p. 144).

Y las asociaciones mentales de la niña respecto a la situación de Rema:

"Pero decirle a su madre que Rema
lloraba de noche, que la había oído
llorar pasando por el corredor a pa
sos titubeantes, pararse en la puer
ta de Nino, seguir, bajar la escale
ra (se estaría secando los ojos) y
la voz de Luis, lejana: "¿Qué tenés,
Rema? ¿No estás bien?", un silencio,
toda la casa como una inmensa oreja,
después un murmullo y otra vez la
voz de Luis: "Es un miserable, un mi
serable...", casi como comprobando
fríamente un hecho, una filiación,
tal vez un destino". ("Bestiario", p.
157).

La presencia del narrador tiene peculiaridades importantes de
recaltar. A este respecto Alfred Mac Adam dice: "...el narrador en terce
ra persona disimulado, el "style indirect libre" de Flaubert. El método,
en el que el narrador "reacciona" frente a las situaciones como si fuera
un personaje (sin decir "él o ella dijo o pensó"...), es al mismo tiempo
una medida económica y una manera de presentar varias figuras que se en
cuentran sujetas a circunstancias extrañas" (43). Por su parte David
Lagmanovich sitúa "Bestiario" como el cuento representativo del rasgo
distintivo "+Presencia". "Se refiere esta característica constructiva a la

existencia o inexistencia de un "testigo" dentro del orbe narrativo: es decir, de una visión que no sea ni la del narrador omnisciente, que narra con aparente imparcialidad pero inevitablemente desfe afuera, ni la del narrador protagonista..." (44). Frente a estas dos opiniones queremos puntualizar lo siguiente. El narrador de "Bestiario" sí es omnisciente y tiene predominio -no totalmente como lo veremos- la utilización de la tercera persona. Se sirve del estilo indirecto libre de la narración ^{en} casi todo el relato, pero no es un narrador-"testigo" pues según la clasificación elaborada por Enrique Anderson Imbert, que es a la que Lagmanovich se acoge, "El narrador testigo es, pues, un personaje menor que observa las acciones externas del protagonista. También puede observar las acciones externas de otros personajes menores con quienes el protagonista está relacionado" (45). Nótese que la función principal de este "narrador-testigo" es la de observar externamente las acciones, lo cual es imposible de verificar en "Bestiario" cuando en el relato conocemos las asociaciones e impresiones de los personajes, más concretamente de Isabel, a través de las palabras del narrador lo que nos hace pensar en un narrador omnisciente que en gran parte del relato ve desde la óptica infantil de Isabel intercalando en ocasiones la técnica del monólogo interior indirecto ^{en} como lo podemos corroborar en el trozo que se cita a continuación:

"Acostada, sin luz, llena de besos y miradas tristes de Inés y su madre, no bien decididas del todo a mandarla. Ante te vía la llegada en break, el primer desayuno, la alegría de Nino cazador de cucarachas, Nino Sapo, Nino pes ca do (un recuerdo de tres años atrás, Nino mostrándole unas figuritas puestas con engrudo en un álbum, y diciéndole grave: "Este es un sapo, y éste es un pes-ca-do"). Ahora Nino en el

parque esperándola con la red de mariposas, y también las manos blandas de Rema -las vio que nacían de la oscuridad, estaba con los ojos abiertos y en vez de la cara de Nino zas las manos de Rema, la menor de los Funes". ("Bestiario", p. 14).

Hay ocasiones en que también dicha técnica se manifiesta yendo más allá de la lógica y la sintaxis (46) combinando consecutivamente las diferentes sensaciones que se le agolpan:

"No les gustaba pero convenía. Bronquios delicados, Mar del Plata carísima, difícil manejarse con una chica consentida, boba, conducta regular con lo buena que es la señorita Tania, sueño inquieto y juguetes por todos lados, preguntas, botones, rodillas sucias. Sintió miedo, delicia, olor de saucos y la u de Funes se le mezclaba con el arroz con leche, tan tarde y a dormir, ya mismo a la cama." ("Bestiario", p. 140).

El esbozo de la carta de Isabel para su madre ejemplifica también la técnica del monólogo interior. La carta ya elaborada constituye, por su parte, la forma como el narrador cede la voz de la narración a Isabel; es el único cambio perceptible de la tercera persona a la primera persona. Dentro de la mecánica del cuento los diálogos y la utilización, en ocasiones, del estilo directo son otras variantes de la construcción del mismo. Veamos la manifestación de este estilo directo en la narración:

"Aprendió pronto lo que de veras importaba: verificar previamente si se podía salir de la casa o bajar al comedor de cristales, al estudio de Luis, a la biblioteca." "Hay que fiar en don Roberto", había dicho Rema." ("Bestiario", p. 156).

En el manejo del tiempo ,tenemos un caso de elipsis donde los dos acontecimientos de la narración están unidos por una misma fórmula gramatical. Esto es similar a la concatenación^{xxx} / montaje de dos imágenes cinematográficas consecutivas que tengan un nexo visual que sirve para asociarlas entre sí. Precisemos lo anterior en el cuento subrayando las frases que sirven de unión:

"Estirándose de golpe dio con los pies en los barrotes de bronce, le do-
 lieron a través de las colchas, y en
 el comedor grande se oía hablar a su
 madre y a Inés, equipaje, ver al mé-
 dico por lo de las erupciones, acei-
 te de bacalao y hamamelis virginica.
No era un sueño, no era un sueño.
No era un sueño. La llevaron a Cons-
 titución una mañana ventosa, con ban-
 deritas en los puestos ambulantes de
 la plaza, torta en el Tren Mixto y
 gran entrada en el andén número cator-
 ce". ("Bestiario", p. 141).

Los caracteres diferenciales notables en el relato son: el viaje en el tren como un cambio espacial que es fundamental para el desarrollo de la acción, las manos de Rema que sirven para caracterizarla (casi siempre a través de las palabras o la óptica de Isabel), la biblioteca y el estudio que aluden a las ocupaciones de Luis y Nene respectivamente, las hormigas y los caracoles pertenecientes al mundo de los niños con su concretiza-
 ción más evidente en el formicario. Por otra parte y complementando siem-
 pre estos caracteres tenemos cuatro iteraciones significativas (sustancia-
 les para aproximarnos cada vez más al sentido y significación del texto):
 las miradas que se cruzan 'los adultos' y son captadas por Isabel, la a-
 gresividad de Nene, el engaño/venganza de Isabel y el acecho del tigre.
 Alfred Mac Adam expresa: "Las fuerzas que equilibran las personalidades

son el amor y el odio. El amor de Nino por Rema, la relación armoniosa entre Luis, Rema y Nino, y el amor negativo de Nene, su menosprecio de Luis, su crueldad hacia Nino y su deseo de poseer físicamente a Rema. Es la superabundancia de amor, el de Isabel hacia Rema, lo que fuerza una crisis entre los Funes, cuando Isabel, tratando de proteger a Rema de Nene, hace que éste vaya a la habitación donde está el tigre". (47) Y García Canclini refiriéndose al tigre arguye que "la proyección fantástica de la voracidad incestuosa de un miembro de la familia, simboliza su propósito bestial acechando en todos los rincones" (48). Teresinha Pereira sostiene por su parte que "el tigre de Cortázar, sustituyendo el minotauro de Borges que toma las vidas para redimir a las personas, funciona en el cuento, como símbolo de la violencia y del hambre del hombre quien en su ansia de perfección trata de expulsar de sí mismo los is tintos malos que pueda liberarse del ego". (49). La presencia del tigre en el cuento puede ser susceptible de diversas interpretaciones, como la psico-moral de García Canclini y la casi mitológica de la crítica Pereira. Sin embargo el tigre como imagen de todo el cuento desempeña una función resolutoria como medio destructivo de la actitud agresiva concretizada en Nene y captada por Isabel. La acción cometida por el tigre e incitada por Isabel es como una especie de fuerza salvadora de "algo" que se presenta como perjudicial. Por lo tanto la imagen del tigre no sólo es un leitmotiv sino que es un elemento que está al servicio de la estructura narrativa. La actitud de Nene es como una fuerza que rompe con la estabilidad, que engendra desequilibrio y la acción de aniquilación del causante de dicho desequilibrio será por tanto una fuerza que devuelva el equilibrio perdido. Todo se encuentra movido por impulsos emocionales, el amor y el odio de los que Mac Adam habla.

NOTAS

"LLAMA EL TELEFONO, DELIA" .-

- (1) Cortázar, Julio. "Llama el teléfono, Delia". En: Clarín, Buenos Aires, 13 - 9 - 1979, pp. 4 y 5. (Bajo el seudónimo de Julio Denis).
- (2) Ibid. , p. 4.(En el artículo anexo "Paralelas aclaraciones").
- (3) González Bermejo, Ernesto.Conversaciones con Cortázar, op. cit., p. 28.
- (4) Ibid., p. 28.
- (5) Ibid., pp. 20-21.

BESTIARIO

- (6) Cortázar, Julio. Bestiario. 17a. ed. (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1976). Todas las citas de este libro pertenecen a esta edición.
- "Casa tomada" .-
- (7) Jitrik, Noé."Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en Bestiario de Julio Cortázar". En: La vuelta a Cortázar en nueve ensayos.(Buenos Aires, Ed. Carlos Pérez, 1969), p.16.
- (8) Lagmanovich, David. "Prólogo: Para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar". En: Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar. (Barcelona, Ediciones Hispam, 1975), p. 18.
- (9) Carilla, Emilio. El cuento fantástico, op. cit., pp. 40-41.
- (10) Cortázar, Julio. "Casa tomada". Traducción al diseño gráfico por Juan Fresán. 1a. ed. (Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1969), contraportada.
- (11) Varela Jácome, Benito. El cuento hispanoamericano contemporáneo. Antología. (Tarragona, Ed. Tarraco, 1976), p. 185.
- (12) Roy, Joaquín. Julio Cortázar..., op. cit., p. 72. Al respecto dice Roy:"En parte, este escapismo se debe al mismo ambiente literario porteño desde 1930, agravado por la pesadilla de la guerra y el tumbo de la historia argentina con la llegada de Perón".
- (13) Picon Garfield, Evelyn. Cortázar por Cortázar, op. cit., p. 95. También Cortázar señala que este cuento responde a la exorcización de su pesadilla sobre el mismo. Unifica la perspectiva política y la onírica diciendo:"Eso no impide que mi pesadilla es la que hay que analizar. Evidentemente era el momento en que los que estábamos en contra de Perón nos sentíamos con la casa tomada y que nos estaban echando fuera de nuestra propia villa. Entonces en ese sentido el sueño puede ser muy transparente. Pero para mí en ese momento yo no lo interpreté como tal. No le di el menor sentido político"., p. 89.
- (14) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica y Erotismo.(Madrid, Ed. José Porrúa Turranzas, 1979), p. 84.

"Carta a una señorita en París" .-

- (15) Lagmanovich, David. "Prólogo...", op. cit., p. 11.
 (16) Martins, Teresinha Alves Ferreira de. El realismo mágico..., op.cit., p. 20.
 (17) Jitrik, Noé. "Notas sobre...", op. cit., p. 22.
 (18) Planells, Antonio. Cortázar..., op.cit., p. 30.

"Lejana" .-

- (19) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones..., op. cit., p. 33.
 (20) Morello-Frosch, Marta. "El personaje y su doble en las ficciones de Julio Cortázar". En: Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra. (New York, Ed. Helmy F. Giacomani, 1972), p. 331.
 (21) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una búsqueda mítica. (Buenos Aires, Ed. Noé, 1973), p. 39.
 (22) Picon Garfield, Evelyn. Cortázar por ..., op.cit., p. 91.
 (23) Mac Adam, Alfred J. El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar (Buenos Aires-Nueva York, Ed. La Librería, 1971), p. 56. Tal concepto puede correlacionarse con el de "figuras". Mac A. dice : "...el uso de Cortázar de la noción de "figura" no parece ser una alegoría psicológica. Más bien pareciera, al menos en el primer uso de la "figura" como recurso literario que Cortázar simplemente se interesa por el fenómeno en sí, en la idea de que una persona puede ser o puede convertirse en otra. La idea de Cortázar no difiere radicalmente de las transformaciones borgianas, pero Cortázar enfatiza el aspecto casual del cambio, usando figuras no relacionadas, mientras que Borges prefiere sintetizar o invertir papeles antagónicos: el héroe y el traidor, el criminal y el detective", p. 57.
 (24) Ibid., p. 59.

"Omnibus" .-

* El estudio de este recurso literario, hecho por Genette y citado por Todorov en su Poética, ha sido aplicado a este análisis por considerarlo válido en ciertas interpolaciones del discurso elaboradas por el narrador como es el caso de "Omnibus".

- (25) Sánchez Arnosí, Milagros. "La cosmovisión de Julio Cortázar a través de sus cuentos". En: Arbor, Madrid, no. 362, feb, 1976, p. 117.
 (26) Curutchet, Juan Carlos. Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática. (Madrid, Ed. Nacional, 1972), p. 23.
 (27) Mac Adam, Alfred. El individuo..., op.cit., pp. 75-76.
 (28) Picon Garfield, Evelyn. Cortázar por..., op.cit., p. 83.
 (29) Ibid., p. 95.

** El esquema que se transcribe pertenece al trabajo inédito "Análisis de "Omnibus" de Julio Cortázar" presentado por Misael Vargas en la Cátedra Seminario de Análisis Intrínseco de la Obra Literaria del profesor Marino Troncoso S.J. (Bogotá, Universidad Javeriana, mar, 1975).

"Cefalea".-

* Chango es una expresión coloquial del interior de la Argentina que se emplea para referirse a un hombre joven.

(30) Mac Adam, Alfred. El individuo y ..., op. cit., pp. 68-69.

(31) Pereda, Rosa María. "Julio Cortázar: 'Si el escritor no se divierte es un imbécil'". En: El País ("Arte y pensamiento"), Madrid, 12-3-1978, p. VI. Concretamente Cortázar se expresa así: "Siempre aludo a un orden cerrado y otro abierto. El cuento al menos mis cuentos, son un orden cerrado... He recurrido muchas veces a la imagen de la esfera, que es el cuerpo geométrico perfecto, al que los cuentos fantásticos se asemejan".

"Circe" .-

(32) Picon Garfield, Evelyn. Cortázar por..., op. cit., p. 107.

(33) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op. cit., pp. 31 y 32. Sobre este aspecto Cortázar ha vuelto una y otra vez en las entrevistas ofrecidas. Véase también a Luis Harss en su libro Los nuestros, pp. 269-270.

(34) Pereda, Rosa María. "Julio Cortázar: 'Si el escritor no se divierte...'", op. cit., p. VII. Este tema de la neurosis como apertura literaria y génesis de la misma también es abarcado por Cortázar cuando expresa: "Soy muy neurótico. Una gran parte de mi literatura nace de que nunca me hice un psicoanálisis. Mi falta que hace. Gracias a ese exorcismo que es escribir cuentos y novelas me he liberado de algunas neurosis." En la entrevista hecha a Cortázar por José María Bermejo (publicada en Ya, Madrid, 10-XI-1977, p. 9) "Cortázar: "no soy hombre de ideas, sino de intuiciones, de constelaciones""

(35) García Canclini, Néstor. Cortázar. Una antropología poética. (Buenos Aires, Ed. Nova, 1968), p. 55.

(36) Roy, Joaquín. Julio Cortázar ante..., pp. 87-88.

(37) Tirri, Néstor y Sara. "Prólogo". En: La vuelta..., op. cit., p. 7.

(38) Ibid.

(39) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una búsqueda..., op. cit., p. 22.

"Las puertas del cielo" .-

* Se denomina milongueras a aquellas mujeres que interpretan el baile que les da el nombre -la milonga-. Así mismo se les dice "juneros" a los que se ocupan de junar= mirar, con cierta malicia.

** La expresión "tapes" refiere un tipo de persona con caracteres físicos aindiados y con poco roce social.

*** La distinción entre el Yo y El narrativos está hecha por Michel Butor en el tomo II de su obra Sobre Literatura (Citado por Mariano Baquero Goyanes en su libro Estructuras de la novela actual). Dice así Butor: "El 'él' nos deja en el exterior, el 'yo' nos hace entrar en el inte

rior, pero este interior corre el riesgo de ser cerrado como la cámara oscura en la que un fotógrafo revela sus clichés. Este personaje no puede decirnos lo que sabe de sí mismo". Estructuras de la novela actual. (Barcelona, Ed. Planeta, 1975) p. 126.
 (40) Alazraki, Jaime. "Dos soluciones estilísticas al tema del compadre en Borges y Cortázar". En: Estudios sobre los cuentos..., op.cit., p. 24.

(41) Lagmanovich, David. "Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar". En: Hispanérica, Buenos Aires, no. 1, jul, 1972, p. 12.

(42) Urondo, Francisco. "Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas", En: Panorama, Buenos Aires, 24-11-1970, p. 50.

"Bestiario" .-

(43) Mac Adam, Alfred. El individuo y..., op.cit., pp. 74-75.

(44) Lagmanovich, David. "Rasgos distintivos de algunos cuentos...", op.cit., p. 9.

* Tzvetan Todorov sitúa el estilo indirecto libre como una forma oscilante entre el directo y el indirecto y lo caracteriza de la siguiente manera: "En este caso se adoptan las formas gramaticales del estilo indirecto, pero se conservan los matices semánticos de la réplica "original", particularmente todas las indicaciones relativas al sujeto de la enunciación; no hay verbo declarativo que introduzca y califique la oración transpuesta". Poética, op.cit., p. 60.

(45) Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica del cuento. (Buenos Aires, Ed. Marymar, 1979), p. 80.

* * Robert Humphrey precisa dicho concepto crítico: "El monólogo interior indirecto es...aquel en el cual un narrador omnisciente presenta un material no articulado oralmente como si proviniera directamente de la conciencia del personaje, conduciendo al lector a través de él y ayudándole con comentarios y descripciones." (La corriente de la conciencia en la novela moderna. (Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969), p. 41.

(46) Mac Adam, Alfred. El individuo y..., op.cit., p. 76.

* * * Todorov habla de la concatenación como una forma de organización de las secuencias dentro de la sintaxis narrativa: "...presenta otra posibilidad de combinación. En este caso, las secuencias son puestas una después de la otra en vez de ser imbricadas." Poética, op.cit., p. 98.

(47) Mac Adam, Alfred. El individuo y..., op.cit., p. 81.

(48) García Canclini, Néstor. Cortázar: Una antropología..., op.cit., p. 21.

(49) Martins, Teresinha Alves Pereira de. El realismo mágico y otras herencias..., op.cit., p. 17.

4.3 FINAL DEL JUEGO. (1)*

4.3.1 "Continuidad de los parques" * .-

El narrador omnisciente desde un primer momento nos insta en una realidad "otra", Realidad 2 , que por sus caracteres literarios va a crear un entrelazamiento entre dos planos de ficción literaria. Es decir, el mundo de la novela (del cual es lector el protagonista del relato que nos ocupa) y la Realidad 1 propia del personaje de "Continuidad de los parques" coexisten progresivamente hasta converger en un punto común. Dicha convergencia ofrece la particularidad de tener difuminados los elementos que les son propios a cada una de las Realidades enunciadas. Es más, se puede decir que hay una superposición de ambas en que ésta está lograda por una transferencia de elementos entre una y otra.

Lo anteriormente expuesto se va a desarrollar dentro del siguiente esquema argumental : El personaje central al regreso de un viaje de negocios continúa leyendo una novela que más tarde retomará en su casa inmiscuyéndose paulatinamente en su trama . Al final va a ser asesinado fantásticamente por el amante-personaje de la novela que lee, quien en unión con la mujer (de la novela) ha preparado el crimen.

A este respecto Mariano Baquero Goyanes ratifica que la situación argumental del relato sería un desarrollo de un enfoque temático concreto como es el de el "lector víctima"(2) de la ficción. Este concepto también está expresado por David Lagmanovich al establecer otra relación sobre el efectivo contacto entre "vida y literatura"(3). Hay que precisar que los dos planos de realidad son autónomos y el discurso que los enmarca los distribuye equitativamente.

La relación entre estos dos mundos/realidades que transcurren para ellos en el momento inicial de la relación están conectados por dos iteraciones significativas que evocan un mismo contexto semántico: "el parque de robles" y el "mundo de hojas secas del monte". Veámoslo en el texto:

"Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparce rías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles." Y dice unos renglones más adelante: "...fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, prottegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos." ("Continuidad de los parques", pp. 9-10).

La ficción dentro de la ficción -literatura dentro de la literatura- ofrece un cambio espacial entre el espacio físico del estudio donde se encuentra el protagonista/lector y el espacio narrativa donde transcurre la acción de la novela. La Realidad 1 sucumbirá ante una contaminación paulatina por el sueño/ilusión novelesca^{**} de la Realidad 2. Rafael Conte dice a propósito de "Continuidad de los parques": "...juega, con habilidad pasmosa, con un lenguaje hilado, continuo y deslizante, el tema de la introducción de la obra, el paso de la literatura a lo real." (4) Por su parte, David Lagmanovich apunta que la organización formal de la materia narrativa de este cuento está dada por la utilización del procedimiento "enmarcación" explicándolo así: "Cuando se aplica este procedimiento, la obra literaria crea un marco estructural dentro del cual se de

sarrolla otra obra literaria" y continúa más adelante: "...la acción de este cuento incluye la lectura de una novela en donde se relata, precisamente la acción que se está desarrollando; o, si se prefiere, donde dos de los protagonistas imaginan al tercero leyendo una novela que, no obstante, los incluye e incluye sus acciones." (5)

Atendiendo a la coordenada temporal del relato observamos que al igual que el cambio espacial que se evidencia en el mismo, los dos tiempos -tiempo de la "novela" y tiempo de la primera realidad- se superponen. Esta superposición es de tal intensidad que "...su identificación" -la del hombre que lee la "novela"- "con la temporalidad plasmada en el libro" hace "que su tiempo propio" sea "en realidad una versión de eso que lee." (6). Desde esta perspectiva Nicolás Bratosevich habla de "Continuidad de los parques".

El proceso gradual a que está sometido el cuento permitiéndonos acercarnos con lentitud a lo contado hace que la tensión ^{***} sobre primacía en la medida en que ya desde el momento inicial del cuento la acción nos remite a las funciones cardinales del mismo. Julio Cortázar revierte su propia crítica de este primer cuento de Final del Juego diciendo: "Hay interrupciones ortográficas pero no hay una interrupción anímica, no hay interrupción de la tensión. El ritmo va aumentando, acelerándose, se vuelve cada vez más angustioso como en ciertas pesadillas y sólo se corta con el final". Tales conceptos están expresados a González Bermejo en Conversaciones con Cortázar, en la VI parte del libro.

La apertura hacia la situación fantástica debe pues su eficacia a este proceso gradual ^{***}. Volvemos de nuevo a la ambigüedad que se trasunta en el acontecer incógnito, en la transferencia operada entre las dos Realidades del relato y sobre todo en la apropiación de elementos de una

y otra. La esencia de lo fantástico se plasma en esta nueva realidad que brota de la bifurcación de las dos que la anteceden. La casa, los perros y el mayordomo van a pasar a ser elementos integrantes de esta nueva realidad en donde el personaje de la "novela" podrá transitar al acecho del hombre que busca. A continuación se transcribe un trozo significativo que verifica dicha interrelación:

"Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. 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." ("Continuidad de los parques", p. 11).

La evidencia de los dos planos de realidad que hemos especificado se enriquece con las apreciaciones de Marta Morelló-Frosch, quien dice que hay una utilización por parte Cortázar de una "imagen doble" en que cada imagen tiene validez propia. Esta imagen duplicada puede corroborarse en la actitud del hombre/lector: "El personaje está dentro y fuera de la novela que lee en la continuidad de un parque de naturaleza ya metafísica que lo lleva de personaje a testigo en una presentación de vida y destino que no cesa ni tiene divisorias..." (7)

Sobre la base del análisis hecho podemos realizar un esquema comparativo en que las relaciones son paralelas entre los elementos de cada bloque. Se han seleccionado cuatro de los elementos más relevantes de "Continuidad de los parques".

	Realidad 1	Realidad 2
Actantes-->	-Hombre de negocios.	-Amantes.
Espacio-->	-Casa donde habita.	-Cabaña en el monte.
Motivación-->	-Lectura de una "novela".	-Encuentros fortuitos.
Iteraciones--> significativas	- "parque de los robles" que rodean la casa. -puerta que permite el aislamiento del prota- gonista en su estudio.	- "mundo de hojas secas y senderos furtivos" del monte. -puerta de la cabaña que separa a los aman- tes del contorno y per- mite el acceso a la Realidad 1.

4.3.2 "No se culpe a nadie" .-

El absurdo como tema* es insertado en este cuento dentro de una situación eminentemente cotidiana. El hombre que sufre los avatares de ponerse un pulóver sin conseguirlo y termina suicidándose. El narrador en tercera persona registra cada movimiento ejercido por el hombre hasta conseguir una atmósfera angustiada.

La estructura del discurso compacta en sí misma está acorde con la situación narrada en que la unicidad de la acción contada es desarro-
llada por las variaciones de los registros del lenguaje en torno a esta última.

Es así como lo fantástico está sostenido sobre pilares propios dentro de lo consuetudinario. Es decir, según la concepción de Cortázar sobre el mecanismo en que se produce una situación de caracteres insólitos "Los fantástico no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano; de ahí que cualquier

transgresión de su estructura lo precipite en la banalidad y la extravagancia."(8)

El "estar fuera" y "dentro" del pulóver connota una situación dual donde los términos pueden identificarse con una Realidad 1 y 2 respectivamente. Donde la arbitrariedad de la situación elegida encierra un poder aplastante que se va haciendo mayor y donde esa fuerza aplastante se encuentra simbolizada en el pulóver. No obstante la particularidad del elemento elegido sugiere casi una actitud irónica en la medida en que no es en sí mismo -el pulóver- agresor y **sin embargo** se establece una lucha casi interior entre el hombre y su casi desesperante circunstancia "dentro" del pulóver.

Se potencia vertiginosamente todo el engranaje lingüístico para lograr no sólo una esfericidad narrativa sino también un clímax del relato. **Comprobemos** esto en el cuento:

"...aunque su mano derecha siga yendo y viniendo sin ocuparse del pulóver, aunque su mano izquierda le duela cada vez más como si tuviera los dedos mor didos o quemados, y sin embargo esa mano le obedece, contrayendo poco a poco los dedos lacerados alcanza a aferrar a través de la manga el borde del pulóver arrollado en el hombre, ti ra hacia abajo casi sin fuerza, le due le demasiado y haría falta que la mano derecha ayudara en vez de trepar o bajar inútilmente por las piernas..." ("No se culpe a nadie", p. 15).

Nótese cómo la unión de las frases cortas por comas y la escasez de pun tos aceleran la tensión y permite la asociación entre los elementos: las manos y el pulóver, la cabeza aprisionada entre el pulóver y la men te del hombre que inútilmente quiere salir al "afuera" del mismo. Inclu

so las manos en buena parte protagonizan la acción asumiendo un papel defensor. Los rasgos con que son descritas éstas se tornan cada vez más agudos como propiciando la atmósfera final.

Saúl Sosnowski señala esta fuerza agresiva de que hablábamos como "una fuerza trans-empírica incontralable" (9) y Nicolás Bratosevich dice que "En relación con la secuencia narrativa, lo extraño puede instalarse... como una revelación que se les va imponiendo -al lector y al personaje- con avasallamiento." (10).

Es claro que la actitud psíquica experimentada por el protagonista es la que lo lleva al desenlace final como en una especie de camino hacia la "libertad". El suicidio es apertura, situación límite que mediatiza el desenlace:

"...entreabre los ojos libres de la baba azul de la lana de adentro, entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, vibrando en el aire antes de saltar contra sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos." ("No culpe a nadie", pp. 15-16).

Se puede decir que hay casi una atmósfera kafkiana donde existe un intermediario animalizado simbolizado en la "rata izquierda" -su mano- que se encuentra "fuera de la jaula", como si ésta pudiese identificarse con el pulóver que lo encierra. Dice así el texto:

"...en eso que debe ser su mano y que le duele, le duele a tal punto que renuncia a quitarse el pulóver, prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda fuera de la jaula y lo intenta luchando con todo el cuerpo.." ("No se culpe a nadie", p. 15).

Por su parte Mercedes Rein trasciende el concepto de tensión para darle una visión que se acerca a una interpretación casi mitológica de la proyección del hombre desde su génesis hasta la actualidad en un contexto de carácter violento. Dice así: "Incluso un cuento como "No se culpe a nadie" -cuya tensión procede de la acción trivial de ponerse un pulóver, convertida en exasperante dificultad- remueve oscuras sensaciones de opresión e impotencia, sugiere una lucha desesperada del individuo y culmina con el suicidio, que no es más que la exteriorización de una violencia ejercida desde el comienzo por las cosas sobre el hombre." (11).

El contexto externo que rodea al protagonista (su "afuera" : "el otoño" que "es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando", con su mujer que a las seis y media lo espera) referido al principio de la narración sólo aparece en medio del relato para contornear el ambiente inquieto e intenso:

"...todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda. Se dice que lo más sensato es concentrar la atención en su mano derecha, porque esa mano por fuera del pulóver está en contacto con el aire frío de la habitación..." ("No se culpe a nadie", p. 13).

El surrealismo como forma de vida donde el azar y la búsqueda de

Experiencias no estén regidas por la razón y la lógica encuentra en la temática de este cuento una expresión concreta. El acto gratuitamente concebido en que subyace el absurdo enfrentado dentro de la cotidianidad. A este respecto Evelyn Picón Garfield expresa que "Tal vez una de las aventuras más surrealistas de la obra cortazariana no sólo por el riesgo implícito del contenido, sino también por la imagen del objeto vuelto amenaza es "No se culpe a nadie" (12) Da la impresión de querer aprisionar hasta el último momento la particular experiencia en un devenir que va desde la actitud casi inconsciente de su protagonista hasta la conciencia de su propia desesperación revirtiéndola en una solución de matiz ilógico.

4.3.3 "El río" .-

El cuento básicamente consiste en lo siguiente (en nuestra opinión): Un hombre, cuya mujer se ha suicidado arrojándose al Sena, comprueba esto cuando la sacan del río. Sin embargo el protagonista vive esta situación de un modo radicalmente distinto. Sostiene un monólogo dramático con su mujer a la que imagina durmiendo a su lado en su domicilio. En estas condiciones le recrimina sus constantes amenazas, rememora su estado somnoliento cuando percibió o creyó percibir que ella abandonaba la casa con su promesa de suicidarse, evalúa su vida de pareja con ella, sus relaciones específicamente amorosas (las cuales son un índice, estilístico incluso, del progresivo "crescendo" sexual del hombre hasta llegar al clímax amoroso), hasta llegar repentinamente a recobrar el contacto con la realidad cuando comprueba su mano chorreando (agua) y mira a su mujer a quien -según él mismo nos dice- acaban de sacar del Sena demasiado tarde que yace sobre el muelle con los ojos abiertos en medio de la

muchedumbre que ha empezado a rodearlos. A continuación, nos parece pertinente citar el párrafo final en donde se fusionan la realidad objetiva y la vivencia subjetiva del protagonista a una escala que roza lo fantástico por cuanto es difícil comprobar si realmente éste, ante lo que suponemos que se trata de un "shock" emocional, ha sufrido una transferencia del cuadro del suicidio al terreno sexual.

"De la sábana que apenas te cubría alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo. Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de mearé, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verdadera miro con sorpresa mi mano que corre, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos." ("El río", pp. 19-20).

Obsérvese el vocabulario cuidadosamente seleccionado: "juncos", "manos crispadas", "ojos enormemente abiertos" (mencionados dos veces, durante la supuesta cópula y al final cuando se nos dice que se ha ahogado y que yace en el muelle), "sábana" (alusión al lecho y a la cobertura del cadáver), "profundas burbujas" -que como los juncos y las manos crispadas-

das hacen pensar en el suicidio en el río-, "pelo derramado en la almohada" que es un buen ejemplo del nexo de las dos situaciones, "penumbra verde" en donde vuelve a sintetizarse el ambiente del dormitorio y el del muelle respectivamente. Así vemos cómo el texto reafirma nuestra opinión de que se trataría de una situación doble, superpuesta, en la que sin embargo se nos van dando pautas de una y otra a través de estas palabras y expresiones. De hecho, la técnica empleada recuerda a la cinematográfica del "fundido de imágenes" (sobreimpresión de imágenes). Incluso la alternancia de vocablos que sugieren escenas íntimas y ambiente portuario nos sitúan en un doble espacio (psíquico y físico) en que se mueve el protagonista. Alternancia lograda por la concatenación de las dos secuencias en una especie de montaje cinematográfico.

Saúl Sosnowski sostiene que todo el relato se desenvuelve sobre las coordenadas sueño/vigilia y que el núcleo temático del mismo se erige sobre la posibilidad de que ella -la mujer- realmente cumpliera con sus permanentes amenazas: "Las reiteradas escenas melodramáticas le quitaron todo rigor a la amenaza del suicidio. La posibilidad de que se concretara se diluía en el olvido del sueño del narrador. Y en ese sueño-vigilia-sueño amó a su mujer..." (13). Por su parte Roberto Hozven habla de una mujer que es fruto de una creación mental del protagonista, le quita entidad real a la "tácita" protagonista pero no por ello menos existente en otro sentido. Sobre esto se expresa así: "La sucesividad narrativa obedece al ser interno de la mujer que se nos entrega, ella vacila desde un sueño en que es soñada a la forma en que es actualizada: ni percepción ni imagen. Al ser tanto una como otra anula presencia y queda suspendida en esos niveles de creencia preoníricos..., donde todo puede suceder. La mujer como secreción mental del hablante y éste como

folderrillo de su miedo configuran el modo imaginario cerrado de este relato. Añádase a esto como consecuencia normal el ámbito de la actitud: "duermevela". (14)

Es posible, pues, contrastar las distintas opiniones de estos críticos similares en la medida que ambos otorgan al cuento un significado ficticio puesto que el suicidio evidente de la mujer por un lado y la existencia como tal de la misma por otro sólo existen en el terreno onírico. No obstante, como hemos visto al principio de este análisis, el texto conlleva en sí mismo la superposición de dos realidades de igual validez y no porque una de las dos situaciones (la de los recuerdos de su mujer viva) se desarrolle en el espacio psíquico del protagonista . puede decirse que todo sea una producción imaginaria emanada de un estado de sueño donde todo es permisible.

La orientación temporal del relato oscila por tanto entre un presente del mismo vertido en el momento en que él está con la mujer ya muerta y el flash-back del protagonista. En este último se intercalan dos tipos de evocaciones: unas de alcance más inmediato referidas al momento que antecede su suicidio y las otras , más remotas, reiteradas en su pasada vida conyugal. Ejemplifiquemos estos dos tipos de evocaciones en el texto respectivamente:

"Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inarrotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta..." ("El río", pp. 17-18).

Y la segunda clase de evocaciones las vemos ejemplificadas en este trozo del cuento:

"No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí, probablemente en ningún momento te fuiste del cuarto, quizá un golpe de viento cerró la puerta..." ("El río", p. 19).

La Realidad 1 ya enunciada por el presente del relato, la realidad objetiva, y la Realidad 2 centrada en la vivencia subjetiva del personaje se insinúan y precisan por caracteres diferenciales como el río, la cama, las lágrimas y los reproches, el amanecer y la puerta que se cierra. Indistintamente las iteraciones significativas están esbozadas a lo largo de toda la narración: las antítesis amor/odio, silencio del hombre/injurias verbales de la mujer, angustia e impotencia, vigilia/sueño. Incluso el sueño tiende a identificarse con el estado de remembranza en que se encuentra sumido el personaje en su soliloquio. Es a la vez elemento técnico y temático que participa enmarcando el flash-back y permite inconscientemente recuperar la imagen de su mujer viva/muerta:

"...tus labios esbozan una mueca de desprecio, dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves y creo que si no estuviera tan exasperado por tus falsas amenazas admitiría que eres otra vez hermosa, como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación o nuevo plazo..." ("El río", pp. 18-19).

Aquí no se puede hablar de un "paso" de lo real a lo fantástico, pues ya desde el principio la ambigüedad de lo real está presente, en una suer

te de espejismo. El querer dilatar la aceptación de un hecho trágico se encubre en la vivencia de recuerdos* que en un momento dado han tenido un lugar en la realidad objetiva de antes del suceso del suicidio.

4.3.4 "Los venenos" .-

Todo el relato se desarrolla desde una perspectiva infantil, un narrador en primera persona que es al mismo tiempo protagonista del mismo. Sin embargo aunque su voz está acentuada tiene la particularidad de reflejar a través de su narración lo que sucede a su alrededor.

La vida rutinaria en que se desenvuelve la vida de él -el protagonista-, su hermana, su madre y abuela y su tío Carlos se ve trastocada por la necesidad de traer una "máquina de matar hormigas". El funcionamiento de dicha máquina y la posterior llegada de su primo Hugo de Buenos Aires serán elementos que alterarán el medio familiar. Lila, otro de los personajes infantiles de relevancia, y las Megri (Chola, Ela y Cufina) enmarcan la situación social de la familia en la medida en que los vecinos participan de esta vida familiar .

Esquemáticamente la línea argumental se desarrolla de la siguiente manera:

- El tío Carlos trae la máquina de matar hormigas lo cual es casi un acontecimiento sobre todo para los niños. Es puesta a funcionar mientras las casas colindantes observan.

-El primo Hugo llega a Banfield para permanecer una semana. Éste parece tener unos años más que el protagonista, sabe más cuentos y tiene una preciosa pluma de pavorreal que llama la atención del chico y más aún porque la tiene guardada con mucho esmero.

- Los dos hermanos, Hugo y Lila se reúnen con frecuencia para jugar. Ingenuamente empiezan los primeros devaneos amorosos entre la hermana y Hugo y se acentúa el especial cariño del chico por Lila. Un pequeño incidente que sufre Lila será el motivo para que su joven pretendiente le obsequie un jazmín cultivado por él en su jardín.

- Los celos infantiles que siente hacia Lila se verán acrecentados al comprobar que Hugo al marcharse le ha regalado a Lila la pluma de pavo real. Reacciona violentamente, le echa más veneno a la máquina de matar hormigas, que está funcionando en ese momento, provocando la aniquilación del jazmín.

La narración se desarrolla en Banfield -suburbio de Buenos Aires- y en la Calle Rodríguez Peña. Curiosamente fue en este barrio y en esta misma calle donde vivió Julio Cortázar * lo que nos hace pensar en una transferencia directa entre su autor y las experiencias vividas por el chico. Respecto a estos matices autobiográficos dice Cortázar refiriéndose a su infancia: "Un niño con esa hipersensibilidad queda muy marcado. Entonces es bastante lógico que cuando empecé a escribir, ya al final de la adolescencia, en la primera juventud, todas esas capas que aparentemente habían quedado atrás volvieran en forma de personajes, de semi confesiones, como es el cuento "Los venenos"...En general los niños que circulan por mis cuentos me representan de alguna manera."(45)

La mentalidad infantil está precisada por las referencias que hace el niño-narrador acerca de las ocupaciones a que se dedican él y su hermana. Ella toca el piano y lee a Billiken y él, por su parte, colecciona estampillas y lee a Buffalo Bill y a Raffles. Este aspecto un tanto didáctico será recreado por la imaginación del protagonista donde sus pen

simientos se traducen en juegos casi rituales. En la cita que se hace a continuación la imaginación infantil realiza una especie de simbiosis en tre el sueño y la realidad. La realidad es un intermediaria para la apre hensión de sus "sueños":

"Al oír a mi hermana le dije a Lila que tenía que ir a ayudar a bajar la máquina, y corrí por el callejón con el grito de guerra de Sitting Bull, corriendo de una manera que había inventado en ese tiempo y que era correr sin doblar las rodillas, como pateando una pelota. Cansaba poco y era como un vuelo, aunque nunca como el sueño de volar que yo siempre tenía entonces, y que era recoger las piernitas del suelo, y con apenas un movimiento de cintura volar a veinte centímetros del suelo, de una manera que no se puede contar por lo linda, volar por calles largas, subiendo a veces un poco y otra vez al ras del sue lo, con una sensación tan clara de estar despierto, aparte que en ese sueño la con tra era que yo siempre soñaba que estaba despierto, que volaba de verdad, que antes lo había soñado pero esta vez iba de veras, y cuando me despertaba era como caerme al suelo..." ("Los venenos", pp. 21-22).

Las asociaciones libres existentes en el discurso infantil de su narrador alteran la sintaxis del mismo al igual que las reiteraciones "sueño", "soñaba", "soñado" y "vuelo", "volar" y "volaba" se alternan a lo largo del anterior texto enlazando un sintagma con otro.

En otro momento de la narración la trasposición de términos comparativos se da entre dos planos: el mundo animal y el mundo humano. El ve no/sangre se esparce por las galerías de la tierra/venas del cuerpo de las hormigas/hombres:

"Si uno comía un poco de veneno, en reali dad venía a ser lo mismo que el humo de la máquina, el veneno andaba por las ve nas

del cuerpo igual que el humo en la tierra, no había mucha diferencia." ("Los venenos", p. 29).

La concepción del mundo a partir del juego se constituye en imagen de todo el relato. Se habla, en el cuento, de juegos como "el vigilante y ladrón", "la escondida" o "las bolitas" y "el balero". Estos juegos unidos a la observación perspicaz del mundo animal (las hormigas) donde el misterio y los laberintos tienen primacía son otra forma de conocimiento de la realidad. Recuerdos infantiles son plasmados en el quehacer literario de Cortázar: "...desde niño, todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño fabricaba laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía... Cuando yo iba solo, iba saltando. Es sabido que los niños gustan de imponerse ciertos rituales: saltar con un pie, con los dos pies... Mi laberinto era un camino que yo tenía perfectamente trazado, y que consistía principalmente en cruzar de una vereda a otra a lo largo del camino... Varios años viví obsesionado por esa ceremonia, por que era una ceremonia." (16).

Graciela de Sola establece un paralelo entre el simbolismo del juego cortazariano y la concepción surrealista a este respecto diciendo: "En efecto, para Cortázar, como para aquellos, ningún juego es en última instancia gratuito. Todo juego se cumple en función de algo, se repite con un sentido ritual a veces olvidado, o se inventa, restituyendo secretos enlaces o siguiendo íntimas apetencias, con un trasfondo igualmente mágico." (17)

Así los niños de "Los venenos" harán de su mundo de juegos su propia realidad, frente al mundo de los demás que los rodea. No obstante

este mundo también está regido por sentimientos intensos, pasiones inter
nales, aunque esté recubierto por un halo de ingenuidad. Precisemos esto
 en el cuento:

"Hugo se hacía el comedido y quería curarla a Lila, lo mismo mi hermana para estar con Hugo, pero yo los sa qué a empujones y le dije a Lila que aguantara nada más que un segundo, y que si quería cerrara los o-jos. Pero ella no quiso y mientras yo le pasaba el alcohol ella lo miraba fijo a Hugo como para mostrarle lo valiente que era. Yo le soplé fuerte en la lastimadura y con la venda quedó muy bien y no le dolía."
 ("Los venenos", p. 30).

La función cardinal del texto dada en ese sentimiento de celos y agresividad únicamente aparecerá hasta muy avanzado el relato. Celia Zapata dice: "Los venenos", título en plural, alude no solamente al veneno para el exterminio de las hormigas, sino a las emociones rencorosas y al veneno de la traición que el niño experimenta." (18) La canalización de una situación de impotencia en que el niño se ve inmerso se traduce en una actitud de venganza cuando él aumenta la cantidad de veneno en la máquina en funcionamiento para así incrementar el humo que ya está amenazando el jazmín, símbolo de su unión con Lila. Hay como una determinación, como una etapa de su "educación sentimental" que él ha cumplido y cortado, que está superada. Es como si con este acto dejara de ser un poco menos niño, menos adolescente incluso.

La pluma del pavorreal se constituye en un carácter diferencial que es esencial para el relato en la medida en que desencadena la escena final. La pluma al igual que la máquina y el jazmín serán los tres caracteres diferenciales que enmarcan el relato y que paulatinamente cobran im

portancia dentro del mismo.

Es una narración lineal, tradicional donde todo se nos cuenta en pretérito. Esto no significa que necesariamente sea una historia pasada sino que el narrador ha escogido ese tiempo narrativo para establecer una distancia entre el lector y él. En todo caso no se especifica si al narrador le ha sucedido lo que cuenta hace poco tiempo o hace mucho (no sabemos si esto está contado desde la perspectiva inmediata, es decir si se trata de la narración de un niño al que acaba de acontecerle algo, o si estamos ante el recuerdo más o menos remoto de esa misma situación). En el párrafo que se cita a continuación se puede observar la manera como el narrador maneja el tiempo:

"¿Hugo se va mañana? __me preguntó y le dije que sí, porque tenía que seguir estudiando en Buenos Aires el ingreso a primer año. Le dije a Lila que le traía una cosa y ella me preguntó qué era, y entonces por entre el ligustro le mostré mi jazmín y le dije que se lo regalaba y que si quería la iba a ayudar a hacerse un jardín para ella sola."
("Los venenos", p. 32).

Alfred Mac Adam hace algunas anotaciones a propósito del narrador en este cuento. Dice: "El narrador no habla directamente al lector... como en todas las situaciones en narraciones en primera persona, el lector siente que de alguna manera tiene la habilidad de ver en las mentes de los personajes y juzgar sus motivaciones..." "Los venenos" no comienza en un "presente" compartido por el lector y que vuelve luego al pasado del personaje, sino que se queda en el "ahora" del pasado: (19) M. adelante añade: "Confiesa su "pecado" sin querer y al hacerlo actúa como un narrador limitado con la excepción de que su historia tiende hacia un cierto realismo nostálgico, sentimental." (20).

4.3.5 "La puerta condenada" .-

El marco descriptivo bastante amplio con que se inicia este cuento nos permite saber que la acción se desarrolla en Montevideo, durante una semana de viaje de negocios de un hombre que reside en Buenos Aires y decide tomar un hotel en la zona céntrica de la ciudad aceptando la recomendación de alguien que se dirigía a la capital Uruguay.

Petrone, el protagonista del cuento, alterna durante su estancia en esa ciudad las conferencias³ que se prolongan a lo largo del día con sus ratos libres que más bien los aprovecha para descansar en su pequeña y árida habitación del Hotel "Cervantes". El posterior descubrimiento de una puerta condenada y el imprecisable llanto de un niño detrás de esta puerta en una habitación habitada por una mujer sola son objeto de elucbraciones diversas acerca del estado mental de su habitante (la mujer). Su asombro es mayor cuando al imitar el llanto de la criatura en la madrugada propicia el posterior desalojo de la habitación por parte de la mujer. Petrone cree haber conseguido la eliminación de aquel llanto extraño. Sin embargo, la noche siguiente, vuelve a escuchar el inconfundible llanto del niño .

Dentro de este marco argumental el narrador en tercera persona nos presenta el llanto del niño en varios estadios de evolución captados por Petrone. Aquellos estadios coincidirán con un aumento de la tensión emotiva del personaje. El primero de éstos será perceptible en un estado de somnolencia del argentino por lo cual el llanto aún parece ser imprecisable. El segundo momento se manifestará para Petrone como una cierta "sen-sación de incomodidad" que segundos después podrá identificar con el llanto del niño (en esta circunstancia comprobará la veracidad del llanto).

Un tercer momento es captado con precisión casi analítica. El llanto de la criatura es continuado por "un quejido apenas perceptible". Un último y cuarto estadio anula sus conjeturas anteriores sobre la casi certeza del origen del llanto infantil (que él atribuía a una imitación de la mujer, quien para Petrone tiene una personalidad histórica) cuando comprueba una vez más el llanto del niño proveniente de la habitación contigua que ya ha sido desalojada por la mujer. Concretemos a través del texto los cuatro momentos detectados:

"Al despertarse eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y del sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura." ("La puerta condenada", p. 40).

"No estaba cansado pero se durmió con gusto. Llevaría tres o cuatro horas cuando lo despertó una sensación de incomodidad, como si algo ya hubiera ocurrido, algo molesto e irritante. Encendió el velador, vio que eran las dos y media, y apagó otra vez. Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño." ("La puerta condenada", p. 42).

El llanto habitual que está casi integrado a la rutina del protagonista ya no es sorprendente para Petrone. Esta tercera ocasión en que se manifiesta produce en él la siguiente reacción:

"Casi no lo tomó en serio cuando el llanto del niño lo trajo de vuelta a las tres de la mañana. Sentándose en la cama se preguntó si lo mejor sería llamar al sereno para tener un testigo de que en esa pieza no se podía dormir. El niño lloraba tan débilmente que por momentos no se lo escuchaba, aunque Petrone sentía que el llanto estaba ahí, continuo, y que no tardaría en crecer otra vez. Pasaban diez o veinte lentísimos segundos; entonces llegaba un

hijo breve, un quejido apenas perceptible que se prolongaba dulcemente hasta quebrarse en el verdadero llanto."("La puerta condenada", p. 45).

El final del cuento, coincidente con la última noche de estancia en Montevideo del personaje, es también el último momento de esta progresión que venimos reseñando.

"Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse."("La puerta condenada", p. 43).

La presencia insólita del llanto ocasionará la huida del protagonista. Lo fantástico, es pues, presentado en este relato por medio de una tensión narrativa que acumulativamente va en ascenso hasta llegar a su máximo grado.

Interrogado Cortázar sobre "La puerta condenada" explicita la naturaleza fantástica del relato: "...es evidentemente muy importante la relación entre la mujer y el niño. La mujer parecería proteger una criatura pero no quiere que se sepa que ese niño existe. Y ese niño evidentemente de día es invisible porque ella va a su trabajo y vuelve y alguien se supone entra a limpiar la habitación y no hay ningún niño. Sin embargo ese niño cobra una cierta realidad por la noche, por eso...hablo de fantasma. Es como si algo se corporizara de noche y la mujer es la madre de ese niño. A lo mejor se le había muerto un niño a esa madre y lo vuelve a encontrar en esas condiciones sobrenaturales. Por eso, cuando el hombre desesperado imita el llanto del niño a través de la puerta y la mujer se da

cuerta de que la han descubierto, ella huye del hotel al otro día. Ese niño, ese fantasma de niño, queda una vez más solo en la habitación, y por eso, a la noche siguiente, cuando aparentemente no hay nadie, Petro ne oye de nuevo el llanto del niño, pero lo oye de veras, en mi cuento él lo oye. Y por eso él también huye." (21).

Las apreciaciones de Saúl Sosnowski sobre las características del elemento ajeno que se adhiere a la realidad son: "Creemos acertado ver que el llanto era una dimensión ajena a la "conoscible", que se había es tablecido según un cierto modo de vivir y que la alteración de ese orden, un segundo llanto, causó la fuga de la mujer y la ulterior estupefacción de Petrone. (Esquema harto racional que puede ser refutado por un nuevo llanto)." (22).

La voz de la narración en tercera persona con interpolaciones de un estilo indirecto **nos permite ser** partícipes del mundo mental del protagonista . Alfred Mac Adam de acuerdo con los tres modelos de cuentos que propone, ubica "La puerta condenada" como perteneciente a un primer modelo (23) La peculiaridad reside en la presentación de las tres funciones dominantes en los cuentos de Cortázar que Mac Adam denomina como "Situación Inicial", "Presencia Ajena" y "Reacción" de los personajes ante esta última . Este primer grupo de cuentos está caracterizado por lo siguiente: "...una narración en primera persona en la que el narrador y el lector comparten un tiempo presente desde el cual el narrador regresa a su pasada vida personal para, subsecuentemente, no volver a restaurar nunca más el presente del que había participado el lector. El origen de la presencia ajena es e nigmático y puede ser el interior del pharrakos ^{***} mismo o el mundo que lo rodea... el protagonista se revela como un ser limitado a causa de su aver sión a investigar el fenómeno en vez de acomodarse al mismo." (24). "La

puerta condenada" entraría pues dentro de dicha clasificación en la medida en que tiene un narrador en tercera persona pero que es asimilable al personaje por la utilización de un estilo indirecto.

Los registros verbales utilizados en el discurso sitúan, de antemano, el relato en un doble plano de realidad dentro de la ficción: "este lado", "al lado", "otro lado", "en lo otro", "eso" (el llanto) . Este doble plano coincide a su vez con los espacios físicos descritos en que se mueve la narración. Es decir, la Realidad 1 del personaje en su habitación del hotel -"este lado"- frente a la Realidad 2 de la habitación contigua -"al lado"-donde habitan el niño "fantasma" y la mujer. Teresa Pereira considera que en la narrativa de Cortázar podemos encontrar una constante que se da en la utilización de espacios con "cuatro paredes simbólicas"(25). El cuarto de hotel, en el cuento que nos ocupa, sería la plasmación de dicho concepto.

Dentro de esta bifurcación de lo real el simbolismo intratextual^{xxx} del cuento nos permite la captación de esa "otra" realidad en la medida en que en el mismo discurso está designada. En la cita ilustrativa podemos comprobar la anterior afirmación. La "ambigüedad" tipifica la atmósfera del cuento al mismo tiempo que antecede la nota fantástica que se pronuncia hasta el final.

"Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida - y eran muchos- las habitaciones tenían alguna puerta condenada a veces a la vista pero casi siempre con un ropero, una peca o un perchero delante, que como en este caso les daba una cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de disimular...Petronio imaginó que del otro lado habría también un ropero y que la señora de la habitación pensaría lo mismo de la puerta."("La puerta condenada", pp. 41-42).

El llanto, el arrullo y la puerta serían los tres elementos, caracteres diferenciales, fundamentales. La puerta, una vez más, (como en "Casa tomada") se constituye en imagen del relato que divide la Realidad 1 y la 2. Complementariamente el silencio, la soledad, el sueño, la noche y la inquietud que se hace cada vez mayor son iteraciones significativas que delimitan el enfoque temático del cuento: la desesperación gradual de un hombre por el fantasmal llanto de un niño. En el siguiente párrafo encontramos fusionados algunos de los elementos que con anterioridad se precisaron:

"Encendiendo el velador, incapaz de volver a dormirse, Petrone se preguntó qué iba a hacer. Su malhumor era maligno, se contagiaba de ese ambiente donde de repente todo se le antojaba trucado, hueco, falso; el silencio, el llanto, el arrullo, lo único real de esa hora entre noche y día y que lo engañaba con su mentira insoportable. Golpear en la pared le pareció demasiado poco. No estaba completamente despierto an que le hubiera sido imposible dormirse; sin saber bien cómo, se encontró moviendo poco a poco el armario hasta dejar al descubierto la puerta polvorienta y sucia. En pijama y descalzo, se pegó a ella como un cienpiés, y acercando la boca a las tablas de pino empezó a imitar en falsete, imperceptiblemente, un quejido como el que venía del otro lado. Subió de tono, gimió, sollozó. Del otro lado se hizo un silencio que habría de durar toda la noche; pero en el instante que lo precedió, Petrone pudo oír que la mujer corría por la habitación con un chicotear de pantuflas, lanzando un grito seco e instantáneo, un comienzo de alarido que se cortó de golpe como una cuerda tensa." ("La puerta condenada", p. 46).

Las descripciones objetivas y los datos extraliterarios que se incluyen acerca de la ciudad de Montevideo y sus gentes ("bodegones de la plaza Independencia", "18 de julio", "hotel Cervantes", "calle Soriano", la "Joven... que se vestía mal como todas las orientales" (p. 46)) contribu-

yen a contrastar la esencia de las dos Realidades establecidas.

4.3.6 "las ménades" .-

El punto de vista² del narrador - personaje se caracteriza por un conocimiento subjetivo de los hechos narrados (en la medida en que la información que recibimos es aquella que él percibe) que es alternado con la objetividad con que nos cuenta los acontecimientos.

El hilo argumental puede esbozarse así: El Maestro/director de orquesta del teatro "Corona", de una ciudad más bien provinciana, prepara un programa selecto para festejar sus bodas de plata. El entusiasmo general de los asistentes al concierto se hace cada vez mayor hasta caer en una frenética expresión que contrasta con la actitud parsimoniosa del personaje que narra. Las violentas actitudes del público son trasladadas también a los integrantes de la orquesta- empezando por el Maestro- que luchan por salir. Al finalizar el concierto todo retorna a su normalidad.

Además de una descripción del teatro a manera de introducción y de un flash-back para precisar la trayectoria musical del director el relato está sostenido sobre cuatro momentos narrativos que coinciden con el desarrollo del programa. Casi rutinariamente los aplausos que se suceden a la presentación de una de las obras van siendo mayores. La situación irracional va tomando cuerpo, apoderándose de lo real.

"Los aplausos habían empezado con menos violencia que en la primera parte del concierto, pero ahora que la música que daba olvidada y que no se aplaudía Don Juan ni La Mer (o, mejor, sus efectos), sino solamente al Maestro y al sentimiento colectivo que envolvía la sala, la fuerza de la ovación empezaba a alimentarse a sí misma, crecía por momentos y se tornaba casi insoportable." ("Las ménades", p.55).

Según lo expuesto por Evelyn Picon Garfield lo monstruoso nace de una necesidad de alterar nuestra ya acomodada realidad (26). Casi que se podría decir que la irracionalidad de este comportamiento permite romper con la logicidad y aprehender la realidad por vías instintivas. Dice así: "...otro aspecto de lo monstruoso dentro del hombre que se caracteriza ...por la dicotomía terror-atracción...ocurre en cuentos donde se desata la violencia escondida del hombre la cual le convierte en animal." (27). Por otro lado, el comportamiento de los asistentes al concierto recuerda la leyenda griega donde Baco es agredido y devorado por las ménades. En tal sentido piénsese en el paralelo de este rito griego con la "ebriedad" colectiva producida por la música en este cuento.

Es notorio ver cómo los personajes adventicios (la señora de Jonatán, el doctor Epifanía, Guillermina Fontán o Cayo Rodríguez) están al servicio del sentimiento general que ascendentemente los va poseyendo. Podemos decir que existieron personajes colectivos: los músicos y el público.

"Guillermina Fontán venía presurosa hacia nosotros. Repitió todos los epítetos de las chicas de Epifanía, y ella y Cayo se miraron con lágrimas en los ojos, conmovidos por esa fraternidad en la admiración que por un momento hacen tan buenos a los humanos." ("Las ménades", p. 53).

En otro momento del relato se dirá:

"Muchas personas corrían hacia el foyer, para tragar a toda velocidad una cerveza o una naranjada. Temerosos de perder algo, retornaban a punto de tropezarse con otros que salían, y en la puerta principal de la platea había una confusión considerable. Pero no se producían altercados, la gente se sentía de una bondad infinita, era más bien como un gran re-blandecimiento sentimental en que todos

se encontraban fraternalmente y se reconocían."("Las ménades", p. 56).

Juan Carlos Curutchet, por su parte, identifica la teoría cortazariana sobre el "lector-hembra" y el "lector-macho" con la relación músico/público. O mejor, sostiene que "Las ménades" es una alegoría llena de ironía que ilustra la actitud del "lector-hembra". Dice así Curutchet: "...en este cuento se limita a constatar la existencia de un público-hembra y a convertirlo en blanco de una de sus sátiras más feroces."(28)

Las analogías que se establecen entre las actitudes del público y animales refuerzan el enfoque temático del cuento. El lenguaje refuerza el simbolismo explícito en el texto. Veamos algunas de estas analogías subrayando el término de la comparación:

"Las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes (hacen pensar en volátiles diversos)..."("Las ménades", p. 51).

"Un enorme zumbido de colmena alborotada incidía poco a poco en los nervios, y yo mismo acabé sintiéndome un poco febril..."(p. 54).

"Miré hacia el paraíso y las galerías altas; una masa negra, como moscas en un tarro de dulce. En las tertulias, más separadas, los trajes de los hombres daban la impresión de bandadas de cuervos..."(p.54).

"...una multitud delirante rodeaba a los violinistas, les quitaba los instrumentos (se los oía crujir y reventarse como enormes cucarachas marrones)..."(p.61)

"...como una manada de búfalos a la carretera o algo por el estilo...De todas partes confluía el público a la platea, y casi sin sorpresa vi a dos hombres saltar de los palcos al suelo. Gritando como una rata pisoteada la señora de Jonatán..."(p.59).

"Pero era evidente que Guillermina es peraba más fuego, porque se volvió a Cayo que bebía soda como un camello se diendo y los dos se entregaron a un cul culo beatífico..."(p. 53).

Luis Gregorich establece una relación entre el lenguaje como recurso técnico y lo fantástico. Dice así: "...la novedad está aquí, sobre todo, en la estructura formal: lo fantástico se da en Cortázar como con traste entre un idioma pulidamente objetivo, sobrio, popular a ratos, sa broso, y una visión del mundo como fractura, como dualidad e incomunica ción fundamental" (29).

La variedad de giros lingüísticos rioplatenses y argentinos está aquí dosificada pero presente: "sobre el pucho", "habitués". Y adjetivaciones-calificaciones que dentro de ciertas frases adquieren un manifiesto tono argentino (subrayaremos las palabras): "me parece horrendo", "había estado bestial", "había estado brutal".

Las iteraciones significativas que se encuentran en una relación de opuestos son las siguientes: ruido/silencio, claridad/oscuridad, indi viduo/masa, alegría/sufrimiento.

Al lado de estas iteraciones significativas tenemos connotaciones sexuales que son esbozadas primero y luego -al final- son evidentes. Vea mos un trozo que se ofrece como síntesis de este aspecto:

"Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez, pero ahora el clamor venía de uno de los palcos de la derecha. Y con él los primeros aplausos sobre la mú sica incapaces de retenerse por más tiem po, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sa la entregada, ésta no hubiera querido es perar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos

y gritos de insoportable voluptuosidad." ("Las ménades", p. 59).

El personaje-narrador representa en cierta forma la normalidad dentro de la anormalidad, su "estar fuera" del comportamiento generalizado le permite captar con agudeza los acontecimientos. Incluso su forma de narrar, casi a manera de crónica, hace que el acontecer esté revestido de plurivalencias significativas. Los elementos que están sucediéndose ante sus ojos cobran caracteres naturalistas: la gente se avalancha contra los músicos, los incidentes que se producen en esta fricción violenta llegan hasta el derramamiento de sangre y el rompimiento de las extremidades. La presencia de la mujer vestida de rojo y la luz que paulatinamente se va haciendo rojiza ayuda a enmarcar el relato, donde la violencia y la exaltación de las pasiones llegan al máximo grado.

Es notable como se hace un paralelo de la situación o de la atmósfera que reina en el teatro con dos hechos que siempre están revestidos de violencia: un incendio y una corrida de toros. En ambos se da la relación agresor/agredido y curiosamente siempre hay espectadores que redondean la fatídica escena. Veamos el tratamiento literario que se hace de estas dos grandes metáforas en relación con el relato:

"El segundo, magníficamente dirigido, re-percutía en una sala donde el aire daba la impresión de estar incendiado pero con un incendio que fuera invisible y frío, que quemara de dentro afuera." ("Las ménades", p. 57).

"Incapaz de moverme en mi butaca, sentía a mis espaldas como un nacimiento de fieras, un avance paralelo al avance de la mujer de rojo y sus seguidores por el centro de la platea, que llegaban ya bajo el podio en el preciso momento en que el Maestro, igual a un matador que envaina su estoque en el toro, metía la batu

ta en el último muro de sonido y se doblaba hacia adelante, agotado, como si el aire vibrante lo hubiese corneado con el impulso final." ("Las ménades", p. 59).

4.3.7 "El ídolo de las cícadas" .-

El enfoque temático del cuento consistiría en que el ídolo encontrado en una isla griega sería una deidad cruel cuya característica esencial radica en exigir sacrificios humanos. Admitido esto, este personaje de mármol poseería como componente constitutivo una segunda virtud negativa: transmitir su "maldición", su "exigencia" de ritual humano-sangriento a quien lo encuentre. De este modo, esta estatuilla primitiva-representativa del arte primitivo griego más antiguo-"transmite" al arqueólogo Somoza su carga negativa, su requerimiento imperioso que paulatinamente irá apoderándose de la psiquis de aquél hasta enajenarlo.

El desarrollo de las acciones en este relato sería el siguiente: Morand, su mujer Thérèse y Somoza encuentran un antiguo ídolo que Somoza se lo lleva y va haciendo sucesivas réplicas. Así, a través de casi dos años, el arqueólogo rioplatense gradualmente será poseído por el maleficio. Durante este tiempo tendrá esporádicos encuentros con su colega francés al que le irá explicando el sucesivo proceso por el que pasa. Veladamente existe un triángulo amoroso como consecuencia de un difuso, insinuado interés de Somoza por la mujer de Morand. Esto explica la ausencia de Thérèse de las reuniones durante esos dos años. Finalmente la corroboración del rito griego que ha sugerido la estatua provoca la muerte de Somoza por Morand quien se defiende cuando el otro intenta sacrificarlo. Sin embargo Morand queda contagiado por el sortilegio (o por la locura de Somoza) y se dispone a matar a su mujer que ha sido convocada antes a dicho

encuentro por requerimiento del propio Somoza.

La transmigración que se opera casi en cadena-ídolo/Somoza/Morand-, está revestida de misterio a través del relato. Incluso la conformación de las estructuras de los sintagmas colabora en la reafirmación del ambiente de tensión en que se encuentran sumidos. Lo anterior puede apreciarse incluso desde el principio:

"Me da lo mismo que me escuches o no dijo Somoza. Es así, y me parece justo que lo sepas.

Morand se sobresaltó como si regresara bruscamente de muy lejos. Recordó que antes de perderse en un vago fantaseo, había pensado que Somoza se estaba volviendo loco.

Perdona, me distraje un momento dijo. Admitirás que todo esto... En fin, llegar aquí y encontrarte en medio de

...

Pero dar por supuesto que Somoza se estaba volviendo loco era demasiado fácil.

Sí, no hay palabras para eso dijo Somoza. Por lo menos nuestras palabras" ("El ídolo de las cicladas", p. 67).

La evidente presencia de una segunda realidad es captada desde el inicio del relato. La esencia mítica contenida en el objeto sufre un proceso de vitalización, de personalización. Somoza trae a su presente el pasado en que existió el ídolo, reviviéndolo. Existe una progresiva interpolación, un acercamiento que se intensifica con cada réplica de la estatuilla que elabora. El choque entre una explicación lógica que intenta realizar Morand y la misteriosa actitud/obsesión que cada vez más se va saliendo de las pautas lógicas-racionales retroalimenta el paso de lo siempre explicable a lo no explicable pero existente. Las reflexiones explicativas que intentan esclarecer la actitud pueden verse aquí:

"Vista desde Morand, la obsesión de So

moza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a... Somoza no empleaba jamás ese vocabulario; lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y con juraba desde planos irreductibles. Ya por ese entonces había empezado a trabajar torpemente en las réplicas de la estatuilla... la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial..." ("El ídolo de las cicladas", pp. 70-71).



Teresinha Pereira señalando algunas características del realismo mágico en la literatura hispanoamericana dice: "En primer lugar está el énfasis de lo fantástico que salta de la misma realidad, como una fuerza tan poderosa que hace dividir un personaje en dos caracteres, formando un doble, es decir, un individuo que necesita de otro ego que lo complete" (30). La duplicación que se opera en Somoza va tendiendo a la unificación con esa otra parte de lo real que se le impone. La recreación de un pacto alegórico viene a ser su nueva forma de vida que sólo vive a plenitud por un lapso muy corto de tiempo. La ruptura se opera en el enfrentamiento con la realidad cuando quiere totalizar absurdamente las dos realidades: la mítica y mental (Realidad 2) con la física y contrastable (Realidad 1).

Morand y su mujer son elementos/personajes que subyacen dentro de la Realidad 1 inicial y sirven de referencia para detectar el distanciamiento, el salto a otro orden mental que concluye en el acaparamiento inusitado de éstos (Morand y Thérèse) por la fuerza no empírica.

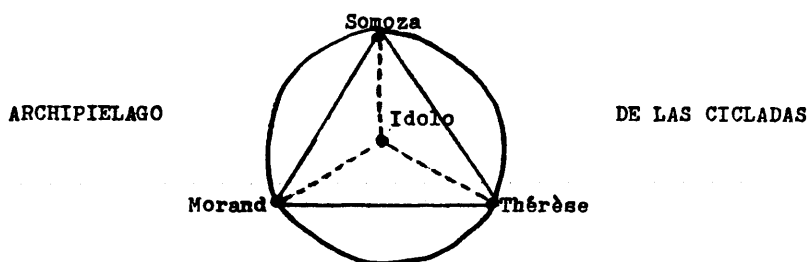
A diferencia del tratamiento del doble en otros cuentos, "Lijana" por ejemplo, aquí no subsiste la bipolaridad sino en la mente del personaje. La simbiosis se da en la traslación del comportamiento por otro, la estatuilla no es el otro elemento del doble, es la función ordenadora que señala los caracteres de ese otro yo que sólo puede asumirse en la medida en que se despoje del que posee. La desnudez de Somoza constituye a sí el símbolo de esta transferencia:

"Somoza se había quitado la blusa con un lento gesto pausado. Cuando lo vio que se desabotonaba los pantalones, Morand se dijo que había hecho mal en permitir que se excitara, en consentirle esa explosión de su manía. Enjuto y moreno, Somoza se irguió desnudo bajo el reflector y pareció perderse en la contemplación de un punto del espacio." (El ídolo de las cicladas", p. 75).

La concentración de tres características surrealistas en este cuento es precisada por Evelyn Picon Garfield. Estas tres características son: "...el hallazgo del objeto catalizador, el rito o juego serio y los campos magnéticos." (31) Respecto al primero dirá: "En 'El ídolo de las cicladas' ... Cortázar describe el poder catalizador del 'hallazgo', la estatua de mujer, que hipnotiza a Somoza y Morand y les hace cumplir el rito del sacrificio primitivo." (32)

La importancia del ídolo a nivel temático y estructurador de la narración también es señalado por Antonio Planells. A continuación transcribimos un gráfico sintetizador de las funciones del relato. La interpretación que Planells nos ofrece es la siguiente: "El centro de la figura es el ídolo; alrededor de él gira toda la narración, él es principio y fin de la historia, es fuerza centrípeta que atrae hacia sí a los tres antro

pólogos y es también fuerza centrífuga que luego los expulsa y libera... A partir de esta afirmación el resto se circunscribe a una ceremonia mitológica, en la que los tres personajes se comportan como si estuvieran en trance poshipnótico...El círculo, por su parte, tiene un doble significado: alude directamente al archipiélago de las Cícladas (Grecia), que se encuentra en el centro del mar Egeo, dispuestas en círculo (de ahí su nombre "Kýlos", "Kýclades", Cíclades o Cícladas). Ese lugar fue un centro religioso importante de la confederación ateniense. Por otra parte, el círculo alude al retorno a la unicidad tras la multiplicidad y es símbolo de perfección. Círculo y centro están aquí relacionados en cuanto a su significación, como el paso de lo exterior a lo interior".(33).



El narrador en tercera persona recoge dos acciones que se desarrollan en dos tiempos. ~~Encontramos~~ un flash-back dentro de otro flash-back. El primero está dado por el recuento de las conversaciones entre Somoza y Morand en su taller y el segundo por la secuencia paralela don de se cuenta cómo se encontró el ídolo, el origen de esa expedición, el alejamiento de Somoza hacia las afueras de París. El montaje de las dos secuencias temporales donde existe un nexo literal es un recurso bastañ te utilizado en el presente relato. Los adelantos y retrocesos en el tiem

po se dan alternadamente. Veamos un ejemplo representativo donde se resalta el nexo temático que une las dos secuencias temporales:

"Morand miró en la dirección que motraba el dedo de Somoza, más allá de la estatuilla y de las réplicas abandonadas en las estanterías. Vio madera, yeso, piedra, martillos, polvo, la sombra de los árboles contra los cristales. El dedo parecía señalar un rincón del taller donde no había nada, apenas un trapo sucio en el piso. Pero poco había cambiado en el fondo, esos dos años entre ellos habían sido también un rincón vacío del tiempo, con un trapo sucio que era como todo lo que no se habían dicho y que quizá hubieran debido decirse." ("El ídolo de las cicladas", p. 69).

La bipartición de la realidad refrendada también por una división del discurso del cuento donde se reseña los contenidos pertenecientes a cada una, nos permite aprehender condensadamente el proceso mítico que Somoza va asimilando. La observación constante de Morand intentando explicitar la conducta de su amigo se sitúa como un mecanismo opositor. Y la ya lograda simbiosis obrada por la transmigración constituye una sintesis. Estamos así ante un proceso dialéctico donde sus elementos constitutivos están interactuando permanentemente por oposiciones. Donde la Realidad puede ser aprisionada por una segunda Realidad que subyace en coordenadas espacio-temporales no comprobables.

La extraliteralidad del cuento, la génesis del mismo, aporta rasgos siniestros que son plasmados a lo largo del discurso y que para Cortázar fueron evidentes cuando surgió la idea del relato²⁸. La visión mágica que se integra a lo real/objetivo permite conocer otras zonas que rompen con la estratificación logística del mundo.

4.3.8 "Una flor amarilla" .-

El narrador - personaje hace uso de dos voces en la narración: en primera persona para dar sus propias apreciaciones acerca de lo que le están contando y en tercera persona para retomar el relato en un estilo indirecto, vertir los acontecimientos que se narran en su discurso.

El papel del narrador es similar al de un cronista/recopilador que existe en la medida en que transmite una determinada serie de sucesos acontecidos a alguien. La veracidad de lo contado se sostiene sobre la base de que es el propio personaje quien cuenta sus historias, o mejor, el narrador le cede la voz en primera persona para que él relate y ocasionalmente dé sus observaciones. La forma conversacional, en que se desenvuelve el cuento en cuestión, cumple con el esquema que se opera en todo proceso de comunicación: emisor-mensaje-receptor⁸. Veamos cómo se da esto en el cuento:

"Como alguien tiene que hacer de contradictor en esta vida, dije que los amores infantiles son el complemento inevitable de los machucones y las pleuresías. Pero admití que lo del avión ya era otra cosa." ("Una flor amarilla", p.81).

"No, no había dicho nada que no estuviera bien, sobre todo a esa altura del vino. Muy al contrario, a menos de imaginar algo horrible la muerte del pobre Luc venía a demostrar que cualquiera dado a la imaginación puede empezar un fataseo en un autobús 95 y terminarlo al lado de la cama donde se está muriendo calladamente un niño. Para tranquilizarlo, se lo dije. Se quedó mirando un rato el aire antes de volver a hablar." ("Una flor amarilla", p. 83).

Al principio del relato el narrador hace una especie de síntesis de lo que es desarrollado posteriormente. La acción se desarrolla desde un pa

sado hasta llegar al presente del relato (el narrador y el hombre que le cuenta la historia sentados en un "bistró de la rue Cambrome").

A grandes rasgos el contenido argumental del cuento es el siguiente: el narrador y un hombre de mediana edad se encuentran ocasionalmente en un bar de París. Entre copas de vino el hombre le cuenta la particular historia sucedida entre él y un niño de trece años, que había identificado como su doble. Esta identificación, una especie de "encarnación" de similitud de vidas, lo lleva a querer comprobarlo objetivamente. Es admitido gradualmente en la familia del niño que rememora detalles de su infancia que coinciden "análogamente" con su pasada vida infantil. Las sucesivas comprobaciones lo llevan a propiciar la muerte del chico como en una especie de misión salvadora que rompa con un circuito ya establecido. El hombre no quiere que Luc -el niño- repita su amargada vida. Después de muerto Luc, desesperadamente quiere volver a encontrarse en "otro" que en cierta forma pueda disfrutar de una hermosa flor amarilla cuando él ya no viva más.

La concepción determinista, "fatalista", con que está tratado el tema del doble en "Una flor amarilla" se evidencia en la siguiente cita:

"Terminaron por admitirme como enfermero de Luc, y ya se imagina que en una casa como esa, donde el médico entra y sale sin mayor interés, nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico... ¿por qué me mira así? ¿He dicho algo que no esté bien?... La verdad es que en esas semanas después del entierro sentí por primera vez algo que podía parecerse a la felicidad... estaba como anegado por la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal, de sentir que mi vida se seguía desgastando día tras día, vino tras vino, y que al final se acabaría en cualquier parte y a cualquier hora, repitiendo hasta lo último el

destino de algún desconocido muerto ya ya a saber dónde y cuándo, pero yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida." ("Una flor amarilla", pp. 83-84).

La teoría de las figuras como un recurso técnico utilizado por Cortázar "...en la que los elementos psicológicos no ocupan el primer plano sino que los personajes están dominados por...una "figura" o una constelación y actúan haciendo cosas sin saber que están movidos por otra fuerzas." (34), tiene cabida dentro de la configuración temática que se hace de la relación hombre/Luc. El segundo personaje sería la "figura" por medio de la cual se proyecta la permutación de personalidad, es la concreción de subsiguientes repeticiones de un modelo de conducta humano donde no hay conciencia de dicha "encarnación".

"Pero lo peor de todo no era el destino de Luc, lo peor era que Luc moriría a su vez y otro repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda. Luc ya casi no le importaba; de noche, su insomnio se proyectaba más allá hasta otro Luc, hasta otros que se llamarían Robert o Claude o Michel, una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y su albedrío." ("Una flor amarilla", p. 82).

Joan Hartman dice a este respecto: "La teoría de la vida y el renacimiento cíclicos y el concepto Vedanta de la inmortalidad son componentes complementarios de la noción cortazariana de las figuras cíclicas. Ambos implican la negación y la búsqueda de una inmortalidad más allá del tiempo humano." (35). Ya que se habla de la filosofía oriental hay que tener en cuenta que el interés de Cortázar por los conceptos de vida orienta-

les ^{**}subyace como una forma de enriquecer la realidad, de ampliar el con texto occidental en que nos movemos.

El paralelo de vidas existente entre el hombre y Luc que se va per filando a lo largo del relato tiene un sentimiento común minado por coi ncidencias angustiosas. La angustia se vuelve una obsesión para el perso na je que las evidencia. El lenguaje también refleja dicho sentimiento con la agrupación de sintagmas que se producen reiteradamente hasta formar una cadencia fonética que da la sensación de vacío, de desesperación:

"Toda la tarde, hasta entrada la no che, subí y bajé de los autobuses pensando en la flor y en Luc, busca rdo entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien q ue pudiera ser yo otra vez, a alguien a quien mirar sabiendo que era yo, y luego dejarlo irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su im bécil vida fracasada hacia otra im bécil vida fracasada hacia otra im bécil vi da fracasada hacia otra..." ("Una flor amarilla", pp. 84-85).

Comentando los recursos estilísticos utilizados por Cortázar, Juan Carlos Curutchet habla de estos sintagmas repetitivos "...como exorcismo liberador de ciertos estados obsesivos..." (36).

La flor simbólica que aparece al final del cuento se sucede como u na oposición significativa de carácter poético. La imagen de belleza de la flor se vuelve motivo de una nueva búsqueda que acepte las "reencarnacio nes" posteriores como una solución de continuidad, de permanencia.

"Justamente eso, la flor era bella, era una lindísima flor. Y yo estaba conde nado, yo me iba a morir un día para siem pre. La flor era hermosa, siempre ha - bría flores para los hombres futuro .De

golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor." ("Una flor amarilla", p. 84).

La semejanza entre Les Chants de Maldoror y "Una flor amarilla" es puntualizada por Evelyn Picon Garfield atendiendo a la similitud de sucesos que se dan en una y otra obra: "...La muerte de Luc en "Una flor amarilla" como la muerte del hijo único en Les Chants de Maldoror por razones existenciales: el no poder soportar la condición del hombre sobre la tierra". (37) Cortázar también precisa lo anterior diciendo: "...en "Flor amarilla" hay un canto de Maldoror parecido también. Este canto en que Maldoror viola al joven, al adolescente, que de alguna manera es el mismo tipo de maldad del hombre que se arrepiente después en "Una flor amarilla. No es tanto el tema sino el ambiente sádico, tal vez." (38).

La verosimilitud del acontecimiento narrado se refuerza por la intercalación de elementos extratextuales como es la comparación entre la transmigración que se puede dar entre un infeliz panadero y la figura napoleónica. Con esto volvemos a otra vertiente de la teoría de las figuras. Veamos lo anterior en el texto:

"Todo era análogo y por eso, para ponerle un ejemplo al caso, bien podría suceder que el panadero de la esquina fuese un avatar de Napoleón, y él no lo sabe porque el orden no se ha alterado, porque no podrá encontrarse nunca con la verdad en un autobús; pero si de alguna manera llegara a darse cuenta de esa verdad, podría comprender que ha repetido y que está repitiendo a Napoleón, que pasar de lavaplatos a dueño de una buena

panadería en Montparnasse es la misma figura que saltar de Córcega al trono de Francia, y que escurriendo despacio en la historia de su vida encontraría los momentos que corresponden a la campaña de Egipto, al consulado y a Austerlitz, y hasta se daría cuenta de que algo le va a pasar con su panadería dentro de unos años y que acabará en una Santa Helena que a lo mejor es una piecita en un sexto piso, pero también vencido, también rodeado por el agua de la soledad, también orgulloso de su panadería que fue como un vuelo de águilas."("Una flor amarilla", p.80).

Una vez más las frases unidas por comas con reiteración de palabras terminan los párrafos dándole al texto una tensión que se va condensando a lo largo del mismo.

4.3.9 "Sobremesa" .-

Se utiliza en este relato el género epistolar más propio de la novela que del cuento. La presencia de dos narradores, que coincide con los dos autores de las cartas, utilizan la primera y tercera persona bien para referirse a ellos mismos o a otros (personajes que cumplen una función dentro del texto pero que sólo existen por la alusión que de ellos se hace) respectivamente.

Las cinco cartas que conforman el cuento se encuentran alternadas. Tres de ellas pertenecen a Federico Moraes y las otras dos a Albert Rojas. La línea de los acontecimientos está distribuida en dos secuencias cuyas proposiciones están en alternancia. La consecutividad de las fechas de tales cartas -ubicadas cronológicamente en el año 1958- es afín al 'progreso' que nosotros vamos teniendo del desenvolvimiento de la acción narrada. Formalmente hay una linealidad temporal aunque esté trastocada

en su tratamiento temático como veremos posteriormente.

Veamos gráficamente la alternancia de las dos secuencias:

<p>SECUENCIA 1 (Cartas de Federico Moraes) - Reside en Buenos Aires - Carta del 15 de julio.- Invitación a cenar(a Rojas)igual que años pasados. Asistencia de los amigos excepto uno. Fecha no concretada.</p>	<p>SECUENCIA 2 (Cartas de Alberto Rojas) - Reside en una finca en Lobos -</p>
	<p>Carta del 14 de julio.- Escrita a propósito de la reunión que tuvo lugar la noche anterior (13 de julio). Percepción del incidente entre Robirosa y Funes por un turbio suceso de índole política cometido por Funes. Moraes (anfitrión) y Barrios (otro invitado) pasan por alto lo ocurrido.</p>
<p>Carta del 16 de julio .- Asombro por la carta de Rojas a la que atribuye dos "coincidencias": la "intuición" de la invitación a cenar y sus posibles asistentes (motivo de la carta inconclusa que escribía cuando le llega la de Rojas). Se refiere al incidente narrado como "una invención", "broma epistolar".</p>	
	<p>Carta del 18 de julio .- Ratificación de lo sucedido entre Funes y Robirosa. Califica los términos de la carta de Moraes como una forma de "mixtificación" de lo ocurrido. -Las noticias radiales le permiten saber que Funes se ha suicidado.</p>
<p>Carta del 21 de julio.- Cancelación de la reunión del 30 de julio por la muerte de Funes.</p>	

La temporalidad particularmente tratada en este cuento está plasmada en la forma como están distribuidos los acontecimientos. Hagamos una síntesis de lo que se refiere en el relato equivalente a nuestra interpretación del mismo: Alberto Rojas se traslada, "viaja", al futuro^{**} y vive una situación de "sobremesa". Vuelve al presente y "evoca" ese acontecimiento futuro experimentado por él. Esto lo vive como si hubiese tenido lugar en la noche del 13 de julio y comenta tal suceso por carta al anfitrión Moraes el día 14. La cena prevista para el 30 de julio ha sido prospectivamente vivida por Rojas quien la sitúa diecisiete días antes. El posterior conocimiento del drama de Luis Funes -su suicidio-, no permite que dicho encuentro se lleve a cabo. Sin embargo, a partir de la extra temporalidad de Rojas por medio de la cual pudo captar "el desagradable incidente entre Robirosa y Luis Funes" (p.89) se conoce las posibles razones que precipitaron la muerte de Luis Funes. Corroboremos esto con el texto:

"En fin, pongamos que la misantropía a gregue su acíbar a estos párrafos; detrás, querido Federico, está su amigo de siempre. Un tanto desconcertado, eso sí, porque no alcanzo a entender la razón de que quiera reunirnos nuevamente. Además, ¿por qué llevar las cosas a un extremo casi ridículo y referirse a una supuesta invitación, interrumpida al momento por la llegada de mi carta? Si no tuviese el hábito de tirar casi todos los papeles que recibo, me complacería en devolverle adjunta su esquila del... Interrumpí esta carta para cenar. Por el boletín de la radio acabo de enterarme del suicidio de Luis Funes. Ahora comprenderá usted, sin necesidad de más palabras, por qué quisiera no haber sido testigo involuntario de algo que explica bien claramente una muerte que asombrará a otras personas. No creo que entre estas últimas figure nuestro amigo Robirosa..." ("Sobremesa", pp. 94-95).

La Realidad 1, representada en el personaje de Federico Moraes, está manejada por leyes lógico-racionales que intentan explicar a través de sí la "habilísima invención" de Rojas. La Realidad 2, concretada en la percepción subjetiva de Rojas, traspasa las coordenadas espacio-temporales situándose en otro plano que cobra realidad objetiva en la medida en que antecede las causas de un hecho empírico dentro del presente de la narración. A este respecto dice Nicolás Bratosevich: "El emparejamiento de lo 'ficticio' y lo 'real'(7), de lo soñado y lo vivido, obliga a replantearse el concepto mismo de realidad y a poner en cuarentena todos nuestros casilleros mentales."(39).

La reunión constituye el elemento catalizador que funciona como punto de partida de esta bifurcación de lo real ~~real~~. Sólo a partir de ese suceso (realizado para Rojas y realizable para Moraes) es posible conformar dos modos de ver "esa" realidad o entrever "otra". La incorporación de la Realidad 2 en la 1, su fusión, genera un trueque de asociaciones entre ambas. El futuro "aprehendido" por Rojas contrasta con la ubicación espacio/temporal que le atribuye en el pasado dándose así una relación entre la inalterabilidad de algo ya acontecido y el carácter modificable/previsible del futuro.

"En rigor, lo que pueda haber ocurrido entre nuestros amigos sólo nos concierne indirectamente. En ese sentido estas líneas suplantaron un comentario verbal que las circunstancias no me permitieron en el momento. Estimo demasiado a Luis Funes como para no desear haberme equivocado, y pienso que mi aislamiento y la misantropía que todos ustedes me reprochan cariñosamente pueden haber contribuido a la fabricación de un fantasma, de una mala interpretación que dos líneas suyas disiparán tal vez. Ojalá sea así, ojalá se eche usted a reír

y me demuestre, en una carta que desde ya espero, que los años me dan en canas lo que me quitan en inteligencia."("Sobremesa", p. 91).

Los términos con que Moraes se refiere al contenido de la carta de Rojas ("coincidencia", "broma", "habilísima invención", etc.) connotan de por sí los caracteres imprecisos de la Realidad 2 que no es posible captarla sin entrar en la dimensión que le es propia (trasciende la realidad objetiva sin desprenderse por entero de ésta).

El carácter solitario y misantrópico de la vida de Rojas en su alejada finca en Lobos frente a la agitada vida de la ciudad vivida por Moraes conforma otra duplicación de la realidad. Dentro de esta última también tienen cabida Rovirosa y Funes que, según lo que se nos cuenta, desempeñan altos cargos públicos.

Antonio Planells señala: "...bajo el disfraz formalístico del relato se oculta la desgarrante soledad de los vivos en presencia del que ingresa a la soledad silenciosa de los muertos." (40) Y más adelante añade: "En 'Sobremesa'...el diálogo epistolar entre dos amigos va reflejando un gradual deterioro afectivo a causa de un hecho (el suicidio de un amigo común) del que se sienten, de alguna manera cómplices circunstanciales. Rovirosa...es el que pone el hecho en evidencia, pero la verdad no unirá a los amigos sino que los aislará totalmente." (41).

Es importante decir, atendiendo a lo dicho por Planells, que no se trata de una verdad encubierta que es puesta a la luz por Rojas sino de dos vivencias distintas en la que una está minada por un salto temporal "insólito" que antecede las supuestas causales de una muerte trágica. La corroboración -el suicidio de Funes- crea un sentimiento de culpabilidad pues de alguna forma valida las especulaciones fundamentadas de Rojas.

La alteración temporal está dada sobre la base de la integración de distintos modos de intuir la realidad, de condensar los disímiles tiempos del espacio psíquico de un individuo que soporta las diferentes combinaciones, alteraciones, de un pasado inamovible con un juego de posibilidades de un futuro que aún no es. Toda esta cosmovisión temporal está sugerida en el epígrafe del cuento:

"El tiempo, un niño que juega y mueve los peones.
HERACLITO, fragmento 59."
("Sobremesa", p.87).

Incluso a partir del discurso mismo está implícita la concepción lúdica con que expresa los acontecimientos Rojas -su organización en un presente común a él y a Moraes-. Se puede hacer una traslación del sentido del epígrafe al cuento: la mente inalienable ("niño") de Alberto Rojas, en otro orden de la realidad (el juego), trastoca ("mueve") los acontecimientos ("peones") de su tiempo psíquico.

4.3.10 "La banda" .-

El narrador "oyente" (escucha una historia que posteriormente nos refiere) reseña la particular anécdota ocurrida al protagonista Lucio Medina en el teatro Opera de la capital argentina en el mes de febrero del año 1947. Este narrador realiza la función de un interlocutor que cada tanto interrumpe su discurso para trasladar la voz de la narración a una primera persona y emitir sus propias opiniones o utilizar registros como: "dijo Lucio", "me dijo Lucio". El principio y el final del relato contienen párrafos explicativos del narrador a manera de interpretación no comprometida y en los que el narrador asume una vez más distante por ya encontrarse fuera del acontecimiento que narra. Señalemos los fragmentos

Representativos de lo expuesto donde además puede verse el nexo temático entre ellos aunque correspondan al principio y al final del cuento respectivamente.

"En febrero de 1947, Lucio Medina me contó un divertido episodio que acababa de sucederle. Cuando en setiembre de ese año supe que había renunciado a su profesión y abandonado el país, pensé oscuramente una relación entre ambas cosas. No sé si a él se le ocurrió alguna vez el mismo enlace. Por si le es útil a la distancia, por si aún anda vivo en Roma o en Birmingham, narro su simple historia con la mayor cercanía posible." ("La banda", p. 97).

Y la casi "conclusión" final del narrador después de finalizado el recuento de la anécdota:

"A veces he pensado que esto hubiera sido realmente interesante si Lucio vuelve al cine, indaga y descubre la inexistencia de tal festival. Pero es cosa verificable que la banda tocó esa tarde en el Ópera. En realidad no hay por qué andar exagerando las cosas. A lo mejor el cambio de vida y el destierro de Lucio le vinieron del hígado o de alguna mujer. Y después que no es justo seguir hablando mal de la banda, pobres chicas." ("La banda", p. 102).

La síntesis de la historia puede abreviarse así: El protagonista Lucio Medina se dirige al Gran Cine Ópera para ver una película dirigida por Anatole Litvak. Paulatinamente va percibiendo el extraño público que se encuentra en la sala. Después del noticiario y el dibujo animado, anunciado en el programa, asiste casi absurdamente a la representación de una banda de mujeres. Su ridícula interpretación y particularidad de un director que desentona con sus "músicos" (no llevaban instrumentos) hacia aún más grotesco el espectáculo. El asombrado y enojado espectador -Lucio- al finalizar la película no puede dejar de pensar en la Banda de "Alpargatas"

sintiendo cierto agradecimiento hacia aquélla que le permitió ver otra faceta de la realidad.

La racionalización de la situación vivida se presenta como una especie de corte entre los dos momentos que coinciden con la presentación de la Banda. Se realiza el esquema sorpresa / racionalización / observación descriptiva. La sorpresa, primer término del esquema, no irrumpe con radicalidad sino que viene, más bien, precedida de insinuaciones que encubren "algo" más:

"Desentendiéndose, se puso a leer el diario y despachó los telegramas del exterior. A mitad del editorial su no ción del tiempo le insinuó que el intervalo era anormalmente largo, y volvió a echarle una ojeada a la sala. Llegaban parejas, grupos de tres o cuatro señoritas venidas con lo que Villa Crespo o el Parque Lezama estiman elegante, y había grandes encuentros, presentaciones y entusiasmos en distintos sectores de la platea. Lucio empezó a preguntarse si no se había equivocado, auñ que le costaba precisar cuál podía ser su equivocación." ("La banda", pp.98-99).

La racionalización encara la ambigüedad que permite vacilar entre alternativas supuestas y así no optar por una que de por concluido el estado de ambivalencia. Aquí la explicación resuelve la absurda presencia de la banda pero no la recreación mental que hace el personaje y que supone otra vertiente del espectáculo. Su propia visión de algo que objetivamente sucede se proyecta en un sentimiento lúdico que tipifica los sucesos.

"Mi inteligencia, si me permitís llamar la sí, sintetizó instantáneamente todas las anomalías dispersas e hizo de ella la verdad: una función para empleados y familias de la compañía "Alpargatas", que los ranas del Opera ocultaban en los programas para vender las plateas sobrantes.

Demasiado sabían que si los de afuera nos enterábamos de la banda no íbamos a entrar ni a tiros." ("La banda", p. 99).

La observación descriptiva hecha a través de el estilo indirecto del narrador está cargada de ironías, "términos sarcásticos y esdrújulos", que enmarcan un cuadro de matices esperpénticos.

"En suma, aquella banda descomunal se reducía a una cuarentena de sopladoras y tamborileras, mientras el resto se proponía en aderezo visual con ayuda de lindísimos uniformes y caruchas de fin de semana. El director era un joven por completo inexplicable si se piensa que estaba enfundado en un frac que, recortándose como una silueta china contra el fondo oro y rojo de la banda, le daba un aire de coleóptero totalmente ajeno al cromatismo del espectáculo... Marcha tras marcha, la audición continuaba en medio del beneplácito general (repito sus términos sarcásticos y esdrújulos), y a cada pieza renacía la esperanza de que por fin el centenar de benditos se mandara mudar y reinara el silencio bajo la estrellada bóveda del Opera." ("La banda", p. 100).

Veamos aportaciones de Bratosevich sobre rasgos estilísticos en este cuento. El que las apreciaciones se den como una "...simple hipótesis del personaje desconcertado..." (42) nos hacen pensar en una "...modalidad frecuente en este estilo, la de lo conjetural, en que toda postulación permanece nadando en un "como si"... "apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe": la fórmula conjetural llega a sustantivarse como en esta ocasión; o llega al vértigo del polilingüismo, como una forma de registrar el destino unánime de todo conocimiento humano, que es búsqueda esperanzada pero nunca certeza conseguida..." (43).

La banda, el programa y la película de Anatole Litvak son caracteres

diferenciales que concretan las realidades que conforman la narración:

la Realidad 1 constituida por la visión objetiva del personaje Lucio, su entrada al Opera y su película de Litvak antecedida por el espectáculo de la Banda de "Alpargatas". La Realidad 2 de carácter mental conformada por las especulaciones sorprendidas que distorsionan la primera. Una y otra se fusionan en la mente del protagonista en un sentimiento impreciso.

Veamos el texto:

"Aquí el relato de Lucio se vuelve de difícil transcripción. En esencia (pero justamente lo esencial es lo que se fuga) sería así: hasta ese momento lo ha bía preocupado una serie de elementos anómalos sueltos: el mentido programa, los espectadores inapropiados, la banda ilusoria en la que la mayoría era falsa, el director fuera de tono, el fin gido desfile, y él mismo metido en algo que no le tocaba. De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viéndose." ("La banda", pp. 101-102).

Nótese cómo la primera frase del anterior párrafo describe la actitud del narrador - eminentemente literaria- ante la traslación de un monólogo (¿interior?) aparentemente desconocido para el narrador y que debe transcribir para ampliar la concepción del cuento, de su trama, que concluye el proceso vivido por Lucio Medina.

Malva E. Filer en su análisis de este relato hace el acopio comparativo entre la dedicatoria y el cuento diciendo que "se vuelve inteligible a medida que leemos". La experiencia de Lucio Medina se equipara a la del escritor surrealista René Crevel -a quien se dedica "La banda"- . Malva E. Filer dirá: "Por cosas así, es decir, por su angustia ante lo inauténtico,

por un sentimiento de futilidad ante lo absurdo de la así llamada normalidad, fue tal vez que se suicidó el poeta surrealista. La decisión de Medina, menos drástica por cierto, es la de abandonar el país." (44).

Diversas interpretaciones políticas⁸ dadas al cuento-situándolo como una alegoría del peronismo-han sido hechas. Sin embargo, algo mucho más que eso late en el relato. Lugares concretos de Buenos Aires (Sarmiento y Florida) descripciones patentes que recuerdan al porteño a través de sus expresiones ("No lo hice porque soy porteño", "tampoco quería perder el film del viejo Anatole, che", "Las nenas", refiriéndose a las integrantes de la banda: "centenar de budincitos", etc.

4.3.11 "Los amigos" .-

Beltrán(a) Número Tres y Número Uno son los dos personajes integrantes de una acción a ejecutar contra Romero (su asesinato). El encargado de la acción física será Beltrán.

El narrador omnisciente se sitúa en los pensamientos de Beltrán que en un lapso de tiempo insinuado por el texto unifica las órdenes dadas por el Número Uno y la preparación mental del crimen.

"Sonrió casi sin ganas, pensando en la cara que pondría Romero al encontrarse lo de nuevo, pero la cara de Romero no tenía ninguna importancia y en cambio había que pensar despacio en la cuestión del café y del auto. Era curioso que al Número Uno se le hubiera ocurrido hacer matar a Romero en el café de Cochabamba y Piedras, y a esa hora; quizá, si había que creer en ciertas informaciones el Número Uno ya estaba un poco viejo. De todos modos la torpeza de la orden le daba una ventaja: podía sacar el auto del garaje, estacionarlo con el motor en marcha por el lado de Cocha

bamba, y quedarse esperando a que Romero llegara como siempre a encontrarse con los amigos a eso de las siete de la tarde."("Los amigos", p.103).

Las funciones cardinales del relato (concepción de la idea, preparación del hecho y ejecución del mismo) cobran primacía dentro de la historia haciendo de sus actantes meros subordinados a las acciones que cumplen . Queremos decir con esto que aquí el protagonismo de sus personajes tiene mínima importancia. Estos personajes pueden ser sustituidos incansablemente por otros. La estratagema del cuento reside en una superelaboración literaria con frases concisas y predominantemente verbales. Nos hace pensar en una situación de corte hemingwayano en donde predominan situaciones y estados de ánimo sugeridos, frases en las que aparecen sólo una novena parte del "iceberg" (parafraseando la célebre fórmula del escritor norteamericano), asuntos policiales- o de "gangsters" si se prefiere- que incluso evocan lejanamente, aunque sea un asunto distinto, al célebre y antológico "The killers".

Este corto cuento condensa las imágenes por medio de una precisión casi matemática en que la intensidad del cuento está implícita desde el inicio hasta al final de la narración . Los personajes del relato -ejecutante y ejecutado- que en otros tiempos tenían una ligera amistad, en cierta forma, hacen una irónica mención al título del cuento. A este respecto dice Joaquín Roy: "'Los amigos'...muestra cómo, por encima de la rivalidad, todavía cuenta el recuerdo de la amistad de juventud."(45).

"Mientras se bañaba en su departamento, escuchando el noticioso, se acordó de que había visto por última vez a Romero en San Isidro, un día de mala suerte en las carreras. En ese entonces Romero e-

ra un tal Romero, y él un tal Beltrán; buenos amigos antes de que la vida los metiera por caminos tan distintos." ("Los amigos", p. 103).

Del espacio mental donde habita la idea preconcebida a la concreción en una Realidad 1 (el espacio físico del café de Cochabamba y Piedras) habrá un salto cumplido por el Número Tres -Beltrán-. Es importante apuntar que la Realidad 2 (mental, no observable) se instala de antemano y el mundo contrastable se pone a su disposición para ser el escenario de aquello que en principio sólo tenía existencia en la mente del protagonista. La Realidad 2 toma posesión de la 1, se realiza dentro de ésta:

"Exactamente en ese momento, Beltrán puso el coche en marcha y sacó el brazo por la ventanilla. Tal como había previsto, Romero lo vio y se detuvo sorprendido. La primera bala de dió entre los ojos, después Beltrán tiró al montón que se derrumbaba. El Ford salió en diagonal, adelantándose limpio a un tranvía, y dio la vuelta por Tacuarí. Manejando sin apuro, el Número Tres pensó que la última visión de Romero había sido la de un tal Beltrán, un amigo del hipódromo en otros tiempos." ("Los amigos", p.105).

Veáse también como el cambio de situación está latente en el tema, en el tiempo ("otros tiempos") que ha permitido tomar "caminos tan distintos". No sabemos cuál es la razón que lleva a Número Uno a preparar el funesto incidente, pero sí intuimos que Número Tres es un subordinado más, manipulado dentro del "juego"(así es encarada la acción a desarrollar:"En ese juego todo tenía que andar rápido"(p.103). Incluso la forma como son denominados los personajes aluden a la primacía de uno sobre otro en un juego muy serio donde a Número Tres le tocará cumplir con su turno realizan

do el asesinato.

Evelyn Picon Garfield dice: "Mediante la irrupción de la violencia monstruosa del ser humano... se percibe otra realidad antes desconocida o ignorada. El horror es ventana a la revelación de las simas os curas del ser. Y, aún, es posible decir, que la violencia más instintiva que racional de ... "Los amigos" ... cumple con el rito político de hoy día." (46).

La autonomía de la trama desarrollada en el cuento (vital por sí mismo, desde y por los acontecimientos narrados) nos hace pensar en la tensión interna que brota desde la supresión de "...ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica deliberada." (47). Inclu so, no hay adjetivación inoficiosa que dilate el discurso.

La profundización en el Buenos Aires que está detrás de los lugares mencionados (Corrientes y Libertad, café de Cochabamba y Piedras, San Isidro, etc.) sobresale por la recreación de la figura, casi simbólica, del compadre. Así se expresa Joaquín Roy atendiendo a dicho tema: "En el culto al coraje loado por doquier Julio Cortázar bucea nuevamente en el alma de su nación. El resultado ~~es~~ el desarme de la dura fachada: la nostalgia y la ternura amistosa se interponen en la agresiva conciencia del compadrito. La historia de este matiz argentino del matón de ba rrio se origina en la expulsión del gaucho y su hibridación ciudadana. La soledad original se tornó obsesión de pendencia, muchas veces sin mi ras de riqueza. En ambiente de agresivo compadreo, Cortázar crea un dra ma de amistad frustrada." (48). Tal enfoque temático, plasmado en "Los a migos", unifica el ambiente nacional con el sentimiento individual de los personajes del cuento. Más concretamente, el comportamiento de Beltrán manifiesta los caracteres tipificadores de la conducta del compadre.

4.3.12 "El móvil" .-

Un narrador en primera persona rememora una historia ocurrida ha ce veinte años. La muerte intempestiva de su amigo Montes -asesinado-lo lleva a realizar una búsqueda del autor del hecho. Basado en las informa ciones de Barros (amigo común del muerto y del narrador y que asistió a los momentos últimos del moribundo), sobre un supuesto marineru iden tificable por un tatuaje, se embarca con destino a Marsella. De acuerdo con los detalles suministrados por "el batidor" el asesinado debía encon tra se en el barco francés como pasajero. Después de contactar con los tres argentinos (Ferro, Pereyra y Lamas) comienza su inspección detallada me diada a través de una camarera -Petrona-. Sus especulaciones terminan por descartar al viejo Ferro. Mata a Pereyra no por ser el asesino sino por una especie de afrenta personal surgida por la competencia en los devaneos con Petrona. Por último le confiesa el acto cometido a Lamas ya en el momento de separarse - Lamas encubre el crimen llevado a cabo por el narrador y éste a su vez encubrirá el cometido por Lamas que ocasionó la muerte de su amigo Montes. En el texto el desenlace de la historia es tá narrado así:

"El camarote resultaba estrecho, tuve que saltar por encima del finado para tirar el facón al agua. Aunque ya sabía que era al fudo, me agaché para ver si la Petrona no me había mentido. Agarré la valija, cerré con llave el camarote y salí. Ferro ya estaba en la planchada y me saludó a gritos. Lamas esperaba turno, callado como siempre. Me le acerqué y le dije un par de cosas a la oreja. Creí que se iba a caer redondo, pero no era más que la impresión. Pensó un momento y estuvo de acuerdo. Yo sabía hacia rato que iba a estar de acuerdo. Secreto por secreto, los dos cumplimos." (El móvil", pp.114-115).

La función interpelativa del narrador se evidencia a través del relato. Los interlocutores casi ficticios² que escuchan la historia nos recuerdan el público para el cual cantaba el payador de la literatura gauchesca. Este matiz está reforzado por la utilización de un lenguaje popular que recopila argentinismos y giros lingüísticos pertenecientes al lunfardo. Veamos algunas de estas interpelaciones circunscritas en el cuento:

"Como quien no quiere ya son veinte años y el asunto está más que prescrito, así que lo voy a contar y el que crea que macaneo se puede ir a freir buñuelos." ("El móvil", p.107).

"También a él lo mataron un día si quieren les cuento." (Ibid.).

"Esa noche hablé con Barros y aquí es donde el cuento les va a parecer macana." (Ibid.)

"De todas maneras Montes le alcanzó a decir, fijense lo que es el delirio de un moribundo..." (p. 108).

"Ahora ustedes se van a reír cuando les diga..." (Ibid.).

"Nosotros teníamos nuestros rebusques, y no los voy a cansar con detalles." (Ibid.).

"Ya les estoy viendo la cara pero paciencia. Si quieren no lo sigo...ya les previne de entrada..." (p. 109).

"Les parecerá raro que la galleguita me largara tan pronto, y va a ser mejor que les diga todo." (p. 111).

El esquema emisor(relator/narrador), mensaje (anécdota contada) y receptor(interlocutores a quienes se dirige el narrador-protagonista) está patente en toda el texto. A este respecto dice Mauricio Ostría:"...la situación dialógica primordial, la relación emisor-receptor...no sólo existe como expresión más o menos específica de las dimensiones comunicativas...sino que además, constituye el referente último de la historia y se

encarna en su trama..." (49). Por su parte, Alfred Mac Adam, hablará de un narrador que aparece como una "figura protéica que se metamorfosea" (50).

La génesis de la acción a desarrollarse, en el cuento que nos ocupa, parte de una acción ya ocurrida. La venganza va a ser la iteración significativa donde convergen los movimientos operados por el narrador hacia la búsqueda del asesino de su amigo. Encontramos un paralelismo de situaciones donde los tres términos del paralelo serían: víctima, motivación y victimario. A la vez que constituyen tres funciones cardinales del relato sugieren un triángulo sexual creado en el segundo momento de la acción y ya enunciado para el primer momento. Concretemos lo anterior en el siguiente esquema:

	<u>1a. situación</u>	<u>2a. situación</u>
1. Víctima	Montes	Pereyra
2. Motivación	mujer X que está insinuada en el texto como causante del hecho.(p.107).	Petrona. Personaje en que convergen los galanteos de Pereyra y el protagonista
3. Victimario	Lamas. Su identidad como asesino es sólo sugerida hacia el final del cuento.	El protagonista.

Hay una ambigüedad implícita en el relato que está sugerida casi imperceptiblemente. La coincidencia de las acciones por su motivación se corrobora en las partes últimas del texto. Sin embargo, se va captando un consecuente desvío del objetivo propuesto inicialmente por el protagonis-

ta. Tal objetivo -vengar la muerte de Montes- es camuflado por otro que también está motivado por los deseos vengativos del protagonista.

"Que a uno le saquen la mujer no es pa ra reirse, pero si encima de eso la cúl pa la tenés vos, se iwaginarán que no le veía la gracia. Cuando la apremié pa ra que me viniera a ver esa misma noche, se puso a llorar y dijo que el cabo o el capataz de a bordo la tenía entre o jos y se sospechaba lo ocurrido, que no quería perder el conchabo [el trabajo] y otras bolas [mentiras] parecidas. Creo que fue en ese momento que me di cuenta de la cosa y me quedé pensando. De la galle ga no me importaba mucho, aunque el amor propio me comía la sangre." ("El móvil", p. 112). Las aclaraciones parentéricas son nuestras.

La caracterización de Lamas, a través de las palabras del narrador (caracterización indirecta), ofrece los mismos aspectos en las dos ve ces que es descrito:

"En seguida estuvimos como chanchos con Pereyra, pero Lamas era más reservado y parecía medio tristón." ("El móvil", p. 110).

"A la mañana siguiente charlé largo con Lamas...Era un tipo callado, medio tristón..." (p. 111).

El contraste entre los rasgos que definen la personalidad de Lamas y la evidencia del asesinato cometido por él permiten que la intensidad de la trama (el acercarnos paulatinamente a su desenlace) sólo llegue a su pun to crítico cuando el narrador confie a Lamas el crimen cometido. Concreta- tamente, Petrona, cumplirá con un papel transitorio -en un primer momento- y resolutorio -después-. Contribuye en la pesquisa del narrador hasta ge nerar el velado conflicto entre Pereyra y aquél . La fricción que brota en la mente del protagonista es abolida con la eliminación física

del rival. Las fuerzas emotivas se sobreponen a la intención racionalizada hasta emerger a un primer plano en la conciencia del personaje-narrador.

"A eso de las cinco me golpeó la puerta. Venía muerta de risa y de entrada me anunció que Pereyra no tenía nada en los brazos. "Me sobró tiempo para mirarlo por todos lados", dijo, y se reía como loca. Yo pensé en Lamas que me había resultado el más simpático, y me di cuenta de lo infeliz que es u no por dejarse llevar así. Qué simpático ni qué carajo. Si Ferro y Pereyra quedaban afuera, no había vuelta que darle. De pura bronca la tumbé ahí no más a la Petrona, que no quería, y le di unos chirlos para activar la desvestida." ("El móvil", p. 111).

La encrucijada de sentimientos encontrados (venganza, amor, recelo, o nostalgia por volver a Buenos Aires) será precisada por Joaquín Roy quan se expresa así a propósito de "El móvil": "...presenta la dureza del compadrito de arrabal, sus pocos escrúpulos. Sin embargo, no por ello deja de estar carcomido por la nostalgia. El ser sin resentimientos aparentes parece estar rodeado de música tanguera y los versos muchas veces carentes de poesía conceden aureola de ser humano al criminal..." (51).

Las alusiones extratextuales se dan por la similitud de la historia contada con el cine ("biógrafo") o con la literatura ("el conde de monte-cristo"). El narrador equipara su anécdota -con el cine o la literatura-concediéndose el papel de codificador (director o autor) de determinados sucesos que son seleccionados por él para narrarlos. El significado de estas referencias extratextuales es puntualizado por Jaime Alazraki: "Estas comparaciones con la ficción, interpoladas para acentuar el carácter inverosímil de la narración, actúan...como "el teatro dentro del teatro", como un

medio de otorgar verosimilitud a la ficción autenticando, por contraste el relato del narrador."(52). Veamos el contexto en que se encuentran ta les referencias:

"No me lo van a creer, es como en las cintas de biógrafo, las cosas son como vienen y vos las tenés que aceptar, si no te gusta te vas y la plata nadie te la devuelve." ("El móvil", p.107).

Y más adelante volverá sobre la misma alusión cinematográfica.

"O andá a saber si el mozo a última hora no consiguió otros papeles. La cosa es que ahora sigue el biógrafo porque yo y Barros hablamos toda una noche, y a la mañana me constituí en el Departamento y empecé con los papeles."(pp.108-109).

La alusión al pasado de la historia en contraposición con el presente en que se está contando es utilizada para interpolar la referencia literaria.

"Ya les estoy viendo la cara pero paciencia. Si quieren no lo sigo. Y bueno, entonces echá más caña y háganse de cuenta que están leyendo el conde de Montecristo. Ya les previne de entrada que estos casos no les ocurren a todos, aparte que eran otros tiempos."(p. 109).

La simbiosis que se efectúa entre los registros de habla popular y la elaborada estructura lingüística potencia la evidencia de un espíritu nacional sin caer en el costumbrismo trasnochado. El crítico Alazraki expresa: "No se trata de reproducir, más o menos literalmente, una jerga o habla determinada. La autenticidad que logra Cortázar proviene de la asimilación de la voz de un tipo porteño, no muy diferente a la suya, a las necesidades literarias de la narración" (53). Un segundo plano de la realidad emerge de la recreación literaria de un acaecimiento donde el narrador incorpora condensadamente los hilos significativos del relato.

Expresiones populares argentinas I

Ofrecemos aquí un cierto número de palabras y frases propias del habla popular argentina que aparecen en "El móvil".

En algunos casos se puede hablar de voces típicamente argentinas y en otros de voces rioplatenses, de hispanismos o incluso regionalismos ("maula"), arcaísmos ("biógrafo") y hasta de lunfardo (hablar al vesrre, al revés, que se da en el cuento "Torito" como veremos oportunamente).

Estas expresiones admirablemente utilizadas por Cortázar en función de la atmósfera y necesidades literarias del cuento nos remiten necesariamente a recordar antes ciertos conceptos básicos pertinentes al tema.

Se denominan "niveles" de lengua a los planos o matices que la lengua general recibe según su uso por diferentes grupos sociales, profesionales, de diferentes lugares geográficos, etc.

La "jerga" es la forma variable fonéticamente, es el lenguaje especial de un grupo profesional. La jerga de los delincuentes se llama "lunfardo" (lo que en España se llama o llamaba "germania"). El lunfardo se originó en las afueras de Buenos Aires y avanzó hacia el centro arraigándose en gentes de mediana condición. Tiene unas 1.500 palabras. A veces se vale del "vesrre" o de la repetición (que también es apreciable en el monólogo del protagonista de "Torito"), etc.

Sin pretender agotar el tema (que en sí excede los objetivos de este trabajo) seleccionamos algunos ejemplos con la explicación adjunta, que se ha intentado sea lo más fiel posible, con la intención de precisar

La riqueza que encierra el texto del autor argentino en el plano lingüístico. Otro tanto haré con "Torito" cuando corresponda.

biógrafo (p.107) = antiguamente la sala de cine.

macaneo, macana, macanear (p.107) = voz de origen indígena referente a un tipo de arco. Hoy significa decir mentiras, fastidiar.

timba (p. 107) = jugar a las cartas.

espichado (p. 107) = muerto.

coco (p. 108) = cabeza.

al cuete (p. 108) = corrupción de al cohete: de balde.

rajaba (p. 108) = escapaba.

hacerse humo (p. 108) = desaparecer.

palanquear (p. 109) = ayudar con recomendación, "enchufar".

polleras (p. 109) = faldas.

afilarse (p. 110) = flirtear, "ligar".

gallegos (p. 112) = españoles por inclusión.

tanos (p. 112) = abreviación de napolitanos, italianos por inclusión.

bolas (p. 112) = mentiras.

conchabo (p. 112) = trabajo.

facón (p. 114) = cuchillo.

al nudo (p. 114) = corrupción de "al nudo", significa que ya carece de sentido.

pisar el palito (p.110) = caer en la trampa.

tirar un lance (p. 110) = probar suerte.

estar embalado (p. 110) = dirigirse en una dirección como una bala, en el sentido literal y figurado.

agarrar viaje (p.111) = comprender y aceptar algo rápidamente.

lo sobra (p. 112) =superar a alguien fácilmente, con diferencia.

tener una punta de hijos (p. 113) = tener varios hijos.

4.2.13 "Torito" .-

La recreación literaria de un personaje histórico para el deporte argentino, se lleva a cabo en el contexto del cuento. Hay una imbricación patente entre la realidad y lo narrado en primera persona. El protagonista desde el hospital -presente del relato- rememora su pasado sirviéndose de la técnica del estilo indirecto libre.

"Torito" es Justo Suárez (conocido como el "Torito de Mataderos" y que por los años 30 contaba con el inmenso afecto de los argentinos aficionados al box). Ya desde la dedicatoria se nos anticipa el asunto del cual partirá la narración. Es una especie de homenaje literario.

"A la memoria de don Jacinto Cúcaro, que en las clases de pedagogía del Normal "Mariano Acosta", allá por el año 30, nos contaba las peleas de Suárez." ("Torito", p.117).

Volvemos aquí, como en "El móvil", a encontrar un sinnúmero de locuciones que son propias del habla del protagonista (ver p. 154). Personalizan una conciencia colectiva latente en la realidad que refiere y nos trasladan a un Buenos Aires del Parque Romano, el River (equipo deportivo), la calle Chacabucc, o el barrio de Lanús.

Los dos espacios sobre los que gira la narración están supeditados a los tiempos evocados por el narrador. El presente del relato y el pasado, donde se sitúan sus remembranzas boxísticas, se conectan respectivamente con los siguientes espacios: el espacio físico -la habitación del hospital donde se encuentra- y el espacio mental -escenario donde cobran realidad por el recuerdo dichas remembranzas-. Se presentan indistintamente alterando así la linealidad espacio-temporal. El pasado más próxima está constituido por la alusión a su última pelea con Víctor Peralta quien

fue el causante de la derrota del protagonista.

"Lástima esta tos, te agarra descuidado y te dobla. Y bueno, ahora hay que cuidarse, mucha leche y estar quieto, qué le vas a hacer. Una cosa que me duele es que no te dejan levantar, a las cinco estoy despierto y me voy a mirar p'arriba. Pensás y pensás, y siempre lo malo, claro. Y los sueños igual, la otra noche, estaba peleando de nuevo con Peralta. Por qué justo tengo que venir a embocarla en esa pelea, pensá lo que fue, pibe, mejor no acordarse. Vos sabés lo que es toda la barra ahí, todo de nuevo como antes, no como en Nueva York, con los gringos... Y la barra del ringside, toda la hinchada, y unas ganas de ganar para que vieran que... Otra que ganar, si no me salía nada, y vos sabés cómo pegaba Víctor." ("Torito", pp. 124-125).

Así el manejo del tiempo se constituye en "...un pretérito presentizado por el autor que lo presenta." (54).

Se puede hablar de la existencia de un monólogo dramático, tradicional, entremezclado con una de las técnicas de la corriente de la conciencia: el soliloquio^{**}. Dicha técnica está mediatizada por la presencia de un interlocutor no concretizado para quien el narrador verbaliza sus digresiones mentales. Dicha técnica contribuye al procesamiento de los acontecimientos objetivos a través de un pensamiento -el del narrador-protagonista- que los decanta y los revierte en el interlocutor -elemento creado para la estructura del relato-. A este respecto dirá Mercedes Rein: "El...hecho objetivo...pasa por la conciencia del personaje intermediario, que actúa como espejo de la situación." (55). Veámoslo en el cuento:

"Después me pusieron hielo, fíjate un poco yo con

hielo. El trompa no decía nada, lo malo que no decía nada. Te juro que tenía ganas de llorar como cuando llega... Pero para qué te vas a hacer mala sangre. Si llego a estar solo, te juro que moqueo. "Mala pata, patrón", le dije. Qué más le iba a decir. El dale que dale al tabaco. Fue suerte dormirme. Como ahora, cada vez que agarro el sueño me saco la lotería. De día tenés la radio que trajo la hermanita, la radio que... Parece mentira Nato." ("Torito", p. 119).

La Realidad 1, objetiva, está constituida por la trayectoria pugilística y personal de Justo Suárez: sus peleas, sus relaciones sentimentales que influyeron negativamente en su combate en Nueva York, su empresario boxístico (el patrón, el "trompa" que en lenguaje al "vesrre" -al revés- significa precisamente patrón), su vida familiar con su madre y su vida de muchacho de barrio, humilde, con sus amigos. Igualmente forma parte de esto el cúmulo de anécdotas que jalonaron su vida profesional (las del Príncipe de Gales, futuro Duque de Windsor, y la de la lluvia en la noche de la pelea con el primero de los hermanos Venturi, entre otras).

La Realidad 2, la de los recuerdos, está vertida a través de una visión subjetiva del protagonista-narrador. Podemos establecer una tipología del "corpus" evocado así: 1. Sus peleas (nos referimos a las diez que en el texto aparecen rememoradas). 2. Sus anécdotas familiares de niñez y juventud en que aparece patente la figura de la madre. 3. Las relaciones que sostiene con el patrón que ejemplifican las etapas de su carrera profesional (inicio, ascenso, consagración y ocaso). 4. La relación con la figura influyente de su novia.

La simbiosis que se opera entre las dos realidades es palpable si nos basamos en el recuento de ambas realidades anteriormente hecho. Re-
frendemos lo anterior con las apreciaciones objetivas hechas sobre es-

to por el propio Cortázar. A cuarenta años de la modesta saga de Justo Antonio Suárez (¿Antonio?), los nombres y situaciones que entrego a la investigación son éstos: El "patrón", claro, era Pepe Lectoure; el negro "Flores, creo"-Bruce Flowers ... A Tala creo que lo inventé, pero "el Brujo" era Juan Carlos Casalá, un uruguayo. El "Tani" Loayza vino de Chile en busca del sueño; el "yoni" del auto rojo era un yanqui llamado Herman; Suárez, cuya memoria también vacila en el cuento, tenía que acordarse sin embargo de que el hombre que acabó con él se llamaba Billy Petrolie, apodado "El expreso de Fargo". Mocoroa, tocayo mío, y Luis Rayo, admirable estilista español, no son nombres fácilmente olvidables; creo que "los hermanos" se llamaban Venturi, y que el episodio del chaparrón que obligó a suspender uno de los combates ocurrió realmente." (56). Más adelante Cortázar especifica que el hombre que derrotó a Suárez, ya en Buenos Aires, luego de perder en Nueva York, se llamaba Víctor Peralta.

La caracterización del protagonista concretamente delineada a través del léxico que le es propio, su modo de hablar^{xxx}, refuerza la atmósfera del relato. Citemos un párrafo significativo donde se puede constatar tal apreciación:

"Hasta me hizo pelear con dos hermanos, con el primero fue colosal, al cuarto round se pone a llover, fíate, y nosotros con ganas de seguirla porque el tanito era de ley y nos fajábamos que era un contentito, y en eso empezamos a refalar y dale al suelo yo, y al suelo él... Era una pantomima, hermano... La suspendieron qué macana. A la otra vez el tano cobró por las dos, y el patrón me puso con el hermano y otro pesto... Qué tiempos, pibe, aquí sí era lindo pelear, con toda la barra que venía, te acordás de los carteles y las bocinas de auto, che, qué lío que armaban en la popular..." ("Torito", pp. 122-123).

La relación soledad-incomunicación es el eje sobre el cual gira la narración. Transcribamos los conceptos de Planells a este respecto que son bastante explicativos de tal línea temática: "Torito está más que solo. Su gran torturadora, su memoria, fluye sin control trayendo recuerdos de su gloria pasada a la sombra de la derrota, la pobreza y la enfermedad presentes. El castigo corporal de Torito se transforma en castigo interior; incomunicado consigo mismo y con los demás, es un solitario sin remedio, que no hallando explicación a sus vivencias crea, inconscientemente, un mecanismo defensivo que detiene y retrocede su tiempo interior." (57). El sueño como apertura imprecisable a "otras" realidades, como prolongación de la realidad latente en el recuerdo, emerge como una iteración significativa preponderante para el relato.

"A la mitad de la pelea la empecé a pasar mal, después no me acuerdo mucho. Mejor no acordarse, no te parece. Son cosas que para qué. Me quisiera olvidar de todo. Mejor dormirse, total aunque soñés con las peleas a veces le acertás una linda y la gozás de nuevo. Como cuando el príncipe, qué plato. Pero mejor cuando no soñás, pibe, y estás durmiendo que es un gusto y no tosés ni nada, meta dormir nomás toda la noche dale que dale." ("Torito", p. 125).

El narrador-protagonista ofrece una apertura al relato en la medida en que "...abandona su posición de creador absoluto, renuncia a comentarios o aclaraciones que tiendan a una interpretación unívoca, evita descripciones demasiado obvias, rompe con la fácil coherencia de la narración lineal y cronológica. La ruptura se convierte en principio estructurador del texto, creando relaciones de tensión, por contraste, por discontinuidad, por inconexión..." (58). Esta apertura es posible en la medida en que los saltos temporales dentro del fluir de su conciencia es

tán unidos por un hilo temático consecuente. Las frases entrecortadas por puntos suspensivos marcan, en ocasiones, el paso de una evocación a otra enlazadas por una palabra que se repite.

"Esa vez no me dio gusto ganar, más lindo hubiera sido una linda agarrada, cuatro o cinco vueltas como con el Tani o con el yoni aquel, Herman se llamaba, uno no que venía con un auto colorado y una pinta bárbara. Cobró, pero fue lindo. Qué leñada, mama mía. No quería aflojar y tenía más mañas que...Ahora que para mañas el Brujo, che." ("Torito", p. 122).

Además de las referencias extratextuales de carácter localista encontramos los nombres de personajes de la época dentro del mundo musical: Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo y Pedro Maffia, figuras muy populares de la música ciudadana rioplatense (el tango) así como el propio Carlos Gardel. Igualmente se hace alusión al legendario "jockey" de Gardel Ireneo Leguisamo (a) Leguí, al cual se le dedicaron algunos tangos. Homena je popular que también mereció Justo Suárez.

También la anécdota con "el príncipe", el Duque de Windsor, tiene una correspondencia con la realidad objetiva. "El episodio del príncipe ocurrió durante la dictadura de Urriburu; el notorio Eduardo de Windsor, príncipe de Gales, vino a inaugurar la Exposición Rural de Palermo, y como buen sátrapa visitando sus dominios -frigoríficos, ferrocarriles y clubes de polo- se trajo bufones y juglares, por ejemplo un regimiento de gaiteros escoceses (los Cameron Highlanders), y al campeón de peso pesado de Inglaterra, Fred Webster, que Suárez noqueó a la primera vuelta para estupefacción del príncipe (y tal vez de Urriburu) presentes en el ringside." (59). Tal suceso está narrado en el relato así:

"Claro que a veces la gozaba, como la vez

Expresiones populares argentinas II

ñato (p. 117) = de nariz respingada.

fajan (p. 117) = pegan físicamente.

maula (p. 117) = corrupción de malo.

pucha (p. 117) = interjección, en vez de puta.

juné (p. 118) = mirar con malicia.

trompa (p. 118) = patrón en "vesrre"; lunfardo.

leñada (p. 118) = golpes.

piña (p. 120) = trompada, golpe de puño .

la barra (p. 119) = el grupo de amigos, la pandilla.

pera (p. 120) = mandíbula.

empilchaba (p. 121) = vestirse bien, ponerse elegante.

pucho (p. 124) = cigarrillo, colilla de cigarrillo.

chamuyó (p. 121) = decir algo inentendible.

pibe (p. 117) = muchacho, niño, chico.

encajar la biaba (p. 117) = encajar, asimilar la paliza.

andate al sobre (p. 117) = vete a la cama, a dormir.

cabrero como la gran flauta (p. 117) = enojado como él solo.

"te la voglio dire" (p. 120) = frase en italiano que se ha hecho "vox po puli" en Argentina; significa te la quiero decir.

fue un plato (p. 121) = fue algo genial, o gracioso.

qué pestos (p. 120) = se denomina "pesto" a un tipo de salsa italiana; en el habla popular significa paliza física o verbal.

de puro rana (p. 121) = de puro listo.

esperanza e'pobre (p. 117) = contracción; dicese cuando hay que esperar mucho que es más largo que la esperanza de un pobre.

del príncipe. Eso fue un plato, te juro, el príncipe en el ringside y el patrón que me dice en el camarín: "No te andés con vueltas, no te vayas a dejar vistear que para eso los yonis son una luz", y te acórdás que decían que era el campeón de Inglaterra, o qué sé yo qué cosa...Pobre trompa se creía que no me daba cuenta. Che, y el príncipe ahí abajo, eso fue grande, a la primera finta que me hace el rubio le largo la derecha en gancho y se la meto justo justo. Te juro que me quedé frío cuando lo ví patas arriba." ("Torito", p.121).

4.3. 14 "Relato con un fondo de agua" .-

Desde la primera frase encontramos un narrador en primera persona frente a su amigo Mauricio receptor de la historia. El objetivo de la comunicación reside en traspasar al presente del relato una evocación onírica que en tiempos pasados fue contada a Lucio, amigo mutuo del protagonista y de Mauricio.

En medio de la remembranza de tal sueño se da otra retrospectiva enmarcadora de las buenas relaciones amistosas que siempre había unido al grupo de amigos. Las anécdotas de la juventud se dan por contraste con las percepciones de la realidad que ahora Mauricio y el narrador tienen en su condición de adultos: El paso hacia otra forma de vida donde la naturalidad está recubierta de "sucias máscaras". Todo esto conforma la atmósfera psíquica de los personajes, la soledad y el hastío en que se encuentran envueltos.

"Pero entonces estaban los otros, y jugábamos a tomarnos en serio. Sabés, lo terrible de ese momento de la juventud es que en una hora oscura y sin nombre todo deja de ser serio para ceder a la sucia máscara de seriedad que hay que ponerse

en la cara, y yo ahora soy el doctor fulano, y vos el ingeniero mengano, bruscamente nos hemos quedado atrás, empezamos a vernos de otro modo aunque por un tiempo persistamos en los rituales, en los juegos comunes, en las cenas de camaradería que tiran sus últimos salvavidas en medio de la dispersión y el abandono, y todo es tan horriblemente natural..." ("Relato con un fondo de agua", pp. 130-131).

La primacía del relato del narrador, incluyendo las sugerentes interrelaciones sin respuesta dirigidas a Mauricio, está mediatizada por una caracterización de su interlocutor. Esta coincide con su postura ante el relato: escuchar reflexivamente el sueño, anteriormente, contado a Lucio y que es él (Mauricio) quien ocupa el lugar del receptor que le precedió.

"Vos eras el más retraído, mostrabas ya esa cortés fidelidad que no se puede rechazar como se rechazan otras fidelidades más impertinentes. Nos mirabas un poco desde fuera, y ya entonces aprendí a admirar en vos las cualidades de los gatos. Uno habla con vos y es como si al mismo tiempo estuviera solo, y a lo mejor es por eso que uno habla con vos como yo ahora." ("Relato con un fondo de agua", p. 130).

El sueño experimentado por el protagonista y deseado por Lucio tiene por marco un ambiente de selva. Una noche en que la luz de la luna, el bullicio de los juncas y el agua del río se entremezclan para hacer de fondo a un cadáver flotante. El rostro del muerto va a ser identificado por el protagonista con el suyo. El odio insinuado entre Lucio y el narrador, acrecentado por la confirmación de Lucio: "Has soñado un sueño ajeno" (p. 135), cobrará matiz real con la muerte de Lucio llevada a cabo

por su amigo (el narrador-protagonista). El "ahora" de la narración es dado por una obsesión que se concreta en la presencia casi fantasmal de Lucio-muerto que va tras él, que lo persigue, y que sólo quedará anquilada en la medida en que ese ahogado del sueño sea él. La realidad o nérica se fundirá con la objetiva en un deseo no concretado. La posibilidad de su muerte (la del protagonista que narra) integrará, completará, el sentido del sueño.

"Pero quedate, Mauricio, quedate otro poco oyendo el chapoteo del río, a lo mejor acabarás por sentir que entre todas esas manos de agua y juncos que resbalan en el barro y se deshacen en remolinos, hay unas manos que a esta hora se hincan en las raíces y no sueltan, algo trepa al muelle y se endereza cubierto de basuras y mordiscos de peces, viene hacia aquí a buscarme. Todavía puedo dar vuelta a la moneda, todavía puedo matarlo otra vez, pero se obstina y vuelve y alguna noche me llevará con él. Me llevará, te digo, y el sueño cumplirá su imagen verdadera. Tendré que ir, la lengua de tierra y los cañaverales me verán pasar boca arriba, magnífico de luna, y el sueño estará al fin completo, Mauricio, el sueño estará al fin completo." ("Relato con un fondo de agua", pp. 135-136).

La doble localización, la doble realidad, del relato está explícita en el cuento. Dos mundos que se oponen por contraste -la ciudad y el campo- sirven para enmarcar dos vidas que se desenvuelven inmersas en medios opuestos. Este doble plano espacial (uno recreado ampliamente y el otro insinuado) pueden concretarse así: 1. El "paraíso perdido", donde vive el protagonista, lejos de las sofisticaciones de la civilización es un mundo elemental y silencioso. Cerca del Delta con la vegetación que le es propia participa del mundo abrupto que lo rodea. 2. Buenos Aires, donde residen Mauricio y Lucio, es un mundo remoto a menos de cincuen

ta kilómetros"(p.129). El contacto del narrador con Buenos Aires está da
do a través de las esporádicas visitas de sus amigos. Evidenciamos el pa
ralelo entre uno y otro plano:

"A veces me pregunto por qué te molestás todavía en venir a visitarme. Te embarrás los zapatos, te aguantás los mosquitos y el olor de la lámpara a kerosene...Ya sé, no pongás la cara del amigo ofendido. No es eso, Mauricio, pero en realidad sos el único que queda, del grupo de entonces ya no veo a nadie. Vos, cada cinco o seis me ses llega tu carta, y después la lancha te trae con un paquete de libros y bote - llas..." ("Relato con un fondo de agua", p. 129).

Otra dicotomía que subyace en la narración está circunscrita dentro de la ficción narrativa. La Realidad 1 que rodea a los personajes (el am biente de campo, donde está inmerso el rancho habitado por el misántropo protagonista) y la Realidad 2 que en un momento inicial tiene lugar en el es pacio mental del narrador quien es víctima del sueño.

Elementos tales como las cartas, el bungalow, la isla, el río, los libros son caracteres diferenciales que concretan la Realidad 1. Mientras que la Realidad 2 está enmarcada por caracteres como el sendero vago, las miradas, la luna, el aire pegajoso, el chapoteo del río. La trasposición paulatina de ambas realidades se da por la similitud en la percepción de la atmósfera del sueño y la realidad objetiva. Verifiquemos lo anterior en dos momentos de la narración en que los caracteres diferenciales de am las realidades se entrelazan:

"En fin,hablábamos de un sueño que tuve en ese tiempo, y era un sueño que empezaba aquí en la veranda, conmigo mirando la luna llena sobre los cañaverales, oyendo

las ranas que ladraban como no ladraban ni siquiera los perros, y después siguiendo un vago sendero hasta llegar al río, andando despacio por la orilla con la sensación de estar descalzo y que los pies se me hundían en el barro. En el sueño yo estaba solo en la isla ...una soledad con la luna apenas trepada en el cielo de la otra orilla, con el chapoteo del río y a veces el golpe aplastado de un durazno cayendo en una zanja." ("Relato con un fondo de agua", p. 131).

El sincretismo de las imágenes oníricas posteriormente vertidas en el momento preliminar a la fatídica identificación, de Lucio con el sueño y del protagonista con el rostro del ahogado, podemos corroborarlo en el texto que se cita a continuación:

"No me acuerdo demasiado del camino. Lucio iba delante y yo dejaba que mis pasos cayeran sobre sus huellas y aplastaran otra vez las hojas muertas. En algún momento debí empezar a reconocer la senda entre los naranjos; quizá fue más allá, del lado de los últimos ranchos y los juncales. Sé que en ese momento la silueta de Lucio se volvió lo único incongruente en ese encuentro metro a metro, noche a noche, a tal punto coincidente que no extrañé cuando los juncos se abrieron para mostrar a plena luna la lengua de tierra entrando en el canal, las manos del río resbalando sobre el barro amarillo. En alguna parte a nuestras espaldas cayó con un golpe que tenía algo de bofetada, de torpeza indecible." ("Relato con un fondo de agua", pp. 134-135).

El ambiente de misterio que subsiste en el cuento es analizado por Evelyn Picon Garfield en consonancia con la novela gótica y el surrealismo. Las anécdotas casi siniestras, y en ocasiones oníricas, que antecedían algunas obras pertenecientes a "La novela negra" inglesa del siglo

XVIII fascinaba a los surrealistas porque algunas de las características estaban en consonancia con el espíritu antirracional." (60). Más adelante dirá la crítico en relación con la conexión que se puede establecer entre la literatura cortazariana y la novela de tradición gótica: "A Cortázar también le fascina lo gótico como se ve en su afición al terror de los cuentos de Poe^x, su interés en Horace Walpole...en cuentos como..."Relato con un fondo de agua"...se patentiza el ambiente de terror y misterio tan popular en la novela gótica".(61).

El progresivo montaje de la realidad onírica sobre la realidad se da en tres momentos: identificación no concretada de la cara del cadáver que yace en el río, reconocimiento de los caracteres diferenciales que definen esa realidad por Lucio y proyección de su imagen -la del protagonista- en la figura del cuerpo flotante entre las aguas. El mismo discurso encarna el ascendente proceso:

"Ya ves, sería injusto no terminar lo que te estaba contando, a esta altura de la noche en que todo coincide cada vez más con esa otra noche en que se lo conté a Lucio. Hasta la situación es simétrica, en esa silla de hamaca llenas el hueco de Lucio que venía en ese fin de verano y se quedaba como vos sin hablar, él que tanto había hablado, y dejaba correr las horas bebido, resentido por nada o por la nada, por esa repleta nada que nos iba acosando sin que pudiéramos defendernos." ("Relato con un fondo de agua", p.134).

La interpretación de Saúl Sosnowski sugiere un desdoblamiento entre Lucio y el narrador en virtud de una concepción mítica que unifica las acciones de los seres en un tiempo ya dado y otro por venir. Dice así Sosnowski:"...el narrador recuperó el resto del sueño y supo que la cara del

ahogado era la suya propia y que él y Lucio se habían desdoblado para acabar de un modo análogo, que quizá él y Lucio eran una misma figura en el mundo del sueño ya soñado(...) Debido a la existencia del estrato temporal mítico en que todo pasado y futuro están dados, el sueño pudo desplazarse -y desplazar al narrador- para pre-ver el fin de Lucio y postular el suyo. El robo del sueño podría ser explicado por el principio unificador de todos los seres y el hecho de que Lucio y el narrador hubieran vivido aislados en un medio ambiente primigenio transformándose finalmente en dos caras de un mismo ser."(62).

A través de todo el discurso encontramos iteraciones significativas que subrayan el enfoque temático de la narración: La soledad, el silencio, la pesadilla del recuerdo, la claridad de la luna en contraste con la oscuridad nocturna, el sueño como puente que permite trasladarse a otro plano de la realidad. Respecto a esta última iteración significativa reseñemos un aparte del texto donde se concreta:

"Y eso seguiría ya corriente abajo, de nada serviría cerrar los ojos y querer volver al borde del agua, al borde del sueño, luchando por acordarme, queriendo precisamente eso que algo en mí no quería. En fin, vos sabés que más tarde uno se conforma, la máquina diurna está ahí con sus bielas bien lubricadas, con sus rótulos satisfactorios." ("Relato con un fondo de agua", p. 133).

El fenómeno audible ("el chapoteo del río"(p.133) o "ciertos sonidos"(p.134)) constituye el medio a través del cual se percibe, se capta, la Realidad 2. El texto posee "un tono de marcado tenor lírico"(63) que a través de sí designa el ambiente propio del relato. Encontramos adjetivos repetitivos como "caliente, "negajoso", "profundo", "negros", "secre-

ta" o "empecinado"; asociaciones sinestésicas como "el barro amarillo y caliente de la luna"(p.131), o juegos de palabras tales como "resentido por nada o por la nada, por esa repleta nada"(p.134). Así las locuciones, el "voceo" argentino y el vocabulario presente en el cuento conforman una estructura narrativa simbólica^{3*} por sí misma.

4.3.15 "Después del almuerzo" .-

Son tres las situaciones que conforman el enfoque temático . Podemos enunciarlas así:

- El niño, protagonista de la narración, recibe la orden paterna de pasear a alguien cuya identidad está arbitrariamente imprecisada a través de todo el relato. El desagrado que produce en el niño tal petición lo lleva a plantearse situaciones ficticias que en alguna forma permitan rehuir el compromiso.
- Después de comer lleva al indefinible sujeto a pasear por el centro de Buenos Aires contando con la torpeza de su acompañante . En un momento en que se sientan en la Plaza de Mayo decide dejarlo solo como para liberar se exterior e interiormente de tal carga por un lapso de tiempo.
- Regresa de nuevo a su casa previendo el encuentro satisfactorio con sus padres que siempre se reviste de iguales características sobre todo cuando ha cumplido sus deseos. En su imaginación acaricia la satisfacción del propósito llevado a cabo que en cierta forma encarna la liberación de algo que lo reprime.

La denominación del sujeto como si se tratase de un subnormal que no puede valerse por sí mismo y realiza acciones irracionales está marcada por la utilización mayoritaria del lo (objeto directo) alternado en ocasio

nes con él. Por otro lado, se aprecian en el texto verbos utilizados con tono enfático, conativo, que connotan la pasividad del "otro" ("lo en contré", "lo agarré", "lo puse", "lo limpié", "lo abandoné", etc.). Ejemplifiquemos esto con el texto:

"A esa hora el tranvía viene bastante va cío, y yo rogaba que pudiéramos sentarnos en el mismo asiento, poniéndolo a él del lado de la ventanilla para que molestara menos. No es que se mueva demasiado, pero a la gente le molesta lo mismo y yo comprendo. Por eso me afligí al subir, porque el tranvía estaba casi lleno... El via je era demasiado largo para quedarnos en la plataforma, el guarda me hubiera manda do que me sentara y lo pusiera en alguna parte; así que lo hice entrar en seguida y lo llevé hasta un asiento del medio don de una señora ocupaba el lado de la venta nilla. Lo mejor hubiera sido sentarme bas tante más lejos." ("Después del almuerzo", p. 139).

La segunda situación de la narración ofrece una tripartición en fa ses consecutivas: preparación del abandono del sujeto -mentalmente-, cumplimiento de lo propuesto y retorno a la situación inicial. Corroboremos sintéticamente estas tres fases por medio del cuento:

"Yo no sé en qué momento me vino la idea de abandonarlo ahí, lo único que me acuer do es que estaba pelándole un maní... yo pensé solamente que lo podía abandonar ahí y andar solo por el centro..." ("Después del almuerzo", p. 145).

"Ya por costumbre me daba vuelta a cada momento, pero era imposible que me si ruie ra, lo más que podría estar haciendo sería revolcarse alrededor del banco hasta que se acercara alguna señora de la benefic en cia o algún vigilante." (*Ibid.*, p. 146).

"La última cuadra la hicimos muy despacio, él queriendo meterse en los charcos y yo

luchando para que pasara por las baldosas secas. Pero no me importaba, no me importaba nada. Pensaba todo el tiempo: "Lo abandoné", lo miraba y pensaba: "Lo abandoné"; y aunque no me había olvidado del Paseo Colón me sentía tan bien, casi orgulloso." (*Ibid.*, p. 147).

La identidad del protagonista-narrador, su ser infantil, está caracterizado a través de la descripción de sus actitudes. El personaje-objeto se define también por las palabras del narrador acerca de él. El juego entendido como "proceso lúdico" que recrea la realidad objetiva forma parte del mundo del niño:

"Además yo estoy acostumbrado a andar por las calles con las manos en los bolsillos del pantalón, silbando o mascando chicle, o leyendo las historietas mientras con la parte de abajo de los ojos voy adivinando las baldosas de las veredas que conozco perfectamente desde mi casa hasta el tranvía, de modo que sé cuando paso delante de la casa de la Tita o cuando voy a llegar a la esquina de Carabobo." ("Después del almuerzo", p. 139).

La situación insólita que rompe la logicidad de la realidad, los esquemas previamente concebidos, permite entrar en un mundo de realidad entrañablemente misteriosa. La vivencia cortísima de la tensión que produjo en el niño realizar el acto de abandono supone una apertura del mundo psicológico del protagonista y una fractura de la cadencia racionalizada de las acciones del relato. Temáticamente se ha operado una ruptura con los hechos consuetudinarios que tienden a rutinizar la vida de los protagonistas. El sujeto impreciso de por sí, determina en cierto modo las acciones de quienes lo rodean. La tía Encarnación presente en las palabras del narrador personifica la comprensión por sus pequeños gestos y actitudes hacia el niño.

Dentro de la mentalidad infantil del narrador los recuerdos se convierten en situaciones explicativas del por qué de la acción repulsiva del protagonista al suceso que es la motivación del relato (el sacar a pasear a un sujeto imprecisable para el lector). Dentro de esto tenemos el incidente con el "gato de los Alvarez" que es evocado en dos ocasiones casi a manera de refuerzo inconsciente de su actitud. Veamos los contextos en que se da esta evocación significativa para el cuento:

"Primero decidí que sólo me daría vuelta al pasar cada esquina, pero las curvas me parecían terriblemente largas y a cada momento tenía miedo de oír alguna exclamación o un grito como cuando el gato de los Alvarez." ("Después del almuerzo", p. 140).

Y en páginas anteriores el recuerdo se interpone justificando la injusticia del pedido paterno:

"Nunca me habían pedido que lo llevara al centro, era injusto que me lo pidieran porque sabían muy bien que la única vez que me habían obligado a pasearlo por la vereda había ocurrido esa cosa terrible con el gato de los Alvarez. Me parecía estar viendo todavía la cara del vigilante hablando con papá en la puerta, y después papá sirviendo dos vasos de caña, y mamá llorando en su cuarto. Era injusto que me lo pidieran". (Ibid., p. 138).

El misterio de la situación ocurrida y narrada entre líneas por el niño acentúa la personalización del hecho acaecido. El acto casi de venganza realizado por el protagonista asume caracteres liberadores frente a "algo" -no especificado- violento y traumático. Incluso el paralelo que se establece entre las palomas de la Plaza de Mayo y los gatos reiteran el sentimiento presente (agresivo) en el comportamiento infantil.

Evelyn Picon Garfield teoriza sobre la presencia del sentimiento monstruoso en la temática cortazariana: "Los sentimientos de Cortázar muestran su predilección por lo monstruoso individual e inexplicable en contraste con la colectiva monstruosidad social."(64) Y más adelante dirá refiriéndose a "Después del almuerzo": "...se concretiza el monstruito cuando un chico explica cómo después de la comida tiene que sacar a pasear a alguien que parece ser un hermano retardado...Lo deja solo en la Plaza de Mayo, pero obsesionado por ese abandono regresa por él...al llegar a casa sugiere que todos llevamos un "monstruito" dentro que cuidamos y que a veces queremos perder."(65) La apertura hacia otra realidad por la enormidad es la justificación de la monstruosidad humana: "...lo monstruoso ...nos muestra el camino hacia otra realidad que desconocemos en nuestra cómoda normalidad."(66).

La comparación de la realidad del sueño con las categorías de la realidad objetiva podemos constatarla en el siguiente párrafo:

"Al final no pude más y lo agarré otra vez, haciéndome el que caminaba con naturalidad, pero cada paso me costaba como en esos sueños en que uno tiene unos zapatos que pesan toneladas y apenas puede despegarse del suelo."("Después del almuerzo", pp.143-144).

Las menciones localistas que nos permiten ubicar el relato en Buenos Aires como Bartolomé Mitre, Carabobo, Sarmiento, Florida, Cangallo, San Martín, el Once, Paseo de Colón, o la Casa Rosada (casa del gobierno), son referencias que aluden a un contexto socio-geográfico. Por otro lado la ubicación temporal del relato ("Después del almuerzo" es un cuento posterior a la primera edición de Final del juego en 1956) está refrendada por la alusión a la revolución que provocó la caída del peronismo por los años 50:

"A mí me gusta mucho la Plaza de Mayo, cuando me hablan del centro pienso en seguida en la Plaza de Mayo. Me gusta por las palomas y porque trae tantos recuerdos de historia, de las bombas que cayeron cuando hubo revolución y los caudillos que habían dicho que iban a atar sus caballos en la Pirámide." (Después del almuerzo", p. 142).

4.3.16 "Axolotl" .-

Un narrador-protagonista cuenta en primera persona la historia alternándola en ocasiones con la tercera persona de la narración para hacer más patente el enfoque temático del relato: la transmigración de almas entre un hombre y un axolotl.

La narración se inicia con un postulado certero que nos sitúa en la atmósfera ambigua y fantástica: "Ahora soy un axolotl" (p. 140). Con esto la tensión ocupa un primer plano e incluso podemos decir que hay una inversión de la estructura narrativa al empezar por una frase que es la resultante de un proceso que luego se va a narrar. La esfericidad de la narración podemos comprobarla con el principio y el fin del cuento que ofrecen una solución de continuidad como en un todo cíclico.*

Las secuencias paralelas conforman el esqueleto de la estructura narrativa. Fundamentalmente son dos que operan por contraste: el mundo del hombre y el mundo de los axolotl. Asimismo, conforman el esquema de Realidad 1 y Realidad 2 respectivamente.

La caracterización de la Realidad 2 -la de los axolotl- está sostenida sobre dos vertientes que acreditan la verosimilitud de los entes acuáticos: las observaciones que el protagonista hace de los axolotl y el concepto científico que los define como batracios de origen mexicano

y cuyo nombre hispánico es el de ajolote. Esta duplicación de la realidad, su significación, está explicitada por Antonio Pagés Larraya: "La aparición de ese ser distinto implica una ruptura de toda la estructura lógica bifronte de nuestro pensamiento, pues éste aparece conformado a la vez como naturaleza humana -es una obsesión humana corporizada- y como axolotl."(67)

Los elementos definitorios de estos entes -los ajolotes- van siendo asimilados por transferencia con el hombre que los observa:

"La boca estaba disimulada por el plano triangular de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; de frente una fina hendedura rasgaba apenas la piedra sin vida. A ambos lados de la cabeza, donde hubieran debido estar las orejas, le crecían tres ramitas rojas como de coral, una excrecencia vegetal, las branquias, su pongo. Y era lo único vivo en él, cada diez o quince segundos las ramitas se enderezaban rígidamente y volvían a bajarse. A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo."("Axolotl", p. 151).

Incluso podemos ver cómo paulatinamente se van caracterizando las condiciones vitales de los axolotl a la vez que se logra una identificación progresiva por zonas anatómicas entre el hombre y el axolotl.

"Vi un cuerpecito rosado y como tragalúcido...semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo le corría una aleta transparente que se fusionaba con la cola pero lo que me obsesionó fueron las patas de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en unas minuciosamente humanas."("Axolotl", p. 150).

El narrador parece ver en los axolotl ejemplares primitivos de la vida. Más precisamente parece ver en ellos antecedentes biológicos del género humano. Hay como una referencia indirecta a los orígenes, al ante pasado del hombre, al "recuerdo" de los albores de la humanidad contenido en el inconsciente colectivo junguiano en los apartes que citamos a conti nuación:

"No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinita mente perdido y distante seguía sin em bargo uniéndonos." ("Axolotl", p. 150).

"Españaban algo, un remoto señorío aniqui lado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl." ("Axo- lotl", p. 153).

"Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayo ría, la distancia que va de ellos a noso tros." ("Axolotl", p. 152).



Un extenso estudio del narrador de "Axolotl" hecho por Alicia Be rinsky puede condensarse en las siguientes palabras de la crítico: "El narrador ha deseado ser espejo pero al querer asumir la actualidad, el pre sente de lo reflejado, ha debido anularse. Conocer el ajolote es verlo sin distancias y esa completa visibilidad de lo otro se logra convirtiéndose en lo mismo...La voz que nos habla y define espacios para un él y un yo disfraza lo imposible de esa designación. Porque ese yo ajolote ya no pue de conocer a ese él humano y el yo humano del comienzo, ya desdibujado en el después del proceso, no existe." (68). La trasmutación operada entre el yo(humano) y él(axolotl) es posible por el paralelismo espacial ^{***} que no se reduce sólo a dos planos. Podemos hablar de dos categorías espa ciales -mental y física- que engloban los cuatro espacios que enmarcan el

relato: 1. Jardín de Plantas (espacio vital del narrador). 2. Acuario (espacio vital del axolotl). 3. Espacio mental del narrador-hombre y 4. Espacio mental axolotl-hombre. Incluso la división física (la barra de hierro que lo separa del acuario) entre los dos mundos contribuye a puntualizar la existencia de ambos.

"Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia. Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro" ("Axolotl", p. 153).

A este respecto dirá Néstor Tirri: "En "Axolotl", mientras el vidrio establece una separación tangible sin que por ello desaparezca el fluido que los une, la consubstanciación del hombre con el animal le permite a aquél observarse desde afuera sin perder la posibilidad de seguir siendo hombre." (69). La cuatriplicación espacial está mediatizada por la interrelación del narrador-hombre, el axolotl y el hombre-axolotl. "El yo-narrador puede ir de dentro afuera o de fuera adentro del acuario; pero entre el hombre y el axolotl no hay comunicación posible, sólo contemplación silenciosa y estática." (70) Son éstas las palabras de Malva E. Filer.

La simbiosis que lentamente se va operando ofrece cambios que desde el manejo del lenguaje se perciben con la utilización de la primera persona del plural (unifica los dos personajes en un nos totalizador):

"Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él lo sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión, limitados al resplandor derado de nuestros o

jos que miraban la cara del hombre pe
gada al acuario." ("Axolotl", pp. 154-
155).

El presente del relato es el del personaje-narrador que nos cuenta la historia vivida por él. Todo el cuento es un "flash back". Decir que el presente de la narración es el del hombre frente a los axolotl en el Jar
din des Plantes es alterar las coordenadas tempo-espaciales implícitas en el relato. Con esto discernimos de las apreciaciones al respecto del crítico Pagés Larraya quien sitúa como "marco realista" de la narración el Jardin des Plantes (71). Como ya se dijo anteriormente el cuádruple
encuadre espacial es el que permite la ambivalencia significativa del texto y la apertura hacia lo fantástico.

El hombre, personaje de la narración, se constituye en el exégeta del mundo de los ajolotes. Desde su perspectiva de hombre cuyo código co
municativo son las palabras verbaliza el comportamiento de los peces, o
torga vida humana a sus receptores pasivos y personaliza el mundo animal.

"Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un si
lencio abisal, a una reflexión desespera
da. Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpressivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensa
je: "Sálvanos, sálvanos". Me sorprendía musitando palabras de consuelo, transmi
tiendo pueriles esperanzas." ("Axolotl", p. 152).

El paralelismo de los dos mundos se da por relaciones de oposición entre el género humano y el animal. Se otorgan características qualifica
doras de dos estados, formas de vida, cuyas esencias están llenas de complejidad o simplicidad respectivamente. Hay casi un proceso epistemo
lógico que permite reafirmar los rasgos distintivos de sus condiciones y

al mismo tiempo acercarlos por sus diferencias. Veamos el texto:

"En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma." ("Axolotl", p. 153).

La obsesionante metamorfosis asume un tono marcadamente intenso con la reiteración de palabras en el discurso. Incluso hay palabras deliberadamente utilizadas que ayudan a delinear la atmósfera real/fantástica del cuento ^{xxxx} (misterio, fantasma, obsesión, etc.). Con lo anterior constatamos una categoría literaria que señala la explicitación de la obra (el cuento) por sí misma.

"Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí." ("Axolotl", p. 154).

La transformación conlleva un desdoblamiento del protagonista en el "personaje" del axolotl que lo contiene. Se atiende con lo dicho a otra categoría de lo fantástico señalada por Jorge Luis Borges (72). Hasta se puede decir que asistimos a un desdoblamiento situacional en que convergen unificadas las dos realidades.

La metempsicosis protagonizada por el hombre amante de los axolotl, su nueva existencia de hombre-axolotl, está superada por un cambio de na

rrador en tercera persona. Comprobémoslo con uno de los párrafos últi
mos del cuento:

"El estaba fuera del acuario, su pensa
miento era un pensamiento fuera del a-
cuario. Conociéndolo, siendo él mismo,
yo era un axolotl y estaba en mi mundo.
(...)El volvió muchas veces, pero viene
menos ahora. Pasa semanas sin asomarse.
Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue
bruscamente." ("Axolotl", pp. 154-155).

El personaje del guardián del Jardín desempeña un papel de testigo
que comprueba la asiduidad del personaje, su actitud externa, pero no asig
te al proceso interno que sólo es verificado por el protagonista.

La inclusión del autor interno dentro del cuento se ve corroborada
por el final del relato. El personaje narrador se abstrae para observar-
se y verse a sí mismo como ente extraliterario capaz de escribir una his
toria (el cuento):

"Me parece que de todo esto alcancé a co
municarle algo en los primeros días, cuan
do yo era todavía él. Y en esta soledad
final, a la que él ya no vuelve, me con-
suela pensar que acaso va a escribir so-
bre nosotros creyendo imaginar un cuento
va a escribir todo esto sobre los axolotl."
("Axolotl", p. 155).

Jean Franco comentará lo siguiente: "pero esto es como la obra de creación
terminada, que vuelve la vista hacia el creador mirándole como un ser extra
ño y ajeno." (73). Y la duplicación vital de conciencias es señalada por
Hernán Vidal de la siguiente manera: "Inconscientemente el hombre es atraí
do por una doble y simultánea satisfacción instintiva, una forma de vida
que teniendo impulsos vitales está sin embargo cercana a la materia iner-
te." (74). Las dos realidades que empiezan oponiéndose terminan en una con
vergencia óptica.

4.3.17 "La noche boca arriba" .-

La transmutación de realidades^{*} en el presente relato se efectúa sobre la base de la presentación de dos situaciones objetivamente contrastables: el accidente de un hombre en una moto y su posterior ingreso en un hospital y el ritual efectuado dentro de una tribu indígena (los aztecas) que consiste en la captura de un móteca (tribu derrotada en una guerra) para ser sacrificado. La condensación con que son presentadas ambas realidades, la estructura del relato, ayuda a producir la sensación de ambigüedad en lo que respecta a cuál de las dos constituye el presente de la narración, cuál de las dos es la verdadera.

Incluso la participación de un narrador en tercera persona con caracteres omniscientes matiza la verosimilitud y la objetividad del relato en cuestión. El protagonismo del personaje en ambas secuencias narrativas está encarado en términos absolutos (tanto en una como en otra "historia" domina totalmente la escena).

No obstante, el final del relato explicita la inversión de la realidad: lo que parecía narrado como una "pesadilla" (el ritual indígena, Realidad 1) constituye el presente de la narración y el accidente del hombre en la moto (Realidad 2) sería la prospección onírica dentro de la angustiada vigilia de un hombre moteca que se debate entre la vida y la muerte. Veamos el texto:

"Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños: un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un

enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. " ("La noche boca arriba", p. 166).

La organización de la estructura del relato está definida por Edelweis Serra así: "El discurso narrativo procede con una dinámica binaria de secuencias alternadas"(75) Sin embargo encontramos dentro del texto que algunas veces las proposiciones componentes de las secuencias se imbrican. Es decir, elementos propios de una u otra secuencia se entrelazan unificando ambas realidades. Constatemos esto en el cuento:

"Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas, y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de altura una luna meneguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala. " ("La noche boca arriba", p. 166).

Volviendo de nuevo al narrador encontramos que éste asume el punto de vista del personaje. Esto se facilita aún más por la predominante utilización del estilo indirecto libre. Aprehende la mirada observadora del protagonista, sus observaciones y asociaciones reflexivas. Podemos decir que las acciones narradas se imponen para otorgar fidelidad a los estados psíquicos experimentados en ambas situaciones por el actante que las protagoniza:

"Pero lo tuvieron largo rato en una pieza con olor a hospital, llenando una ficha, quitándole la ropa y vistiéndolo con una

camisa grisácea y dura. Le movían cui dadósamente el brazo, sin que le doliera. Las enfermeras bromeaban todo el tiempo y si no hubiera sido por las con tracciones del estómago se habría senti do muy bien, casi contento." ("La noche boca arriba", p. 159).

La ambivalencia interpretativa que admite el cuento le permite a la crítico Rein decir lo siguiente: "...para el motociclista atropellado lo real es su accidente, el hospital, etc; lo alucinatorio, en cambio, es la ceremonia azteca en la que va a ser sacrificado; para la víctima de esta ceremonia, la alucinación, en cambio, sería el accidente del motoci clista, las calles, el hospital, etc. Imposible "probar" la realidad últi ma." (76). Sin embargo, la validez de tal interpretación por muy suges tiva que parezca se derrumba hasta cierto punto si nos atecemos al texto mismo (remitirse a la primera cita que hemos hecho de "La noche boca arri ba"; recuérdese: "...ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba des pierto, que el sueño maravilloso había sido el otro..."). Precisemos ade más, que admitido lo arriba expuesto, este relato es doblemente fantástico puesto que el aceptar como real la vivencia subjetiva del moteca implica la existencia de una "vivencia" futura (y muy propia del siglo XX con to da la tecnología que conlleva), prospectiva, que tiene lugar en la mente de un sujeto precolombino.

Por otra parte, realizando una lectura atenta del texto nos pode mos dar cuenta de la precisión de los caracteres diferenciales de la Realidad 1. Las concreciones espaciales y temporales nos remiten a una época cultural concreta y a un espacio igualmente definible. La Realidad 2 por otro lado incluye elementos que pueden participar de un espacio y tiempo imprecisables (una moto, un semáforo, un hospital, etc.).

Atendiendo a todo lo anteriormente argumentado cabe añadir un elemento más que refuerza la Realidad 1 como situación real y por lo tanto como presente del relato: el epígrafe (que no sólo antecede la narración sino que se encuentra en el contexto del relato además) .

"Y salían en ciertas épocas a cazar a los enemigos : le llamaban la guerra florida." ("La noche boca arriba", p.157).

Citamos a continuación el contenido del epígrafe implícito en el texto:

"Tal vez un animal que escapaba como él del olor de la guerra. Se enderezó despacio, venteando . No se oía nada, pero el miedo seguía ahí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida." (Ibid, p. 160).

Las sensaciones olfativas que preceden la minuciosa descripción de la Realidad 1 han sido cuidadosamente estudiadas por Bienvenido la Fuente (77) quien señala que el paso entre una y otra realidad está dado por un proceso sensitivo. Agregamos también que no sólo son nexos estructurales sino también temáticos que permiten seguir los pasos de la cadena de datos que conforman tal realidad. Las sensaciones gratificantes que emanan de la realidad onírica ("...saboreaba el placer de quedarse despierto, entornando los ojos, escuchando el diálogo de los otros enfermos..."pp.160-161) contrastan con las sensaciones agobiantes experimentadas por la conciencia vigilante del moteca ("el olor de la guerra" o "el olor que más temía", etc.) en el momento precedente a su muerte.

Los cambios en la narración están dados también por la inclusión de frases reseñadas en estilo directo ("Se va a caer de la cama -dijo el enfermo de al lado-"(p.160) o "Es la fiebre -dijo el de la cama de al lado". (p. 162)) o por apreciaciones pertinentes del narrador ("Galio de un brig

co a la noche del hospital"(p.165) o "Primero fue una confusión, un atrax hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas." (p. 161)).

El protagonista que "...sueña con la aventura de una época futura ..."(78) rompe las coordenadas temporales al situarse en una doble realidad. David Lagmanovich expresa esta dualidad al decir que "La noche boca arriba" ejemplifica la simultaneidad temporal, el doble plano que interactúa.(79). Para complementar tal concepto añadamos las palabras de Joan Hartman: "Los tiempos se han juntado, y el hombre contemporáneo y su doble onírico de una época pasada vienen a ser la misma persona y mueren la misma muerte."(80).

Los caracteres diferenciales y las iteraciones significativas que definen cada realidad están agrupados por oposiciones. Los caracteres diferenciales de la Realidad 1 serían los siguientes: la selva, los olores, los sonidos inesperados, la guerra florida y los cazadores; los de la Realidad 2: el sol, la moto, las calles, el accidente, el hospital, la fiebre, etc. Las iteraciones significativas latentes a través de todo el relato se pueden agrupar también para cada una de las dos realidades. Constituyen la atmósfera psíquica vivida por el protagonista en la realidad objetiva y en la realidad onírica. Así tenemos para la Realidad 1 iteraciones significativas como el miedo, la confusión, el ruido, el frío, la oscuridad, el sentimiento de persecución; en la Realidad 2, por el contrario, las iteraciones significativas preponderantes son la vigilia, el placer, la penumbra tibia y deliciosa, la seguridad y el silencio.

La ritualidad^{**} y la magia convergen dentro de los elementos míticos (plecancia del maíz, tiempo sagrado, altar, sacerdotes, sacrificio) de la cultura indígena motivo central de la Realidad 1.

4.3.18 "Final del juego" .-

Leticia, Holanda y la narradora son los tres personajes infantiles del relato. Paralelamente a lo que acontece en su casa paterna ellas hacen de su mundo de juegos un ritual al que sólo ellas tienen acceso. El juego de las estatuas iban a realizarlo cerca del paso del tren donde su cotidianeidad se ve alterada por la respuesta de uno de los tantos observadores ocasionales. Este, un muchacho llamado Ariel de unos quince años se siente atraído por Leticia, la niña inválida, y ello entre otras cosas, significará la intrusión del espectador en este mundo infantil femenino. Los sentimientos fraternales se verán modificados gradualmente. Holanda y la narradora experimentarán sentimientos confusos y contradictorios con respecto a Leticia a partir de las preferencias de Ariel. Así se podrá advertir rasgos de envidia, celos y lástima hacia la hermana. La madre, tía Ruth y el gato José redondearían lo atípico familiar de la que forman parte ocasionalmente pues su mente estará ocupada en la recreación del mundo lúdico y los pequeños devaneos amorosos.

La protagonista, Leticia, será el personaje que mejor caracterizado esté por las observaciones que se hacen de ella en la narración. Sin embargo tal caracterización indirecta (ella no participa en forma directa en el cuento) está sometida a los papeles desempeñados por ella en el juego y a su condición de inválida que la exime de tareas domésticas e incluso le permite gozar de ciertos privilegios hogareños.

"La primera en iniciar el juego era Leticia, la más feliz de las tres y la más privilegiada. Leticia no tenía que secar los platos ni hacer las camas, podía pasarse el día leyendo o pegando figuritas, y de noche la dejaban quedarse hasta más tarde si lo pedía, aparte de la pieza solamente para ella, el caldo de hueso y toda clase de ventajas. Po

co a poco se había ido aprovechando de los privilegios, y desde el verano anterior dirigía el juego, yo creo que en realidad dirigía el reino; por lo menos se adelantaba a decir las cosas y "Volanda y yo aceptábamos sin protestar, casi contentas." ("Final del juego", p. 171).

El punto de vista subjetivo de quien narra establece una estructura simple. Luis Gregorich dirá acerca de "Final del juego": "...con una técnica sutil, de equívoca sencillez, carente de diálogos...disimula, tras una liviana historia de frustración, la arbitrariedad y la exaltación de la adolescencia y, más allá, de la imaginación creadora y de la poesía misma..."(81).

El mundo de los adultos en contraposición con el "reino" de las niñas está desprovisto de creatividad. El juego será la apertura que rompe con lo consuetudinario. Incluso la puerta blanca que atraviesan para ir a jugar constituye un carácter diferencial importante que marca el cambio de realidad y con ello el doble plano espacial en que se mueve la narración (la casa y los alrededores de las vías ferroviarias). En el párrafo que citamos podemos verificar lo anterior:

"Donde acabábamos era en las vías del Central Argentino, cuando la cara quedaba en silencio y veíamos al gato tendido bajo el limonero para hacer también él su siesta, perfumada y zumbante de avispas. Abríamos desgracia la puerta blanca y al cerrarla otra vez era como un viento, una libertad que nos tomaba de las manos, de todo el cuerpo y nos lanzaba hacia adelante." ("Final del juego", p. 170).

La alteración del ritual lúdico que inicia Ariel con las cuatro misivas llega así a su fin con el aviso de su deseo de volver. Esteticamente quedará una significativa escultura salva a su joven adinerador y él no volverá a ser testigo de los juegos de las niñas.

La significación inherente a los juegos refleja los afectos contradictorios de las protagonistas. Celia Zapata expresa a propósito de "Final del juego": "...apunta hacia un plano simbólico donde el mundo de los juegos de niños trasciende la magia de la infancia para chocar contra la realidad del primer desengaño." (82). El simbolismo está atulizado por la mente soñadora e idealista de las niñas.

Jean Franco sugiere como tema del presente relato "La relación entre el creador, la creación y el público..." (85). Las niñas constituyen el elemento creador, el juego de las estatuas sería la recreación personificada de las reglas que lo conforman y el público está representado fundamentalmente por Ariel. Esta interpretación nuestra a partir del enfoque temático que sugiere la crítica Franco nos lleva a hallar una transferencia del esquema auto-obra-lector en el cuento. Es decir, a partir del libre juego de los elementos del cuento también encontramos en el relato la recreación curiosa de una situación propia de la sociología literaria. La actitud creadora de las niñas, su interacción del juego, está reflejada en el siguiente trozo:

"Las actitudes no requerían argumentos pero sí mucha expresividad, para la envidia mostrar los dientes, crispas las manos y arreglárselas de modo de tener un aire amarillo. Para la caridad el ideal era un rostro angélico, con los ojos vueltos al cielo, mientras las manos ofrecían algo... La vergüenza y el miedo eran fáciles de hacer; el rencor y los celos exigían estudios más detenidos. Los ornamentos se destinaban casi todos a las estatuas, donde reinaba una libertad absoluta. Para que una estatua resultara, había que pensar bien cada detalle de la indumentaria... La elegida debía inventar su estatua aprovechando lo que le habían puesto, y el juego era así mucho más complicado y excitante... la víctima se veía ataviada con orna-

mentos que no le iban para nada; de su viveza dependía entonces que inventara una buena estatua." ("Final del juego", pp. 172-173).

Las referencias extraliterarias contribuyen a una localización geográfica del relato: El Central Argentino, el Tigre (parque de recreación) o Palermo. No obstante la estructura narrativa está cimentada sobre la codificación de los sucesos narrados por el personaje femenino que en calidad de narrador testigo recrea lo observado. Incluso retoma en ocasiones la primera persona del plural para colectivizar sus propios pensamientos y los del otro personaje partícipe -"Holanda-.

"Leticia fue la última en darse cuenta, la vimos que se ponía colorada y se iba a un lado, y Holanda y yo nos miramos con un poco de rabia. Lo primero que se nos ocurrió sentenciar fue que Ariel era un idiota, pero no podíamos decirle eso a Leticia, pobre Ángel, con su sensibilidad y la cruz que llevaba encima." ("Final del juego", p. 175).

La prolongación de la Realidad 2 (creada) por el sueño- en la crisis de la narradora- es fruto de una proyección inconsciente. La suma de sentimientos encontrados, paradójicos, se resuelven en pesadillas de marcado tono trágico. Podemos decir que paralelamente a la realidad evocada y narrada por ella subsiste una realidad que la define. La vivencia se presenta como un intersticio dentro del mundo familiar.

"Esa noche yo volví a soñar mis pesadillas con trenes, anduve de madrugada por enormes playas ferroviarias cubiertas de vías llenas de espalmas, viendo a distancia las luces rojas de las locomotoras que venían, calculando con angustia si el tren pasaría a mi izquierda, y a la vez amenazada por la posible llegada de un rápido a mi espalda o -lo que era peor- que a último momento uno de los trenes... se me viniera encima. Pero de mañana me oí vidé porque Leticia amaneció muy dolorida..." ("Final del juego", p. 176).

N O T A S

FINAL DEL JUEGO

(1) Cortázar, Julio. Final del juego. 18a. ed. (Buenos Aires, Ed. Su damericana, 1976). Todas las citas del libro corresponden a esta edición.

* De los dieciocho cuentos incluidos en el libro doce pertenecen a la primera edición hecha del libro en 1956, los otros (que se citan a continuación) a la edición argentina de 1964. Veamos esta aclaración en las palabras de Cortázar: "...no es exacto que todos los cuentos de Final del juego sean anteriores a Las armas secretas. Si la edición argentina de 1964 recoge los de la pequeña edición mexicana de 1956, agrega muchos otros relatos escritos después de Las armas (por ejemplo, El río, El ídolo de las cicladas, No se culpe a nadie, Una flor amarilla, Sobrebrevesa, Después del amuerzo).". Carta de Julio Cortázar: "La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista del escarg bajo de oro". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no. 275, may, 1973, p. 225.

"Continuidad de los parques".-

* La versión cinematográfica de este cuento ha sido dirigida por Manuel Antín. El título en cine: Intimidad de los parques.

(2) Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual, op . cit., p. 150.

(3) Lagmanovich, David. "Prólogo: Para una caracterización...", op . cit., p. 13.

** Dentro de la clasificación hecha por Todorov en su libro Introducción a la literatura fantástica, el tema tratado en "Continuidad..." podría ser ubicado dentro de los "temas del yo". Más concretamente apuntaría a la "ruptura del límite entre sujeto y objeto" donde el sujeto sería el protagonista y el objeto estaría representado por la novela leída. Dice así Todorov: "...el principio que hemos descubierto...engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto...damos a esos temas el nombre de temas del yo.", p. 144.

(4) Conte, Rafael. "Julio Cortázar o la esperanza de la destrucción". En: Lenguaje y violencia. Introducción a la narrativa hispanoamericana. (Madrid, Al-Borak, 1972), p. 142.

(5) Lagmanovich, David. "Rasgos distintivos de algunos cuentos...", op. cit., p. 11.

(6) Bratosevich, Nicolás. "Estudio preliminar". En: Antología de Julio Cortázar. (Barcelona, Edhasa, 1978), p. 68.

*** El concepto que aquí utilizamos de tensión corresponde a las teorías de Cortázar sobre el cuento. Nos basamos en su artículo "Algunos aspectos del cuento". En: La casilla de..., op. cit., p. 145.

**** La significación de este proceso gradual está ratificada por Adolfo Bloy Casares en el "Prólogo" a la Antología de la literatura..., op. cit., p. 9.

(7) Morello-Frosch, Marta. "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar". En: Homenaje a ..., op. cit., p. 332

"No se culpe a nadie".-

* La utilización del absurdo como técnica es analizada por Milagros Sánchez Arnosi. En "Cosmovisión de Julio Cortázar...", artículo ya citado, dice: "Retorcer y complicar los hechos. Lo grotesco y lo absurdo serán los componentes de la realidad ficcional."

(8) Cortázar, Julio. "Estado de las baterías". En: Ultimo Round, op. cit., T. I, p. 205.

(9) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una búsqueda..., op. cit., p.25.

(10) Bratosevich, Nicolás. "Estudio...", op. cit. , p. 36.

(11) Rein, Mercedes. Cortázar y ..., op. cit. , p. 29.

(12) Picon Garfield, Evelyn. ¿ Es Julio Cortázar un surrealista? (Madrid, Ed. Gredos, 1975), p. 150.

"El río" .-

(13) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una..., op. cit., p. 47.

(14) Hozven V., Roberto. "Interpretación de "El río" cuento de Julio Cortázar". En: Homenaje a..., op. cit., p. 415.

* Alfred Mac Adam en el análisis de "El río" ve un anticipo del "recurso estilístico especial, la mezcla de reminiscencias y observaciones" que se ofrece como rasgo caracterizador de Rayuela. El individuo y el..., op. cit., p. 90. Esta entremezcla de elementos también es puntualizada por Cortázar: "...el cuento tiene un elemento fantástico, porque en definitiva, cuando el hombre vuelve de su clima erótico, en realidad está en la orilla del río mirando el cadáver de la mujer ahogada, que la acaban de sacar del agua. Es decir que allí se han entremezclado dos elementos muy turbios y muy complejos...". Cortázar por..., op. cit., p. 102. (Entrevista concedida a Evelyn Picon Garfield).

"Los venenos".-

* Cortázar, María Scott de. "Mi hijo Julio Cortázar", op. cit., p.71. A este respecto dirá la Sra. de Cortázar: "Elegimos Banfield para vivir: una casa cómoda en la calle Rodríguez Peña".

** En Cortázar por Cortázar, op. cit., el autor alude el contexto autobiográfico de "Los venenos": "El origen, no del cuento porque el cuento lo escribí en Roma, me acuerdo, en un hotel de una pensión de Venecia, en los años 50, y no pensaba en lo que estoy pensando ahora, pero con el tiempo me he dado cuenta del origen. A la edad que tiene el niño en el cuento, cuando yo tenía esa edad, yo tuve mi primera gran decepción amorosa...Y esa fue la primera vez que descubrí que el amor era una búsqueda de felicidad pero al mismo tiempo una fuente muy probable de dolor.", p. 103. Y más adelante ratificará: "...Los venenos" repite un poco ese episodio. Es decir, que no es que esta niña lo traicione al chico friamente, sino que simplemente le ha gustado más el primo que le ha regalado la pluma del pavo real y cuando el chico descubre eso se le cae el mundo en pedazos como se me cayó a mí el mundo en pedazos en la clase." p. 104.

(15) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones..., op. cit., p. 51.

*** Las lecturas infantiles del protagonista de "Los venenos" coinciden con las que durante la infancia realizaba Julio Cortázar: "O sea que yo podía estar rodeado de mi madre, de mis tías, pero mentalmente yo estaba con Robin Hood en el bosque de Sherwood, allí a los flechazos, o estaba con Buffalo Bill luchando contra los indios." Cortázar por..., op. cit., pp. 100-101.

(16) Harss, Luis. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". En: Los nuestros, op. cit., pp. 265-266.

(17) Sola, Graciela de. "Rayuela: una invitación al viaje". En: La vuelta..., op. cit., p. 91.

(18) Zapata, Celia de. "Juegos de niños: su magia en dos cuentos de Julio Cortázar". En: Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, nos. 2-3, 1973-1974, p. 675.

**** La diferencia narrador-autor completamente obvia está marcada por los índices que se patentizan en la narración acerca de quien narra. A este respecto Roland Barthes acogiendo a los comentarios de Lacan dice: "...los signos del narrador son immanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico; pero para decidir que el autor mismo...dispone de "signos" que diseminaría en su obra es necesario suponer entre la "persona" y su lenguaje una relación signalética que haría del autor un sujeto plano y del relato la expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe." "Introducción al análisis estructural del relato". En: Análisis estructural del relato (Varios). (Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974), pp. 33-34.

(19) Mac Adam, Alfred. El individuo y..., op. cit., pp. 92-93.

(20) Ibid., p. 94.

"La puerta condenada" .-

* El decir que el protagonista, hombre de negocios, del cuento asig te a unas "conferencias" consideramos un posible "error" de Cortázar. La conexión directa que hay entre el cuento y las circunstancias en que fue escrito puede ser la causa de tal equivocación(?). Refiriéndose a la génesis del cuento dice el autor: "Nació de un estado de nerviosidad y de fatiga. Yo fui en el año 54 a Montevideo desde París para una conferencia general de la Unesco... estuve completamente solo en Montevideo y era mi etapa de soledad y de salvajismo... me metí en un hotel que es exactamente el hotel del cuento como está descrito con el mismo nombre y con el mismo gerente y con la misma estatua de la Venus de Milo que hay en el pasillo... Me dieron una habitación muy fea... me impresionó la idea de que además de la puerta oficial de la pieza, había esa otra puerta que no se podía abrir, pero que tal vez se podía abrir hacia el otro lado... en ese estado de nerviosidad y excitación y soledad, nació la idea de que algo pasaba en la habitación del lado. En realidad no pasó nada, pero el cuento sucedió partiendo de eso." En: Cortázar por..., op. cit., p. 105.

(21) Picon Garfield, Evelyn. Cortázar por..., op. cit., pp. 105-106.

(22) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una..., op. cit., pp. 31-32.

(23) Mac Adam, Alfred. El individuo y el ..., op. cit., p. 91.

(24) Ibid., p. 55-56.

** La definición del pharmakos como "el protagonista por excelencia del mundo contemporáneo", como "la víctima propiciatoria que debe ser sacrificada a la sociedad" puede ser complementada consultando las páginas 36 y 37 del texto de Mac Adam.

(25) Martins, Teresinha Alves Pereira de. El realismo mágico..., op. cit., p. 33.

*** En su Poética Todorov hace la distinción entre dos formas de simbolización. "En lo referente a las propiedades simbólicas de segmentos superiores a la frase, es necesario saber si el simbolismo es o no intratextual. En el primer caso, una parte del texto designa a través de sí a otra: un personaje será "caracterizado" por sus acciones o por detalles descriptivos, una reflexión abstracta será "ilustrada" por el conjunto de la intriga...", p. 39.

**** Orientales: se llaman así a los uruguayos. Tal gentilicio proviene de la designación del territorio como la Banda Oriental.

"Las ménades" .-

* El punto de vista o "la óptica a partir de la cual son presentados

los hechos que componen el universo ficticio? Tal concepto de acuerdo con el análisis del aspecto verbal hecho por Todorov. Poética, op.cit., p.65.

(26) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., p.64.

(27) Ibid.

* La relación "lector hembra-lector macho" está explicitada en las morellianas expresando: "Pero no había que fiarse, porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y el tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra." Rayuela, 4a. ed. (Barcelona, Ed. Edhasa, 1978), p. 533.

(28) Curutchet, Juan Carlos. Julio Cortázar o la crítica... , op.cit., p. 28.

(29) Gregorich, Luis. "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura". En La vuelta..., op.cit., p. 126.

"El idolo de las cicladas" .-

(30) Martins, Teresinha Alves Pereira de. El realismo mágico y..., op. cit., p. 14.

(31) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., p. 53.

(32) Ibid., p. 135.

(33) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica y..., op. cit., pp.186-187.

* La génesis del cuento está relatada por Cortázar así: "Cuando fui a Atenas por primera vez vi en el museo de Atenas las dos primeras salas que son del arte de las Cicladas, el arte más primitivo de Grecia. Y hay una serie de pequeños ídolos de mármol de una belleza extraordinaria... Y esos ídolos me impresionaban mucho porque me dieron una impresión de maldad profunda, me parecieron fuerzas muy negativas para mí, un efecto mágico. Entonces, cuando tuve la idea del cuento, lo situé inmediatamente en el contexto de alguien, de un arqueólogo que descubre uno de esos ídolos." Cortázar por ..., op. cit., p. 106.

"Una flor amarilla" .-

* La complejificación del sistema comunicativo (emisor-mensaje-receptor) genera la virtualidad significativa del texto. Un detallado análisis de tal proceso es hecho por Roland Barthes: "Se recordará que todo sistema de significación implica un plano de expresión (E) y un plano de contenido (C) y que la significación coincide con la relación (R) de los dos planos: E R C. Supongamos ahora que dicho sistema E R C se convierta a su vez en simple elemento de un segundo sistema, que será, de ese modo,

extensión del primero. Tendremos así dos sistemas de significación imbricados el uno en el otro, pero al mismo tiempo "desencajados" el uno respecto al otro." "Elementos de Semiología". En: La semiología (Varios).

(Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972), p. 62

(34) Picon Garfield, Evelyn. Cortázar por..., op. cit., p. 36.

(35) Hartman, Joan. "Una búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar". En: Homenaje a..., op. cit., pp. 344-345.

** El conocimiento de las ideas orientales constituyó para Cortázar y su producción una apertura enriquecedora para los parámetros mentales de Occidente."...empecé a leer libros de metafísica oriental, pero sin ningún espíritu de sistema; es decir que no tengo ninguna cultura de tipo orientalista; habré leído una decena de libros sobre el Vedanta y textos vedánticos y habré leído algo sobre el Zen...Esas lecturas, por someras que hayan sido, fueron para mí, digamos, como esos cuadros medievales en dos paneaux; me daba la impresión de que...se abrió y sentí hasta qué punto el Occidente ve los sistemas filosóficos como cerrados y, en cambio, el Oriente es todo lo contrario, la apertura total y, en la medida de lo posible, la negación de los conceptos causales, en el caso del tiempo y del espacio." En: Conversaciones con ..., pp. 64-65.

(36) Curutchet, Juan Carlos. Julio Cortázar o la crítica..., op. cit., p. 30.

(37) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar un..., op. cit., p. 57.

(38) _____ . Cortázar por..., op. cit., p. 83.

"Sobremesa" .-

* La proposición sería una "unidad de construcción analítica" (Poética, op. cit., p. 90) que está representada sobre la base de las funciones de Propp:

" X es una joven.
Y es el padre de X.
Z es un dragón.
Z rapta a X."

La proposición narrativa está caracterizada por ser la "unidad mínima", p. 92. A una unidad mayor constituida por varias proposiciones se le dará por tanto el nombre de secuencia.

** Uno de los temas fundamentales de la literatura fantástica es el de los viajes en el tiempo. Roger Caillois se expresa así: "...las transgresiones de las leyes fundamentales que presiden la regularidad del orden natural habían terminado, en última instancia, en violaciones que cuestionan hasta los marcos a priori de la percepción: el espacio y el tiempo." Imágenes..., op. cit., p. 39.

(39) Bratosevich, Nicolás. "Estudio...", op. cit., p. 35.

*** Cortázar habla "del sentimiento de no estar del todo" como una apertura que permite el no encajonarse en una única realidad. Dice: "Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no es scandalizarnos frente a las rupturas del orden." "Ese mundo que es éste". En: La vuelta al día en ..., op. cit., T. I, pp. 74-75.

(40) Planells, Antonio Cortázar : Metafísica..., op. cit., p. 76.

(41) Ibid.

"La banda" .-

(42) Bratosevich, Nicolás. "Estudio...", op. cit., p. 53.

(43) Ibid., pp. 53-54.

(44) Filer, Malva E. "La búsqueda de autenticidad". En: Homenaje..., op. cit., p. 198.

* Una interpretación político-social sobre "La banda" la podemos encontrar en las palabras de Guillermo Morón: "Todo parece indicar que las razones de sensibilidad, de cultura y de tranquilidad -que la política invadiera su vida y ámbito privado- que obligaron a escapar de la patria al Lucio Mendoza para La Banda, son las mismas auténticas razones que empujan a Cortázar para marcharse también a Europa..." "Noticia sobre Julio Cortázar". En: Escritores Latinoamericanos Contemporáneos (Caracas, Ed. Equinoccio, 1979), p. 238.

"Los amigos" .-

(45) Roy, Joaquín. "Fantasía y realidad: doble y amigo en cuatro hitos argentinos". En: Anales de la Literatura Hispanoamericana, Madrid, nos. 2-3, 1973-1974, p. 202.

(46) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., p. 65.

(47) Cortázar, Julio. "Del cuento breve y sus alrededores", op. cit., p. 68.

(48) Roy, Joaquín. Julio Cortázar ante..., op. cit., p. 125.

"El móvil" .-

* Estos interlocutores ficticios de que hablamos pueden ser identificados con el narratario de Gerald Prince. La definición dada por Todo rov es la siguiente: "...aquél a quien se dirige el discurso enunciado... El narratario no es el lector real, así como el narrador no es el autor y no hay que confundir el papel con el actor que lo asume." Poética..., op. cit., p. 78.

- (49) Ostría González, Mauricio. "Rayuela: poética y práctica de un lector libre" (Concepción, Universidad de Concepción, 1977), p. 3.
- (50) Mac Adam, Alfred. El individuo..., op. cit., p. 108.
- (51) Roy, Joaquín. Cortázar ante..., op. cit., p. 126.
- (52) Alazraki, Jaime. "Dos soluciones estilísticas al tema del compadre". En: Estudios sobre los cuentos..., op. cit., p. 26.
- (53) Ibid., p. 37.

"Torito" .-

* El asunto está definido por Wolfgang Kayser como "Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido. El asunto está siempre ligado a determinadas figuras y comprende un período determinado de tiempo." Interpretación y análisis de la obra literaria. (Madrid, Ed. Gredos, 1972), pp. 71-72.

- (54) López, Osvaldo. "Sobre Julio Cortázar". En: Homenaje a..., op. cit., p. 214.

** La definición que nos da Robert Humphrey acerca del soliloquio es la siguiente: "El soliloquio... puede definirse como la técnica de representar el contenido y los procesos síquicos desde la mente del personaje al lector, directamente y sin la presencia del autor, pero con un público tácitamente supuesto." La corriente de la conciencia..., op. cit., p. 47.

- (55) Rein, Mercedes. Cortázar y..., op. cit., p. 38.
- (56) Cortázar, Julio. "La contratapa de la voz". En: Análisis, Buenos Aires, no. 471, mar, 1970, p. 51.

*** Las modalidades del habla interpoladas en el relato literario son ampliamente estudiadas por Anderson Imbert en su libro Crítica ..., op. cit., p. 350.

- (57) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica..., op. cit., p. 48.
- (58) Ostría González, Mauricio. "Rayuela: poética...", op. cit., p. 12.
- (59) Cortázar, Julio. "La contratapa...", op. cit., p. 51.

"Relato con un fondo de agua" .-

- (60) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., pp. 205-206.

* Una influencia más concreta del escritor norteamericano podemos precisarla en las siguientes palabras de Cortázar: "Fue leyendo 'La caída

de la casa de Usher' cuando comprendí que yo también tenía material para escribir y me senté y redacté un relato donde un hombre y una mujer, a-burridos de estar solos en el mundo, atraviesan la pared de la casa y de saparecen. Más tarde, esa misma pareja sería la protagonista de 'Casa to mada' pero ahora aterrorizados como cualquier personaje de Poe. Ese era mi homenaje sutil y pocos lo captaron." En: "El libro que me convirtió en escritor" entrevista hecha a Cortázar por Horacio Oliveira aparecida en la revista Cromos de Calif, nos.3231/32, quincenario, dic, 1979, p.66.

(61) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., p. 208.

(62) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar..., op. cit., pp. 45-46.

(63) Alazraki, Jaime. "Dos soluciones estilísticas...", op. cit., p.38.

* Recordemos unas palabras de Todorov pertinentes : "Postulamos que todo texto literario funciona como un sistema; ello quiere decir que existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constitutivas de ese texto." Introducción a la literatura ..., op. cit., p. 92.

"Después del almuerzo" .-

(64) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es julio Cortázar..., op. cit., p. 58.

(65) Ibid., p. 64.

(66) Ibid.

"Axolotl" .-

* Antonio Pagés Larraya en el análisis del presente cuento habla de un centro sobre el cual gravita la historia. El "Ahora soy un axolotl" del principio es para él el "eje". Sobre éste girará el relato hasta el desarrollo de tal postulado inicial.

(67) Pagés Larraya, Antonio. "Perspectivas de "Axolotl", cuento de Julio Cortázar". En: Homenaje..., op. cit., p. 471.

(68) Borinsky, Alicia. "Juegos: una realidad sin centros". En: Homenaje..., op. cit., p. 69.

** De acuerdo con los conceptos de Anderson Imbert sobre la transposición del yo en su Teoría y técnica del cuento el "yo" del narrador se transpone en el "yo" del axolotl. Para ampliar este tema remitirse al capítulo VII del libro sobre los puntos de vista y su desplazamiento.

(69) Tirri, Néstor. "El perseguidor perseguido". En: La vuelta..., op. cit., pp. 147-148.

(70) Filer, Malva E. "Las transformaciones del yo". En: Homenaje..., op. cit., p. 265.

*** La asimilación del código comunicativo humano por parte de los axolotl está explicitado por Pagés Larraya así: "Un nuevo salto del proceso de alienación del protagonista, un nuevo avance hacia la metamorfosis profunda y un shifter estilístico, pues los axolotl indicados claramente por el plural adoptan el código verbal del narrador para un mensaje que necesariamente no corresponde por su índole...a los contenidos ónticos y, por tanto, al sentido esencial del mensaje de los peces." (p. 462).

(71) Pagés Larraya, Antonio. "Perspectivas de...", op. cit., p. 460.

*** La ambigüedad del texto reside en los caracteres del desdoblamiento. Según el análisis hecho por Louis Vax de uno de los temas pertinentes al género fantástico: "Las perturbaciones de la personalidad" el siguiente concepto es aplicable al relato: "El hombre no se desdobra solo en su interior, sino que ve a su "doble" fuera de él". En su libro Arte y Literatura fantásticas ya citado.(p.29).

(72) Jorge Luis Borges, citado por Carilla en su libro, estableció cuatro categorías dentro del género fantástico: 1. La obra de arte se explica por sí misma. 2. La contaminación de la realidad por el sueño. 3. El viaje en el tiempo. 4. El doble. Esta última categoría que se refiere a "vidas paralelas o repetidas"(p.39) condensa el enfoque temático de "Axolotl". También se cumple el primer postulado en este cuento pues como se verá al final, en "Axolotl" se sugiere que el cuento será escrito por el protagonista.

(73) Franco, Jean. "La novela en tela de juicio. Julio Cortázar". En: Historia de la literatura hispanoamericana. (Barcelona, Ed. Ariel, 1975), p. 410.

(74) Vidal, Hernán. "Julio Cortázar y la nueva izquierda". En: Ideologies & Literatures, Indiana, no. 7, ene, 1979, p. 61.

"La noche boca arriba".-

* Roger Caillois al hablar del tema en que se invierten las fronteras del sueño y la realidad menciona el presente relato como ejemplificador de esto. Dice lo siguiente: "Aquí se trata, por el contrario, de una pesadilla que se revela súbitamente como realidad; de allí el horror." (p.30).

(75) Serra, Edelweis. "El arte del cuento: "La noche boca arriba". En: Estudios sobre..., op.cit., pp. 163-164.

(76) Rein, Mercedes. Cortázar y..., op. cit., p. 102.

(77) De La Fuente, Bienvenido. "El olfato en la captación de "la otra realidad" en algunos cuentos de Julio Cortázar". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, no. 108-109, jul-dic 79, p. 574.

(78) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op.cit., p. 36.

(79) Lagmanovich, David. "Prólogo...", op. cit., p. 13.

(80) Hartman, Joan. "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar". En: Homenaje a..., op. cit., p. 342.

* En la clasificación de los cuentos por rasgos distintivos hecha por David Lagmanovich, "La noche boca arriba" entraría dentro del rasgo de "+ duplicación" por su doble estructura.

"Final del juego" .-

(81) Gregorich, Luis. "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura". En: La vuelta..., op. cit., 127.

(82) Zapata, Celia de. "Juegos de niños: su magia...", op. cit., p. 672.

(83) Franco, Jean. "La novela en tela...", op. cit., p. 411.

4.4 LAS ARMAS SECRETAS (1)

4.4.1 "Cartas de mamá" * .-

El título de la narración constituye el nexo entre los dos planos ** en que oscila el cuento. El plano físico, París, donde residen Luis y Laura y el plano mental que es evocado por el protagonista y que hace alusión al Buenos Aires de dos años atrás en el que vivían. Las cartas de la madre de Luis contribuyen a la recreación del espacio mental que Luis codifica a medida que se nos van dando más datos acerca de las acciones cardinales del cuento.

El personaje del hermano muerto y anterior novio de Laura será la presencia ausente que desencadene un nuevo orden de cosas, una nueva realidad (Realidad 2) que sucesivamente se irá apropiando del territorio consuetudinario. El supuesto error expresado en la carta que recibe Luis instala la presencia de Nico ya muerto en su presente parisino. Las sucesivas explicaciones mentales elaboradas por el protagonista serán abolidas por una segunda carta en que se anuncia la posterior venida de Nico. Sin embargo la obsesión por el pasado, un cierto sentimiento de culpabilidad de la pareja hacia Nico "...se materializa en la visita del fantasma resucitado." (2).

"El la sacudía, la calmaba, le traía agua que bebía sollozando, acosada aún a medias por el otro lado de su vida. Decía no recordar nada, era algo horrible pero no se podía explicar, y acababa por dormirse llevándose su secreto, porque Luis sabía que ella sabía, que acababa de enfrentarse con aquel que entraba en su sueño, vaya a saber bajo qué horrenda máscara, y cuyas rodillas abrazaría Laura en un vértigo de espanto quizá de amor inútil." ("Cartas de mamá", pp. 25-26).

La transferencia operada entre Luis y Nico es señalada por Juan Carlos Curutchet. La obsesante presencia del muerto hará que "Luis termine por convertirse en Nico, éste se apodera de su persona como ya mucho antes había ocupado el apartamento..."(3). Incluso hacia el final del relato la tos que padecía Nico ("...Nico...consolándose con el jarabe pectoral..."(p.22), "...la tos apagada, casi humilde de Nico."(p.15)) va a ser uno de los elementos que corroboren tal identificación. De Luis se dirá: "...en realidad siempre subía despacio para no fatigarse los pulmones y no toser" (p. 34). El otro elemento que constata el proceso identificativo será el del ajedrez. Para Nico era la actividad predilecta y para Luis será la forma de encarar la nueva dimensión de la realidad. Citemos dos párrafos significativos al respecto:

"_¿Vos te das cuenta? _dijo Luis, cuando su voz.
 _Sí. ¿No creés que se habrá equivocado de nombre?
 Tenía que ser. Peón cuatro rey, peón cuatro rey. Perfecto.
 A lo mejor quiso poner Víctor dijo , clavándose lentamente las uñas en la palma de la mano.
 _Ah, claro. Podría ser _dijo Laura. Ca ballo rey tres alfil." ("Cartas de mamá", p. 24).

Y más adelante se ofrece la misma postura:

"Comprendió que la partida continuaba , que a él le tocaba mover. Pero esa partida la estaban jugando tres jugadores, quién zá cuatro. Ahora tenía la seguridad de que también mamá estaba al borde del tablero." (Ibid., p. 28).

Evelyn Picon Casfield dice: "A lo largo de la obra cortazariana se impone el juego, no solamente en cuanto al lenguaje, sino también en cuar

to a símbolos de una cosmovisión del mundo. El ajedrez como símbolo de la inmanencia del acontecer temido se reitera en "Cartas de mamá".(4).

El narrador en tercera persona hace uso de la técnica del estilo indirecto libre lo que le permite "interpretar" los pensamientos del protagonista y a través de éste los de Laura pero con menos precisión que los del primero.

"Ahora tendría que tirarla...y por supuesto un día después Laura se extrañaría: "Qué raro, no ha llegado carta de tu madre." Nunca decía tu mamá, tal vez porque había perdido a la suya siendo niña. Entonces él contestaría: "De veras, es raro. Le voy a mandar unas líneas hoy mismo", y las mandaría, asombrándose del silencio de mamá. La vida seguiría igual, la oficina, el cine por las noches, Laura siempre tranquila, bondadosa, atenta a sus deseos." ("Cartas de mamá", p. 10).

El doble plano, de que hablamos al principio, estructuralmente está presentado por dos secuencias imbricadas cuyos componentes se entrelazan.

"Y del otro lado mamá hacía lo mismo, con fabulada inexplicablemente en el silencio. Cada carta hablaba de los perros, de Matilde, de Víctor, del salicilato, del pago de la pensión. Luis había esperado que alguna vez mamá aludiera a su hijo para aliarse con ella frente a Laura, obligar cariñosamente a Laura a que aceptara la existencia póstuma de Nico." ("Cartas de mamá", pp. 17-18).

En este párrafo la presencia de Nico muerto dentro del ámbito de París conecta esta segunda realidad con la primera (la de la vida de trabajo de Luis en París y en el apartamento con Laura). De esta última los comentarios epistolares también son parte integrante. Las cartas constituyen la forma fragmentada de ver la realidad que será completada por las visiones de Luis.

Susana Jakfalvi expresa: "Cada carta recibida va capitulizando el cuento en su desarrollo, cada carta es un retazo de sí mismo y de una realidad ...con la que intentó pactar un orgulloso olvido. La conciencia del pasado se agolpa terriblemente en los umbrales de un presente que no puede ser vivido a expensas de una antigua traición. Esa conciencia del pasado es como un castigo ante la equivocada pretensión de negar la muerte mediante el silencio."(5) Para sustentar las palabras de Jakfalvi veamos el siguiente texto:

"No las detestaba; si le hubieran faltado habría sentido caer sobre él la libertad como un peso insoportable. Las cartas de mamá le traían un tácito perdón (pero de nada había que perdonarlo), tendían el puente por donde esa posible seguir pasando. Cada una lo tranquilizaba o lo inquietaba sobre la salud de mamá, le recordaba la economía familiar, la permanencia de un orden. Y a la vez odiaba ese orden y lo odiaba por Laura, porque Laura estaba en París pero cada carta de mamá la definía como ejemplar, como cómplice de ese orden que él había repudiado una noche en el jardín, después de oír una vez más la tos apagada, casi humilde de Nico." ("Cartas de mamá", pp. 14-15).

La continuada repetición de la palabra libertad que a veces se añade al contexto "condicional" es significativa en cuanto se opone a la desazón inesperada de los personajes. Hay latente una angustia que se ha acrecentado con el "grotesco error" de la carta. La simultaneidad temporal con que son presentados los sucesos de cada realidad permite que lo evocado se integre al pasado inmediato de la narración, potencie la intensidad de la historia. Hay una especie de empalme, montaje, que unifica por medio de un nexo la Realidad 1 y la Realidad 2. En el texto que a continuación citamos se ejemplifica lo dicho. Aquí el nexo coordinador está dado por el personaje del cortometraje (Jerry) que antecede la película que Luis

y Laura presencian.

"...Tom esperaba que Jerry cayera en la trampa. Jerry no cayó, y llovieron sobre Tom catástrofes incontables. Después Luis compró helados, los comieron mientras miraban distraídamente los anuncios en colores. Cuando empezó la película, Laura se hundió un poco más en su butaca y retiró la mano del brazo de Luis. El la sentía otra vez lejos, quién sabe si lo que miraban juntos era ya la misma cosa para los dos, aunque más tarde comentaran la película en la calle o en la cama (...). Entonces, cuando Jerry había escapado de Tom y empezaba la hora de Bárbara Stanwyck o de Tyrone Power, la mano de Nico se acostaría despacio sobre el muslo de Laura (el pobre Nico, tan tímido, tan no vivo), y los dos se sentirían culpables de quién sabe qué." ("Cartas de mamá", pp. 15-16).

Las alusiones a elementos concretos precisan las dos realidades. La de París con referencias tales como la rue de Richelieu, Saint-Cloud, el metro Saint-Lazare, la audición de Fernandel, el diario Le Monde. El mundo por teño se encuentra enmarcado por las referencias siguientes: la calle Riva davia, el barrio de Flores, el café de San Martín y Corrientes, la calle La valle, los sellos de San Martín y Guillermo Brown, la orquesta de Edgar do Donato, el club Gimnasia y Esgrima, el diario La Nación, etc.

Por otro lado algunas referencias a actores cinematográficos (Tyron Power, Barbara Stanwyck, Fernandel y más precisamente James Dean) sitúan el relato en la década de los 50.

El contraste entre el sueño y la vigilia establece un doble planteamiento psíquico en Laura (las pesadillas agobiantes y la aparente tranquilidad en la vida diaria). Otra iteración significativa está dada en el manejo del tiempo como tema: "El tiempo es el tema secundario más importante

de "Cartas de mamá", el tiempo presente que los personajes gastan en enterrar el pasado para entrar en el futuro, que sólo puede perpetuar la misma viciosa rutina." (6).

Aparte de las dos iteraciones significativas mencionadas encontramos una tercera: La incomunicación. ~~Cartas aclaraciones~~ parentéricas reflejan la incompetencia del lenguaje para establecer un vínculo comunicativo. Así repetidamente encontraremos casi a manera de "leitmotiv" la expresión "(No era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo)". Tal expresión está casi siempre vinculada a la narración, lo que permite tener conocimiento del estado mental del protagonista.

"Desde donde estaba vería salir a los pasajeros, vería pasar otra vez a Laura, su rostro lleno de alivio porque el rostro de Laura, ¿no estaría lleno de alivio? (No era una pregunta, pero cómo decirlo de otro modo)." ("Cartas de mamá", p. 32).

4.4.2 "Los buenos servicios" .-

"Los buenos servicios" se destaca entre otras cosas por los siguientes elementos: la personalidad de la protagonista-narradora, el contraste indirecto pero evidente de clases sociales que aquí están representadas por madame Francinet (la protagonista, empleada doméstica ya entrada en años, viuda de Georges y ex obrera) y los integrantes de una fiesta del gran mundo (parisino), los juegos temporales de que hace gala el autor -pasa del presente del relato al pasado, vuelve a un pasado inmediatamente consecutivo al anterior y así sucesivamente se prodigan los saltos temporales- y el manifiesto tratamiento de dos temas (la visión y experiencia vital de la vieja criada y, como en un segundo plano, el "affaire" de monsieur

Bébé).

Escuetamente la historia, narrada por la criada, tiene dos partes: Inicialmente madame Francinet es contratada por madame Rosay para cuidar los seis perros regalones de la familia Rosay durante una fiesta y en la misma la protagonista conoce a un invitado de confianza, de características peculiares, quien la trata humanamente. Esto tiene lugar un domingo. Hacia el jueves de la semana siguiente madame Francinet es visitada por el esposo de la sra. Rosay quien le propone misteriosamente que a cambio de una cantidad de dinero considerable desempeñe el papel de madre de un renombrado modisto, monsieur Linard, amigo de la familia quien ha fallecido en circunstancias poco claras. Este papel debe "representarlo" en circunstancias igualmente especiales puesto que debe realizarlo en el sepelio y ante un considerable público. El servicio para el cual es contratada se verá perfeccionado por la identidad del muerto. En efecto, madame Francinet reconoce en su "hijo" al hombre -monsieur Bébé- que fue deferente con ella en la fiesta de la familia Rosay.

La extracción social de la protagonista (su modesta casa, su antigua ocupación de obrera fabril, el oficio actual de empleada doméstica, etc.), su avanzada edad, su manera de conducirse y la simplicidad de su personalidad repercuten en la manera como ella refleja lo vivido a través de su modo de contar -narrar-. En todo momento existe una percepción acumulativa de datos sin juicios de valor excepto en aquellos momentos en que entra en juego un componente afectivo. Transcribamos la situación que se da entre madame Francinet y Bébé:

"Pero los otros también estaban borrachos, y sin embargo monsieur Bébé era el único que me estaba acompañando, el único que me había dado una bebida y me había acaricia-

do la cabeza, aunque no estaba bien que lo hubiera hecho. Por eso me sentía tan contenta con monsieur Bébé, y lo miraba más y más, y a él le gustaba que lo mirasen, porque una o dos veces se puso un poco de perfil y tenía una nariz hermosísima, como una estatua. Todo él era como una estatua, sobre todo con su traje blanco." ("Los buenos servicios", pp.56-57).

Tal afectividad que desde un momento inicial siente por el extraño personaje antecede la atmósfera melodramática en que concluye el relato. La personalidad y contexto social de la protagonista constituyen una faceta de la Realidad 1. La segunda faceta de esta realidad la constituyen los resabios de una clase alta, adinerada, excéntrica, casi parásita, de intereses creados (gente vinculada al mundo de la alta costura, con diferentes empleados domésticos incluyendo un mayordomo, que posee seis perros para los que se prodigan cuidados especiales al punto de tener una persona contratada para su atención, uso desmesurado del dinero, etc).

La Realidad 2 está condensada en el comportamiento fingido que subsiste en las actitudes extravagantes de los miembros del círculo de los Rosay. Esto se trasuntará de un modo particular en la escena del entierro y en la proposición del señor Rosay que la antecede. El carácter sorpresivo y ambiguo del último acontecimiento narrado ofrece un paralelismo entre la teatralidad¹ con que la familia Rosay afronta la muerte de monsieur Linard (a) monsieur Bébé y la autenticidad con que reacciona la presunta "madre" del difunto.²

"Me parece que me tomé del borde de la cama, porque monsieur Rosay se sobresaltó, y otros señores me rodearon y me sostuvieron, mientras yo miraba la cara tan hermosa de monsieur Bébé muerto, sus largas pestañas negras y su nariz como de cera, y no

podía creer que fuera monsieur Linard, el señor que era modisto y acababa de morir, no podía convencerme de que ese muerto a hí delante fuera monsieur Bébé . Sin dar me cuenta, lo juro, me había pusetado a llorar de veras, tomada del borde de la cama de gran lujo y de roble macizo, acor dándome de cómo monsieur Bébé me había a cariciado la cabeza la noche de la fiesta y me había llenado el vaso de whisky, hablando conmigo y ocupándose de mí mientras los otros se divertían." ("Los buenos servicios", p. 66).

Todos los rasgos con que son precisadas ambas realidades conforman los caracteres diferenciales válidos para cada una respectivamente. La protagonista, "relatora-testigo"(7), es quien nos facilita a través de su visión los elementos tipificadores de los personajes integrantes. Malva E. Filer dirá acerca de la protagonista: "...la actitud de madame Francinet, que había sido planeada como un elemento teatral para que el drama no careciera de respetabilidad, resulta en definitiva el aspecto más auténtico y el elemento purificador."(8).

La ruptura de la linealidad temporal en una cadena presente-pasado-presente- pasado hace del texto una estructura casi simétrica. Señalemos en el texto estos cuatro momentos temporales en forma sintética.

"Desde hace un tiempo me cuesta encender el fuego...Ahora tengo que dar vueltas y más vueltas alrededor de la cama, y mada me Beauchamp se enoja y dice que si me paga por hora es para que no pierda tiempo..." ("Los buenos servicios", p. 37).

"Cuando madame Rosay vino a casa ya era tarde, y no se quedó más que un momento. En realidad mi casa es una sola pieza (...). Yo no me sentía impresionada por ma dame Rosay, aunque me hubiera gustado es tar mejor vestida." (Ibid., pp. 38-39).

"El tiempo vuela, como dice Gustave. Uno cree que es lunes y ya estamos a jueves. El otoño se termina, y de golpe es pleno verano. Cada vez que Robert aparece para preguntarme si no hay que limpiar la chímena...me doy cuenta de que el invierno está como quien dice en la puerta." (Ibid., pp. 58-59).

"Vino al caer la noche, casi a la misma hora que madame Rosay la primera vez. También él empezó diciendo que venía porque madame Beauchamp me había recomendado. " (Ibid., p. 59).

La narración hecha casi a manera de crónica comentada nos pone en presencia de un narratario, "...un interlocutor, un oyente, al cual se dirige aunque esté tácito". (9). De la misma manera el carácter fragmentado del relato requiere un lector que codifique la serie de datos facilitados. Sobre esto el crítico Rodolfo A. Borello en un exhaustivo análisis del cuento en cuestión dirá: "El lector se informa acerca de los hechos y las situaciones a través de un prisma muy particular, donde los acontecimientos y las cosas aparecen en una sucesión desgajada, que hace que el trabajo de relacionar, de analizar y comprender, de inventar los aspectos y momentos no visibles, obligatoriamente deba ser ejecutado por el lector." (10) De tal forma la relación homosexual entre Bébé, Loulou y Nina ~~nos~~ es ratificada por la narradora, aunque la forma familiar como son llamados y el comportamiento asumido induzca a tal apreciación.

"Entonces quisieron hacerlo juntos, y tiraban de cada lado, hasta que terminaron apoyándose uno en el otro, cada vez más contentos pero sin poder abrir la botella. Monsieur Loulou decía: "Bébé, Bébé, por favor, vámonos ahora...", y monsieur Bébé se reía cada vez más y lo rechazaba jugando...
Pobre querido, está demasiado borracho decía monsieur Bébé, poniéndole las manos en la espalda...Vaya a hacerle compañía a la pobre Nina que está muy triste..." ("Los buenos servicios", p. 54).



4.4.3 "Las babas del diablo"^{**} .-

El relato parte de una situación eminentemente literaria.^{**} El personaje narrador desde un presente aprisiona un suceso pasado, "...es in dudablemente un narrador, ya sea de oficio o de afición, que continuamente presenta ante el lector -durante el desarrollo del relato- la problemática de la ejecución literaria del cuento."(11) Así dirá:

"Entonces tengo que escribir. Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado". ("Las babas del diablo", p. 77).

El cuento, "empezado por esta punta, la de atrás"(p.78) convierte el acto de recordar en una forma de hacer presente lo que ya está condensado en la mente del narrador. Así, el descenso hacia percepciones pasadas se presenta como una aprehensión física del tiempo en imágenes concretas.

"Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol in sospechado para noviembre en París, con mu chísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo)." ("Las babas del diablo", p. 79) .

Las dos facetas de una misma personalidad (el traductor de oficio y el fotógrafo aficionado) "...modifican la realidad al registrarla. La fiel reproducción sólo puede representar a la naturaleza sin el hombre..."(12) . Sin embargo, y complementando lo dicho por Jean Franco, las imágenes apresadas en la imaginación de Michel ya adquieren cierta autonomía que les permite hablar por sí mismas.

Existe una narración en primera persona que en ocasiones adopta la

tercera pero ambas son expresión de un mismo yo^{***}. A tal efecto László Scholz arguye: "El relato comienza en algunas terceras impersonales ... más adelante la tercera persona cambia... a la primera, y las dos se alternan hasta fundirse en una, hasta que se unan el escritor y el fotógrafo y -naturalmente- el lector." (13). Podemos decir que esta alternancia obedece a un intento de objetivación por parte del narrador quien al ser a su vez autor de lo que narra se ve a sí mismo como personaje de ficción. Veamos este cambio de persona en la narración en las dos citas que se transcriben:

"Todo esto podía ocurrir pero aún no ocurría, y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose." ("Las babas del diablo", p. 86).

"Los dos primeros días acepté lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared, y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allen de para reencontrar la cara de la mujer, las manchas oscuras en el pretil." (Ibid., pp. 92-93).

La realidad seleccionada por el fotógrafo, la que se circunscribe en el objetivo de la cámara fotográfica, es similar a la que el escritor debe decantar para su trabajo literario. Ambas hacen uso de un criterio de selectividad que fragmenta un campo visual o lingüístico. La realidad se impone y "...se convierte en ficción al volcarse en los moldes del lenguaje." (14). Así, el "agujero" de que se habla en el texto que sigue es la imagen con que se connota la fragmentación particular de un todo donde uno de sus componentes se ha elegido para ser fotografiado, contado.

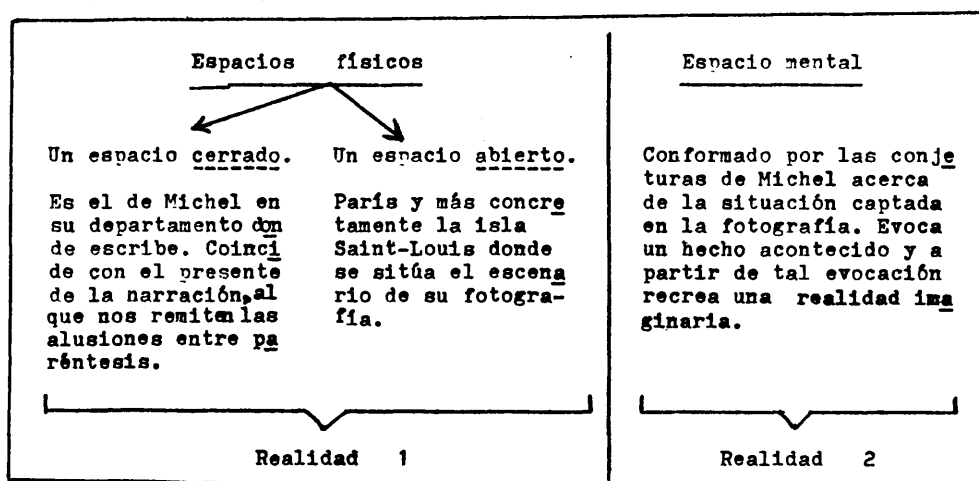
"Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cón^{ta}x 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella -la mujer rubia- y las nubes." ("Las ba-bas del diablo", p. 77).

La virtualidad de la creación literaria sugerida por la fotografía y su contexto pone de manifiesto la autonomía de la narración que hace de Michel un codificador un tanto ausente, testigo, de ello. De ahí que el verse como muerto-vivo haga alusión a la antítesis intrínseca en aque-llo que es conocido porque es narrado pero al mismo tiempo sea válido por sí mismo. No obstante Ana María Hernández expresa: "Michel se describe a sí mismo como uno que está "muerto y vivo". Está muerto para el mundo, ya que carece de un ego social. Y, sin embargo, está vivo; vive su yo inte-rior, camaleónicamente, fundiéndose con las nubes, las palomas, los go-rriones -seres tan vagos e inofensivos como él; seres que no representan una amenaza, ya que carecen ellos también de una "identidad" fija y ame-nazante-."(15). Veamos el texto donde se enuncia tal antítesis:

"Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pen-sar sin distraerme, escribir sin distraer-me (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a na-die, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arran-car..." ("Las babas del diablo", pp.77-78).

Detectamos en la narración tres espacios que coinciden con las tres coordenadas temporales que se manejan en el texto. Veamos un gráfico escla-

recedor sobre esto. También se concretan las dos realidades. ****



La segunda realidad que tiene lugar en la psiquis del personaje pertenece a un futuro imaginado: "Cuando Michel, una vez revelada la fotografía, contempla una ampliación, dentro de ella el tiempo no se ha detenido. Michel ha coagulado el instante pero éste conserva su dinamismo, su virtud, intactos. De repente Michel queda excluido y son los personajes de la ampliación quienes dan una versión distinta de la historia... Michel no es más ni menos real que los personajes de la fotografía. Todos forman parte de una nueva realidad -o irrealdad- conjurada por la obra de arte." (16). Así, esta prospección señalada por Juan Carlos Curutchet amplía la visión de la ficción al poner en tela de juicio la existencia de Michel con respecto a las acciones de los personajes que él imagina. Es decir, Curutchet relativiza la existencia "real" de Michel reduciéndolo a lo que es: un personaje literario como los otros (la recreación que él establece de los individuos de la fotografía).

"La foto había sido tomada, el tiempo había

corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de no ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención." ("Las babas del día - blo", p. 96).

La Realidad 1 concretada en los dos espacios físicos incluye a Michel, su vida cotidiana, su profesión y afición respectivas, el episodio de la seducción, la fotografía que toma, el cuento que escribe dentro del cuento.

La Realidad 2 está constituida por las imágenes que se encuentran en duración, en un tiempo fronterizo por el recuerdo que permite sugerir nuevas alternativas. Dentro de ésta habría una variante sugestiva ya apuntada en páginas anteriores: una realidad de naturaleza literaria y que ingresa en el campo de la narrativa fantástica. Michel es un "fotógrafo/ escritor" que ha creado una "foto/narración" y que se encuentra perplejo cuando sus personajes se rebelan y co-deciden el desarrollo de la historia. Esto está dicho por el propio texto cuando se habla de que los personajes deciden y son decididos. En otras palabras, estamos ante el caso de la obra literaria que se explica por sí misma (una de las categorías teorizadas por Borges).

La parte final del relato está caracterizada por Flora H. Schimino vich así: "El final del cuento es una cosa alucinante, de matices muchas veces kafkianos, en que los temas de la apertura y de la autonomía de lo

narrado respecto a su narrador se trastocan en vivencias angustiosas cargadas de emoción. Todas estas posibilidades y alternativas potenciales, todo este complejo mundo entrecruzado de acciones y de irrealidades, en vuelto en el tejido tenue de "babas del diablo", aunque no por ello menos eficaz y del que no podemos escapar; todo esto es muy distinto de las muchas fantasías y especulaciones que Michel hacía al principio, que no eran otra cosa que literatura? (17). Las imágenes que crean la atmósfera cuando se perfila el final del relato podemos ejemplificarlas en el párrafo siguiente:

"Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado. De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen; pero de frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra, y levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota." ("Las babas del diablo", pp. 97-98).

El título del cuento se carga así de un sentido polisémico. Las babas parecen aludir a un "andamiaje" (p. 97), a algo semejante a los "hilos de la Virgen" (p.90), una especie de entramado, de tela de araña. Así, si tomamos la palabra diablo en su acepción judeo-cristiana, el título puede connotar las redes de la maldad (diablo) o su contrapartida las de la salvación (Virgen, o si se prefiere la acción salvífica a través del agente: Michel). Pero el título todavía admite otra interpreta

ción, la del "daimon" socrático. Este demonio interior griego conecta directamente con la capacidad imaginativa del protagonista, con su rico, caótico e intenso mundo interior. De este modo, las babas del diablo serían la madeja literaria, la capacidad de ficción que Roberto Michel lleva dentro de sí.

4.4.4 "El perseguidor" * .-

El narrador-personaje de este relato es al mismo tiempo el autor de una biografía sobre el protagonista. La interacción de relaciones se puede establecer a partir de dos complejos comunicativos: el existente entre Johnny-músico y Bruno-crítico y el que en otros momentos se da entre los dos mundos personales despojados de actividades profesionales.

Asistimos al desmadejamiento de dos personalidades. Bruno al ser el narrador de la historia se recrea a sí mismo en su calidad de personaje. Consigue objetivizarse y plasmar sus limitaciones como "autor". Utiliza la primera persona de la narración para volcar su subjetividad al mismo tiempo que hace uso de la tercera persona para "traducir" las vivencias del protagonista. Esta objetividad de la que hace gala el narrador, en un intento de precisar el mundo psíquico de Johnny, está entremezclada con su oficio de biógrafo. La dualidad de la personalidad de Johnny es reflejada en otra dualidad: la del crítico que vive el mundo personal de Johnny pero sólo reseña la parte biográfica del músico.

"Como es natural escribiré para Jazz Hot una crónica del concierto de esta noche. Pero aquí, con esta taquígrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir de sancionar comparativamente. Sé muy bien que para mí Johnny ha dejado de ser un jazzman y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el mundo puede llegar a comprender y a admirar pero que encubre otra cosa, y esa otra cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que verdaderamente le importa a Johnny." ("El perseguidor", p.131).

Todo este entramado de personalidades connota un drama humano que Cortázar señala a propósito de "El perseguidor"***: "...hay un avance en la

persecución de lo humano, los personajes no son utilizados como marionetas con fines exclusivos de mecánica fantástica sino que viven una vida independiente..."(18). Así, Bruno-narrador intenta aprehender desde sus parámetros eminentemente racionales la personalidad de Johnny hecha de un cúmulo de situaciones imposibles de captar por las vías de la razón.

Johnny Carter es el personaje representativo del antihéroe. El encierra detrás de su máscara artística, la realidad aparente, su angustia humana por lo esencial, su deseo de plenitud a través de la percepción a gudamente dramática del tiempo. El peruano Isaac Goldemberg dirá a propósito de Johnny Carter: "En él se dan cita dos tipos de personaje: uno temporal, el Carter enfermo, arruinado; y otro intemporal, el Carter capaz de supe rar la atmósfera siniestra del presente trasladándose a otros planos de realidad, liberados de tiempo y espacio físicos." (19). Veamos las pala bras de Johnny:

"En realidad las cosas verdaderamente d ificiles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender un perro o a un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades. Ano che se me ocurrió mirarme en este espejito, y te aseguro que era tan terriblemente difícil que casi me tiro de la cama. i maginate que te estás viendo a ti mismo eso tan sólo basta para quedarse frío d rante media hora. Realmente ese tipo no soy yo, en el primer momento he sentido claramente que no era yo. Lo agarré de sorpresa, de refilón, y supe que no era yo." ("El perseguidor", pp. 142-143).

Ken Holsten establece un paralelo entre Bruno y Johnny sobre la base de dos formas de vida, una analítica y racional y la otra espontánea e irracional. Estas son sus palabras al respecto: "It is also meaningful to note that Johnny's friend and biographer, Bruno, much more intelligent

da al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio." ("El perseguidor", p. 134).

Las vivencias a-temporales de Johnny son una forma de penetrar otra realidad. Saúl Sosnowski precisa: "...intentó salir fuera del tiempo para conocer el sentido de su ser, para integrarse con el yo primario, el Todo, en el estrato mítico de la realidad. Pero esa búsqueda implica la salida de las coordenadas tempo-espaciales humanas..."(21). Lo a-lógico contrasta con la commensurabilidad de lo lógico, de lo cualificable. La aprehensión de lo intuitivo le permite vivir una Realidad 2, ahondar en lo desconocido. La similitud entre el tiempo experimentado por Johnny y el condenado en el sueño constituye "...una manera de expresar el contacto con "el otro", otra realidad que vale más que la cotidiana."(22). Bruno sin embargo está metido en el tiempo experimental con un poco de nostalgia por la autenticidad de Johnny pero atado a todo aquello que pueda seguir siendo consuetudinario:

"Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado vuelta. Pobre Johnny, tan fuera de la realidad. (Es así, es así. Me es más fácil creer que es así, ahora que estoy en un café y a dos horas de mi visita al hospital, que todo lo que escribí más arriba forzándome como un condenado a ser por lo menos un poco decente conmigo mismo)"("El perseguidor", p. 147).

Bruno constituye la norma temporal, o mejor, según las palabras de Alfredo Veiravé "...el tiempo cronológico es Bruno...en su categoría de narrador, lo organiza como una sucesión natural, aun cuando el tiempo de la

and articulate than Johnny, fails completely to understand the nature of Johnny's experiences, discounting them as products of Johnny's use of alcohol and marijuana. Bruno, in his analytical approach to life, is unable to comprehend his friend's more spontaneous, irrational life-style. Johnny, the drunken jazzman, the drug addict, despite all his faults, is much more fully alive, more fully human, than Bruno, the critic, the onlooker." (20). Los constantes intentos de interpretación que Bruno hace de las digresiones de Johnny realzan este contraste entre ambos. Veamos cuatro textos donde se dan respectivamente la visión de Johnny y la racionalización por parte de Bruno.

"...y soltándole un puñetazo a no sé quien dijo: "Esto lo estoy tocando mañana", y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: "Esto ya lo toqué mañana, es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana"..." ("El perseguidor", p. 104).

""Esto lo estoy tocando mañana" se me llena de pronto de un sentido clarísimo, porque Johnny siempre está tocando mañana y el resto viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música." ("El perseguidor", p. 108).

Y ese mismo intento de entender a Johnny y al mismo tiempo de sentirlo tan distante de él, de Bruno, podemos captarlo en las apreciaciones subjetivas que Johnny hace del tiempo.

"_Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de esa _ ha dicho rencorosamente Johnny_. Y también por el del métro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? " ("El perseguidor", p. 115).

"Sus conquistas son como un sueño, las olvi

historia desanda...abre canales hacia el pasado del protagonista."(23)

A través de la narración Bruno realiza un delineamiento del pasado de Johnny (su gira por Inglaterra o Bélgica, su éxito en Nueva York o la crisis de Baltimore, etc.). El crítico va también a la búsqueda ya no sólo de datos para integrar a la biografía sino también al acecho de algo que él cree percibir y que contrasta con su modo de ver el mundo, de sentir. Hernán Vidal arguye lo siguiente:"...más allá del beneficio económico, la curiosidad de Bruno es exacerbada porque sospecha en el músico la búsqueda de una percepción religiosa-mítica de la realidad. Según ella, las categorías de identidad del ser ceden paso a la intuición de un flujo vital indiferenciado como sustento de lo que existe en el universo." (24). Sin embargo, hay un cierto sentimiento de impotencia frente a una realidad desbordante. El salto intuitivo permite captar aquello que no es comprensible a través de la razón.

"Tienes el pan ahí, sobre el mantel dice Johnny mirando el aire. Es una cosa sólida, no se puede negar, con un color bellísimo, un perfume. Algo que no soy yo, algo distinto, fuera de mí. Pero si lo toco, si estiro los dedos y lo agarro, entonces hay algo que cambia, ¿no te parece? El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa..." ("El perseguidor", p.144).

La agudizada percepción sensorial de Johnny hace de la música el medio idóneo para la transmisión de aquello que no puede significarse por el lenguaje.*** Le permite entrar en una dimensión temporal distinta a la temporalidad mensurable.

"La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo

que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con...bueno, con nosotros, por decirlo así." ("El perseguidor", p. 107).

Cortázar establece una relación entre el jazz y la literatura: "... es la sola música entre todas las músicas...que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en 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."(25). Esta autonomía creativa se refleja en la forma como Johnny encara la música.

La relación entre la ficción literaria y la realidad empieza desde la dedicatoria a Charlie Parker para ir luego entremezclando personajes de épocas y lugares correspondientes a la trayectoria musical y personal del hombre de jazz. La intrusión de nombres reconocidos (Ray Noble y John Lewis compositores y directores, los pianistas Lionel Hampton -Hamp- y Billy Taylor, el saxofonista Lester Young, el trompetista Dizzie Gillespie -Dizzy-, los críticos de jazz Charles Delaunay, Hugues Panassiè -Panassiè -y Leonard Feather, etc.), e de lugares que coinciden con la vida profesional de Charlie Parker (Camarillo: hospital de psiquiatría donde estuvo Charlie Parker por el año 46 o el Birdland, club de jazz que lleva el sobrenombre de Parker (Bird), etc.) nos llevan a situar la cronología del relato hacia finales de los años 50.

Los dos estamentos que conforman las dos realidades constituyen dos formas de captación, de aprehensión, de la realidad. La Realidad 1 en la que se encuentra encuadrada la visión de Bruno y la Realidad 2 casi a-

temporal de Johnny. Ambas realidades se encuentran cimentadas sobre la base de caracteres diferenciales como el metro, la pieza del hotel, la música, el saxofón o el libro sobre Johnny. Por otro lado encontramos una serie de iteraciones significativas que condensan el enfoque temático del cuento tales como la inconformidad/aceptación, la coherencia racional/captación sensorial, percepción subjetiva/ análisis objetivista o el tiempo cronológico que contrasta con la atemporalidad psíquica de Johnny.

4.4.5 "Las armas secretas" .-

Pierre y Michèle son los personajes sobre los cuales gira la narración. Un narrador omnisciente que hace uso de un estilo indirecto libre nos permite conocer los pensamientos del personaje. Este es un relato perteneciente primordialmente a la corriente de la conciencia ya que en cada momento estamos ante la presencia de alguien que se pone en lugar de los personajes y explica con sus palabras los mecanismos mentales prever bales que anidan en los protagonistas.

"Pero si todo es excepcional", piensa Pierre alisando torpemente el gastado cober - tor azul. "Ayer llovía, hoy hubo sol, ayer estaba triste, hoy va a venir Michèle. Lo único invariable es que jamás conseguiré que esta cama tenga un aspecto presentable." No importa, a las mujeres les gusta el desorden de un cuarto de soltero, pueden sonreír (la madre asoma en todos sus dientes) y a rreglar las cortinas, cambiar de sitio un florero o una silla, decir sólo a ti se te podía ocurrir poner esa mesa donde no hay luz. Michèle dirá probablemente cosas así, andará tocando y moviendo libros y lámparas, y él la dejará hacer mirándola todo el tiempo, tirado en la cama o hundido en el viejo sofá, mirándola a través del humo de una Gauloise y deseándola." ("Las armas secretas", p. 185).

La relación cotidiana de la pareja se verá alterada por la intromisión de una segunda realidad casi de índole fantasmal. El pasado traumático de Michèle (fue violada por una nazi siendo niña), del cual Pierre no tiene conocimiento, se va apoderando paulatinamente de la psique de él hasta lograr inclusive una identificación física con el individuo y el reconocimiento de Michèle. Sin embargo lo que en un principio se encuentra confuso para Pierre después va a formar parte de un mecanismo de racionalización logrando desecharlo de sus pensamientos y reintegrándose junto con Michèle a una Realidad 1 que es satisfactoria para ambos.

Podemos decir que en Pierre se da un desdoblamiento parcializado y a-temporal. Reproduce las características del soldado nazi sin pérdida de su propia identidad. Según las apreciaciones de Malva E. Filler en "Las armas secretas" ocurre lo siguiente: "El yo se encuentra entonces sometido al mandato de otras vidas, otros yos que de algún modo se posesionan de él y lo dominan." (26). Incluso el desconocimiento y la confusión presentes en la mente de Pierre van a ser atribuidos a una sensación de estar viendo una "remota vida". Recurrámos a las palabras del cuento:

"Los últimos meses son tan confusos como la mañana que aún no ha transcurrido y es ya una mezcla de falsos recuerdos, de equivocaciones. En esa remota vida que lleva, la única certidumbre es haber estado lo más cerca posible de Michèle, esperando y dándose cuenta de que no basta con eso, que todo es vagamente asombroso, que no sabe nada de Michèle, absolutamente nada en realidad (tiene ojos grises, tiene cinco dedos en cada mano, es soltera, se peina como una chiquilla), absolutamente nada en realidad." ("Las armas secretas", p. 196).

Los recuerdos de su vida pasada se entremezclan con los recuerdos/vi

vencias de esa nueva realidad incorporada a su presente. El pasado es re-
tomado por el "ahora" del protagonista corporizándose en situaciones que
recrean las ya vividas en un tiempo remoto.

Son cinco los caracteres diferenciales que circunscriben la Realidad 2: la escopeta de doble caño, la ciudad alemana de Enghien, la canción tarareada en alemán, la rememoración casual de la guerra y las hojas secas. Cada uno de estos elementos se va dando dentro de la narración de forma paulatina. Veamos los contextos donde se encuentran expresados:

"Una escopeta de doble caño no tiene nada de raro, pero qué puede hacer a esa hora y en su pieza la idea de una escopeta de doble caño, y esa sensación como de extrañamiento." ("Las armas secretas", p. 188).

"Y ella también sabe que Pierre Jolivet, veintitrés años, pelo rubio... Pero mañana irá con ella a su casa, en media hora de viaje estarán en Enghien." "Dale con Enghien", piensa Pierre, rechazando el nombre como si fuera mosca." (Ibid., pp. 192-193).

"...se ha pasado los dedos por la boca y se ha quejado sin enojo, un poco asombrada solamente, Als alle Knospen sprangen, tu cantabas por dentro Schumann, pedazo de bruto, cantabas mientras la mordías en la boca..." (Ibid., p. 196).

"Es curioso dice Pierre. Nunca hemos hablado de los años de la guerra. Cuanto menos se hable... dice Michèle, rebañando el plato." (Ibid., p. 207).

"Cuando sueño con él es sobre todo en ese momento, su aire de sorpresa desdeñosa, su manera casi elegante de tartamudear. Me acuerdo de cómo cayó, con la cara hecha pedazos entre las hojas secas." (Ibid., p. 222).

Al mismo tiempo que en la estructura narrativa se nos dan tales ca-

caracteres diferenciales encontramos una gradación en el proceso psíquico vivido por Pierre que va desde la justificación de sus vivencias como fruto de una situación onírica hasta la identificación física. Constatemos esto último en el relato cuando Michèle llama por teléfono a sus amigos Roland y Babette (Roland fue quien dio muerte al causante del desagravio de Michèle) y les cuenta la impresión fugaz basada en la similitud física entre el ario y Pierre.

"Era la misma voz, Babette. Y entonces me di cuenta de que...

—Tonterías contesta Babette—. Si estuviera allá creo que te daría una paliza.

—Pierre se ha ido dice Michèle.

—Casi es lo mejor que podía hacer.

—Babette, si pudieras venir.

—¿Para qué? Claro que iré, pero es idiota.

Tartamudeaba, Babette, te juro... No es una alucinación, ya te dije que antes... Fue como si otra vez... Ven pronto, así por teléfono no puedo explicarte... Y ahora acabo de oír la moto, se ha ido y me da una pena tan horrible, cómo puede comprender lo que me pasa, pobrecito, pero él también está como loco, Babette, es tan extraño." ("Las armas secretas", p. 217).

El desdoblamiento que se produce está expresado por Marta Morello-Frosch a través del papel desempeñado por cada uno de los personajes que coexisten en Pierre. Sobre tal aspecto se pronuncia así: "El muchacho está dentro de su personaje y, vagamente y a ratos, en el otro. Es los dos; seductor ahora y violador que fue. Tampoco se trata de actos opuestos, sino de que la seducción y la violación parecen confundirse en un único acto amoroso, con una diferencia mínima de detalles." (27). La expresión física del "alter ego" podemos constatarla en la imagen del espejo en la casa de Michèle donde el "reflejo" es la denominación del personaje fantas-

mal pero identificable.

"El espejo le muestra a Pierre una cara lisa, expresiva, unos brazos que cuelgan como trapos, un faldón de la camisa por fuera del pantalón. Mecánicamente se arregla las ropas, siempre mirándose en su reflejo." ("Las armas secretas", p. 212).

La duplicidad de los planos de la realidad dentro de la ficción es tá refrendada por el doble plano espacial: uno físico (integrado por el apartamento de Pierre, la plaza donde se encuentra el bar de Leon y la casa de Michèle) y otro mental (las evocaciones transferidas de Michèle a Pierre de un pasado en Enghien).

Finalmente la ubicación espacial del relato en París está dada por la mención de lugares propios: el barrio de Saint-Sulpice, la plaza de Saint-Michel, la isla de la Cité, el Pont Neuf o los alrededores parisinos como Corbeil, Arpajon o Linas-Montlhéry.

Las alusiones extratextuales configuran la atmósfera de la Realidad l donde la presencia de personajes secundarios como Roland y Babette sirve para contrastar el inquietante mundo de los protagonistas. Pierre y Michèle viven en una dimensión distinta que no es captable por sus amigos. Ellos se encuentran al "otro lado" del mundo consuetudinario.

"Michèle se encoge de hombros, y Pierre sabe que lo comprende y que en el fondo también lamenta que los amigos aparezcan tan puntualmente. Babette y Roland traen su aire habitual de plácida felicidad que esta vez lo irrita y lo impaciencia. Están del otro lado, protegidos por el rompedor del tiempo; sus cóleras y sus insatisfacciones pertenecen al mundo, a la política o el arte... Salvados por la costumbre, por los gestos mecánicos." ("Las armas secretas", p. 193).

N O T A S

LAS ARMAS SECRETAS

(1) Cortázar, Julio. Las armas secretas. 15a.ed. (Buenos Aires, Ed.Su damericana, 1975). Las citas que hacemos de este libro pertenecen a la edición mencionada.

"Cartas de mamá" .-

* Sobre este cuento el director y adaptador Manuel Antín realizó la película La cifra impar, parcialmente rodada en París en 1961. La versión cinematográfica está protagonizada por dos calificados intérpretes y directores del cine y teatro argentinos: Lautaro Murúa, chileno, que se dio a conocer como director con Shunko y Alias Gardelito obteniendo distinciones internacionales y Sergio Renán, intérprete habitual de personajes cortazarianos en la pantalla, quien años más tarde rozaría el premio Oscar de la Academia de Hollywood con la versión filmica de La tregua de Mario Benedetti (su "ópera prima" como director de cine).

* Susana Jakfalvi en las notas que hace a la edición crítica de Las armas secretas nos habla sobre el simbolismo del puente en relación con las coordenadas tempo-espaciales. Dice así: "Cortázar metaforiza en el puente el espacio y el tiempo que va desde el lado de acá (París) y el lado de allá (Buenos Aires y los otros)." (p. 69).

(2) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., p. 33.

(3) Curutchet, Juan Carlos. Julio Cortázar o..., op. cit., p. 39.

(4) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., p. 193.

(5) Jakfalvi, Susana. "Edición crítica y prólogo". En: Las armas secretas de Julio Cortázar. (Madrid, Ed. Cátedra, 1978), p. 38.

(6) Mac Adam, Alfred. El individuo y..., op.cit., p. 117.

"Los buenos servicios" .-

* Al hacer un análisis de este relato Rodolfo A. Borello apunta un concepto interesante a propósito del cuento. Dice así: "Aquí nos encontramos con lo que desde el manierismo se ha denominado "teatro dentro del teatro" y ese intercambio de roles funciona no solamente con una intención ideológica concreta, sino que aquí forma parte esencial de la trama del relato." En: Estudios..., op.cit., p. 52.

* La crítico Picon Garfield al referirse a madame Francinet en su relación con los otros establece una oposición entre su "ingenuidad y emo-

ción" , espontaneidad, y la "perversidad" de el resto de personajes.

(7) Borello, Rodolfo A. "Los buenos servicios" o la ambigüedad de las vidas ajenas". En: Estudios..., op. cit., p. 43. Este crítico también define a la narradora como una relatora-testigo.

(8) Filer, Malva E. "Las transformaciones...", op. cit., pp. 201-202.

(9) Borello, Rodolfo A. "Los buenos servicios" o...", op.cit., p.42.

(10) Ibid., p. 43.

"Las babas del diablo" .-

* A partir de este cuento el cineasta italiano Antonioni-con el apoyo del guionista Tonino Guerra- realizó una muy personal versión cinematográfica del mismo. El filme, Blow - up. tuvo en su momento un gran prestigio (1966). Para más datos ver la filmografía al final de la tesis.

** La literaturización inicial del relato es precisada por el propio autor: "En "Las babas del diablo", por ejemplo, hay un primer problema del escritor que quiere contar algo muy difícil de contar, una experiencia vertiginosa. Y se da cuenta que los recursos lingüísticos que él tiene a su alcance pueden traicionarlo y pueden no servirle y entonces duda mucho, eso se nota al comienzo del cuento". Cortázar por..., op.cit., pp.20-21.

(11) Schiminovich, Flora H. "Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos". En: Homenaje..., op.cit., p. 313.

(12) Franco, Jean. "La novela en tela...", op.cit., p. 409.

(13) Scholz, László. El arte poética de Julio Cortázar. (Buenos Aires, Ed.Castañeda, 1977), p. 99.

(14) Rein, Mercedes. Cortázar y..., op.cit., p. 36.

(15) Hernández, Ana María. "Camaleonismo y vampirismo. La poética de Julio Cortázar". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, no. p. 484.

*** La caracterización de este doble plano es también hecha por Saúl Sosnowski otorgándole además un objetivo a la simbiosis de los dos planos. A tal efecto se expresa así el crítico: "La conjunción de un hecho empírico con circunstancias ajenas a las contingencias que la lógica puede determinar, cumplieron con el fin ético de rescatar al chico de las babas de la maldad." En su texto: Julio Cortázar: Una búsqueda mítica (p. 51). También en la película encontramos tal duplicación que en palabras del crítico de cine Norberto Alcover se puede sintetizar de este modo: "Hay, pues, dos niveles implicados pero distintos: el contextual y el individual". En: Reseña, Madrid, no. 36, Jun, 1975, p.26.

(16) Curutchet, Juan Carlos. Julio Cortázar o..., op.cit., pp. 46-47.

(17) Schiminovich, Flora H. "Cortázar y el cuento...", op.cit., p.316.

"El perseguidor" .-

* La versión cinematográfica de este relato estuvo a cargo de Osías Wilensky. El actor Sergio Renán realizó el papel de Johnny Carter y Zelmara Gueñol el de Bruno. Para más datos ver la filmografía final.

** Han sido muchas las opiniones de Cortázar sobre "El perseguidor". Ha sido catalogado como el que marca la pauta entre los cuentos de excesiva preocupación formal que anteceden el relato y la preocupación por aquello de contenido más humano. Para más precisiones al respecto ver: "Julio Cortázar. Una apuesta a lo imposible". En: Cosas de escritores de Ernesto González Bermejo (Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971) ; y la entrevista concedida a Luis Harss.

(18) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op.cit., p.30.

(19) Goldemberg, Isaac. "Los personajes de Cortázar: cronopios o famas". En: Nueva Narrativa Hispanoamericana, California, vol.III, no. 2, sep, 1973, p.41.

(20) Holsten, Kenneth Alden. "Three characters and a theme in Cortázar". En: Revista de Estudios Hispánicos, Alabama, no.1, ene, 1975, p.125.

(21) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op.cit., p.44.

(23) Veiravé, Alfredo. "Aproximaciones a "El perseguidor"", En: Estudios..., op.cit., p. 205.

(24) Vidal, Hernán. "Julio Cortázar y la...", op.cit., p. 56.

*** Esto nos hace pensar en las limitaciones que conlleva el lenguaje al no poder ser transmisor de sensaciones no codificadas lingüísticamente. Cortázar en Rayuela, por ejemplo, ha incorporado la creación de nuevas palabras que de alguna forma puedan significar aquello no significable por el lenguaje pre-establecido.

(25) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op.cit., p.105.

**** Las referencias del autor a la extratextualidad del relato podemos corroborarlas con la siguiente cita al respecto: "Cambié su nombre por una buena parte de las anécdotas que vive Johnny Carter le ocurrieron verdaderamente a Charlie: la historia del "Café de Flore" cuando se arrodilla delante de la mesa; el hecho de que incendie el hotel donde vivía, aun que haya ocurrido en New York y no en París." En: Conversaciones con..., op.cit., pp.106-107.

"Las armas secretas" .-

(26) Filer, Malva E. "Las transformaciones del yo". En: Homenaje a..., op.cit., p. 266.

(27) Morello-Frosch, Marta. "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar". En: Homenaje a..., op. cit., p. 334.

* El espejo desempeña un papel fundamental dentro de los temas del doble. Podemos decir que es la representación plástica de aquello que ca si siempre está dado en niveles psicológicos.

4.5 TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO (1)

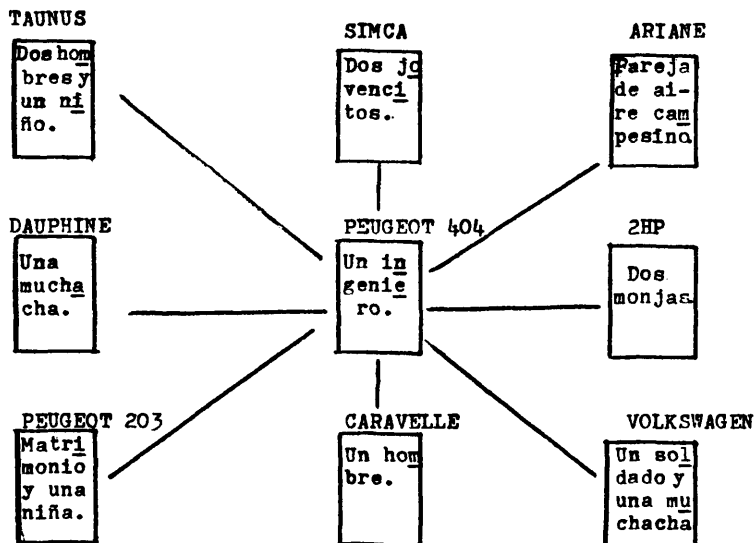
4.5.1 "Ea autopista del sur" .-

El asunto que da origen al cuento posee caracteres eminentemente realistas. Un atasco en una autopista, con los inconvenientes que acarrea de por sí, es el enfoque temático de este relato. La particular atmósfera que se va delineando a través de la narración empieza con la descripción del espacio que rodea al personaje/eje sobre el que el narrador canaliza su visión objetiva. La obsecante dilatación de la situación física (estar detenidos irremediamente en un espacio concreto) engendrará relaciones amistosas entre los personajes víctimas de tales circunstancias. Las limitaciones evidentes en que se encuentran-psíquica y físicamente- harán que se produzca una organización sistemática del pequeño grupo integrado por los ocho coches más cercanos. Después de adaptarse a tan precaria situación se solucionará el bloqueo automovilístico y el protagonista y los demás conductores podrán volver a formar parte de la realidad cotidiana. Veamos la atmósfera inicial del relato donde convergen los personajes alrededor de los cuales gira la narración:

"Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le iba ya lo mismo...poner en marcha el motor, avanzar tres metros, detenerse, charlar con la muchacha del Dauphine a la izquierda, mirar por el retrovisor al hombre pálido que conduce un Caravelle, envidiar irónicamente la felicidad avícola del matrimonio del Peugeot 205 (detrás del Dauphine de la muchacha)...o sufrir a ratos los desbordes exasperados de los dos jóvenes del Simca que precede al Peugeot 404 y hasta bajarse en los altos y explorar sin alejarse mucho...y así llegar a la altura de un Taunus delante del Dauphine... y contemplar con alguna lástima al matrimonio

nio de ancianos en el ID Citroën(...)
El ingeniero bajó otra vez para empujar las piernas, cambió unas palabras con la pareja de aire campesino del Ariane que precedía al 2HP de las monjas. Detrás del 2HP había un Volkswagen con un soldado y una muchacha que parecían recién casados." ("La autopista del sur", pp.9-10 y 12).

La precisión con que se describe el espacio donde se desarrolla la narración nos permite exponer gráficamente la interrelación entre los personajes de acuerdo con la ubicación de sus respectivos coches.



El protagonista de la anécdota (ubicado en el centro del diagrama) y los personajes colindantes en el transcurso de la narración serán denominados por la marca de los coches^{***} que ocupan. Es así como se produce una transferencia nominativa. Más exactamente José Blanco Amor dirá a propósito de la "transposición literaria": "...quienes dialogan entre sí no son las per

sonas, sino los vehículos."(2). Veamos este protagonismo de los coches en el siguiente párrafo:

"Absurdamente se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habría que visitar a los enfermos, examinar la situación con Taunus y el campesino del Ariane; después sería la noche, sería Dauphine subiendo sigilosamente a su auto, las estrellas o las nubes, la vida... Tal vez el soldado consiguiera una ración de agua, que había escaseado en las últimas horas; de todos modos se podía contar con Porsche, siempre que se le pagara el precio que pedía."("La autopista del sur", p. 35).

El estatismo temporal como atmósfera que domina el cuento está caracterizado por una serie de precisiones que vagamente insinúan momentos concretos. Así encontramos precisiones como: anochecer (p.14), mañana(p.17), atardecer (p.21), madrugada (p.23), noche (p.25) o amanecer (p.28). El enfoque temático del relato propicia esta captación del tiempo que concuerda con la situación en que se encuentran los personajes y su adaptación psíquica.

"Aparte de esas mínimas salidas, era tan poco lo que podía hacerse que las horas acababan por superponerse, por ser siempre la misma en el recuerdo; en algún momento el ingeniero pensó en tachar ese día en su agenda y contuvo una risotada, pero más adelante, cuando empezaron los cálculos contradictorios de las monjas, los hombres del Taunus y la muchacha del Dauphine, se vio que hubiera convenido llevar mejor la cuenta." ("La autopista del sur", p. 16).

Esta especie de atemporalidad en que están inmersos los personajes se entremezcla con una visión onírica de la realidad. A este respecto dirá

Evelyn Picon Garfield: "De nuevo el aura onírica del tiempo comprimido y elástico deja entrever otra realidad insólita que se impone poco a poco, y, que en este caso, llega a ser tan rutinaria como la realidad cotidiana." (3) Sin embargo consideramos que la Realidad 2 está instalada desde el primer momento asumiendo las características de una situación consuetudinaria. Dentro de la insólita situación los personajes se adaptan y la Realidad 1 se entrevé como algo discordante. El sueño por su parte permite en cierto modo abreviar la molesta situación o más exactamente sirve como escape de la realidad que ha terminado por convertirse en algo rutinario. La susodicha rutina será el carácter diferencial que unifica la vida embotellada en la carretera (Realidad 2, poco común) con la vida personal y gris que cada personaje lleva en París y en la que vuelven a ingresar (Realidad 1, cotidiana).

"...París era un retrete y dos sábanas y el agua caliente por el pecho y las piernas, y una tijera de uñas, y vino blanco, beberían vino blanco antes de besarse y sentirse olor a lavanda y a colonia, antes de conocerse de verdad a plena luz, entre sábanas limpias, y volver a bañarse por juego, amarse y beber y entrar en la peluquería, entrar en el baño, acariciar las sábanas, y acariciarse entre las sábanas y amarse entre la espuma y la lavanda y los cepillos antes de empezar a pensar en lo que iban a hacer, en el hijo y los problemas y el futuro, y todo eso siempre que no se detuvieran, que la columna continuara aunque todavía no se pudiese subir a la tercera velocidad, seguir así en segunda, pero seguir." ("La autocista del sur", p.32).

Dentro de la esquemática realidad del atasco solamente dos actitudes del "desertor" y del "suicida" alterarán el orden establecido. Las iteraciones significativas dominantes (la colectividad y la individualidad) están expresadas a través de la narración, por su parte, de un modo antitético.

4.5.2 "La salud de los enfermos" .-

Como el título lo indica el cuento gira en torno al mantenimiento del estado de salud de una persona de edad que al parecer se encuentra grave. Escuetamente el argumento se desenvuelve alrededor de la comedia familiar ("piadosa" como dice el texto) que el tío Roque, Carlos, Pepa, tía Clelia, María Laura (la novia de Alejandro), interpretan para no causar un daño irreparable en la madre de Alejandro, un ingeniero argentino muerto en Montevideo, haciéndole creer que su hijo se encuentra trabajando en Recife, Brasil. La historia llama poderosamente la atención, entre otras razones, por los siguientes motivos: el "nudo" de la historia, la trama si se prefiere, está condensada en el título y perfectamente adelantada y circunscrita en la primera página del cuento; quizá por primera vez Cortázar hace una alusión directa en sus ficciones a la geopolítica del cono sur (rivalidad política argentino-brasileña); la mencionada comedia para no empeorar la salud de la señora de edad lleva a la coexistencia en el relato de dos realidades perfectamente detectables pero superpuestas - la Realidad 1, la verdadera y la Realidad 2, la fingida-. Contribuyen a la superposición de estas dos realidades el hecho objetivo del problema con el Brasil (que la familia utiliza para justificar el no regreso del hijo) y una hábil narración en tercera persona que sin dejar de ser objetiva e impersonal, adopta por momentos, sutilmente, el punto de vista del hilo de la "ficción familiar" como dando por sobreentendido que el lector le sigue el juego a los personajes que cuidan a esta señora. A partir de esto último casi parece insinuarse que Cortázar, o si se prefiere mayor precisión el narrador, "cuenta" de entrada con la coparticipación del lector en la construcción, en el desenvolvimiento de la "representación". Esta insistencia en el aspecto teatral de la historia dentro del cuento se

confirma en el final del relato donde gracias a una carambola literaria se constata la superposición/influencia de la Realidad 2 sobre la Realidad 1. En los renglones siguientes vamos a intentar demostrar con ejemplos que nos proporciona el propio cuento estos puntos arriba señalados.

La condensación del enfoque temático en las primeras líneas del relato agudiza la tensión del mismo. Los personajes participantes son definidos en función del papel desempeñado dentro del contexto correspondiente y afín a esa realidad creada (Realidad 2) y cuyo espectador directo es la madre de Alejandro. Precisemos lo anteriormente dicho con el texto:

"Cuando inesperadamente tía Clelia se sintió mal, en la familia hubo un momento de pánico y por varias horas nadie fue capaz de reaccionar y discutir un plan de acción, ni siquiera tío Roque que encontraba siempre la salida más atinada. A Carlos lo llamaron por teléfono a la oficina, Rosa y Pepa despidieron a los alumnos de piano y solfeo, y hasta la tía Clelia se preocupó más por mamá que por ella misma... a mamá no se le podían dar noticias inquietantes con su presión y su azúcar de sobra sabían todos que el doctor Bonifaz había sido el primero en comprender y aprobar que le ocultaran a mamá lo de Alejandro." ("La salud de los enfermos", p. 37).

El objetivo de la acción ya expuesto de antemano va desarrollándose paulatinamente pero siendo cada vez más complejo. El conflicto familiar generado por la dicotomía psíquica a la que se encuentran supeditados los personajes se torna más angustioso. Encontramos entonces una confrontación de hechos disímiles: la Realidad 1 conformada por los sucesos objetivos (muerte de Alejandro y enfermedad de la tía Clelia) se ve trastocada por el enmascaramiento de tales acontecimientos para generar así

un plano que surge por la intersección de los elementos propios de cada realidad. La madre como personaje mediador se constituye en la figura cardinal que inconscientemente marca las pautas a seguir. El suceso final -la muerte de la madre-propicia el desenlace de los acontecimientos en la medida en que unifica los dos planos de realidad. Corroboremos esto con el diálogo final:

"_Qué buenos fueron todos conmigo_ dijo mamá con ternura_. Todo ese trabajo que se tomaron para que no sufriera. Tío Roque estaba sentado junto a ella y le acarició jovialmente la mano, tratándola de tonta. Pepa y Rosa, fingiendo buscar algo en la cómoda, sabían ya que María Laura había tenido razón; lo que de alguna manera habían sabido siempre...
Ahora podrán descansar dijo mamá_. Ya no les daremos más trabajo.
Tío Roque iba a protestar, a decir algo y le apretó violentamente el hombro. Mamá se perdía poco a poco en una modorra, y era mejor no molestarla." ("La salud de los enfermos", pp.33-34).

La alusión a los sucesos políticos entre Argentina y Brasil son el elemento iterativo que permite la traslación de una realidad creada a la objetiva. Es decir, un hecho que colinda con el plano de ficción objetivo es utilizado como elemento estructural que imbrica las proposiciones de ambas secuencias. Concretemos lo anterior con una cita significativa al respecto:

"Mientras Rosa y tío Roque atendían a tía Clelia que había tenido dos desmayos y se quejaba de un insoportable dolor de cabeza, Carlos se quedó con mamá para contarle las novedades del conflicto diplomático con el Brasil y leerles las últimas noticias (...) María Laura y Rosa hicieron los comentarios del caso, vino la bandeja del té, y María Laura le leyó a mamá unos párrafos de la carta de Alejandro con la noticia de la internación provisio

nal de todos los técnicos extranjeros, y la gracia que le hacía estar alojado en un espléndido hotel por cuenta del gobierno, a la espera de que los cancilleres arreglaran el conflicto." ("La salud de los enfermos", p.38 y p.52).

Saúl Sosnowski expresa lo siguiente al referirse al protagonismo de Alejandro como fuerza omnipresente, ausente pero efectiva: "Una vez que los miembros de la familia habían establecido contacto con un Alejandro ya muerto, éste comenzó a poseerlos hasta que perdieron conciencia de toda perspectiva empírica. A partir de ese momento, y a través del puente de las cartas, operaron según leyes ajenas a toda conducta racional." (4).

El estilo indirecto libre que es asumido por el narrador permite la globalización de los puntos de vista parciales que nos son presentados por él. Tal postura le permite adoptar la perspectiva de los diversos personajes. Es como si la unificación de las dos partes que se contraponen (el gran grupo "comediante" frente a la madre espectadora) fuera el resultado de un espectador/testigo que en la medida en que dosifica la superposición de los hechos potencia la tensión del relato. Así la sucesiva adopción de uno y otro punto de vista que nos adentra en la psiquis de cada participante puede reflejarse en el trozo siguiente:

"Mamá siguió dictando como si no hubiera oído. Su salud dejaba mucho que desear y le hubiera gustado ver a Alejandro, aunque sólo fuese por unos días. Alejandro tenía que pensar también en María Laura, no porque ella creyese que descuidaba a su novia, pero un cariño no vive de palabras bonitas y promesas a la distancia." ("La salud de los enfermos", pp.43-44).

El final del relato siendo parte de la realidad objetiva (Realidad 1) no sólo concluye el relato en sí mismo sino que clausura la inmersión de la segunda realidad dentro de la cotidiana.

4.5.3 "Reunión" .-

El epígrafe del relato, extraído de La sierra y el llano del "Che" Guevara hace referencia a la extratextualidad de la narración. Los caracteres diferenciales en que se encuentra enmarcado el cuento nos ponen de manifiesto el contexto socio-político perteneciente a la realidad autobiográfica del "Che" Guevara y lo que aquí se encuentra ficcionalizado.

El narrador-protagonista (identificable con el personaje histórico antes mencionado), que hace uso de la primera persona del singular y la primera del plural -en ocasiones-, rememora en algo que está a mitad de camino entre un monólogo dramático y un diario (cuyo destinatario evidente es su hijo) el episodio del desembarco en Cuba del contingente de rebeldes cubanos que, pese a ser víctima de un ataque abierto de las fuerzas regulares, haría posible la caída de Batista. Aunque no se menciona al dictador cubano, ni al país, ni a los hermanos Castro -deliberadamente, se nos dice en el propio texto, están cambiados los nombres por voluntad expresa de los personajes-, el cuento refiere la fuga inicial de los sobrevivientes de la emboscada gubernista (quienes pese a constituir un grupo exiguo se refugiaban en la Sierra Maestra llegando con el tiempo a la victoria del primero de enero de 1959). Queda claro entonces que si bien existen referencias inequívocas a este contexto socio-histórico, el texto de Cortázar, como es lógico, no sólo recibe un tratamiento estrictamente literario sino que en todo momento mantiene su autonomía como obra de ficción. Esquemáticamente "Reunión" se centra en la fuga que se prolonga por varios días aunque como se especificó al comienzo se trata de una evocación. Esto permite al protagonista numerosos saltos temporales que nos llevan una y otra vez a diversos momentos de ese pasado ya un pasado más remoto todavía: su vida profesional en su país de origen -el protagonista es un médico argentino-.

Las palabras iniciales del cuento corroboran el ambiente que domina en la historia contada y que aquí está intensamente presentado. Por otra parte la arbitrariedad con que son presentados los personajes integrantes (el cambio de nombres antes referido) está también presente en el trozo que a continuación se cita:

"Nada podía andar peor, pero al menos ya no estábamos en la maldita lancha, entre vómitos y golpes de mar y pedazos de galleta mojada, entre ametralladoras y babas, hechos un asco, consolándonos cuando podíamos con el poco tabaco que se conservaba seco porque Luis (que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día) había tenido la buena idea de meterlo en una caja de lata que abríamos con más cuidado que si estuviera llena de escorpiones." ("Reunión", p. 55).

La delimitación de las dos realidades que se encuentran categorizadas en el transcurso de la narración podemos concretarla así: un plano de ficción donde las coordenadas temáticas retoman elementos de una realidad contrastable y va siendo delineada a través de caracteres diferenciales que nos remiten a un contexto geográfico específico (la Sierra, las palmeras, la caña, el ron, los guajiros, etc.) y un plano onírico, Realidad 2, donde el simbolismo de las imágenes aprehende la intensa situación psíquica que vive el protagonista. Transcribamos textualmente la "visión" que conforma este último plano de realidad.

"Antes de dormirme tuve como una visión: Luis junto a un árbol, rodeado por todos nosotros, se llevaba lentamente la mano a la cara y se la quitaba como si fuese una máscara. Con la cara en la mano se acercaba a su hermano Pablo, a mí, al Teniente, a Roque, pidiéndonos con un gesto que la aceptáramos, que nos la pusiéramos. Pero todos se iban negando uno a uno, y yo

también me negué, sonriendo hasta las lágrimas, y entonces Luis volvió a ponerse la cara y le vi un cansancio in finito mientras se encogía de hombros y sacaba un cigarro del bolsillo de la guayabera. Profesionalmente hablando, una alucinación de la duermevela y la fiebre, fácilmente interpretable." ("Reunión", p. 58).

Como dijimos anteriormente la situación psíquica angustiante es la que provoca esta visión que posteriormente es definida por el propio sujeto. La proyección del temor es doble: el temor de que haya muerto su jefe y la posible responsabilidad de tener que asumir el mando. Obviamente en esta recreación onírica la cara de Luis simboliza el mando, una suerte de cetro o corona. Si el protagonista es una versión literaria del doctor Ernesto "Che" Guevara, los hermanos Luis y Pablo serían el equivalente ficticio de Fidel y Raúl Castro respectivamente -piénsese en los cigarros que fuma Luis y su condición de jefe más la mención de la guayabera y entonces la identificación con el líder cubano se hace palpable- .

La función cardinal del relato está representada en la espera y búsqueda de Luis. El deterioro gradual que van sufriendo los guerrilleros contrasta con esa imagen esperanzada que quieren encontrar al final de la lucha. La visión que inicialmente sólo estaba presente en el espacio mental del protagonista asume caracteres objetivos al ser el marco que curiosamente rodea el encuentro final.

"Pero como el asma es mi amante y me ha enseñado a aprovechar la noche, me quedé con Luis apoyado en el tronco de un árbol, fumando y mirando los dibujos de las hojas contra el cielo y nos contamos de a ratos lo que nos había pasado desde el desembarco...estuve a punto de decirle a Luis lo que había pensado aquella noche, nada más que para hacerlo reír...Pero bastaba mirar

la copa del árbol para sentir que la voluntad ordenaba su caos, le imponía el dibujo del adagio que alguna vez ingresaría en el allegro final, accedería a una realidad digna de ese nombre." ("Reunión", p. 69).

Los movimientos de la melodía de Mozart que canturrea mentalmente, que silba en su interior el protagonista, ofrecen (como bien señala el texto) un paralelo con los pasos que tendrá la revolución cubana. Es decir, la obra de Mozart nacería del interior de la conciencia del protagonista como una manifestación, como un deseo y una premonición al mismo tiempo, de lo que intuye que sobrevendrá en el porvenir.

Alfred Mac Adam se expresa así a propósito de "Reunión": "...es la primera manifestación concreta de la voluntad de Cortázar de refutar la presencia ajena predominante en la sociedad pre-revolucionaria mostrando personajes que luchan contra ella."(5)

La presencia evidente del narrador-protagonista en el texto nos llega por momentos objetivizada. Incluso su labor de codificador de lo que él narra está también presente en la medida que existe una selectividad inconsciente de aquello que se encuentra presente en el recuerdo.

"Aunque esto que cuento pasó hace rato, quedan pedazos y momentos tan recortados en la memoria que sólo se pueden decir en presente, como estar tirado otra vez boca arriba en el pastizal, junto al árbol que nos protege del cielo abierto." ("Reunión", p. 59).

Las imágenes finales del cuento condensan una vez más la carga ideológica que de todos modos subyace en el relato. Al respecto encontramos la imagen de la estrella azul que el protagonista ve reflejarse a la par que sigue evocando el adagio que en cierto modo es el leitmotiv del cuento (la estrella que Guevara-personaje ve inscrita es al parecer la que acompaña-

ría posteriormente a la efígie del "Che" en un 'poster' que prácticamente daría la vuelta al mundo) . De tal forma, la estrella del final aparece dotada de una más que evidente carga simbólica. El título del cuento se refiere a esta escena final en la que Luis y el protagonista conversan y de la que puede sacarse en conclusión lo siguiente: hay como una atmósfera premonitoria que ya se ha explicado pero también una radiografía de Castro y del "Che" a través de las actitudes de ambos (el "Che", revolucionario puro "sueña" mientras Luis/Castro discurrea).

4.5.4 "La señorita Cora" .-

Los seis personajes integrantes se reparten el discurso narrativo tal como lo especificamos a continuación: la madre (4 parlamentos), Pablo (17 parlamentos), Cora (16 parlamentos), el médico (suponemos que es Suárez , 4 parlamentos), Marcial (otro médico, cirujano y novio de Cora, 4 parlamentos), y el padre (señor Morán, 1 parlamento). Utilizamos convencionalmente el término parlamento para indicar las intervenciones verbales o mentales de cada personaje. Los seis personajes coinciden con igual cantidad de puntos de vista dentro de la narración. De esta manera tenemos una narración plurivalente en apariencia, en la que sin embargo es posible comprobar que existe un solo narrador que adopta distintos puntos de vista. El salto que puede apreciarse de uno a otro personaje/punto de vista lo ejemplificamos con esta cita donde sucesivamente intervienen Cora, Pablo y la madre:

"Vamos, Pablo, me enoja si no te estás quieto, te va a doler mucho más si seguís moviéndote tanto. Ah, parece que empezás a darte cuenta, me duele aquí, señorita Cora, me duele tanto aquí, suélate las manos, no puedo más, señorita Cora, no puedo más.
Menos mal que se ha dormido el pobre que

rído, la enfermera me vino a buscar a las dos y media y me dijo que me quedara un rato con él que ya estaba mejor...Ya es ca si de noche y el nene ha dormido todo el tiempo, se ve que está agotado, pero me pa rece que tiene mejor cara, un poco de co lor." ("La señorita Cora", pp. 81-82).

La frase que antecede las palabras de Pablo además de servir de nexo narrativo cumple con otro papel de carácter interno: la unificación de las voces del relato. Igualmente es importante precisar este virtuosismo formal, este juego estructural, mediatizado por un narrador tácito que a doptando el punto de vista de cada personaje va de uno a otro; pero en es te caso de tal modo que gracias al recurso del cambio en la misma frase pone en evidencia su existencia. Y ésta sería una actitud intencional, un rasgo estilístico que indica que por debajo de las apariencias el narrador se encuentra presente. La frase a que nos referimos—y es ilustrativa de lo dicho— es: "Ah, parece que empezás a darte cuenta," (voz de Cora) e inmediatamente "me duele aquí, señorita Cora..." (voz de Pablo). Esta misma alternancia puede observarse en el trozo que transcribimos y donde el salto se opera a la inversa, es decir, desde el punto de vista de Pablo al de Cora (subrayamos el inicio del texto de Cora):

"Cuando oí pasos en el corredor me acosté del todo y cerré los ojos, no quería verla, no me importaba verla, mejor que me dejara en paz, sentí que entraba y que en cendía la luz del cielo raso, se hacía el dormido como un angelito, con una mano ta pándose la cara hasta que llegué al lado de la cama." ("La señorita Cora", p. 79).

Ratificamos todo lo anteriormente expuesto con las apreciaciones del profesor Enrique Anderson Imbert: "El narrador se ha ocultado tan bien que el lector tiene la impresión de que el cuento se hace solo, por la mera yux

toposición de monólogos de diferentes personajes. Julio Cortázar, en "La señorita Cora," procede así. En una clínica operan al adolescente Pablo; la operación se complica; se sugiere que Pablo no sobrevivirá. En el cuento alternan los monólogos de Pablo, la mamá, los médicos, la enfermera Cora. Estos monólogos parecen a veces entrar unos en otros porque suelen faltar los signos de puntuación. Bastaría reponerlos para restablecer exactamente las junturas entre el monólogo que termina y el que comienza."

(6). Esta disertación crítica del profesor argentino pertenece a la sección "Conflictos entre punto de vista y pronombres".

La serie de sentimientos encontrados ofrecen una progresión diferente. Pablo y Cora son quienes protagonizan esta doble vertiente afectiva que constituye el enfoque temático del relato. Veamos por medio del texto el contraste que se da entre los dos personajes(Pablo(P) y Cora(C)).

- (P) "...que sé yo, después que se fue se me pasó de golpe el fastidio, quería seguir enojado con ella pero no podía." (p. 73).
- (C) "El nene de mamá ya no está tan garifo como ayer, se le nota en la cara que tiene un poco de miedo, es tan chico que casi me da lástima." (p. 75).
- (P) "Y para peor me mira en los ojos, por qué no le puedo aguantar esa mirada si al final no es más que una mujer...es algo que no puedo evitar, es más fuerte que yo."(p.75).
- (C) "...lo mismo me animé a decirle:"Usted es tan joven que...Bueno, Cora es un nombre lindo." No era eso, lo que yo había querido decirle era otra cosa..." (p. 77).
- (P) "Me dio una rabia, unas ganas de pegarle, de saltar de la cama y echarla a empujones..." (p.78).
- (C) "Y sí, son siempre lo mismo, una los acaricia, les dice una frase amable, y ahí nomás asoma el machito, no quieren convencerse de que todavía son unos mocosos."(p.78).

- (P) "...nadie puede imaginarse lo que lloré mientras la maldecía y la insultaba y le clavaba un cuchillo en el pecho cinco, diez, veinte veces, maldiciéndola cada vez y gozando de lo que sufría y de cómo me surlicaba que la perdonase por lo que me había hecho." (p.80).
- (C) "...me dio rabia y casi miedo, me sentí de golpe como desamparada delante de ese chiquilín pretencioso."(p.89).
- (P) "Váyase con él y béselo en el pasillo , tan dormido no estaba la otra tarde cuando usted se enojó con él porque la había besado aquí. Váyanse los dos, déjenme dormir, durmiendo no me duele tanto." (p. 92).
- (C) "'Llamame Cora, le dije."Yo sé que no nos entendimos al principio, pero vamos a ser tan buenos amigos, Pablo." Me miraba callado."Decidme: Sí, Cora." Me miraba siempre."Señorita Cora", dijo después, y cerró los ojos. "No, Pablo, no", le pedí, besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca."Yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos."(p.93).

Esta selección de textos nos muestra el distinto sentido en que avanzan los sentimientos de uno y otro. La actitud inicialmente positiva del chico hacia la enfermera va sufriendo una alteración hasta caer en la absoluta indiferencia y casi podríamos decir de rechazo total. La postura inicial de Cora, sin embargo, sufrirá una progresión afectiva después de haber sentido lástima por él.

Además de estos dos personajes, que encarnan dos fuerzas emotivas cardinales para el desenvolvimiento de la acción narrativa, encontramos las acciones colaterales de los otros personajes que en cierta forma enmarcan la situación externa vivida en el cuento. De este modo y gracias a los monólogos y diálogos de los personajes secundarios podemos estar al tanto de los percances sufridos en el cuadro clínico de Pablo que lo lle-

van a la muerte.

El paralelismo virtual que se establece en la psiquis del joven, entre esa casi frustración afectiva y la imagen de las palomas en la ventana de la habitación del hospital, proyecta el dilema afectivo y vital que está latente en todo el relato. Tal dilema conforma una segunda realidad -prioritaria en todo el cuento- para ingresar finalmente en una Realidad 1, cotidiana; considerando a la enfermera como la "señorita" Cora. Ella finalmente también debe aceptar esta situación:

"...por lo menos esa noche no quería volver y después sabía demasiado bien que no tendría ninguna necesidad de volver a ese cuarto, que Marcial y María Luisa se ocuparían de todo hasta que el cuarto que dara otra vez libre." ("La señorita Cora", p. 94).

4.5.5 "La isla a mediodía" .-

La narración está presentada desde el inicio por una doble sucesión de secuencias imbricadas que a su vez coinciden con dos planos de realidad -uno objetivo y otro psíquico-. Marini, el protagonista, es el "steward" de una aerolínea que hace el trayecto Roma-Teherán. Su creciente atención sobre una de las islas del mar Egeo constituye esa segunda realidad que cada vez estará más presente y con la cual tenderá a identificarse. El esquematismo en que se encuentra envuelta su actividad profesional sirve de medio de contraste para ese otro modo de estar producido por las ensoñaciones -en un primer momento inconscientes- que surgen de su acercamiento a aquella realidad tan distante en el espacio.

"Empezó a ocuparse de un matrimonio sirio que quería jugo de tomate, pero en la cola del avión se concedió unos segundos para mirar otra vez hacia abajo; la isla era pequeña y solitaria, y el Egeo la rodeaba con un intenso azul que exaltaba la or

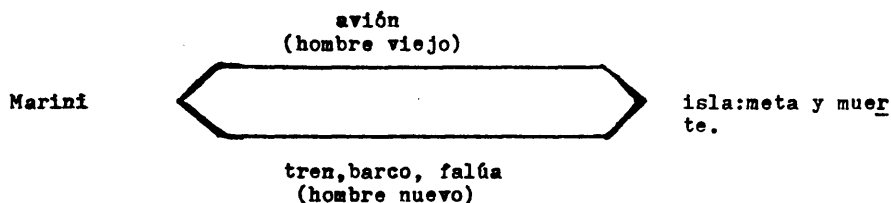
la de un blanco deslumbrante y como petrificado, que allá abajo sería espuma rompiendo en los arrecifes y las caletas. Marini vio que las playas desiertas corrían hacia el norte y el oeste, lo demás era la montaña entrando a pique en el mar. Una isla rocosa y desierta, aunque la mancha plomiza cerca de la playa del norte podía ser una casa, quizá un grupo de casas primitivas. Empezó a abrir la lata de jugo, y al enderezarse la isla se borró de la ventanilla; no quedó más que el mar, un verde horizonte interminable. Miró su reloj pulsera sin saber por qué; era exactamente mediodía." ("La isla a mediodía", pp. 95-96).

Los caracteres diferenciales definitorios de una y otra realidad son evidentes. De la Realidad 1 encontramos caracteres tales como el avión, la ventanilla, los pilotos y las aeromozas, el reloj. Los que corresponden a la Realidad 2 son los siguientes: la isla, el mar, el sol, la arena, las casas solitarias, la playa y las colinas. Como podemos ver hay un contraste explícito entre la atmósfera casi artificial y monótona y la natural y sugerente.

La búsqueda imperiosa de ese algo que irrumpe en su naturaleza con esencia liberadora lo llevará a la realización de una simbiosis entre sus recreaciones ilusorias y el final ambiguo en que puede verse a sí mismo muriendo. Las palabras de Evelyn Picon Garfield nos confirman lo anteriormente dicho: "En "La isla a mediodía"...el deseo de Marini, camarero de avión, de visitar la isla de Xiros se cumple cuando se funde su sueño de estar allí bañándose en el agua con la realidad: la caída desde el avión al agua y el ahogamiento de Marini".(7).

Los dos espacios físicos (el avión y la isla) experimentan un acercamiento a través de los viajes físico y psíquico del protagonista. A continua

ción transcribimos el esquema elaborado por Martha Paley de Francescato en relación con este doble viaje:



La crítica Paley de Francescato nos ofrece la siguiente explicación: "El viaje del hombre nuevo contiene el germen de la salvación, en el sentido de que al hacerlo Marini deja atrás lo peor de sí mismo. Por eso, podemos ver una posibilidad de redención en el viaje a la isla, que se logra en parte solamente." (2). Este acercamiento parcial que roza el mundo de lo onírico le permite adentrarse en aquello que se ha ido delineando. La búsqueda objetiva de datos contrastables que enriquezcan la realidad visual se mezclan con una cierta premonición⁸ que le permite "...vivir un fragmento hasta entonces ignorado y negado de su yo." (9). Veamos el texto:

"Prefería estar solo aunque le hubiera gustado más bañarse en la playa de arena; la isla lo invadía y lo gozaba con una tal intimidad que no era capaz de pensar o de elegir. La piel le quemaba de sol y de viento cuando se desnudó para tirarse al mar desde una roca; el agua estaba fría y le hizo bien, se dejó llevar por corrientes insidiosas hasta la entrada de una gruta, volvió mar afuera, se abandonó de espaldas, lo aceptó todo en un solo acto de conciliación que era también un nombre para el futuro. Supo sin la menor duda que no se iría de la isla, que de alguna manera iba a quedarse para siempre en la isla." ("La isla a mediodía", p. 100).

La irrealidad se circunscribe dentro de la realidad asumiendo su propia identidad. Los personajes primitivos e históricos que en algún tiempo ocuparon la isla de Xiros (Klaios, su mujer y su hijo Ionas) son recreados por Marini para participar con ellos en una especie de vuelta a lo primitivo. La desnudez y el despojo del tiempo son formas de asumir esa nueva identidad:

"Cuando llegó a la mancha verde entró en un mundo donde el olor del tomillo y de salvia era una misma materia con el fuego del sol y la brisa del mar. Marini miró su reloj pulsera y después con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño. No sería fácil matar al hombre viejo, pero allí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible. Estaba en Xiros, estaba allí donde tantas veces había dudado que pudiera llegar alguna vez." ("La isla a mediodía", p. 101).

El tiempo detenido y el accidente como una irrupción en la percepción pasmosa de la isla son dos iteraciones significativas que nos sugiere el relato. La función temática del tiempo es caracterizada por Malva E. Filer como una entidad que hace posible la traslación vital "...a través de una vivencia en la que el tiempo del reloj queda paralizado y es reemplazado por la duración pura." (10). Párrafos más adelante Malva E. Filer plantea una concepción espacio-temporal mítica en la medida en que señala que la interacción de realidades genera "un retorno a la unidad" (11). La precisión de tal concepto nos lleva a decir que el final del relato es una forma de restablecer el orden que ha sido alterado, Marini ha realizado lo que estaba vigente en su mundo "otro" y la isla ha vuelto a ser la de siempre: "...como siempre estaban solos en la isla, y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar." (p.103).

4.5.6 "Instrucciones para John Howell" .-

Una situación eminentemente literaria se instala desde las primeras páginas del cuento. La transferencia que se opera entre la acción teatral representada y la inclusión de un espectador -Rice- para continuar el protagonismo de la misma es el enfoque temático de este relato.

Los presupuestos iniciales se presentan como planteamientos posibles de algo que al final va a cumplirse como una síntesis de la hipótesis sugerida. De esta forma encontramos una dialéctica de relaciones encontradas entre los actantes/actores y aquél que en un primer momento es ajeno al acontecer teatral. Así comprobamos cómo el párrafo inicial nos pone de manifiesto una concepción teórica sobre el teatro y por ende de la literatura misma. La literatura dentro de la literatura comporta elementos reales y fantásticos en la medida en que una realidad está claramente codificada y la otra está por hacerse. Dentro de este esquema la Realidad 1 y la Realidad 2 se van a corresponder respectivamente. Sobre tal apreciación volveremos posteriormente. Basémonos en las palabras del texto:

"Pensándolo después -en la calle, en un tren, cruzando campos -todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso. A Rice, que se aurría en un Londres otoñal de fin de semana y que había entrado al Aldwych sin mirar demasiado el programa, el primer acto de la pieza le pareció sobre todo mediocre; el absurdo empezó en el intervalo cuando el hombre de gris se acercó a su butaca y lo invitó cortésmente, con una voz casi inaudible, a que lo acompañara entre bastidores." ("Instrucciones para John Howell", p. 105).

Sin embargo es importante aclarar que el manejo del tiempo desde una retrospectiva evidente nos hace pensar que la intervención del narrador en

este párrafo además de constituir un enunciado previo, como ya lo dijimos, es también un texto explicativo de aquello ya acontecido y que él rememora en su condición de relator de tal suceso.

El absurdo sobre el cual se teoriza es también llevado a la praxis narrativa. Se erige como elemento cardinal a partir del cual todas las líneas de la trama fluyen. El esquema espectador-actor-autor se va configurando hasta asistir al desdoblamiento que se produce entre el personaje del relato (Rice) y el personaje de la obra teatral (John Howell). Tal desdoblamiento es mediatizado por la coparticipación de ambos: Rice asume el papel de actor encarnando un molde ya caracterizado (el de John Howell). Sin embargo la nota absurda dentro de lo real reside en la particularidad con que los instructores exigen que sea encarado el papel: un cierto ajuste a los patrones preconcebidos pero con cierta libertad en el desarrollo del papel dramático.

"Además la peluca le queda perfectamente, usted tiene tipo de pelirrojo." Sabiendo que no debía decir eso, Rice dijo: "Pero yo no soy un actor": Todos, hasta la muchacha, sonrieron alentándolo. "Precisamente", dijo el hombre alto. "Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell. Cuando salga a escena, Eva estará en el salón escribiendo una carta a Michel. Usted fingirá no darse cuenta de que ella esconde el papel y disimula su turbación. A partir de ese momento haga lo que quiera. Los anteojos, Ruth. "¿Lo que quiera?", dijo Rice, tratando sordamente de liberar sus brazos mientras Ruth le ajustaba unos anteojos con montura de carey. "Sí, de eso se trata", dijo desganadamente el hombre alto, y Rice tuvo como una sospecha de que estaba harto de repetir las mismas cosas cada noche." ("Instrucciones para John Howell", p. 107).

Es desde este momento cuando la teoría de la interpretación del actor se revierte en un segundo momento: el de la creatividad. En ella se funden el

mentos propios de la realidad (Realidad 1) con los que emanan de una situación imprevisible alterando las reglas del juego.

El personaje femenino (Flora) que encarna el papel de Eva (esposa de John Howell) será quien cumpla una función de catarsis en la medida en que por debajo del papel que desempeña transmite a Rice-John Howell dos mensajes que alteran la linealidad de la acción ("Quédate conmigo hasta el final" y "no dejes que me maten"). Dicha alteración es producida por la interpretación que hace Rice del papel y que propicia su expulsión del teatro:

"No dejes que me maten, había dicho Eva, y él había hecho lo posible, torpe y miserablemente, pero lo mismo la habían matado, por lo menos en la pieza la habían matado y él tenía que huir porque no podía ser que la pieza terminara así, que la taza de té se volcara inofensivamente sobre el vestido de Eva y sin embargo Eva resbalara hasta quedar tendida en el sofá; había ocurrido otra cosa sin que él estuviera allí para impedirlo, quédate conmigo hasta el final, le había suplicado Eva, pero lo habían echado del teatro, lo habían apartado de eso que tenía que suceder y que él, estúpidamente instalado en su platea, había contemplado sin comprender o comprendiéndolo desde otra visión.." ("Instrucciones para John Howell", p.118).

David Lagmanovich dirá a propósito de este relato: "'Instrucciones para John Howell" es, como dice una de sus líneas iniciales, "un pacto con el absurdo", que simbólicamente formula importantes intuiciones sobre la existencia, en forma que evoca la idea shakespeariana -y calderoniana- del "teatro del mundo" (1).

En el análisis exhaustivo que la crítica Perla Petrich hace del relato, hace una diferenciación entre los planos en que oscila el relato y que

son también dos situaciones dentro de la ficción narrativa: "Por una parte, la pieza de teatro dirigida por los instructores que se relaciona con los bastidores, el escenario y la platea; y por otra parte "la otra posibilidad", el segundo drama que, si bien también se desarrolla en el escenario, tiene el desenlace "afuera", en el callejón, la oscuridad, la soledad, el margen." (15).

La identificación con la situación dramática permite el desdoblamiento final de que es objeto Rice. El protagonista objetiviza e incluso le da vida autónoma al personaje que asume (John Howell) y de acuerdo con los datos que posee (los cuatro actos de la pieza) traspasa la interpretación subjetiva del personaje dramático a un ser "creado" por él pero que en alguna forma está fuera de él. No obstante el momento de extrañamiento, la apertura hacia lo fantástico, se da a partir del supuesto que implica aceptar la existencia real del personaje literario. Recordemos con Todorov que la situación fantástica se mantiene mientras permanezca la ambigüedad. Tendríamos entonces que, con la duda vigente, en la secuencia final del texto se encuentran Rice (personaje real dentro de la ficción) y John Howell (personaje de ficción en el cuento y personaje real dentro de la pieza teatral representada en el cuento). Esto nos remite automáticamente a la situación borgeana clásica ya de "Las ruinas circulares". En otros términos en la última secuencia se postula la coexistencia consciente de personajes ficticios dentro de la ficción. Este matiz más la insinuación del desdoblamiento incorporan de lleno "Instrucciones para John Howell" dentro de la corriente de la literatura fantástica. El puntualizar la relativa deuda con Borges no significa restarle validez al texto cortazariano. En primer lugar el tratamiento del tema tiene el sello personal de Julio Cortázar y en segundo lugar, más que originalidad, lo que cuenta aquí

es el logro literario por redundante que esto puede parecer. Veamos un párrafo ejemplificador de los últimos conceptos aquí expuestos:

"El hombre pelirrojo que se detuvo junto a él casi sin mirarlo, y que se quitó los anteojos con un gesto convulsivo para volver a ponérselos después de frotarlos contra la solapa de la chaqueta, era sencillamente alguien que se parecía a Howell y había volcado la taza de té sobre el vestido de Eva. "Tire esa peluca", dijo Rice, "lo reconocerán en cualquier parte". "No es una peluca", dijo Howell (se llamaría Smith o Rogers, ya ni recordaba el nombre en el programa)... "Usted hizo lo que pudo", dijo Rice, "yo estaba en la platea ... Yo también traté de salvarla", dijo, "pero no me dejaron seguir". Howell lo miró rencorosamente. "Siempre ocurre lo mismo", dijo hablándose a sí mismo. "Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros, y al final no sirve de nada" ("Instrucciones para John Howell", p. 118).

Como puede desprenderse del texto, Rice confunde (o parece confundir) al personaje con el actor que lo habría suplantado en el último acto. Si lo tomamos así parecería que este actor siempre tiene que reemplazar al aficionado de turno en cada representación pero se afirma en alguna parte del texto que este individuo no usa peluca (sería un auténtico pelirrojo, es decir Howell-personaje), con lo que sus parlamentos finales se cargan de una enorme ambigüedad pues hacen pensar en lamentaciones del personaje (teatral) con respecto a la interpretación que hacen los actores ocasionales de sí mismo. Volviendo a la primera posibilidad (que sea un actor auténtico que siempre reemplaza al aficionado ocasional), entonces cabe pensar en un acuerdo tácito de toda la compañía quien haría participar voluntaria e involuntariamente al público en la representación teatral. Este

hipotético flujo de la escena a la platea y viceversa nos remite a modernas improvisaciones teatrales, con lo que el epígrafe (dedicado al director teatral y cinematográfico británico Peter Brook) se carga de sentido. Hasta se piensa en una prolongación del hecho teatral más allá del recinto físico donde tuvo lugar la obra.

4.5.7 "Todos los fuegos el fuego" .-

"Todos los fuegos el fuego" es entre otras cosas un prodigio de simetría. Está dividido en dieciocho secuencias, nueve de ellas están dedicadas al episodio del circo romano de provincia y las otras nueve a una escena que tiene lugar en un apartamento parisino. En ambos casos (con dos mil años de diferencia) hay un triángulo amoroso y también un incendio, una situación trivial bajo la cual subsiste una corriente subterránea de fuertes sentimientos y el personaje catalítico es el marido. En el primer caso, el marido -un procónsul romano- propicia la muerte de un gladiador a quien considera amante de su mujer mientras observa las reacciones de ésta. En la otra historia asistimos a una separación matrimonial.

La composición formal del relato ofrece un sorprendente tratamiento cinematográfico en el que desempeña un papel fundamental el montaje. Las dos historias se encuentran alternadas y en ocasiones se superponen a través de un nexo (usualmente imágenes simbólicas comunes a ambas historias) que sirve de elemento de unión para marcar el paralelismo, la situación fantástica que supone la repetición de la historia en su esencia (con las variantes obvias). Otro elemento cinematográfico detectable en la narración es el de la "voz en off" (voz del personaje que representa sus pensamientos).

Estos dos recursos técnicos empleados en la narración pueden corroborarse en el texto (la representación de los pensamientos por medio de su voz y el montaje de las dos tramas a través del nexa comparativo que establece un equivalente de sucesividad). La pausa hecha por Irene es similar a la de Jeanne en la comunicación telefónica, ambas están cargadas de tensión ante la espera del desarrollo de los acontecimientos aunque de alguna manera prevean el desenlace fatal (la muerte de Marco por el fuerte contrincante y la rotunda separación de Roland):

"...Marco elige el único camino, la confusión y el sudor y el olor a sangre, la muerte frente a él que hay que aplastar; alguien lo piensa por él detrás de la más cara sonriente, alguien que lo ha deseado por sobre el cuerpo de un tracio agonizante. "El veneno", se dice Irene, "alguna vez encontraré el veneno, pero ahora acéptale la copa de vino, sé la más fuerte, espera tu hora". La pausa parece prolongarse como se prolonga la insidiosa galería negra donde vuelve intermitente la voz lejana que repite cifras. Jeanne ha creído siempre que los mensajes que verdaderamente cuentan están en algún momento más acá de toda palabra; quizá esas cifras digan más, sean más que cualquier discurso para el que las está escuchando... En vez de otra cifra hay un largo silencio. "¿Estás ahí?", pregunta Jeanne. "Sí", dice Roland dejando la colilla en el cenicero... "Lo que no puedo entender...", empieza Jeanne. "Por favor", dice Roland, "en estos casos nadie entiende gran cosa, querida, y además no se gana nada con entender." ("Todos los fuegos el fuego", pp. 127-128).

El crítico Wolfgang A. Luchting establece una interesante aplicación de la "teoría de las figuras" cortazariana a "Todos los fuegos el fuego". Las acciones que en un momento determinado no son culminadas son inconscientemente repetidas por otros (figuras) y llevadas a su fin en una espe

cie de reencarnación actancial. Dice así Luchting: "La relación que comienza a deshacerse en la provincia romana es la establecida entre el procónsul y su mujer, Irene. Pero la ruptura permanece inconclusa, por que interviene el incendio en el que mueren ambos. De manera que flota en el aire de la historia, del tiempo, por decirlo así, una ruptura comenzada, pero no completada. Se completa sólo unos veinte siglos más tarde: Jeanne toma aquel "veneno" (probablemente pastillas somníferas) que Irene no "encontró", del que dijo que "alguna vez [lo] encontrará". Ahora, en París, probablemente en estas décadas lo encontró, en su reencarnación en Jeanne!" (14).

Los dos triángulos que conforman una y otra secuencia -Roland/Jeanne/Sonia y el procónsul/Irene/Marco- están vinculadas por funciones cardinales análogas tal como se especifica en el siguiente diagrama:

<u>Funciones cardinales *</u>		
Roland →	Propiciadores de una situación violenta.	← procónsul
Jeanne →	Víctimas del desagravio.	← Irene
Sonia →	Causantes de una ruptura por interposición.	← Marco

La identidad de la esencia de las funciones desempeñadas por cada personaje dentro de su respectivo contexto es, a nuestro parecer, el vínculo temático y formal que permite la totalización de las dos historias que

son en sí mismas autónomas. Queremos decir con esto último que cada se cuencia posee sus propias leyes espacio-temporales sin depender por ello de la otra para su desarrollo.

La bipartición formal también ofrece en cada unidad un doble plano de ficción. De tal forma encontramos que en la secuencia más remota, por así decirlo, el torbellino de pensamientos emanados de la psiquis de Irene y del propio Marco conforman una Realidad 2 que sobrepasa los límites de una Realidad 1 -la que se está presenciando ~~en ese momento~~ en el circo romano -. En la secuencia parisina van a ser los pensamientos de Irene los que establezcan una Realidad 2 frente a una Realidad 1, objetiva, en que ella es espectadora de una situación caótica -la evidencia de la re lación de Roland con Sonia que inevitablemente los separa- que la lleva rá al suicidio.

La progresión sistemática que se va operando en el desarrollo de toda la narración presenta simultáneamente (a modo de cámara cinematográfica) momentos de una y otra secuencia que aunque disímiles en su rea lización están conectados por unidades significativas. En el desenvo l vimiento de las acciones motoras podemos ver cómo en el texto que se trans cribe la narración de la muerte de Marco es inmediatamente seguida de la descripción en que se nos sugiere la muerte de Jeanne:

"Irene ve moverse el brazo de Marco, un len to movimiento inútil como si quisiera arra ncarse el tridente hundido en los riñones. I magina al procónsul desnudo en la arena, con el mismo tridente clavado hasta el esta.
...Aceptando la mano que le tiende su marido para ayudarlo a levantarse, asiente una vez más; el brazo ha dejado de moverse, lo único que queda por hacer es sonreír, refugiarse en la inteligencia. Al gato no parece gustarle la inmovilidad de Jeanne, sigue tumbado de espaldas esperando una caricia ;

después, como si le molestara ese dedo contra la piel del flanco, maúlla destempladamente y da media vuelta para alejarse, ya olvidado y soñoliento." ("Todos los fuegos el fuego", pp. 131-132).

El valioso análisis llevado a cabo por David Lagmanovich del relato en cuestión, nos pone al tanto, sobre las conexiones temáticas de cada segmento dentro de la secuencia total. Dice así Lagmanovich: "Más que la mecánica misma del traspaso (del antiguo mundo romano al París de hoy y viceversa) interesa apreciar la sutileza con que este desplazamiento está realizado. Lo que hace Cortázar en cada uno de estos casos es, precisamente, quitar todo énfasis a la operación, eliminando todas las señales secuenciales (nada de "entonces", "en cambio", "mientras tanto", etc.) que pudieran haber servido para configurar una anatomía más estrictamente estructurada. La consecuencia de este procedimiento es, por supuesto, un refuerzo de la ambigüedad en la narración." (15). De acuerdo con lo expresado por el ya mencionado crítico añadimos algo más. La interacción de dos secuencias, cerradas en sí mismas, contrasta con la apertura del cuento en tanto que es preciso que sea el lector quien se encargue de la codificación de los elementos componentes de tal maraña literaria.

Las tres iteraciones significativas de relevante importancia -la incomunicación, el amor y la aniquilación- están circunscritas en caracteres diferenciales tales como la lucha entre el tracio y el nubio, la llamada telefónica y el incendio. Este último, además de dar sentido al título del cuento, se erige como una imagen casi purificadora. Por otro lado es importante resaltar la proyección semántica de dos imágenes: la del pez que acompaña a Marco como síntesis de la lucha con su contendor para ser finalmente atrapado en las redes y la del gato negro, casi siniestro que es testigo del suicidio de Jeanne.

4.5.8 "El otro cielo" .-

Las consideraciones previas nos ponen en evidencia una duplicidad casi inconsciente, imprevisible, pero existente. De ahí la ambigüedad del texto. Con esto entramos en el terreno de los presupuestos cortazarianos en donde los intersticios que pueden operarse dentro de una realidad completamente asimilable a lo consuetudinario sirven para la creación de un mundo continuado pero autónomo. En "El otro cielo" la conciencia de esta proyección en una realidad donde las circunstancias objetivas constituyen el telón de fondo, sirve de puente entre lo ficticio pero existente y lo real pero determinante. Es decir, el protagonista del relato está inmerso en una situación de cosas hechas donde la expansión sólo puede darse por la ficcionalización de "otra" realidad -Realidad 2- opuesta a la primera. Veamos el texto:

"Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra. Digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía. Y por eso, si echarse a caminar una y otra vez por la ciudad parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo, hay ratos en que vuelvo a decirme que ya sería tiempo de retornar a mi barrio preferido, olvidar me de mis ocupaciones (soy corredor de bolsa) y con un poco de suerte encontrar a Josiane y quedarme con ella hasta la mañana siguiente. Quién sabe cuánto hace que me repito todo esto, y es penoso porque hubo una época en que las cosas me sucedían cuando menos pensaba en ellas, empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire." ("El otro cielo", p. 135).

La caducidad de aquello que se encuentra únicamente vigente en un

espacio mental -el del protagonista- es compensado por el contexto esencialmente real* en que está circunscrito ese "otro" mundo.

La Realidad 1, que es a su vez constitutiva del presente de la narración, nos presenta a un hombre cuya ocupación es la de ser corredor de Bolsa con su vida sistemáticamente organizada al lado de su madre y su novia Irma. Todo esto tiene lugar en un Buenos Aires a finales de la Segunda Guerra Mundial.

"Estábamos por ese entonces en plena dictadura militar, una más en la interminable serie, pero la gente se apasionaba sobre todo por el desenlace inminente de la guerra mundial y casi todos los días se improvisaban manifestaciones en el centro para celebrar el avance aliado y la liberación de las capitales europeas, mientras la policía cargaba contra los estudiantes y las mujeres, los comercios bajaban presurosamente las cortinas metálicas y yo, incorporado por la fuerza de las cosas a algún grupo detenido frente a las pizarras de La Prensa, me preguntaba si sería capaz de seguir resistiendo mucho tiempo a la sonrisa consecuenta de la pobre Irma y a la humedad que me empapaba la camisa entre rueda y rueda de cotizaciones." ("El otro cielo", p. 154).

La Realidad 2 está ubicada en el contexto parisino de antes de la guerra franco-prusiana. La relación con la prostituta Josiane y los paseos por las interminables galerías cubiertas son elementos de contraste con la realidad primera. Esta realidad es "el otro cielo" donde todo es movido por lo imprevisible, por los encuentros fortuitos y a deshora.

"Por unas pocas horas bebí hasta los bordes el tiempo feliz de las galerías, y llegué a convencerme de que el final del gran terror me devolvía sano y salvo a mi cielo de estucos y quirnaldas; bailando con Josiane en la rotonda me quité de encima la última opresión de ese interrezo incierto, nació otra

vez a mi mejor vida tan lejos de la sala de Irma, del patio de casa, del menguado consuelo del Pasaje Güemes." ("El otro cielo", p. 156).

La bipolaridad espacial y temporal constituye el elemento que permite la fluctuación entre ambas realidades. En tal sentido podemos decir con Osvaldo López Chuhurra que "...la realidad dual se combina -no se mezcla-, trazando un arabesco de arcos entrelazados, que sirven para unir el devenir de la existencia. La existencia del que vive esa experiencia doble, que llega a mezclarse y confundirse en el recuerdo y en el presente." (16). De esta forma podemos aseverar que la participación del protagonista en una y otra secuencia constituye el mecanismo estructural que permite insertar elementos propios de una realidad en otra. Hay que tener presente que el Pasaje Güemes (Buenos Aires) es el que permite la transferencia a otros pasajes, galerías parisinas. Va a ser la situación de terror creciente en la Realidad 2 la que presione al protagonista-narrador a asimilarse de nuevo a su acomodaticia vida burguesa.

"Ahora, en cambio, sin siquiera tener el consuelo de reconocer como aquella mañana el aroma vehemente del café en el Pasaje Güemes (olía a aserrín, a lejía), empecé a admitir desde muy lejos que el barrio de las galerías no era ya el puerto de reposo, aunque todavía creyera en la posibilidad de liberarme de mi trabajo y de Irma, de encontrar sin esfuerzo la esquina de Josiane. A cada momento me ganaba el deseo de volver; frente a las pizarras de los diarios, con los amigos, en el patio de casa, sobre todo al anochecer, a la hora en que allá empezaban a encenderse los picos de gas. Pero algo me obligaba a demorarme junto a mi madre y a Irma, una oscura certidumbre de que en el barrio de las galerías ya no me esperarían como antes, de que el gran terror era el más fuerte." ("El otro cielo", p. 155).

La presencia del misterioso hombre sudamericano y Laurent sugiere una interesante identificación** de éstos con el conde de Lautréamont (autor de los epígrafes) . Tal identificación permite analogías que son expli cas pr Saúl Sosnowski: "El sudamericano es el Conde Lautreamont... Entre él y el misterioso Laurent existe una relación onomástica que puede ex plicar la razón que llevó al narrador de vuelta al Pasaje Güemes y que él no quiere aceptar. Entre el nombre Laurent y Lautreamont hay cuatro letras de diferencia: T [e] AHO. Es precisamente el temor a declarar que el amaba ese otro cielo de guirnalda que lo condenó a ser reintegrado a un orden burocrático y razonable." (17).

Volviendo a la estructura por medio de la cual son narradas las dos secuencias encontramos en ocasiones una fusión entre los elementos de ambas historias en el espacio mental del protagonista. Tal amalgama de situaciones produce una apertura final donde la duplicidad puede coe xistir interiormente:

"...mirando vagamente hacia arriba, to mando café y pensando cada vez con me nos convicción en las tardes en que me había bastado vagar un rato sin rumbo fijo para llegar a mi barrio y dar con Josiane en alguna esquina del atardecer. Nunca he querido admitir que la guirnal da estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares. Al gunos días me da por pensar en el sudame ricano, y en esa rumia desganada lle go a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte; razonablemente me di go que no, que exagero, que cualquier día volveré a entrar en el barrio de las galerías y en contré a Josiane sorprendida por mi larga ausencia." ("El otro cielo", p. 158).

N O T A STODOS LOS FUEGOS EL FUEGO

(1) Cortázar, Julio. Todos los fuegos el fuego. 2a. ed. (Barcelona, Ed. Edhasa, 1977). Todas las citas seleccionadas para el análisis corresponden a esta edición.

"La autopista del sur" .-

* El guionista y director Jean-Luc Godard seleccionó una secuencia del presente relato para su película Week - End del año 1968.

* * Esta designación permite que se haga una simbiosis nominativa a corde con el enfoque temático.

(2) Blanco Amor, José. "Julio Cortázar". En: Homenaje a..., op.cit., p. 256.

(3) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., pp. 44-45.

*** Esta colectividad a que nos referimos nos sugiere una especie de organización comunitaria donde los intereses individuales deben ser reprimidos para ponerse al servicio del grupo.

"La salud de los enfermos" .-

(4) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una búsqueda..., op.cit. , p.27.

"Reunión" .-

(5) Mac Adam, Alfred. El individuo y el..., op. cit. , p. 133.

* Curiosamente en la fotografía del "Che" muerto hay un destello de luz en la cara un poco levantada y los ojos entrecerrados que nos hace pensar en la estrella simbólica que aparece al final.

"La señorita Cora" .-

(6) Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica..., op. cit. , pp.29-30.

"La isla a mediodía" .-

(7) Picon Garfield, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar..., op. cit., p. 51.

(8) Francescato, Martha Paley de. "La relación personaje-espacio...", op. cit., p. 136.

* Sobre este sentimiento premonitorio la crítica Malva E. Filer dirá en la página 270 del Homenaje a Julio Cortázar: "Marini imagina, tal vez, su visita a la isla, mientras está pegado a la ventanilla del avión." También es importante precisar que la ventanilla que separa las dos realidades es el elemento objetivo que puede dividir el aquí y el allá.

(9) Scholz, László. El arte poética..., op. cit., p. 85.

(10) Filer, Malva E. "Las transformaciones...", op. cit. , p. 271.

(11) Ibid.

"Instrucciones para John Howell" .-

(12) Lagmanovich, David. "Estructura de un cuento de Julio Cortázar: "Todos los fuegos el fuego". En: Homenaje a..., op. cit., p. 378.

(13) Petrich, Perla. "'Instrucciones para John Howell": Iniciación al extrañamiento". En: Estudios sobre..., op. cit., p. 157.

"Todos los fuegos el fuego" .-

(14) Luchting, Wolfgang A. "Todos los juegos el juego". En: Homenaje a..., op. cit., p. 360.

* Las funciones cardinales de acuerdo con la definición de Roland Barthes en su "Introducción al análisis de los relatos" serían aquéllas que constituyen los "nudos" del relato.

(15) Lagmanovich, David. "Estructura de un cuento de Julio...", op. cit., p. 382.

"El otro cielo" .-

* Las alusiones extratextuales que ubican la narración en un contexto espacial concreto son muchas. El mundo parisino está concretizado por referencias tales como: las galerías Vivienne y Sainte-Foy, Passages du Caire, des Princes, des Petits-Pères, las calles de Croissant, d'Uzès, la Roquette, Place des Victoires, la rotonda de Palais Royal, etc. Y la secuencia que tiene lugar en Buenos Aires por la nombrada referencia al pasaje Güemes y las ya nombradas de carácter político.

(16) López Chuhurra, Osvaldo. "Sobre Julio...". En: Homenaje a..., op. cit., p. 221.

* * Sobre esta identificación el profesor Enrique Anderson Imbert ha expresado lo siguiente: "Julio Cortázar, en "El otro cielo", imagina que Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, proyecta mentalmente a la realidad (es decir, crea) dos figuras, a un asesino, Laurent, que vive en París en 1870, y a un joven argentino que vivirá en Buenos Aires en 1945..." en su libro Teoría y técnica..., obra ya citada, p. 225.

(17) Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una búsqueda..., op. cit., pp. 42-43.

4.6 OCTAEDRO (1)

4.6.1 "Liliana llorando" .-

El relato parte de una situación donde el narrador en primera persona nos pone al tanto de su delicado estado de salud en un hospital y donde es atendido por uno de sus amigos, el doctor Ramos . A partir de esta coordinada espacio-temporal se va a dar otro plano totalmente subjetivo . El protagonista experimenta un hecho posterior a su posible fallecimiento donde su esposa -Liliana- , su amigo Alfredo, su madre, su hijo Pocho y sus demás amigos son vistos por él desde su imagen de hombre muerto. Esta premonición ficticia -serie de acontecimientos hilados en un tiempo subjetivo- tiene como función cardinal la de el crecimiento paulatino del afecto entre Liliana y su amigo. Alfredo poco a poco va tomando su lugar. El inesperado final del relato pone de manifiesto la recuperación del protagonista a la vez que nos introduce en el terreno totalmente ambiguo donde lo "otro" adquiere la certeza de lo así sucedido, como si él -el protagonista- se hubiese quedado en tal dimensión temporal. A este respecto dirá Martha L. Canfield que el relato nos introduce "... en los temas de la muerte y el fin...entre los sueños de un deshauciado, su imaginación...y el milagro de su curación, descubierto demasiado tarde, cuando ya no es posible dar marcha atrás a su muerte afectiva en los sentimientos de su mujer, a su sustitución...o a la sospecha en él..." (2).

El protagonismo del tiempo permite la polarización de los dos momentos que constituyen el relato - corresponden en nuestra terminología a Realidad 1 y Realidad 2-. El manejo de los tiempos verbales, su combinación, está dado por "el paso del futuro al gerundio y de éste al pasado"(3). Lo cotidiano se mezcla con lo creado por el narrador en un hipotético tiempo donde las imágenes se suceden. Veamos una de las últimas partes del

texto donde los elementos se entremezclan:

"...Liliana llorando era el término, el borde desde donde iba a empezar otra manera de vivir. Si calmara, si devolviera a la tranquilidad hubiera sido tan simple como escribirlo con las palabras alineándose en un cuaderno como segundos congelados, pequeños dibujos del tiempo para ayudar el paso interminable de la tarde, si solamente fuera eso pero la noche llega y también Ramos, increíblemente la cara de Ramos mirando los análisis apenas terminados...un lento, incrédulo reconocimiento al que asisto como desde lejos, casi divertido, sabiendo que no puede ser, que Ramos se equivoca y que no es verdad, que sólo era verdad lo otro..." ("Liliana llorando", pp. 20-21).

La Realidad 1 en que se encuentra el protagonista-narrador en su cama de hospital y rodeado de Ramos y las enfermeras permite en cierta forma visualizar una situación derivada de ésta. El cuaderno que utiliza para escribir le permite recrear a través del lenguaje situaciones futuras:

"Es cierto que escribir me calma de a ratos, será por eso que hay tanta correspondencia de condenados a muerte, vaya a saber. Incluso me divierte imaginar por escrito cosas que solamente pensadas en una de esas se te atorán en la garganta, sin hablar de los lacrimales; me veo desde las palabras como si fuera otro, puedo pensar cualquier cosa siempre que en seguida lo escriba..." ("Liliana llorando", p. 12).

Hay una especie de atmósfera onírica donde se agolpan personajes y situaciones propios de una realidad ya contrastada, se van delineando sus destinos en el espacio mental de quien "recuerda el futuro" y después será víctima del entramado ficticio donde subyace una causalidad irreversible. El futuro que antagónicamente es evocado pasa a ser un ayer dentro de la

perspectiva del protagonista.

La Realidad 2 conjuga narrativamente la multiplicidad de puntos de vista permitiendo de este modo la aprehensión de los pensamientos de los personajes:

"Y Alfredo ahí callado pero el Pocho, su mano palmeándolo al Pocho, vos viejo sos el campeón de la pesca, mañana vamos juntos tempranito y en una de esas quién te dice, me contaron de un paisano que pescó uno de dos kilos. Aquí bajo el alero se está bien, mamá puede dormir un rato en la mecedora si quiere, don Contreras tenía razón, ya no tenés nada en la mano, mostranos cómo lo montás al petiso tobiano, mirá mamá, mirame cuando galopo, por qué no venís con nosotros a pescar mañana, yo te enseño, vas a ver, el viernes con un sol rojo y los bagrecitos, la carrera entre el Pocho y el chico de don Contreras, el puchero a mediodía y mamá ayudando despacito a pelar los choclos, aconsejando sobre la hija de la Carmen que estaba con esa tos rebelde...la cercanía nunca manifiesta de Alfredo, esa manera de estar ahí y ocuparse del Pocho...su mano ofreciendo un vaso de refresco...encendiendo la radio para escuchar el noticioso, las huelgas y Nixon, era previsible, qué país." ("Liliana llorando", pp. 17-18).

Acciones predeterminadas por el narrador en un tiempo subjetivo con la intercalación de referencias estratextuales nos permiten detectar momentos distintos en el desenvolvimiento de la acción narrada y correspondientes a la Realidad 2: Un momento inicial con el cual se abre narrativamente esta segunda capa de ficción y en que se pone de manifiesto los momentos posteriores a su "entierro" con la subsecuente referencia a hechos ya pasados (la muerte del gordo Tresa, los momentos de expansión con sus amigos -Acosta, el Pincho o Fernandito); un segundo momento en que se ubica a su esposa Liliana, a Alfredo y a su madre en un contexto donde él -el protagonista-

ya no se encuentra (viajes a la quinta, vuelta al laboratorio de químicos de Lilliana, etc); y una tercera línea temática que está como por debajo de los hechos y paulatinamente sigue la progresión de la intromisión de Alfredo en el ambiente familiar con la aceptación callada por parte de Lilliana. Las aproximaciones graduales que nos van acercando al desenlace final de este último momento dentro de esta segunda realidad están dadas por seis alusiones del texto que a continuación transcribimos:

"...y Alfredo llevando del brazo a Lilliana y a mamá, llorando con ellas. Y será de veras, sé cómo me quieren, cómo les voy a faltar..." ("Lilliana llorando", p.13)

"...la vida va creando contactos especiales entre los amigos, todos han venido siempre a casa pero Alfredo es otra cosa, esa cercanía que siempre me hizo bien... el solterón disponible..." (Ibid., p.14)

"Al fin y al cabo le va a tocar ser el hombre de la casa y aguantarse todas las complicaciones empezando por la funeraria..." (Ibid., p.14)

"...habrá que ocuparse de mamá y de Lilliana pero Alfredo conoce cada rincón de la casa y seguro que se quedará velando en el sofá de mi escritorio..." (Ibid., p.15)

"...y Alfredo que también ha estado entre nosotros como si no estuviera, el amigo con llave propia..." (Ibid., p. 15)

"...empezaría a llorar ahogadamente, desde otro tiempo, sin separar la cara de la cara de Alfredo, sin negarse y llorando callada, ahora solamente para él, desde lo otro que él comprendería." (Ibid., p.20).

Este llanto final que alude al título del cuento es la imagen catalizada que marca el ingreso de Lilliana en ese mundo "otro", "otra manera de vivir", del cual ya no puede sustraerse. Dentro de la atmósfera onírica ha habido una aceptación tácita y del "otro lado" el protagonista tendrá la sensación de una "absurda esperanza" por "arrancarla" a ese sueño.

4.6.2 "Los pasos en las huellas" .-

Los temas de la búsqueda y la autenticidad, como bien ha dicho el crítico Martha L. Canfield (4), son aquí plasmados a través de la interconexión de dos vidas literarias -la del poeta Claudio Romero y la del crítico y biógrafo Jorge Fraga-. La fecunda obra poética de Romero sumada al sinúmero de elogios, lleva a Fraga a la realización de una concienzuda investigación acerca de la vida personal del poeta. No obstante el crítico va a encontrarse con la identificación cada vez mayor con el sujeto de su investigación.* El descubrimiento final de una alteración casi consciente -pues de alguna forma había intuido la verdad- de datos correspondientes a un oscuro pasado vital del poeta le servirá a Jorge Fraga para el replanteamiento del éxito que ha conseguido con la publicación de Vida de un poeta argentino. Tal carencia lo lleva a proclamar la verdad de los hechos en el discurso precedente a la obtención del Premio Nacional.

Dentro de estas líneas argumentales el narrador establece un paralelismo entre las dos secuencias - la correspondiente a Claudio Romero y la de Jorge Fraga- a la vez que se va insinuando la presencia del doble -Romero- en el investigador:

"Cuando decidió emprender el estudio, Fraga entraba en un momento crítico de su vida. Cierta prestigio académico le había valido un cargo de profesor adjunto en la universidad y el respeto de un pequeño grupo de lectores y alumnos. Al mismo tiempo una reciente tentativa para lograr el apoyo oficial que le permitiera trabajar en algunas bibliotecas de Europa había fracasado por razones de política burocrática. Sus publicaciones no eran de las que abren sin golpear las puertas de los ministerios. El novelista de moda, el crítico de la columna literaria podían permitirse más que él. A Fraga no se le ocultó que si su li -

bro sobre Romero tenía éxito, los problemas más mezquinos se resolverían por sí solos. No era ambicioso, pero lo irritaba verse postergado por los escribas del momento. También Claudio Romero, en su día, se había quejado altivamente de que el rimador de salones elegantes mereciera el cargo diplomático que a él se le negaba." ("Los pasos en las huellas", p.27).

La serie de datos que se correlacionan con un contexto cultural muy concreto nos remiten, por un lado, a la segunda década del siglo XX (los años "posteriores al Centenario" (p.25) ya que la declaración de la Independencia argentina se llevó a cabo el 9 de julio de 1816) cuando -según las referencias proporcionadas por el relato- se sitúa la publicación de uno de los más importantes libros del poeta Claudio Romero y su consiguiente celebridad:

"En 1917 Romero había publicado la serie de poemas dedicados a Irene Paz, entre los que figuraba la célebre Oda a tu nombre doble que la crítica había proclamado el más hermoso poema de amor jamás escrito en la Argentina. Y sin embargo, un año antes de la aparición del libro, otra mujer había recibido esas tres cartas donde imperaba el tono que definía la mejor poesía de Romero..." ("Los pasos en las huellas", p.30).

Por otro lado, la labor investigativa del ensayista y biógrafo -Fraga- se centra en la década de los años cincuenta (más exactamente a partir del año 1952 empezó la recopilación de material crítico y hacia el año 1954 inició la tarea). Ambos contextos se desarrollan en Buenos Aires. Hay otras referencias extratextuales que evocan los ambientes y épocas literarias: las revistas Caras y Caretas y Sur, los periódicos La Razón y La Nación.

Toda esta serie de elementos que contribuyen a la verosimilitud del

relato con su exactitud correspondiente ofrecen una conexión directa con el epígrafe del cuento (relato digno de haber sido escrito por Henry James) en la medida que el tan nombrado "narrador mentiroso" ^{***} de Henry James bien hubiese podido ser el de "Los pasos en las huellas".

El crítico Antonio Planells establece el carácter de la identificación que se va experimentando entre Fraga y Romero y la relación con el título del cuento: "Esta última visión, en la cual hay alianza de opuestos (futuro y presente, endurecimiento y aceptación, defensa y condena), de extracción orientalista, marca el final de Fraga y el de la narración (cuyo título dice bien a las claras de la identificación entre los dos hombres: los pasos de Fraga siguen las huellas de Romero hasta llegar a coincidir ambos (Romero-huellas y Fraga-pasos) y descubrir la verdad." (5).

La alteración del objetivo inicial del biógrafo está precisamente motivada por el acercamiento progresivo entre ambos y el reconocimiento de elementos afines. Veamos el texto:

"Pero esa imagen, ¿es lo bastante clara para mí? , se preguntó Fraga mirando la brasa de su cigarrillo. "Las afinidades entre Romero y yo, nuestra común preferencia por ciertos valores estéticos o poéticos, eso que vuelve fatal la elección del tema por parte del biógrafo, ¿no me hará incurrir más de una vez en una autobiografía disimulada?" ("Los pasos en las huellas" p. 28).

Esta suerte de premonición está reforzada por la intuición de identidades, una especie de superposición de planos temáticos y narrativos que acentúan el camino hacia la totalización. Aquello que es sólo intuito se confirma cuando ha sido posible seguir hasta el final los pasos de Fraga y encon-

trarse con la verdad como seguramente lo hizo Romero al final de sus días.

"_Pero entonces es todavía peor. Como una infección bajo la piel, disimulada tanto tiempo y que de golpe revienta y te salta de sangre podrida. Cada vez que me tocaba elegir, decidir en la con ducta de ese hombre, elegía el reverso, lo que él pretendía hacer creer mientras estaba vivo. Mis elecciones eran las su yas, cuando cualquiera hubiese podido descifrar otra verdad en su vida, en sus cartas, en ese último año en que la muer te lo iba acorralando y desnudando. No quise darme cuenta, no quise mostrar la verdad porque entonces, Ofelia, entonces Romero no hubiera sido el personaje que me hacía falta como le había hecho falta a él para armar la leyenda, para..." ("Los pasos en las huellas", p. 45).

Todo el relato establece una contraposición de elementos literarios dentro del mismo campo de la ficción narrativa. En esta línea encontramos cinco núcleos alrededor de los cuales gira la temática literaria: Una re valorización de la crítica literaria a partir de presupuestos de idénti ca índole -una crítica a la crítica-. Replanteamientos acerca de la la bor del crítico en relación con el objeto de su estudio. Juicios valora tivos acerca de la producción literaria teniendo presente una mecánica de terminada para que logre encajar dentro de los parámetros de la comercia lización de la literatura. Concepción del creador frente al lector en la medida en que debe fusionar los intereses del "pueblo" y los del grupo elitista. Por último la aprehensión de la teoría cortazariana respecto a la teoría del lector pasivo -"lector hembra"- con una crítica peyorativa acerca de tal póstura. Así se da en el relato este último núcleo:

"La biografía y la crítica podían derivar de liciosamente a la facilidad, apenas se les orientaba hacia ese tipo de lector que espera de un libro el equivalente del cine o de André Maurois." ("Los pasos en las huellas", p. 22).

4.6.3 "Manuscrito hallado en un bolsillo" .-

El enfoque temático de este relato es esencialmente el de la realidad sujeta a las reglas del juego, alzar, de un mecanismo previo pero con una gama de posibilidades. Es de esta forma como el protagonista-narrador idea una situación que se lleva a cabo en el metro y cuyas variantes son: el reflejo en una ventanilla del metro de una mirada femenina y la suya, la aceptación o inquietud por la persistencia en el reflejo y la coincidencia en el trayecto concebido con antelación. El cumplimiento de estas tres reglas le permitirán seguirla y conocerla; el fracaso lo devolverá al inicio de otras posibilidades lúdicas con otros trayectos y otras miradas:

"La regla del juego era esa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje; y entonces - siempre hasta ahora- verla tomar otro pasillo y no poder seguirla, obligado a volver al mundo de arriba y entrar en un café y seguir viendo hasta que poco a poco, horas o días o semanas, la sed de nuevo reclamando la posibilidad de que todo coincidiera alguna vez..." ("Manuscrito hallado en un bolsillo", p. 55).

Una vez más nos encontramos con esta duplicidad de planos en que la Realidad 2 emerge de una visión consuetudinaria . El mundo subterráneo del metro^{*} parisino es el plano físico donde se desarrolla el juego ideado por el protagonista. Sobre esto dice László Scholz: "...el lector se da cuenta de que el metro en realidad encarna la impersonalidad de las ciudades modernas. Al viajar en un vagón repleto, cada pasajero se encuentra en una tierra de nadie...El metro es la alienación, es el reino del

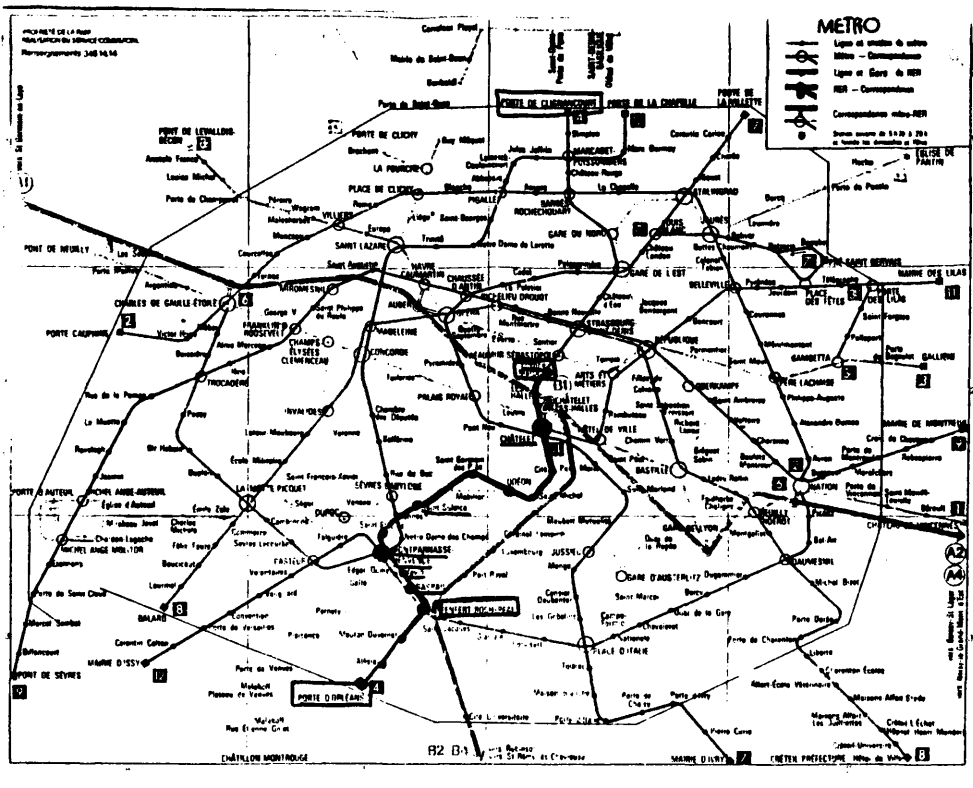
hastío, por su enorme red de líneas y estaciones es incalculable, pero los que saben aprovecharse de sus posibilidades, lograrán un encuentro con el otro, hallarán el profundo amor humano como "casi" lo alcanzaron Marie-Claude y el protagonista del cuento." (6). Esta alienación de que habla Scholz es también corroborable por la mecanización temporal que encarna este medio de transporte. Hay una especie de sincronización del tiempo del reloj que se contrapone al tiempo psíquico:

"...un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo." ("Manuscrito hallado en un bolsillo", p. 51).

La doble concepción de lo real se encuentra también enmarcada por la codificación nominativa que el protagonista hace de la persona que in directamente entra en las reglas del juego. De esta manera ya en un intento de juego anterior era Paula-Ofelia y en el que se narra detalladamente en el cuento es Ana-Margrit (La primera es la que se encuentra sen tada en el metro casualmente frente a él y el segundo nombre responde al reflejo de la ventanilla) que en la realidad -fuera del metro y del jue go- es Marie-Claude.

"En el café más tarde, ya solamente Ana mientras el reflejo de Margrit cedía a una realidad de cinzano y de palabras, me dijo que se llamaba Marie-Claude...yo creo que Marie-Claude me dejaba venir y estar en su presente como quizá Margrit hubiera respondido a mi sonrisa en el vidrio de no mediar tanto molde previo, tanto no tienes que con testar si te hablan en la calle o te ofrecen caramelos...hasta que Marie-Claude, ya liberada de mi sonrisa a Margrit, Marie-Claude en la calle y el café había pensado que era una buena sonrisa..."("Manuscrito hallado en un bolsillo", p. 59).

El juego parte de parámetros reales. Las estaciones y recorrido i niciado y seguido por el protagonista forma parte del metro de París co mo puede verse en el plano ilustrativo. La línea 4 (Porte de Clignancourt - Porte D'Orléans) es la seleccionada previamente por su jugador. Inicia su recorrido en la estación de Etienne Marcel para concluirlo en la de Porte D'Orléans. El azar del juego radica en las múltiples visicitudes que pueden darse dentro del trayecto ya que cabe la posibilidad de que el otro elegido opts por un cambio de línea no considerado dentro de los estamentos del juego. De ocurrir esto último fracasaría para volver a empezar.



No obstante hay una violación por la alteración de los códigos lúdicos. La sigue en la estación de Denfert-Rochereau. Veamos el texto:

"No sé cómo decirlo, las arañas mordían demasiado, no fui deshonesto en el primer minuto, simplemente la seguí para después quizá aceptar, dejarla irse por cualquiera de sus rumbos allá arriba; a mitad de la escalera comprendí que no, que acaso la única manera de matarlas era negar por una vez la ley, el código. El calambre que me había crispado en ese segundo en que Ana (en que Margrit) empezaba a subir la escalera vedada, caía de golpe a una lasitud soñolienta, a un gólem de lentos peldaños; me negué a pensar, bastaba saber que la seguí viendo, que el bolao rojo subía hacia la calle, que a cada paso el pelo negro la temblaba en los hombros." ("Manuscrito hallado en un bolsillo", p. 58).

La Realidad 2.-la del juego- se instala dentro de la Realidad 1 como una forma de búsqueda que permita ampliar las limitaciones de lo previsible. Es por esto mismo que tal alteración se presenta como apertura. László Scholz habla del juego como un "...recurso que reemplaza a la razón ...que se toma por una ceremonia en la cual los jugadores tienen la posibilidad de alcanzar aquel centro anhelado...de llegar a lo profundo de las cosas, de encontrarse con el otro ser humano, de experimentar las manifestaciones del azar."(7).

La posterior incorporación de Marie-Claude al juego permite la validez del encuentro hace que aquello que está supeditado a las coordenadas de lo ya instituido ingrese en el mundo de las aperturas no racionalizadas. Permite poner de presente aquella expresión de Horacio Oliveira: "Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos" (8).

La esperanza del protagonista reside en una violación del orden que es la oposición a lo cotidiano. Para él es necesario ir al encuentro de la realidad, pero para engendrarla de nuevo, para descubrir lo maravilloso en lo imprevisible. Para Marie-Claude la búsqueda se cierne sobre los marcos de lo ya conocido . Veamos un aparte significativo del cuento:

"...se lo dije todo, cada detalle del juego, las improbabilidades confirmadas desde tantas Paulas (desde tantas Ofelias) perdidas al término de un corredor. Las arañas en cada final. Lloraba, la sentía temblar contra mí aunque siguiera abrigándome, sosteniéndome con todo su cuerpo apoyado en la pared de los muertos; no me preguntó nada, no quiso saber por qué ni desde cuando, me le ocurrió luchar contra una máquina montada por toda una vida a contrapelo de sí misma, de la ciudad y sus consignas, tan sólo ese llanto ahí como un animalito lastimado, resistiendo sin fuerza al triunfo del juego, a la danza exasperada de las arañas en el pozo." ("Manuscrito hallado en un bolsillo", pp.61-62).

La búsqueda, la esperanza y la incertidumbre del encuentro son las tres iteraciones significativas que están condensadas en la trama de la narración. Los caracteres diferenciales son, por su parte, el metro, la ventanilla y el juego. Estos elementos se entrelazan para desembocar en un final ambiguo que quizás termine en el inicio -en ese manuscrito que tal vez fuera hallado en el bolsillo de un hombre urdido por la desesperanza- con el título del relato. Corroboremos esto con las palabras de Julio Cortázar al respecto: "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." (9).

4.6.4 "Verano" .-

El mundo de una pareja inmerso en lo rutinario constituye el enfo que temático de la narración. El antagonismo entre la representación ex terna y las circunstancias psíquicas se instalan como funciones cardinales que van siendo desarrolladas paulatinamente por un narrador que hace uso de la tercera persona.

Sólo dentro de una atmósfera que encarna una aparente pasividad puede darse una situación de irrupción. Mariano y Zulma forman parte del mundo campestre, de su cabaña en el valle, sin más alteraciones que la llegada del cartero a mediodía o la presencia de la niña que les ha llevado Florencio por una noche. Su condescendiente impersonalidad con tagia el mundo de repeticiones instituidas.

"Todo se cumplía cíclicamente, cada cosa en su hora y una hora para cada cosa, con la excepción de la nena que de golpe de sajustaba levemente el esquema; un banquito y un vaso de leche para ella, una caricia en el pelo y elogios por lo bien que se portaba. Los cigarrillos, las go londrinas arracimándose sobre la cabaña; todo se iba repitiendo, encajando, el si llón ya estaría casi seco, encolado como ese nuevo día que nada tenía de nuevo. Las insignificantes diferencias eran la nena esa tarde, como a veces a mediodía el cartero los sacaba un momento de la soledad con una carta para Mariano o para Zulma que el destinatario recibía y guardaba sin decir una palabra." ("Verano", pp. 70-71).

Dentro de todo este ambiente la aparición del caballo blanco, su estrepitoso ruido, se presenta como un elemento de catarsis que conden sa la intensidad de la narración a su vez que cumple la función de libera ción de la atmósfera psíquica reprimida por medio de las acciones co

tidianas. Veamos la progresión asumida dentro del relato de este elemento proyectivo:

"Cuando Zulma oyó el primer ruido, María no estaba buscando en las pilas de discos...Un ruido como en la escalera de piedra del jardín, pero a esa hora nadie venía a la cabaña, nadie venía nunca de noche...Sonaba raro, casi como un bufido, dijo Mariano. En el ventanal chicoteó una enorme mancha blanca." ("Verano", pp. 72-73).

Esta primera percepción ambigua, en que se mezclan sensaciones auditivas desagradables con la noche y la confusión, está seguida de la precisión del sonido escuchado y de la impresión psíquica que se da en Zulma:

"No tuvo tiempo de preguntar, el bufido resonó cerca de la pared que daba al norte, un relincho sofocado como el grito de Zulma que tenía las manos contra la boca y se pegaba a la pared del fondo, mirando fijamente el ventanal. Es un caballo, dijo Mariano sin creerlo, suena como un caballo, oí los cascos, está galopando en el jardín. Las cribs, los belfos como santos, una enorme cabeza blanca rozaba el ventanal, el caballo los miró apenas, la mancha blanca se borró...oyeron otra vez los cascos, un brusco silencio del lado de la escalera..." ("Verano", p. 73).

Un tercer estado se manifiesta por la proyección onírica en que Zulma se aferra a la imagen obsesiva del caballo atribuyéndole caracteres que se correlacionan con la figura ingenua de la niña, el deseo de entrar del caballo supuestamente proporcionado por la nena y su desnudez en las escaleras.

"Obstinándose en que asintiera, que volviera a tenderse dándole la espalda ahora que de golpe había retirado la mano y estaba sentada...Se levantó al mismo tiempo que Zulma, incapaz de impedirle que abriera la

puerta y fuera hasta el nacimiento de la escalera, pegado a ella y preguntándose vagamente si no haría mejor en cachetearla, traerla a la fuerza hasta la cama, dominar por fin tanta lejanía petrificada...¿Vos sabés por qué está ahí la nena? Con una voz que debía pertener todavía a la pesadilla...Y la voz quebrada, casi en falsete, está ahí para dejarlo entrar, te digo que lo va a dejar entrar (...) La nena miró a Zulma desnuda, entre dormida y avergonzada..." ("Verano", p. 77 y 78).

El crítico Planells establece una bifurcación de situaciones que son vividas por Zulma: "...enfrenta dos situaciones igualmente intensas y reales. Por una parte, una vivencia exterior que se presenta inesperadamente (la niña, el caballo y la presunta complicidad entre ambos) y por otra, la conexión justa de esa circunstancia imprevista con una profunda vivencia interior (represión sexual, frigidez, maternidad frustrada)." (10). La interrelación entre estas dos situaciones caracterizadas por Antonio Planells da origen a esa especie de visión pesadillesca.

La caracterización del mundo de Mariano en cierta forma se encuentra hecha a través de las palabras de Zulma (reseñadas por el narrador haciendo uso del estilo directo) y por las interpretaciones que el propio narrador en su calidad de omnisciente hace de los pensamientos de Mariano (empleando el estilo indirecto). Verifiquemos lo dicho citando un texto significativo:

"La nena comió su durazno y admitió que tenía sueño...Son increíbles, dijo Mariano, qué mundo inalcanzable, y pensar que fue el nuestro, el de todos. A lo mejor no es tan diferente, dijo Zulma que destendía la mesa, vos también tenés tus manías, el frasco de colonia a la izquier

da y la gillete a la derecha, y yo no hablemos. Pero no eran manías, pensó Mariano, más bien una respuesta a la muerte y a la nada, fijar las cosas y los tiempos, establecer ritos y pasajes contra el desorden lleno de agujeros y de manchas. Solamente que ya no lo decía en voz alta, cada vez parecía haber menos necesidad de hablar con Zulma, y Zulma tampoco decía nada que reclamara un cambio de ideas. ("Verano", p. 72).

Martha L. Canfield dirá a propósito de "Verano": "...este cuento trata el misterio de la identidad: la niña es y no es el caballo asesino, perturbador. La niña provoca el estallido de las pasiones de Zulma, cobardemente reprimidas, y su materialización en el caballo loco, desbocado. Los sueños se ponen andar en la noche sacudiendo los cimientos de la casa y amenazando la narcotizante rutina de los días. Zulma es y no es el caballo. Es la vida cobrándose lo que se le debe cuando alguien se niega a precipitarse en su torbellino." (11).

La explicación que da Julio Cortázar a la irrupción, a esa especie de presencia anormal dentro del mundo totalmente rutinario de la pareja, es la siguiente: "Si se quiere buscar una explicación alucinatoria, ese caballo blanco es un poco la encarnación del sentimiento de culpa de los dos personajes que están llegando al final de una relación personal." (12). Esta encarnación supone una liberación en la medida en que se manifiesta exteriormente todo lo que se encontraba condensado en un plano enteramente psíquico y que, por supuesto, era importante desarrollar en tanto que es una función cardinal. El proceso operado dentro de la línea de las acciones es el siguiente: estado de equilibrio (representado por el mundo rutinario del que forman parte los protagonistas), desequilibrio (ingreso de la niña y presencia perturbadora del caballo) y vuelta al e-

quilibrio. De esta forma los caracteres diferenciales integrantes de ese primer estado (la pareja rutinaria, las cartas y su cabaña en el valle), los dos del segundo estado (la nena y el caballo) y la asimilación a una serie de iteraciones significativas (silencio/ruido, oscuridad/cl^aridad, ingenuidad infantil/ represión de los adultos) permiten que pue^da diversificarse el proceso seguido en el relato de acuerdo con la fun^ción desempeñada por cada carácter diferencial y por cada binomio ite^rativo.

4.6.5 "Ahí pero dónde, cómo" .-

La traslación del mundo onírico al mundo del lenguaje constitu^ye el enfoque temático de la narración. Un narrador en primera persona vierte a través de un monólogo interior el mundo de sus sueños y más concretamente el de la presencia de su amigo Paco, ya muerto .

Los dos niveles del texto -trozos que se encuentran en letra más pequeña y texto en letra normal- son dos encuentros con un mismo núcleo temático: la presencia de Paco hecha de elementos pasados, del recuerdo de Paco vivo, mezclados con las imágenes del sueño (párrafos en letra pequ^eña) y la interacción del sueño con la realidad, con el presente del re^lato(texto normal). Citemos un párrafo ilustrativo del primer nivel(el que es prioritariamente rememorativo):

"...él es como un puro presente que se mani^fiesta o no en este presente sucio, lleno de ecos de pasado y obligaciones de futuro (...) su cara pequeña y p^alida, su cuerpo a^pretado de jugador de pelota vasca, sus o^jos de agua, su pelo rubio peinado con gomina, la raya al costado, su traje gris, sus mocasines negros casi siempre una corbata azul pero a veces en mangas de camisa o con una bata de esponja blanca (cuando me espera en su pieza de la calle Rivadavia levantándose con esfuer^zo para que no me dé cuenta de que está enfer^mo..." ("Ahí pero dónde, cómo", p.83 y 84).

En éste y en todos los trozos que se suceden y que pueden conformar un sólo texto, mas leen continuamente, las imágenes fluyen en un presente congelado. En el otro plano de la ficción -Realidad 1- el narrador es tablece una especie de racionalización de aquello que vive en los recuerdos y en el plano onírico -Realidad 2-. En su hotel de Ginebra y a treinta y un años de muerto Paco, hacia el lustro 65-70(?) (su primer sueño se dio en París por los años cincuenta y hacía quince años que había muerto Paco) el narrador intenta aprehender esa "zona otra" donde hay una ruptura total de las coordenadas tempo-espaciales:

"Te digo, esos treinta y un años no son lo que importa, mucho peor es este paso del sueño a las palabras, el agujero entre lo que todavía sigue aquí pero se va entregando más y más a los nítidos filos de las cosas de este lado, al cuchillo de las palabras que sigo escribiendo y que ya no son eso que sigue ahí pero dónde, cómo. Y si insisto es porque no puedo más, tantas veces he sabido que Paco está vivo o que va a morirse, que está vivo de otra manera que nuestra manera de estar vivos o de ir a morirnos, que escribiéndolo por lo menos lucho contra lo inapresable, paso los dedos de las palabras por los agujeros de esa trama delgadísima que todavía me ataba en el cuarto de baño (...) Por supuesto que no estás en la casa de la calle Rivadavia, y que yo en Ginebra no he subido la escalera de tu casa en Buenos Aires, eso es la utilidad del sueño y como siempre al despertar las imágenes se deslién y solamente quedás vos de este lado, vos que no sos un sueño, que me has estado esperando en tantos sueños..." ("Ahí pero dónde, cómo", p. 85 y 89).

Esta especie de descolocación Cortázar la presenta al lector como un guiño de ojo ("a vos que me leés"), como un reto, en que se plasma a través de las palabras todos aquellos intersticios inevitables que a veces pasan desapercibidos por las limitaciones de la comunicación a

través del lenguaje.

"releer esto es bajar la cabeza... preguntarse por el sentido de estar tecleando en esta máquina, para quién, decime un poco, para quien que no se encoja de hombros y encasille rápido, ponga la etiqueta y pase a otra cosa, a otro cuento." ("Ahí pero dónde, cómo", p. 88).

De esta forma "Cortázar escritor-testigo, testigo del tiempo, del tiempo del misterio y del misterio contra el tiempo..." (13) yuxtapone dos planos de realidad, acerca realidades vividas en tiempos distintos pero cuyos caracteres son convergentes. Hay una búsqueda por medio del lenguaje y al mismo tiempo un rechazo a los códigos lingüísticos como medio de interpretación de aquello que se encuentra "del otro lado", fuera de convencionalismos retóricos y etiquetas encasilladoras.

De antemano, el epígrafe del relato ("Un cuadro de René Magritte representa una pipa...Al pie de la pintura su título: Esto no es una pipa."(p.83)) nos sitúa en el límite de la confrontación entre la realidad representada (pipa-palabras) y el verdadero sentido de la representación oculto detrás de las imágenes -pictóricas o literarias- ("esto no es una pipa"-esto no es un sueño). De acuerdo con lo expresado por Planells "...el centro ontológico...en "Ahí pero dónde, cómo"...es ilusorio y sujeta a la inexorable ley del cambio; desplazándose hacia todas partes pero, en definitiva, hacia ninguna...una nueva esfera de Pascal que aparece paralelamente a las imágenes de laberintos y espejos..." (14). El devenir temporal se puede verificar por la traslación de imágenes perdurables en el recuerdo (pertenecientes a un estado de vigilia) a un estado de somnolencia donde las imágenes se agolpan mediante un mecanismo preverbal.

La conexión del texto con la vida de Julio Cortázar-su extratextualidad- es señalada por él mismo : "A mí me ocurre, y sé que me va a ocurrir mientras viva, que cuando yo sueño con este amigo, un amigo de mi juventud, la calidad del sueño es diferente a la de los sueños ordinarios. Tengo la impresión de entrar por la vía del sueño, a una dimensión, a otro tiempo donde él está todavía vivo pero está enfermo y se está muriendo: eso es lo más desesperante; quisiera verlo feliz, contento, en esa otra dimensión del tiempo." (15).

El elemento excepcional que se perpetúa dentro de lo real radica en las concatenaciones efectuadas entre sueño-realidad-lenguaje. El estado onírico es recreado en un tiempo literario por el narrador. Los elementos pertenecientes al taller de Cortázar-narrador son identificables aquí a través de uno en particular: la ciudad que es soñada por Cortázar , casi como una obsesión, y que el autor intentó delimitar en 62. Modelo para armar^R . Esta ciudad aparece en "Ahí pero dónde, cómo" como una forma de comtraposición de dos figuras oníricas con autonomía propia : tan real es el sueño de Paco como el de la ciudad. Sin embargo, no hay mezcla, cada uno tiene sus propios caracteres dentro de ese estamento de lo real que permite una amplitud, una proyección de vivencias.

"El tiene su territorio propio, gato en su mundo recortado y preciso, la casa de la calle Rivadavia, el café del billar, alguna esquina del Once. Quizá si lo hubiera encontrado en la ciudad de las arcadas y del canal del norte, lo habría sumado a la maquinaria de las búsquedas, a las interminables habitaciones del hotel, a los ascensores que se desplazan horizontalmente, a la pesadilla elástica que vuelve cada tanto; hubiera sido más fácil explicar la presencia, imaginarla parte de ese decorado que la hubiera empobrecido limándola, incorporándola a sus torpes juegos. Pero Paco está en lo suyo, gato solitario asomado desde su propia zona sin mezclas..." ("Ahí pero dónde, cómo", p. 92).

Los recuerdos, el sueño, las referencias localistas (la calle Riva av avia, el cementerio de la Chacarita o el café del Once) son caracteres diferenciales que se repiten una y otra vez como una forma de delimitar la Realidad l. Las palabras como formas de llenar los agujeros inllenables, la esperanza y el absurdo p la irreversibilidad del tiempo y la perdurabilidad de lo acaecido son las iteraciones significativas que literariamente intentan apresar sin saber "cómo" ni "dónde" ese "ahí" que pertenece al mundo de la atemporalidad y que se resiste a ser fijado por "palabras de papel" (p.93).

4.6.6 "Lugar llamado Kindberg" .-

El encuentro casual entre Marcelo y Lina propicia la recreación mental de hechos pasados por parte del protagonista. La vida sin complicaciones de Lina frente a su mundo codificado de corredor de materiales prefabricados lo lleva a replantearse con nostalgia sus años de juventud de los años treinta o cuarenta:

"...Copenhague y después, pero qué importa después, Marcelo, ya te dije que no quiero atarme, no quiero—no quiero, Copenhague es como un hombre que encuentras y dejas (ah), un día que pasa, no creo en el futuro, en mi familia no hablan más que del futuro ... y a él también su tío Roberto convertido en el tirano cariñoso para cuidar de Marcelito huérfano de padre y tan chiquito todavía el pobre, hay que pensar en el mañana m'hijo, la jubilación ridícula del tío Roberto, lo que hace falta es un gobierno fuerte, la juventud de hoy no piensa más que en divertirse, carajo, en mis tiempos en cambio, y la osezna dejándole la mano sobre el mantel y por qué esa succión idiota, ese volver a un Buenos Aires del treinta o del cuarenta, mejor Copenhague, che, mejor Copenhague y los hippies y la lluvia ...pero él nunca había hecho stop..." ("Lugar llamado Kindberg", p. 104).

Las dos secuencias -la de Lina y la de Marcelo- se imbrican entre lazando elementos de una y otra. El narrador asume la perspectiva del protagonista y a través de un estilo indirecto libre conjuga ambos puntos de vista. Esta imbricación se encuentra dada por el acoplamiento en el discurso de situaciones temáticamente contrapuestas. En los ejemplos que citamos a continuación se puede observar la eliminación de situaciones intermedias a través de un lenguaje sintético, cambio de punto de vista sin intervención directa de un narrador y el montaje a través de un nexo reiterado que fusiona significativamente ambos planos.

"...la burbuja burguesa protectora de una billetera de viajero sin problemas, la luvia estrellándose ahí afuera contra la burbuja como esa tarde en la cara blanquisima de Lina..." ("Lugar llamado Kindberg", p. 98).

"...su sonrisa suma de free-jazz y bocado gúlash y osita húmeda de auto-stop, nuzca tuve tanta suerte, fuiste bueno. Bueno y consecuente, entonces Marcelo revancha bando neón, pero la pelota sale de la cancha, es otra generación, es una osita Shepp, ya no tango, che." (Ibid., p. 99).

"...una burbujita plateada plop en los labios húmedos, boca bonita recortada terminando justo donde debía, esos dibujos del renacimiento, Florencia en otoño con Marlene, esas bocas que pederastas geniales habían amado tanto..." (Ibid., p. 101).

Esta contraposición de mundos conforma una realidad objetiva en que incluso se encuentran incluidos los recuerdos juveniles de Marcelo. La apertura hacia aquello que en un momento es sugerido levemente dentro de la narración y después es realizado está dada por una de las anécdotas contadas por Lina. Esta especie de premonición hecha por Lina está simbolizada por la similitud de imágenes entre el pájaro que ella una vez ve estrellar

se contra un árbol y el tronco de árbol contra el que el coche de Marcelo choca y pone fin a su vida. A esta suerte de premonición Antonio Pignelli la caracteriza así: "El deseo encarnado en Marcelo conduce a la destrucción. Lina está en el sendero de la abolición del deseo. El deseo produce soledad, incomunicación, dolor, angustia y muerte; la abolición paulatina del deseo es el camino de la liberación." (16). Veamos el párrafo final que nos muestra el desenlace de la esporádica relación entre Lina y Marcelo, el accidente sufrido por éste y la ambigüedad del sentido último de tal desastre:

"...solamente hasta la noche si quieres, y sentir que sí, que quería, que no había ninguna razón para que no quisiera, y apartar lentamente la mano y decirle que no, mejor no, sabés, aquí vas a encontrar fácil, es un gran cruce, y la osezna acatando como bruscamente golpeada y lejana, comiéndose cara abajo los terrones de azúcar, viéndolo pagar y levantarse y traerle la mochila y besarla en el pelo y darle la espalda y perderse en un furioso cambio de velocidades, cincuenta, ochenta, ciento diez, la ruta abierta para los corredores de materiales prefabricados, la ruta sin Copenhague y solamente llena de veleros podridos en las cunetas, de empleos cada vez mejor pagados, del murmullo porteño del Rubí, de la sombra del plátano solitario en el viraje, del tronco donde se incrustó a ciento sesenta con la cara metida en el volante como Lina había bajado la cara porque así la bajan las ositas para comer el azúcar." ("Luz llamado Kindberg", p. 109).

El mundo de las intuiciones y el lenguaje simplificado representan una visión casi ingenua acorde con el lugar del encuentro ("...Kindberg, a traducir ingenuamente por montaña de los niños o a verlo como la montaña gentil..."(p.97)) y con la "otra" visión, la de Marcelo, que desde un tiempo casi lejano acepta la descolocación pero sin rebelarse: él metódico y calculador ("valija y portafolios"), ella sensitiva e imprevisible ("mochila y chapoteo").

4.6.7 "Las fases de Severo" .-

Desde el principio del relato se puede observar una predilección por el sueño no como tópico estético, sino como parte integrante de esa realidad. Severo es el centro alrededor del cual giran los participantes/espectadores. La ceremonia casi ritual que automáticamente va experimentando Severo se resuelve en seis fases (la del sudor, la de los saltos, la de las polillas, los números, los relojes y la del sueño) a las que se asiste como desde lejos. Ese terreno de la "otredad" en que se encuentra Severo usurpa la realidad de los esquemas racionales de aquéllos que se encuentran de "este lado":

"...todos sentíamos que en el fondo la inmovilidad seguía, que estábamos como esperando cosas ya sucedidas o que todo lo que podía suceder era quizá otra cosa o nada, como en los sueños, aunque estábamos despiertos y de a ratos, sin querer escuchar, oíamos el llanto de la mujer de Severo, casi tímido en un rincón de la sala donde debían estar acompañándola los parientes más cercanos." ("Las fases de Severo", p.114).

Antonio Planells dice a propósito de este cuento: "...la acción... se desarrolla en un plano fronterizo entre la vida y la muerte. Lo novedoso en este relato es su presentación y su enfoque. La presentación responde al formalismo propio de una pieza teatral...pero lo presentado correspondería a un caprichoso "happening"..." (17).

El puente que tiende el narrador entre el mundo del sueño y la vigilia está dado por la interpretación casi racional y de matiz irónico de aquellas fases que se suceden continuadamente en una Realidad 2 y que sus asistentes presencian desde su Realidad 1. La imposibilidad de formar parte de aquella ceremonia en que los saltos, las polillas, los números o

el atraso o adelanto de las manecillas de los relojes pertenecen al mundo de lo imprevisto, del azar, lleva al narrador a objetivizar lo desconocido:

"...no sé si comprendí del todo pero tuve la sensación de un gran hueco, algo como una cripta vacía que en alguna parte de la memoria latía lentamente con un gotear de filtraciones. En la negación de Ignacio (y desde lejos me había parecido que el Bebe Pessoa también negaba con la cabeza, y que Manuelita nos miraba ansiosamente, demasiado tímida para negar a su vez) había como una suspensión del juicio, un no querer ir más adelante; las cosas eran así en su presente absoluto, como iban ocurriendo. Entonces podíamos seguir, y cuando la mujer de Severo entró en la cocina para avisar que Severo iba a decir los números, dejamos las copas medio llenas y nos apuramos." ("Las fases de Severo", p. 119).

La primera fase, la del sudor, se presenta como un mecanismo vital de preparación. El sudor es como esa puerta que se abre "...y que coincide con el proceso de adaptación a una circunstancia distinta y única a la vez." (18). La materialización de la angustia por el más allá, por lo desconocido, se simboliza en ese sudor/llanto que en alguna forma es el paso hacia "otro" estado desgajado de lo contrastable.

"La fase del sudor era desagradable porque al final había que cambiar las sábanas y el pijama, hasta las almohadas se iban empapando y pesaban como enormes lágrimas. A diferencia de otros... Severo se quedaba inmóvil, sin siquiera mirarnos, y casi en seguida el sudor le había cubierto la cara y las manos. Sus rodillas se recortaban como dos manchas oscuras, y aunque su hermana le secaba a cada momento el sudor de las mejillas, la transpiración brotaba de nuevo y caía sobre la sábanas." ("Las fases de Severo", p. 115).

La segunda fase encarna la antítesis que se da entre los estremeci

mientos físicos (los saltos) y la aproximación a un estado de inmovilidad total. Los saltos se suceden sincrónicamente como un reto activo ante un proceso irreversible.

"Severo dio el primer salto y quedó sentado al borde de la cama, mirando a su hermana que lo alentaba con una sonrisa un poco estúpida y de circunstancias... qué podía importarle a Severo que su hermana lo alentara o no. Los saltos se sucedían rítmicamente: sentado al borde de la cama,...contra la cabecera...en el borde opuesto, de pie en medio de la cama...cayendo justo en los huecos mientras nadie se movía y solamente los ojos lo iban siguiendo..." ("Las fases de Severo", p. 116).

La fase de las polillas es presentada como una máscara que paulatinamente se va delineando sobre el rostro de Severo. La presencia de las polillas marca el camino hacia la posesión. Una especie de desprendimiento desde "esa contemplación sin parpadeos"(p.117). Es necesario que su rostro se diluya en "una enorme máscara temblorosa"(pp.117-118) para que empiece a formar parte de un estado agónico.

La fase de los números y los relojes forman parte de ese ritual donde lo importante es anular las categorías tempo-espaciales para poder entrar en esa fase última, la del sueño, en que el pañuelo blanco que cubre su cara marca el final de la acción representada.

"...comprendiendo que era el fin, el sueño de Severo que empezaba, y el gesto de Manuelita al inclinarse sobre su padre y cubrirle la cara con el pañuelo, disponiendo las cuatro puntas de manera que lo sostuvieran naturalmente, sin arrugas ni espacios descubiertos, era lo mismo que ese suspiro contenido que nos envolvía a todos, nos tapaba a todos con el mismo pañuelo." ("Las fases de Severo", p. 122).

Después de presenciar la obsecante ceremonia, el narrador y sus amigos ingresan de nuevo en su mundo (Realidad 1) que tiene algo de ritual. Han sido observadores de "...otro rito, más impresionante que el de la vida común porque es menos frecuente, pero tan aterrador y desconsolador como la vida misma." (19).

"...el gris del amanecer con un gallo a llá en lo hondo nos iba devolviendo a nuestra vida de cada uno, al futuro ya instalado en ese gris y ese frío, horriblemente hermoso. Pensé que la mujer de Severo y Manuelita (tal vez los hermanos y el hijo mayor) se quedaban adentro velando el sueño de Severo, pero nosotros íbamos ya camino de la calle, dejábamos a trás la cocina y el patio." ("Las fases de Severo", p. 123).

Los dos planos de ficción están dispuestos alternadamente. Las fases se suceden como las "cañas" y los cigarrillos en los intermedios. Los participantes en el juego siguen mecánicamente las instrucciones de esa especie de cuerpo ausente que sufre transformaciones. De acuerdo con la interpretación del propio Cortázar "Severo es una especie de profeta, de Chamán que en aquel clima de velorio -donde parece que lo están velando a él- predice los destinos, anuncia el orden en que van a morir los asistentes." (20).

Los patrones establecidos, el esquematismo racional y la lógica de las acciones son el obstáculo que coarta ese ingreso en la realidad intuida, la que late en los ámbitos de la imaginación y el subconsciente. Se participa tangencialmente en los juegos del azar. Lo imprevisible pertenece al mundo de la sinrazón. Sus espectadores prefieren incorporarse a la realidad ya comocida de tranvías, cigarrillos y mates -"esas cosas que ayudan"(p.123)- que estar espectadores ante los avatares del azar.

4.6.8 "Cuello de gatito negro" .-

El último lado de este "octaedro" nos lleva de nuevo al centro del mundo lúdico cortazariano. El encuentro de dos manos en el pasamanos de un vagón de metro, su posible diálogo táctil independiente de sus dueños y el macabro final de que son objeto son las tres líneas temáticas que coinciden con los tres momentos del relato.

Sin embargo hay como "una vuelta de tuerca". El juego que es previamente concebido por su jugador, Lucho, encuentra una respuesta en un contrincante inesperado (Dina, así se llama ella como sabremos luego, quien padece una extraña costumbre: agredir físicamente con sus manos a quien esté a su alcance y fuera de todo control) que asume el juego pero desde su propia perspectiva.

"_No se puede hacer nada_ repitió la chi
ca_. No entienden o no quieren, vaya a
saber, pero no se puede hacer nada en con
tra."

Le estaba hablando al guante, mirando a lu
cho sin verlo le estaba hablando al guan
tecito negro casi invisible bajo el gran
guante marrón.

"_A mí me pasa igual_ dijo Lucho_. Son in
corregibles, es cierto."

"_No es lo mismo_ dijo la chica."

"_Oh, sí, usted vio."

"_No vale la pena hablar_ dijo ella, bajan
do la cabeza_. Discúlpeme, fue culpa mía.
Era el juego, claro, pero por qué no era
divertido, por qué él no lo sentía juego
aunque no podía ser otra cosa, no había nin
guna razón para imaginar que fuera otra co
sa." ("Cuello de gatito negro", p. 130).

El mundo de las galerías del metro y los juegos de las manos en sus guantes (Realidad 2) se continúa en el mundo que está fuera del metro pa risino. Los intentos de explicaciones coherentes a ese fenómeno que se re

siste a ser consciente conforman la antesala del desenlace grotesco que se verifica hacia el final. Dina se encuentra supeditada al desenvolvimiento de sus manos, su "...drama...es su soledad e impotencia ante el fenómeno que la transforma en un ser incompleto e incontrolable." (21).

"_No quiero llorar_ dijo Dina_. Pero nunca había podido hablar con alguien así, después de... Nadie me cree, nadie puede creerme, usted mismo no me cree, solamente es bueno y no quiere hacerme daño." ("Cuello de gatito negro", p.136).

La posterior relación sexual, manipulados por el azar del encuentro, permite la comprobación de las acciones agresoras de las manos de la chica. Incidentalmente la lámpara de la mesa se estropea, intentan en la oscuridad buscar el interruptor de la luz y Lucho experimenta el impetu ceñido sobre él de las manos y las uñas de Dina:

"El empujón lo dejó solo frente a un ja deo, algo que temblaba ahí al lado, muy cerca; estirando los brazos avanzó buscando una pared, imaginando la puerta; tocó algo caliente que lo evadió con un grito, su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro, la quemazón le desgarró la mejilla y los labios...se arrastró de lado sabiendo lo que iba a ocurrir, un viento caliente sobre él, la marña de uñas contra su vientre y sus costillas, te dije, te dije que no podía ser, que encendieras la vela, buscá la puerta en seguida, la puerta." ("Cuello de gatito negro", p. 141).

Las manos, el juego y la oscuridad son los tres caracteres diferenciales del discurso que se entrelazan en los tres momentos del relato . El intersticio que arbitrariamente ha abierto el protagonista como una forma de interpolar a su vida otra forma de estar -la del estamento lúdic- se contrapone con la versión realista y trágica de las leyes del

juego. El protagonista es víctima de su propio entramado que esta vez no ha sido una apertura sino un encasillamiento.

"...tanteó buscando el botón de la luz, oyó detrás de la carrera y el alarido de Dina, su golpe contra la puerta entornada, debía haberse dado con la hoja en la frente, en la nariz, la puerta cerrándose a sus espaldas justo cuando apretaba el botón de la luz. El vecino que espiaba desde la puerta de enfrente lo miró y con una exclamación ahogada se metió dentro y trancó la puerta, Lucho desnudo en el rellano, lo maldijo y se pasó los dedos por la cara que le quemaba mientras todo el resto era el frío del rellano, los pasos que subían corriendo desde el primer piso, abríme, abrí en seguida, por Dios abrí, ya hay luz, abrí que ya hay luz. Adentro el silencio y como una espera..." ("Cuello de gatito negro", p. 142).

Cortázar ve en el juego táctil de los primeros momentos una "...especie de ninfomanía concentrada..." (22). No obstante, hay algo más que una explicación psicológica, el elemento fantástico irrumpe en una realidad objetiva a través de las características del tema escogido y el punto de vista que asume el lenguaje. Las manos tienen su propio lenguaje, tienen vida propia, dominan a sus propietarios. Este es el verdadero meollo del cuento. Con independencia de la aventura galante y tragi-cómica de Lucho y Dina, de las incidencias y variantes argumentales que la anécdota pueda tener, lo esencial de esta historia -insistimos- es el asunto fantástico de las manos^x. Como se recordará al comienzo de este trabajo incluimos unas categorías y clasificación del género fantástico apoyándonos en varios autores, Louis Vax entre ellos -quien se ocupaba de este subgénero de las partes del cuerpo con caracteres extraordinarios, donde este cuento sería ubicable.

N O T A S

OCTAEDRO

(1) Cortázar, Julio. Octaedro. 1a. ed. (Madrid, Alianza Editorial, 1974). Las citas que aquí se reseñan pertenecen a esta edición.

"Liliana llorando" .-

(2) Canfield, Martha L. "Cortázar o el hombre sano", p. 6. Material cedido por gentileza de la autora. Ver bibliografía.

(3) Ibidem .

"Los pasos en las huellas" .-

(4) Canfield, Martha L. "Cortázar o el...", op.cit., p. 2

* Consideramos que hay cierta continuidad en la temática cortazariana. La relación del crítico Fraga con el poeta Romero podría ser una repetición, una figura, de la relación entre Bruno y Johnny en "El perseguidor". De esta forma, en otra constelación, con otras figuras los destinos continúan una fase ya empezada.

* * Este "narrador mentiroso" sabe desde un principio que él se ha estado traicionando a sí mismo escribiendo una mentira sobre Romero, o mejor encubriendo facetas de su personalidad. La mentira es doble porque miente a su público y a nosotros lectores a los que nos hace creer la imagen que él ha dado del poeta en su biografía y solamente hacia el final del relato nos revela la verdad (al público y a nosotros los lectores simultáneamente, gracias a la técnica narrativa del autor). La mención a Henry James encaja perfectamente porque como se recordará en El mentiroso se da una situación análoga: el narrador nos presenta las cosas desde su punto de vista y por recursos indirectos que utiliza James (diálogos entre personajes secundarios) más la escena final nos enteramos de que el verdadero mentiroso es el narrador y no el personaje de referencia aparente.

(5) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica y..., op. cit., p. 57.

"Manuscrito hallado en un bolsillo" .-

* Cortázar en la entrevista concedida a Ernesto González Bermejo establece una interesante correlación entre el metro y los "arquetipos jungianos": "son los infiernos. El metro es un infierno que visitamos en vida." (p.46).

(6) Scholz, László. El arte poética de..., op. cit., p. 81.

- (7) Ibid., p. 26.
- (8) Cortázar, Julio. Rayuela, op. cit., p. 15.
- (9) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op. cit. p.46

"Verano" .-

- (10) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica..., op. cit. , p. 123.
- (11) Canfield, Martha L. "Cortázar o el hombre...", op. cit., p. 3
- (12) Gonzalez Bermejo, Ernesto. Conversaciones con... , op. cit,p.139.

"Ahí pero dónde, cómo" .-

- (13) Canfield, Martha L. "Cortázar o el hombre...", op. cit., p. 5.
- (14) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica..., op. cit., p. 65.
- (15) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones..., op.cit., p. 137.

* Este sueño de la ciudad pertenece al taller del escritor . Cortázar intentó hacer girar los personajes de 62, Modelo para armar dentro de esa constelación onírica. Aquí curiosamente las características de esa ciudad donde nunca ha aparecido Paco coinciden con algunas de las pertenecientes al plano que el propio Cortázar ha ido elaborando de este sueño obsesivo. Corroborémoslo con las palabras del autor: "Créase o no, esa ciudad existe en mí y a su manera: hace ya muchos años que empecé a soñar con ella, a conocerla paulatinamente tal como se describe en "62" ; entre mis papeles guardo un plano de la ciudad, al que fui agregando detalles, plazas, el canal del norte, a medida que mis sueños me iban internando en ella." (Conversaciones..., p. 94).

"Lugar llamado Kindberg" .-

- (16) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica..., op. cit. , p. 59

"Las fases de Severo" .-

- (17) Planells, Antonio. Cortázar: Metafísica ..., op. cit., pp. 41-42.
- (18) Ibidem, p. 43.
- (19) Canfield, Martha L. "Cortázar o el hombre..." , op. cit. , p. 5.

(20) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op. cit., p.140.

"Cuello de gatito negro" .-

(21) Planells, Antonio. Cortázar..., op. cit., p. 69.

(22) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op. cit., p.141.

* Esta obsesión por las manos que se encuentra tematizada en el presente relato la encontramos también en "Estación de la mano" de La vuelta al día en ochenta mundos, t.II, pp. 105-110. pero con matices más poéticos, menos patéticos.

4.7 FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES (1).-

Esta obra independiente de Julio Cortázar constituye algo absolutamente original dentro de su producción. No se trata de una novela corta ni de un ensayo. Tampoco es un cuento en el sentido ortodoxo del término pues la narración coexiste alternada con fragmentos de historietas ilustradas. Estas últimas sin embargo forman parte de la historia que se nos cuenta. Pero aparte de este desafío formal (al que se suman ilustraciones de documentos del Tribunal Russell -al que por otra parte está dedicada la obra-, fotografías de ametralladoras, fotogramas de películas, mapas, etc.) la temática, las técnicas literarias, las situaciones fantásticas nos dicen que estamos ante un cuento de genuina estirpe "literaria".

Otro de los motivos para estimar a Fantomas... como algo novedoso en la narrativa cortazariana es la inclusión del propio Julio Cortázar como protagonista (con su nombre y apellido) en el texto. Estamos entonces ante una incorporación osada del autor como personaje en su obra, cuyo antecedente más inmediato dentro de la narrativa argentina es Borges, quien ha ejercido un magisterio inicial sobre Cortázar -reconocido por éste-más de una vez.

La presencia del autor dentro de su obra, la existencia de una ficción (las historietas ilustradas) dentro de la ficción que se nos relata, sitúan de inmediato a este cuento dentro del género fantástico. Cortázar además interviene como personaje en el "comic" -por lo cual participa también en la "otra" realidad-. De este modo el autor argentino es autor, narrador (se autodenomina narrador narrándose a sí mismo en tercera persona), personaje y personaje dentro de esa segunda realidad. En otras palabras está dentro y fuera del texto. (Véase en este sentido a Cortázar como personaje de la historieta dentro del cuento en la página siguiente.)



(Fantomas contra los vampiros multinacionales, p. 29).

Aquí Cortázar/personaje del "comic" revierte sobre esta segunda realidad elementos pertenecientes a una Realidad 1, objetiva. La incorporación de tales elementos confirman la teoría cortazariana en la que lo fantástico

emerge de situaciones eminentemente consuetudinarias.

La situación inicial de que parte el relato es la siguiente: El "narrador" (Julio Cortázar en la ficción) narrado (en tercera persona, objetivado, por un Cortázar/narrador) se encuentra en Bélgica, después de concluir sus tareas como miembro del Tribunal Russell II, en la estación de ferrocarril próximo a regresar a su residencia habitual en París. Antes de tomar el tren compra una revista mexicana -curiosamente no había otra alternativa- para leer durante el viaje. La supuesta intrascendencia de la revista, la anécdota de la historia animada con dibujos, remite al protagonista-lector y a nosotros-lectores del cuento, por extensión, a realidades propias del mundo del escritor, del personaje que lee y de nuestra cultura. La Realidad 2, aquélla que es autónoma en la medida en que posee sus propias leyes, cuyos personajes y situaciones están tomados de la Realidad 1 resuelve humorísticamente el ataque inusitado a la cultura y a sus cultivadores más representativos. La solución está mediatizada por la intervención de un héroe -Fantomas- que individualmente intenta detener la acción violenta. Octavio Paz, Alberto Moravia, Susan Sontag y el propio Julio Cortázar son objeto de ataques diversos al igual que las bibliotecas de Londres, París y Roma.

La interconexión entre ambos planos de ficción es detectable por el cruce que se opera entre los elementos que definen cada realidad, que pertenecen a una y otra. Es decir, los caracteres diferenciales de la Realidad 1 (en un primer momento: Cortázar/"narrador", los ocasionales compañeros de viaje, el retorno a su apartamento parisino, etc.) y los pertenecientes a la Realidad 2 (los ya nombrados escritores, Fantomas y las mutinacionales como poder enemigo y acechante de la cultura, los "malos") se fusionan parcialmente (la Realidad 1 tiene dos momentos: el del viaje en el

tren y el que se desarrolla en el apartamento de Cortázar en París; en esta segunda secuencia tiene lugar la fusión de los dos planos). Susan Sontag, Paz, Moravia y Fantomas irrumpen en la realidad parisina de Cortázar "narrador"-personaje al igual que éste tuvo un papel junto a ellos en la historieta. Veamos dos párrafos ilustrativos al respecto:

"El astuto narrador había comprendido ya que el muchacho rubio era -nada-me-nos-que-Fantomas, y antes de que las cosas empezaran a precipitarse decidió cerrar la revista y los ojos (la nena rubia lo ninguneaba de nuevo, sumida en los graves problemas financieros del pobre Aristóteles Omassis) y resbalar despacito en el tobogán de la fatiga. Ocho días de trabajo en el Tribunal Russell, con una última reunión hasta la madrugada, horas y horas escuchando a los relatores y testigos que aportaban pruebas sobre la represión en tantos países de América Latina y el papel de las sociedades transnacionales en el pillaje de las economías y la dominación en el plano político." (Fantomas contra los vampiros multinacionales, p. 18).

La interconexión de las dos realidades ficcionalizadas ya explicitada en líneas anteriores puede verificarse en esta segunda cita:

"_Aplicarlos fuera del país_ repitió el narrador_. Sí, claro, no es nuevo. Pero tené cuidado, Fantomas, con noticias de este tipo deben estar tratando de lanzarte a otra pista falsa, o por lo menos inútil. Vos sabés que Susan no se caracteriza por la claridad de sus explicaciones telefónicas, y, sin embargo, me parece que entendí.

Yo también dijo Fantomas, sentándose en el suelo y sacando un frasco superchato de grapa_. por eso quiero enterarme bien de lo que hicieron ustedes los hipercerebrales en el Tribunal Russell, porque según Susan ahí está el detalle.

Mirá en los apéndices y encontrarás lo necesario dijo el narrador mostrando las páginas finales de este mismísimo volumen_." (Fantomas contra..., p. 44).

Como vemos en el texto la literatura dentro de la literatura se da como una categoría inmanente que explicita la obra a través de sí misma. Esta referencia de matices quijotescos constituye una iteración significativa que amalgama las tres capas de realidad contenidas en la totalidad del relato: la historia narrada, la historieta gráfica y el apéndice explicativo a propósito del Tribunal Russell. Esta última capa de realidad de índole extraliteraria se incorpora a la ficción a través de las palabras del narrador quien de este modo expresa la conciencia que tiene de sí mismo como personaje de ficción. Sobre esto volveremos más adelante.

La intencionalidad claramente didáctica del texto no sólo se encuentra sugerida en el enfoque temático del mismo sino que está plasmada en los pequeños resúmenes que anteceden las partes de la narración. El estilo de corte tradicional que enmarca dichas síntesis está al servicio de la correcta interpretación que se pretende dar de una problemática socio-política. Las apreciaciones de Julio Cortázar sobre Fantomas... corroboran lo dicho: "...es evidente que si a través de un comic, modificándolo como traté yo de hacerlo en Fantomas, se consigue hacer pasar otro tipo de mensaje, que nada tiene de "comic", en el sentido literal del término, evidentemente eso puede convertirse en un vehículo sumamente útil de difusión de ideas... esta idea de Fantomas me vino cuando, después de haber visitado Venezuela, descubrí hasta qué punto en América Latina se ignoraba prácticamente la labor del Tribunal Russell; eso lo confirmé después en México, todavía más, pero ya llevaba en el bolsillo el manuscrito de Fantomas... Me parece que es la posibilidad de utilizar lo literario o lo estético, puesto que el comic participa de las dos cosas, puesto que tiene una imagen que puede tener un valor estético. La utilización de esas dos cosas

mediante el agregado de una carga, de un contenido de tipo político, de tipo histórico, eso sí teniendo el cuidado ... de que lo político no destruya lo estético y lo literario, sino que realmente se consiga una especie de fusión..." (2).

La historieta dentro del discurso narrado ofrece una duplicación temática en la medida en que lo dicho a través de la imágenes posteriormente se revierte en palabras:

"El narrador prefirió pasar por alto la ligera laguna cultural, máxime cuando lo que sucedía en la revista rebosaba de cultura, las bibliotecas europeas describían la desaparición de las obras de Víctor Hugo, Gautier, Proust, Dante, Petrarca y Petronio, sin hablar de manuscritos de Chaucer, Chesterton y H.G. Wells, y en ese mismo momento una pareja joven y esbelta salía de un teatro donde se representaba La ópera de tres centavos y la chica en cuestión parecía ávida de saber como podía comprobarse fácilmente seis figuritas más adelante." (Fantomas ..., P. 17).

Otra situación de carácter literario se encuentra condensada en la actitud asumida por el escritor y en la selección que él hace para ponerlo en boca de un narrador:

"Tenía esa mala costumbre de pensar como si estuviera escribiendo, y viceversa dicho sea de paso." (Ibid., p. 22).

Así como en la historieta hay alusiones a lo que sucede e sucederá en el cuento, en el cuento hay referencias directas a la historieta y a la conexión entre ambos. Oigamos/leamos a "Susan Sontag":

"_Sí, demorado. Mira, estos matasanos de la clínica no me dejan hablar mucho tiempo, pero precisamente por eso te lo voy a

explicar con todo detalle. Ni siquiera necesitas leer el final de la historia, porque es perfectamente falsa." (Fantomas..., p. 33).

Sin embargo no todo es uniforme entre el cuento y el "comic". Entre otras, se aprecian dos claras diferencias: el espacio en que se sitúa Cortázar varía en uno y otro plano (París y Barcelona respectivamente) y el objeto del ataque de las multinacionales también es distinto -el Tribunal Russell y las bibliotecas-.

La exhaustiva lista de personalidades del mundo occidental que son el centro de ataque de las peticiones del Tribunal Russell se encuentran incluidas en el relato contribuyendo a la verosimilitud de la narración en su contacto con la Realidad 1 que ha sido la generadora de la segunda realidad. De esta manera tenemos a personalidades tales como Gerardo Ford o John Wayne y del otro estamento político a Víctor Jara, Fidel Castro o el "Che" Guevara. Estos últimos son enaltecidos de diverso modo, no así los primeros. El sentido social implícito en el relato está virtualmente sugerido a través de imágenes de colectividad, imágenes auditivas en donde se unifican distintas voces hispanoamericanas.

"Otras voces se mezclaban ahora en el teléfono, frases en idiomas y acentos diferentes, hombres y mujeres hablando de cerca y de lejos), el error está en presuponer al líder, Julio, en no mover ni un dedo si nos falta, en esperar sentados que aparezca y nos reúna y nos dé consignas y nos ponga en marcha." (Fantomas..., p. 58).

Finalmente la elección de un símbolo cultural y occidental con un matiz esencialmente individualista contrapone temáticamente a Fantomas con lo expresado en el párrafo anterior. Fantomas, producto cultural, es además (sintomáticamente) quien sale en defensa de la cultura, de la literatura en particular.

4.8 ALGUIEN QUE ANDA POR AHI (3)

4.8.1 "Cambio de luces" .-

Todo el relato está supeditado a la visión subjetiva del narrador y protagonista -Tito Balcárcel (actor de radioteatro)-. Son tres las situaciones temáticas que se entrelazan en la narración:

- El mundo profesional del protagonista en Radio Belgrano (Buenos Aires), el carácter cruel de los papeles desempeñados por él en las obras que se transmiten (de "príncipe" malvado en Rosas de ignominia, de Yago en Otelo o su papel de personaje "con algunos aspectos perdonables"(p.16) en Pájaro en la tormenta)y sus relaciones con Lemos -"el autor de moda"(p. 13)- y los autores -Raquelita Baley o Jorge Fuentes-.

- La vida personal del "otro" Tito Balcárcel, en su pequeño mundo del apartamento con sus libros, la gata y los recuerdos de Bruna cuya "ausencia era todavía demasiado presente"(p.21).

- Esta tercera línea temática se encuentra dispuesta alternadamente entre las otras dos. Luciana es una admiradora de sus papeles y decide escribirle y propiciar un encuentro. Después de varios encuentros decide dejar el apartamento de su tía Poli e irse a vivir con Balcárcel.

No obstante, podemos agrupar estas tres líneas temáticas arriba esbozadas en dos secuencias narrativas de acuerdo con los dos actantes² que estructuran su propia saga de acciones. De esta forma la primera y segunda línea temática conformarían la primera secuencia y la segunda estaría dada por la última línea perteneciente a Luciana.

Las dos cartas de Luciana que preceden el encuentro constituyen el

punto mediador entre la realidad del actor y protagonista del relato y el mundo de Luciana -espectadora/oyente y personaje del mundo de ficción-. A través de la correspondencia el protagonista se va creando una imagen de Luciana. Las cartas le permiten imaginarla con una serie de rasgos físicos y características de personalidad:

"Cuando entre dos mates encontré la carta de Luciana olvidada en el estante de las revistas y la releí de puro aburrido, pasó que de nuevo la vi, siempre he sido visual y fabrico fácil cualquier cosa, de entrada Luciana se me había dado más bien chiquita y de mi edad o por ahí, sobre todo con ojos claros y como transparentes, y de nuevo la imaginé así, volví a verla como pensativa antes de escribirme cada frase y después decidiéndose. De una cosa estaba seguro, Luciana no era mujer de borradores, seguro que había dudado antes de escribirme, pero después escuché en Rosas de ignominia le habían ido viniendo las frases, se sentía que la carta era espontánea y a la vez -acaso por el papel lila- dándome la sensación de un licor que ha dormido largamente en su frasco." ("Cambio de luces", p. 17).

La imagen de Luciana quedará aún más redondeada por la ubicación espacial que él hace de la figura imaginada en un espacio físico ficticio (ella sentada en un sillón de mimbre en una galería cerrada "con claraboyas de vidrios de colores y mamparas que dejaban pasar la luz agrisándola"(p.17)). La segunda carta que propicia el encuentro es también la ratificación de los supuestos imaginarios. Sin embargo la confrontación de los dos planos de realidad (Luciana como producto de imaginación -Realidad 2- y la verdadera Luciana -Realidad 1-) provoca una cierta ruptura:

"Pero Luciana era una mujer de más de treinta años, llevados eso sí con todas las de la ley, bastante menos menuda que la mujer

de las cartas en la galería, y con un precioso pelo negro que vivía como por su cuenta cuando movía la cabeza. De la cara de Luciana yo no me había hecho una imagen precisa salvo los ojos claros y la tristeza; los que ahora me recibieron sonriéndome eran marrones y nada tristes bajo ese pelo movidizo." ("Cambio de luces", pp.19-20).

Esta carencia va a ser la fuerza que motive al protagonista a realizar lentamente la superposición de la Realidad 2 sobre la Realidad 1. No obstante, la Luciana que va asumiendo pasivamente tal acoplamiento también desea lograr una adecuación entre la imagen del Tito Balcárcel de la radiodifusión y el que se presentó al encuentro (lo "había imaginado más alto, con pelo crespo y ojos grises"(p.21)). Pero no hay un proceso como el que hemos verificado en Tito sino un salto hacia el encuentro con esa imagen latente y al final lograda:

"No tuve tiempo, un azar de horarios cambiados me llevó al centro un fin de mañana, la vi salir de un hotel, no la reconocí al reconocerla, no comprendí al comprender que salía apretando el brazo de un hombre más alto que yo, un hombre que se inclinaba un póco para besarla en la oreja, para frotar su pelo crespo contra el pelo castaño de Lucia na." ("Cambio de luces", p. 27).

Todo el proceso anteriormente enunciado puede sintetizarse dialécticamente en las tres fases que se esquematizan a continuación:

CREACION SUBJETIVA	CONFRONTACION OBJETIVA	SIMBIOSIS DE LO SUBJETIVO CON LO OBJETIVO.
<p>(Realidad 2)</p> <p>Caracterización <u>i</u>maginaria de Luciana y creación de un espacio físico que determina su imagen.</p>	<p>(Realidad 2---Realidad 1)</p> <p>En el encuentro se da una ruptura parcial por la <u>con</u>frontación de la realidad objetiva con la supuesta imaginariamente.</p>	<p>(Realidad 2 + Realidad 1)</p> <p>-En el protagonista: Su <u>su</u>perposición de planos por transferencia de elementos de la R.2 a la R.1. -En Luciana: Fusión de lo imaginado con lo real <u>pe</u>ro sin seguir un proceso.</p>

En este relato encontramos la inmersión de la literatura dentro de la literatura. De esta forma se conceptualiza sobre el teatro al mismo tiempo que se recrean situaciones literarias irónicamente partiendo de la relación entre el actor y el público (no se hace una clara diferenciación entre el actor y la persona e incluso se asimila el papel representado al mundo personal del actor) o del actor frente al teatro que el mismo representa como es el caso del ejemplo que citamos:

"La víspera de la primera tanda de Pájaro hubo que comer con Lemos y los otros, se ensayaron algunas escenas de esas que Lemos llamaba clave y nosotros clavo, choque de temperamentos y andanadas dramáticas, Raquelita Bailey muy bien en el papel de Josefina, la altanera muchacha que lentamente yo envolvería en mi consabida telaña de maldades para las que Lemos no tenía límites...total maldita la diferencia entre ésa y las dieciocho radionovelas que ya llevábamos actuadas...me fui un rato al baño mientras Angelita y Jorge Fuentes se juraban amor eterno en un baile de Gimnasia y Esgrima, esos escenarios de Lemos que desencadenaban el entusiasmo de los habitúes y daban más fuerza a las identificaciones psicológicas con los personajes por lo menos según Lemos y Freud." ("Cambio de luces", p. 18).

La incorporación de los diálogos y de las cartas escritas dentro de la narración permite aprehender en cierto modo la voz de otros personajes (Lemos o Luciana) que conservan el tiempo presente en los verbos. Más exactamente tal incorporación está dada a través de un estilo directo (el narrador transcribe con exactitud lo dicho por el personaje). Sin embargo la segunda carta está interpolada a la narración a través del estilo indirecto. Corroborémoslo en el texto:

"Le acepté la simple, linda invitación a comerla en una confitería de Almagro. Había el detalle monótono del reconocimiento, ella de

rojo y yo llevando el diario doblado en cuatro, no podía ser de otro modo y el resto era Luciana escribiéndome de nuevo en la galería cubierta..." ("Cambio de luces", p. 18).

Las tres iteraciones significativas que se dan en la realidad imaginada por el protagonista -los rasgos físicos de Luciana, la galería cerrada con el sillón de mimbre y la luz cenicienta- van sufriendo paulatinamente adaptaciones para empezar a formar parte de la realidad tangible. Dejan de ser imágenes para convertirse en realidades palpables a través de un "cambio de luces", de una transformación que encarna todo aquello que antes pertenecía sólo a un terreno mental.

4.8.2 "Vientos alisios" .-

Vera y Mauricio son un matrimonio que reside en Francia (aunque no está claro su origen parecen ser argentinos por los giros lingüísticos que emplean). Sus años en común han deteriorado la relación hasta el punto de vivir una "ceremonia cadenciosa y recurrente"(p.31) que los lleva a una situación extrema: plantearse de mutuo acuerdo la vivencia de una experiencia manipulada exclusivamente por las reglas de lo imprevisible:

"...esta vez podía ser diferente, no había más que codificarlo, divertirse desde el absurdo total de partir en diferentes aviones y llegar como desconocidos al hotel, dejar que el azar los presentara en el comedor o en la playa al cabo de uno o dos días, mezclarse con las nuevas relaciones del verano, tratarse cortésmente, aludir a profesiones y familias en la rueda de los cócteles, entre tantas otras profesiones y otras vidas que buscarían como ellos el leve contacto de las vacaciones." ("Vientos alisios", p. 32).

Es desde este momento en que la codificación de lo lúdico entra a

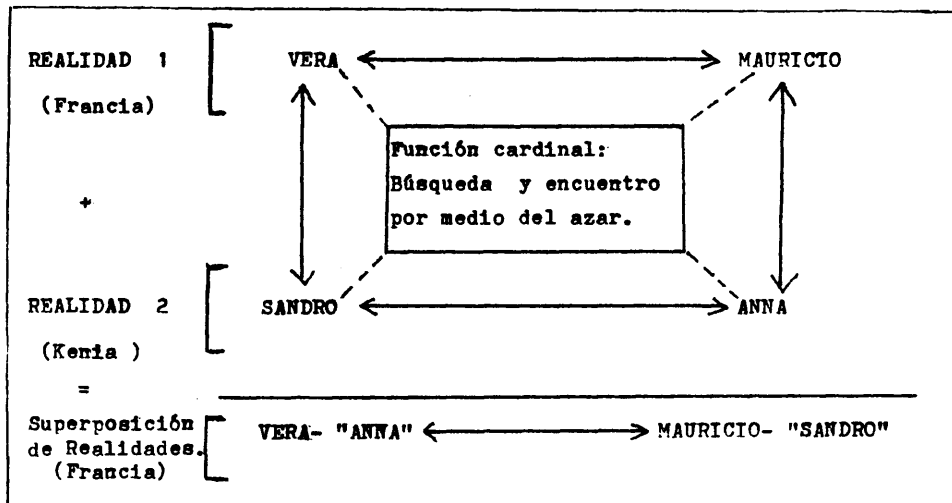
funcionar: los dos participantes establecen las cinco reglas del juego (ir cada uno por su cuenta, estar en habitaciones distintas sin ninguna clase de impedimento, rechazar cualquier tipo de reproche -"no habría censuras ni miradas"(p.34)-, darse mutuamente la posibilidad de un encuentro a solas para la revaluación de la experiencia y regresar juntos o no pero teniendo presente el intercambio de ideas efectuado), eligen un lugar -una playa a una hora de Mombasa (Kenia)- denominado en el relato como Trade Winds (cuya traducción correspondería a la vientos cambiados, en otra dirección) y se lanzan a esta singular experiencia.

En esta segunda realidad -creada arbitrariamente por Vera y Mauricio- en que actúan como si no tuviesen ningún nexo entre sí, los otros personajes que conocen circunstancialmente entran gradualmente a formar parte de la representación de un modo involuntario (no se dan cuenta de lo que sucede) y son utilizados como piezas de este juego. Estos personajes son, entre otros, Anna y Sandro quienes tienen relaciones con Mauricio y Vera respectivamente.

Es importante reseñar la significación de la palabra alisio : atraer con engaño. Es así como dentro del texto la Realidad 2, ya mencionada ; asume un sentido simbólico que es verificable en un doble plano: 1. Mauricio y Vera "atraen con engaño" a Anna y a Sandro. 2. Mauricio y Vera se sirven de esto para intentar en vano combatir el deterioro de su propia relación de pareja. Respecto a esto intentan infructuosamente romper la rutina interpolando a su vida cotidiana esta situación ficticia vivida durante las vacaciones. Tanto es así que Mauricio seguirá llamando Anna a su mujer y ésta lo denominará Sandro. El suicidio final es la prueba del fracaso simultáneo de la pareja-frente a su situación desesperada y al intento último por superar este estado de cosas. Veamos el texto:

"Vientos alisios de Anna y de Sandro, seguir bebiéndolos en plena cara mientras se miraban entre dos bocanadas de humo, por qué Mauricio ahora si Sandro seguía siempre ahí, su piel y su pelo y su voz afinando la cara de Mauricio como la ronca risa de Anna en pleno amor anegaba esa sonrisa que en Vera valía amablemente como una ausencia. No había artículo seis pero podían inventarlo sin palabras, era tan natural que en algún momento él invitara a Anna a beber otro whisky que ella, aceptándolo con una caricia en la mejilla, dijera que sí, dijera sí, Sandro sería tan bueno tomarnos otro whisky para quitarnos el miedo de la altura, jugar así todo el viaje, ya no había necesidad de códigos para decidir que Sandro se ofrecería en el aeródromo para acompañar a Anna hasta su casa..." ("Vientos alisios", p. 41).

Estos diálogos entrelazados por medio de un narrador que asume el punto de vista de los personajes nos permite captar el sincretismo de elementos que se da en este párrafo de caracteres pertenecientes a las dos realidades. Veamos por medio de un gráfico el paralelismo de realidades a través de la correlación de los personajes :



Dentro del texto encontramos cinco referencias a autores pertenecientes a la literatura inglesa: Joseph Conrad (que aunque polaco de origen escribía muy bien en inglés), William Somerset Maugham, Coleridge, Shakespeare y Daniel De Foe. Conrad, De Foe y Maugham ambientaron algunas de sus obras en escenarios africanos o marinos; la referencia a Coleridge también es de origen marino ("...el viejo marinero y su albatros..."(p.40)); finalmente se mencionan dos obras de Shakespeare (indirectamente, al mencionar los lugares) que tienen que ver con el amor y los celos - Otelo y Romeo y Julieta-. De este modo tales alusiones contribuyen a enmarcar la atmósfera de este cuento que pareciera querer inscribirse en la línea de las obras de los autores arriba mencionados. Veamos lo anterior en un trozo del texto:

"...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, las camisas sueltas, la playa por la que se podía pasear después de la cena bajo una luna tan despiadada que las nubes proyectaban sus movientes sombras sobre la arena para asombro de gentes aplastadas por cielos sucios y brumosos." ("Vientos alisios", p.35).

Como puede verse una vez más el título del cuento no sólo sintetiza la situación de fondo vivida por la pareja sino que además sirve incluso de leitmotiv. De esta forma tenemos una estructura circular en la narración pues desde el inicio se presenta un clima angustioso hasta el final trágico en que concluye toda la situación de "vientos alisios" que venía siendo experimentada por Mauricio y Vera y que es transpuesta -como vimos en el diagrama -a los personajes ficticios (sólo existentes en la mente de

los protagonistas después de la experiencia de Trade Winds) Sandro y Anna. Corroboremos esto con el último párrafo del cuento:

"Ya no tendrán nada que decirse, creo que será Mauricio el que abra el cajón y saque el frasco azul. Así, ves, un frasco azul como éste.

Vera las contará y las dividirá dijo ella. Le tocaban siempre las cosas prácticas, lo hará muy bien. Dieciséis para cada uno, ni siquiera el problema de un número impar.

Las tragarán de dos, con whisky y al mismo tiempo, sin adelantarse.

Serán un poco amargas dijo ella.

Mauricio dirá que no, más bien ácidas.

Sí, puede que sean ácidas. Y después apagarán la luz, no se sabe por qué.

Nunca se sabe por qué, pero es verdad que apagarán la luz y se abrazarán. Eso es seguro, sé que se abrazarán.

En la oscuridad dijo ella buscando el interruptor. Así, verdad.

Así dijo él." ("Vientos alisios", p. 43).

Como puede verse mientras viven la situación de fantasía, Mauricio y Vera decretan simbólicamente sus muertes antes de hacerlas efectivas. Es decir, viven sus muertes anticipadamente y desde la perspectiva de Sandro y Anna. Las dos secuencias se asimilan para llegar a su término. Exigite como cierta fatalidad que hace que el reingreso a una realidad de cielos brumosos y "sucio lento petróleo de cada día" (p. 41) los convoque al encuentro/enfrentamiento con lo de antes pero que siempre fue. El juego y el azar no fueron más que escapes esporádicos de un tiempo irreversible de nostalgias y "recuerdo de los primeros tiempos, de los primeros discos... de cumpleaños" (p. 31). Sin embargo fue necesario permitirse la vivencia de un momento lúdico codificado para darse cuenta de su engañosa situación.

4.8.3 "Segunda vez" .-

La situación fantástica impregnada de misterio se logra en el presente relato por el manejo de la tensión narrativa. El acercamiento paulatino hacia el núcleo de la acción está sugerido implícitamente en el texto. Es decir, la interpretación temática se encuentra más clarificada por las relaciones "in absentia" (ausentes pero descifrables a partir del discurso)⁸, por la virtualidad significativa, que por los elementos propios que estructuran la trama. Los personajes y el nivel de acciones que les son adjudicados están al servicio de una situación que los manipula. Podemos caracterizar tal situación como un enfrentamiento ante algo ineludible (una convocatoria) y cuyo desenlace es imprevisible (la desaparición de aquellos que acuden a tal convocatoria por segunda vez) pero absurdamente ambiguo (no hay evidencia de tal desaparición).

El narrador omnisciente es quien nos permite llegar a codificar este ámbito de misterio que ronda todo el relato. Dicho narrador utiliza la primera persona del plural para hacernos presente el punto de vista de los personajes casi misteriosos (el jefe, el negro López o el flaco Bianchetti) que forman parte de la secuencia en que se recrea la forma del trabajo y el oscuro objetivo que persiguen.

"Ellos, claro, no podían saber que los estamos esperando, lo que se dice esperando, esas cosas tenían que pasar sin escombro, ustedes proceden tranquilos, palabra del jefe, cada tanto lo repetía por las dudas, ustedes la van piano piano, total era fácil, si algo patinaba no se la iban a tomar con nosotros, los responsables estaban arriba y el jefe era de ley, ustedes tranquilos, muchachos, si hay lío aquí la cara la doy yo, lo único que les pido es que no se me vayan a equivocar de sujeto, primero la averiguación para no meter la pata y después pueden proceder nomás." ("Segunda vez", p. 47).

Para la segunda secuencia - la de la protagonista, María Elena - el narrador utiliza la tercera persona de la narración. Aunque los elementos pertenecientes a esta parte integrante del relato sean muchos más que los correspondientes a la primera -ya explicitada- esta secuencia se encuentra supeditada a la primera. En el texto que se cita a continuación podemos verificar el cambio en la voz de la narración y la imbricación de los caracteres diferenciales (el trámite, la convocatoria, el sello verde, la firma ilegible):

"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. En el ómnibus volvió a sacarla de la cartera y le dio cuerda al reloj para más seguridad. 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, y apenas se bajó del ómnibus vio que debía ser cierto, el barrio era cualquier cosa, con casas de tres o cuatro pisos y sobre todo mucho comercio al por menor, hasta algunos árboles de los pocos que iban quedando en la zona." ("Segunda vez", p. 48).

El carácter casi anónimo de la situación en que se encuentra inmersa la protagonista afirma la atmósfera de misterio que se instala desde el inicio del cuento. Es así como hay un proceso progresivo hacia la búsqueda, hacia el desciframiento de lo inexplicable. La misma descripción del lugar de la cita casi trivial "después de ese papel tan serio con el sello verde y la firma y todo"(p.49) se presenta como una función contra

puesta que dilata el encuentro con el final. De la misma manera la penetración en otro estado de cosas, ese otro mundo que se esconde detrás de la sala de espera -Realidad 2- le permite a la protagonista contrastar su postura -la de ir a la convocatoria por primera vez- con la de otros que al igual que ella comparten este primer acercamiento y con la de Carlos que se encuentra para una segunda convocatoria. Es desde este momento que la sensación de desasosiego empieza a tener más peso en la protagonista. Hay una perspectiva poco nítida -la de regresar de nuevo- con un cierto sentimiento premonitorio que se concentra en las palabras del personaje:

"La señora anciana hizo notar que la otra señora había salido casi en seguida, pero el señor de pelo colorado había tardado una eternidad.

Menos mal que quedamos pocos __ dijo María Elena __, estos lugares deprimen.

Hay que tomarlo con filosofía __ dijo el muchacho __, no se olvide que va a tener que volver, así que mejor quedarse tranquila. Cuando yo vine la primera vez no había nadie con quien hablar, éramos un montón pero no sé, no se congeniaba, y en cambio hoy desde que llegué el tiempo va pasando bien porque se cambian ideas." ("Segunda vez", p. 53).

Todas las acciones están motivadas por una iteración significativa fundamental -la de la expectativa- que engloba las demás que se dan a niveles menores. Así la espera, el silencio, la incertidumbre y el misterio que se trasuntan detrás de una situación aparentemente consuetudinaria permiten la proyección de una situación "otra", de "que algo le molestaba, algo que no estaba del todo claro"(p.55).

La complejidad del relato está plasmada por la aprehensión de un a

contecimiento casi marginal. Es como si "... los personajes..." vivieran "situaciones que, con algunas variantes lógicas, podrían ser vividas por mucha gente." (4). La apertura hacia lo fantástico resulta de una interacción entre la realidad objetiva y las vivencias subjetivas de la protagonista. La reiteración de la apertura o cierre de la puerta como imagen que prevalece a lo largo de toda la narración constituye simbólicamente el ingreso o el rechazo de aquello que no es percible en términos contrastables. Se trata entonces de un elemento que "...no se cumple a expensas de la humanidad de los personajes sino que incluso incide y entra en su humanidad." (5). El final ambiguo en que entran en juego posibilidades explicativas pone de manifiesto el estado dominante que prevalece en la mente de la protagonista, la corroboración de un encuentro (de su segunda vez en la convocatoria), el temor de que se repita lo que intuye -ella como Carlos podría desaparecer-, y la explicación no dicha pero que la poseen aquellos que se encuentran del otro lado de los trámites y las convocatorias (Realidad 2). Esta simbiosis de elementos temáticos y narrativos -podemos apreciar el paso de la tercera persona a la primera persona del plural en la narración- puede verificarse en el texto que se cita a continuación:

"No podía ser que Carlos no saliera, todos habían salido al terminar el trámite. Pensó que acaso el tardaba porque era el único que había venido por segunda vez; vaya a saber, a lo mejor era eso. 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...pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que las cosas cambiaban y

que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana." ("Segunda vez", pp. 56-57).

Finalmente reseñamos las palabras de Julio Cortázar acerca del presente relato con lo cual podemos hacer una traslación de un contenido socio-político al terreno de la ficción. Este último, aunque no se encuentre explícitamente expresado en el relato, por las connotaciones operadas en el terreno de las iteraciones significativas y las relaciones analógicas que pueden establecerse a través del hilo narrativo afirman esta interpretación y el preciso objetivo de su autor. Dice así Cortázar: "Segunda vez" ...tiene una mezcla de suspense, de misterio, que no se puede explicar racionalmente, e incluso desde el punto de vista práctico las cosas no podrían haber sucedido exactamente así y, sin embargo, me parece que es un cuento que concentra en seis páginas parte del horror de la represión argentina." (6).

Los datos que encontramos en la narración y que son de difícil ubicación (un ministerio, la falta de la "bandera patria" en el sitio previsto, la Dirección) concretan el asunto político del cual pudo surgir el relato. No obstante, las referencias de carácter extraliterario son precisiones localistas que nos sitúan en el contexto bonaerense (la calle Maza, Constitución, Villa del Parque, etc.) y las expresiones de habla regional van desde la presencia en el relato de expresiones argentinas a manera de interjección (el típico "che") hasta la incorporación de italianismos ("piano"), lo que confirma el contexto inequívoco en que se sitúa la trama narrativa.

4.2.4 "Usted se tendió a tu lado" .-

La relación entre la madre y su hijo está mediatizada por la participación de un narrador que diferencia por el uso de los pronombres personales a los dos personajes del cuento. Es fundamental para la mecánica interpretativa clarificar este uso indistinto de los dos pronombres. De esta forma nos encontramos con que la protagonista es usted o ella y el hijo Roberto es denominado con tú. De esta forma es como si la narración codificara a través de tal utilización una situación temática: el distanciamiento que se va dando entre la madre y su hijo de quince años y que es insuperable. Precisemos estos conceptos con un párrafo ilustrativo :

"Usted se levantó y la seguiste a unos pasos, esperaste que se tirara al agua para entrar lentamente, nadar lejos de ella que levantó los brazos y te hizo un saludo, entonces soltaste el estilo mariposa y cuando fingiste chocar contra ella usted lo abrazó riendo, manoteándolo, siempre el mismo mocosito bruto, hasta en el mar me pisás los pies. Jugando, escabulléndose, terminaron por nadar con lentas brazadas mar afuera; en la playa empuñada la silueta repentina de Lillian era una pulguita roja un poco perdida." ("Usted se tendió a tu lado", p. 63).

A través de este estilo indirecto en que el narrador superpone los diálogos de "usted" y "tú" se establece un paralelismo entre los dos protagonistas a partir de tres coordenadas temáticas: 1. Ambos son participes de una situación que está por iniciarse. 2. Existe una necesidad mutua de cumplir con un proceso de bifurcación: el deseo de independizar a su hijo y el de este último de llevarlo a cabo. 3. Hay una dualidad de índole afec

tiva que radica en el dilema protección/independencia. Tales coordenadas temáticas se insertan en una estructura gramatical novedosa que en cierta forma rompe con los patrones ya instituidos en cuanto a la codificación del discurso. Esto nos recuerda el permanente interés que Cortázar ha tenido a través de sus narraciones por la invención dentro de la norma. El sentido -la significación- literario no se pierde aun cuando haya una alteración evidente de las normas sintáctico-gramaticales. Sobre tales apreciaciones el autor expresa lo siguiente al hablar de "Usted se tendió a tu lado": "...parte de una aparente equivocación gramatical (usted se tendió a tu lado, en vez de a su lado) ...hago esto porque pienso que no hay que petrificarse en un idioma determinado. Una vez que se tiene una técnica es demasiado fácil utilizarla continuamente. No es divertido...escribir mecánicamente no tiene para mí ningún sentido...El manejo de esa técnica en ese cuento me dio a mí, me parece, un relato que contado de manera ortodoxa, hubiera sido bastante aburrido, un cuento psicológico como tantos."(7).

Por otro lado el manejo de dos secuencias narrativas pertenecientes a dos tiempos distintos (el presente del relato que está dado por las vivencias de los protagonistas en el lugar playero donde se ubica el relato y el pasado rememorativo que es traído al presente de la narración por la protagonista) se entrelazan por imágenes afines:

"Casi no era una pregunta, usted estaba sa liendo de la cabina, ajustándose el sostén del bikini mientras buscaba la silueta de su hijo que la esperaba al borde del mar, y entonces eso en plena distracción...el cuerpo infantil de Roberto en la ducha un masa je en la rodilla lastimada, imágenes que no habían vuelto desde vaya a saber cuándo ...apenas si cediendo de tanto en tanto a

una costumbre de salto al pescuezo, de violento cariffo y besos húmedos, mamá mamá querida, Denise querida, mamá o Denise según el humor y la hora, vos el cachorro, vos Roberto el cachorrito de Denise, tendido en la playa mirando las algas que dibujaban el límite de la marea, levantando un poco la cabeza para mirarla a usted que venía desde las cabinas, apretando el cigarrillo entre los labios como una afirmación mientras la miraba." ("Usted se tendió a tu lado", pp. 61-62).

El estado psíquico de Roberto, su mundo de sensaciones e intuiciones nuevas constituye la Realidad 2 que es vista a través del punto de vista de la madre. El mundo racional y codificado que hace frente desde su postura adulta a los requerimientos del adolescente es la realidad primera. Estas dos perspectivas son a veces imbricadas por medio del estilo indirecto y utilizando el sueño como una iteración significativa que permite el traspaso de un estado a otro. Leamos el siguiente párrafo:

"Rechazar la idea aunque cada vez más difícil en la duermevela, medianoche y un mosquito aliado al súcubo para no dejarla resbalar al 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 Lillian...una vez más la vieja costumbre, conocer tan bien tu cuerpo boca abajo...repetir las fórmulas frente a los porrazos o la gripe, aflojé el cuerpo, no te va a hacer daño, un chico grande no llora...Y otra vez el velador, el agua, seguir leyendo la revista estúpida, ya se dormiría más tarde..." ("Usted se tendió a tu lado", pp.72-73).

De esta manera son cuatro los núcleos en que se puede concentrar el hilo narrativo: Roberto y su primera experiencia amorosa, el drama de la madre

que debe marcar las pautas del conocimiento de tal experiencia, el fracaso de la posible relación con Lilian (aquí se hace una alusión muy por encima dentro del relato) y el ya mencionado dilema entre el necesario distanciamiento en la relación filial y la tristeza por ver crecer una barrera que los aleja.

4.8.5 "En nombre de Bobby" .-

El título del relato tiene una conexión indirecta con la relación existente entre la narradora-su tía- y el niño -Bobby. A través de la voz narrativa hay una trasposición de la voz del personaje infantil. De esta forma la actuación del niño es percibida por la narradora y vertida en un discurso donde se mezclan los sucesos familiares con la obsesión onírica que es interpretada y codificada por el personaje-narrador que habla "en nombre de Bobby".

Los caracteres diferenciales esenciales (las miradas, el sueño y el cuchillo largo) van sufriendo una paulatina configuración. Inicialmente son presentados dentro de la realidad familiar y cotidiana -Realidad 1- como imágenes reiteradas sin un posible nexo simbólico. Posteriormente con los sucesivos delineamientos que se van haciendo de la realidad onírica -pesadillesca- vivida por Bobby (Realidad 2) se establece una correlación de tales caracteres de acuerdo con la proyección de la Realidad 2 en la primera realidad. Veamos en el texto que se cita la presencia de dos de los caracteres diferenciales como imágenes reiteradas pero sin una aparente correlación :

"Ese día solamente la miró así una vez, justo cuando mi hermana encendía las velitas,

penas un segundo antes de bajar los ojos y decir como el niño bien educado que es: "Muy linda la torta, mamá", y Juanita aprobó también, y Mario Panzani. Yo había puesto el cuchillo largo para que Bobby cortara la torta y en ese momento sobre todo lo vigilé desde la otra punta de la mesa, pero Bobby estaba tan contento con la torta que apenas la miró así a mi hermana..." ("En nombre de Bobby", p. 80).

Explicado el título, el papel desempeñado por la narradora y la progresión de los caracteres diferenciales dentro del hilo narrativo, se impone una breve síntesis argumental. En pocas palabras, Bobby padece unas pesadillas en las que es maltratado por su madre; esto generará en el ánimo del niño una animadversión hacia la madre que suscitará un deseo homicida que se cumplirá en el plano onírico (al menos esto es lo que se deduce de la versión que nos da la narradora) repetidas veces. Al parecer, el matricidio de Bobby sería efectuado por éste con un cuchillo.

Uno de los puntos fuertes del relato es la dosificación del suspense. Suspense que admite un doble matiz: la incógnita de lo que le sucede a Bobby en sueños y el posible "salto" de la pesadilla -Realidad 2- a la vigilia -Realidad 1-, más bien cómo sucederá esto. En otras palabras, el lector llega a preguntarse si Bobby practicará una transferencia haciendo efectivo el asesinato de su madre que él padece en sueños. Como decíamos todo esto está contado a través de la tía quien de este modo, paso a paso nos va transmitiendo una situación angustiosa, de peligro latente que progresivamente se va apoderando de la historia. La tía evidentemente es una narradora-testigo, un personaje-puente entre el mundo interior de Bobby, el mundo hogareño y el lector.

Pasemos ahora a unos trozos significativos del cuento, los cuales

ilustran mejor que nuestras palabras lo que sucede en la historia.

"...Justo cuando ya estaba por dormirme me entró la duda si había guardado el cuchillo o si estaba todavía en la mesa... No sé por qué tuve como ganas de guardar lo en mi dormitorio, hasta lo saqué un momento pero ya era demasiado, me miré en el espejo y me hice una moriaqueta." ("En nombre de Bobby", p. 81).

En esta primera cita advertimos la alusión al cuchillo, la aprensión naciente -indiferenciada aún- de la narradora, su deseo de apartar de su mente la idea macabra que empieza a apoderarse de ella y que se trasunta en la mueca humorística que practica con el cuchillo y a altas horas de la noche delante de un espejo.

"...Bobby la seguía mirando triste y al final explicó que no era de día, que ella era mala de noche cuando él estaba durmiendo, y las dos nos quedamos de una pieza y creo que fui yo la que empezó a explicarle que nadie tiene la culpa de lo que pasa en los sueños, que habría sido una pesadilla y ya está, no tenía que preocuparse. Ese día Bobby no insistió... pero unos días después amaneció llorando a gritos y cuando yo llegué a su cama me abrazó y no quiso hablar..." ("En nombre de Bobby", pp. 82-83).

En este fragmento está aclarado el conflicto de Bobby, la ingerencia de sus sueños en su vida de vigilia y la captación de esto por parte de su tía quien empieza a seguir de a poco el proceso obsesivo de su sobrino.

"...no me di cuenta de que Bobby había entrado hasta que me di vuelta para cortar otra tira de papel y lo vi mirando el cuchillo más largo. Se distrajo en seguida o quiso que no me diera cuenta, pero yo esa manera de mirar ya se la conocía y no sé, es estúpido pensar cosas pero me vino como un frío, casi un viento helado ...No

fui capaz de decirle nada...había dejado de preguntarle a mi hermana por qué era mala con él, solamente a veces la miraba como había mirado el cuchillo largo, esa mirada diferente." (Ibidem, p. 89).

Aquí la narradora comprueba la fijación de Boby por el cuchillo, tiene una intuición que la atraviesa como una ráfaga helada y empieza a constatar una "mirada extraña" en Boby que se repite indistintamente cuando mira el cuchillo o a la madre. Tenemos aquí una asociación de ideas a través de una asociación de imágenes (muy cinematográfico por otra parte).

"Naturalmente, ya es grandw le dije. Mirá, andá traeme el cuchillo largo de la cocina para cortar estas rafias...en realidad tendría que haberle preguntado por los sueños antes de pedirle el cuchillo, para estar segura. 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 bien a la vista..." (Ibidem, p. 90).

Luego de sucesivas ocasiones en las que Boby es observado por su tía en lo que concierne al cuchillo y las miradas a su madre, la narradora decide poner a prueba a Boby. Esto es lo que se expresa en el párrafo arriba transcrito. Como puede verse estamos ante una situación "hitchcockiana" puesto que la narradora ha olvidado preguntarle a Boby por sus sueños, y aquél regresa con un cuchillo corto y no con el largo, y a paso lento. Con esto queda claro que el autor nos coloca ante una situación de suspenso, de estar en vilo, manifiesta e intencionada. Como si estuviéramos frente a una película del cineasta inglés.

Si se pone una debida atención al texto puede verificarse que la po

sible proclividad homicida del chico nos ha sido referida desde la perspectiva de la relatora. En el trozo final podemos ver no sólo que ésta estaba en lo cierto sino que la tensión del suspenso tiene un desenlace satisfactorio, "feliz" pues -al menos así lo parece- no ha habido una proyección real de lo onírico y las pesadillas parecen concluir (habiendo llegado a superar la obsesión mental, con lo cual se produciría una catarsis). A continuación se transcribe el aparte final de la narración:

"...se me tiró en los brazos soltando el cuchillo y se apretó contra mí, se apretó tanto contra mí sollozando. Creo que en ese momento vi algo que debía ser su última pesadilla, no podría preguntárselo pero pienso que vi lo que él había soñado la última vez antes de dejar de tener las pesadillas y en cambio mirar así a mi hermana, mirar así el cuchillo largo." ("En nombre de Bobby", pp. 90-91).

4.8.6 "Apocalipsis de Solentiname" .-

El asunto de este relato parte de una situación vivida por Julio Cortázar. Este se introduce en el cuento como narrador y pasa al mundo de la ficción todos aquellos acontecimientos relacionados con tal asunto y que además de hacer parte de su taller de escritor son transferidos al mundo literario con un carácter totalmente autónomo. Esta función literaria que se basa en la participación directa del autor con la interpolación de hechos socio-históricos está detectada a través de elementos indirectos (su relación con Ernesto Cardenal, su viaje a Costa Rica y a Solentiname, la mención de nombres concretos vinculados con el mundo político como el de Sergio Ramírez miembro actual del gobierno nicaragüense, etc) y otros directos como las alusiones a su condición

nacional, su residencia en París, la correlación existente entre la versión cinematográfica -Blow-Up - y el cuento que propició la génesis de tal película -"Las babas del diablo"- y la tan enjuiciada postura del escritor comprometido^m que se le ha venido haciendo a Julio Cortázar. Veamos un texto en que tales elementos directos son entremezclados:

"...qué diferencia en que yo sea argentino aunque por gentileza debería decir tino, y los otros nicas o ticos). Hacía uno de esos calores y para peor todo empezaba en seguida, conferencia de prensa con lo de siempre, 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 a caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pue-blo?" ("Apocalipsis de Solentiname", p.95).

Dejando a un lado toda esta serie de referencias extratextuales la situación eminentemente literaria se resuelve en la aprehensión subjetiva de los sucesos vividos por el narrador: el viaje en avioneta hasta Solentiname, la asistencia comunitaria a la misa, la contemplación de las pinturas hechas por los campesinos, el sinnúmero de fotografías tomadas y su regreso a París. De todos estos acontecimientos que se van hilando en el discurso narrativo la atención se centra en las pinturas que al ser reiteradas se convierten en imágenes connotativas que van delineando la apertura hacia la situación fantástica. Corroboremos a través del cuento el contexto en que van apareciendo progresivamente:

"A Solentiname llegamos entrada la noche, a llí esperaban Teresa y William y un poeta gringo y los otros muchachos de la comunidad;

nos fuimos a dormir casi en seguida pero antes vi las pinturas en un rincón, Ernesto hablaba con su gente...y yo vi las pinturas en un rincón, empecé a mirarlas." ("Apocalipsis de Solentiname", pp. 97-98).

Esta primera alusión a las pinturas que atraen la atención del narrador está seguida de una descripción enaltecedora. Hace pensar en una visión ingenua, casi purificadora del mundo, "la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza"(p.98). Las imágenes pictóricas se van configurando y llenando de significado:

"...pero yo seguí todavía ojeando los cuadritos amontonados en un rincón, sacando las grandes barajas de tela con las vaquitas y las flores y esa madre con dos niños...bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube que daba como humillada en un ángulo... sacándose ya de la tela de puro miedo." (Ibidem, p. 98).

"...pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía, los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos." (Ibidem, p. 99).

A su regreso a París la repetida obsesión se entrelaza con una atmósfera ilusoria. Los cuadros vuelven en formas concretas de diapositivas pero el mundo psíquico de quien los ve transpone un contexto de terror, represión e infamia. En esa atmósfera de selva, paja y árboles hay algo que late y que es extensible a un mundo real. Las imágenes visuales son observadas desde otros intersticios que condensan la Realidad 2 que brota como un "mundo otro" sin poder precisar sus límites:

"Se piensa lo que se piensa, eso llega antes que uno mismo y lo deja tan atrás;

estúpidamente me dije que se habrían equivocado en la óptica, que me habían dado las fotos de otro cliente, pero entonces la misa, los niños jugando en el prado, entonces cómo. Tampoco mi mano obedecía cuando apreté el botón y fue un salitral interminable a mediodía con dos o tres cobertizos de chapas herrumbradas, gente amontonada a la izquierda mirando los cuerpos tendidos boca arriba, sus brazos abiertos contra un cielo desnudo y gris; había que fijarse mucho para distinguir en el fondo al grupo uniformado de espaldas y yéndose..." ("Apocalipsis de Solentiname", p.102).

El mundo imprecisable de lo insólito condensa elementos propios de una realidad social. La experiencia interior del protagonista-narrador es recortada por los accesos que lo traen de vuelta al mundo objetivo en que se encuentra (él en su apartamento parisino contemplando las diapositivas y Claudine formando parte de todo aquello tan previsible y cotidiano).

"Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva...un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas...vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces si 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 que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo...ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca, de golpe la pantalla se llenó de mercurio y de nada y también de Claudine que entraba silenciosa volcando su sombra en la pantalla...y preguntar si eran lindas, si estaba contento de las fotos, si se las quería mostrar." ("Apocalipsis de Solentiname", p. 103).

Este aglutinamiento de imágenes superpuestas se logra por el montaje de

situaciones en un espacio psíquico al que se ha llegado partiendo de caracteres diferenciales concretos y se ha plasmado un contexto extraliterario. Ya en Fantomas contra los vampiros multinacionales precisamos esta interpolación (la voz del narrador concreta a través de una visión literaria un sentimiento socio-político).

De la misma forma como la realidad pictórica permite la proyección de coordenadas temáticas y la imbricación de éstas en una realidad literaria, el narrador se sirve de un hecho concreto de carácter evangélico (su asistencia a la misa en Solentiname) para realizar una analogía por medio de la cual funda elementos objetivos (el tema del arresto de Jesús en el Evangelio con el miedo y la "permanente incertidumbre" de los países hispanoamericanos) a través de iteraciones significativas pertenecientes a un mismo campo semántico -miedo, amenaza, arresto, Vida/muerte-. Corroboremos lo anterior con una cita pertinente:

"El otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba 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, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia." ("Apocalipsis de Solentiname", p. 99).

Finalmente podemos concluir este análisis con unas palabras de Cortázar: "...el acto creador es una especie de respuesta humana a la realidad que se confronta (...) el hombre creador, por el hecho de crear está

introduciendo elementos nuevos o está cuestionando elementos que él considera caducos, está quebrando cierto tipo de cosas, por su influencia literaria."(9).

4.8.7 "La barca o Nueva visita a Venecia" .-

El primer problema que plantea este texto es definirlo: ¿ Se trata de un cuento largo o de una novela corta? En cualquier caso nos encontramos ante una situación netamente pirandelliana (el autor habla de su obra y de sus personajes y uno de ellos, Dora, contesta desde el texto al autor y critica el estilo literario de éste así como el desarrollo de ciertos pasajes del relato). A partir de esto surgen unas premisas evidentes. El narrador sería el autor del texto dentro del texto y la continua ingerencia de Dora en el desarrollo de la historia (interviniendo con comentarios en bastardilla cada tanto) permiten que aquélla involuntariamente se convierta en algo así como una segunda narradora. Se diría que el narrador la utiliza para convertirla en una réplica de sí mismo. Esto está explicitado en el prólogo que en realidad pertenece también al cuento.

"Si Dora hubiera pensado en Pirandello, desde un principio hubiera venido a buscar al autor para reprocharle su ignorancia o su persistente hipocrecía. Pero yo soy quien va ahora hacia ella para que finalmente ponga las cartas boca arriba. Dora no puede saber quien es el autor del relato, y sus críticas se dirigen solamente a lo que en éste sucede visto desde adentro, allí donde ella existe; pero que ese suceder sea un texto y ella un personaje de su escritura no cambian en nada su derecho igualmente textual a rebelarse frente a una crónica que juzga insuficiente o insidiosa." ("La barca...", p. 110).

Como puede deducirse el narrador es consciente del papel que va a desempeñar Dora, desde dónde va a hacerlo y de la naturaleza de ésta. Dora "no puede saber quién es el autor del relato" pero "contesta". De este modo ella es el personaje que contesta desde el texto al autor interno (el narrador) y al hacerlo, indirectamente, "contesta" al autor real (Julio Cortázar). Esto presupone que el propio narrador tiene conciencia de la identidad de Dora y por ende también la tiene de sí mismo. El narrador se sabe por lo tanto una pieza más dentro del engranaje de la ficción. Todo esto nos remite a una de las cuatro categorías del género fantástico (la obra de arte que se explica por sí misma).

La naturaleza literaria del cuento da margen para la utilización de otro recurso técnico de carácter igualmente literario (y por ello mismo deliberado): el plagio al servicio del tema. El narrador-nos lo dice desde el primer renglón del prólogo- deseaba reelaborar textos desde joven y esto permite la recreación de situaciones que pertenecen a Muerte en Venecia de Thomas Mann y a la versión cinematográfica del Tom Jones que en 1963 realizara Tony Richardson a partir de la novela de Henry Fielding. Y quien hace notar esto al lector desprevenido es Dora. Veamos ahora pasajes ilustrativos del texto:

"Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono." ("La barca...", p. 109).

Como puede verse está encajado dentro del engranaje de la ficción el tema del plagio -autorizado digamos- y la alusión a Horacio Quiroga revela

quien se oculta detrás del narrador- autor : Cortázar. Otro elemento que se suma para dar fuerza a esta idea son las fechas de elaboración de la obra y comentario personal del "narrador" que prácticamente coinciden con declaraciones hechas a Ernesto González Bermejo por el propio Cortázar: "Yo tenía entre mis papeles un cuento que se llama "La Barca", que escribí en Venecia hace veinticuatro años, a mano. Diez años después, hacia el año sesenta y tres, lo releí en París y le puse una nota: "es malo y, sin embargo, me gusta". El año pasado -después de otros catorce años- volvió a ocurrirme lo mismo." (9). Veamos la correlación evidente entre estas palabras y lo expuesto en el prólogo del cuento:

"El azar y un paquete de viejos papeles me dan hoy una apertura análoga...pero en este caso la tentación es legítima puesto que se trata de un texto mío, un largo relato titulado La barca. En la última página del borrador encuentro esta nota: "¿Qué malo! Lo escribí en Venecia en 1954; lo releo diez años después, y me gusta, y es tan malo". ("La barca o Nueva...", p. 109).

La recreación arbitraria de situaciones literarias-como la de Thomas Mann-o cinematográficas -la de Richardson- pueden verificarse en las citas que se transcriben a continuación y que hacen alusión a cada uno de los casos respectivamente:

"Un hilo de agua corría por el fondo; agua del canal, agua de Venecia. Los famosos canales. El Dogo se casaba con el mar. Los famosos palacios y carnavales de Venecia... Lírico y obvio. Faltan los papeles de Aspern, el barón Corvo y Tadzio, el bello Tadzio y la peste." ("La barca...", p. 148). (El subrayado es nuestro para indicar la voz de Dora).

La recreación temática de la obra del escritor alemán no acaba aquí como se verá oportunamente.

"Valentina miró una y otra vez la boca de Adriano, la miraba al desnudo en ese momento en que el tenedor lleva la comida a los labios...Y él lo sabía y apretaba en la boca el trozo de pulpo frito como si fuera una lengua de mujer...

Dicho de paso, también hay ahí un plagio AVANT LA LETTRE de una famosa escena de TOM JONES en el cine. ("La barca...", p. 114). (El subrayado es nuestro para distinguir la voz del personaje mencionado).

Con estos ejemplos queda claro el diálogo, la réplica constante entre el autor (del prólogo)—narrador(del cuento) y el personaje Dora. Pero ésta no se limita a discutir con aquél. También participa activamente, decisivamente incluso, en el desenvolvimiento del hilo narrativo.

La bifurcación de dos realidades está incluso precisada estructuralmente. El texto constituye la Realidad 2 que en el plano de la ficción ofrece su propia coherencia y la Realidad 1 está representada por las apreciaciones críticas de Dora^{***} (que dentro de la narración conforman un nivel de carácter interno) y el prólogo del narrador-autor. Ha sido preciso penetrar en el sentido último del texto —tanto en lo formal como en lo temático— para dar otra visión que se basa en las relaciones que se establecen entre el narrador y esa especie de segundo eco narrativo(Dora) que en tanto que personaje del texto puede objetivarse y objetivar el relato.

Sintéticamente el hilo argumental es el siguiente: Valentina y Dora se conocen en una agencia de viajes y deciden acompañarse en un viaje turístico por Italia. En Roma conocen a Adriano con el que Valentina establece una relación amorosa y después de sucesivos encuentros en Florencia y Venecia ella decide acabar con la relación. Toda la conflictivi

dad de Valentina -generada en parte por su anterior fracaso matrimonial- hace que ella siempre asuma una postura casi lejana e incluso viva una situación absurdamente pasional con Dino -un gondolero de Venecia-. Por otro lado, su compañera de viaje Dora, aunque un poco al margen de todo, va perfilando sus inclinaciones al lesbianismo (que son ratificadas por sus propios textos). La escena final en que Valentina y Adriano ven pasar una barca mortuoria que se dirigía hacia el cementerio y la protagonista se siente identificada con el muerto ("...qué importaba ya si ella iba embarcada en la góndola negra, camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina."(p.160)) está directamente conectada con una escena igualmente simbólica en que ella preanuncia su miedo y su muerte espiritual en la golondrina que ella ve volar y luego caerse cerca de ella en el balcón a orillas del Arno:

"Se sintió como suspendida en el aire, casi ajena a su cuerpo, tan sólo miedo y algo como congoja. Veía una bandada de golondrinas que se había arracimado sobre el centro del río, volando en grandes círculos. Una de las golondrinas se apartó de las otras, perdiendo altura, acercándose... Como un turbio pedazo de plomo, girando sobre sí misma, se precipitó diagonalmente y golpeó con un golpe opaco a los pies de Valentina en el balcón.

Adriano oyó el grito y vino corriendo... Valentina callaba, pero cuando él le apartó las manos y le vio la cara, tuvo miedo. No hacía más que copiar el miedo de ella, quizá el miedo final de la golondrina desplomándose fulminada en un aire que de pronto, esquivo y cruel, había dejado de sostenerla... La golondrina estaba muerta, había muerto en pleno vuelo. Un anuncio, una intimación. Como si en un semisueño extrañamente lúcido, Adriano y la golondrina empezaran a confundirse en ella, resolviéndose en un deseo casi feroz de fuga, de arrancamiento." ("La barca ...", p.125, 126 y 127).

El acercamiento gradual hacia el final que condensa significativamente el sentido de la tensión narrativa está dado por las concatenaciones entre los caracteres diferenciales que concretan la atmósfera del relato y las iteraciones significativas:

<u>CARACTERES DIFERENCIALES</u>	<u>ITERACIONES SIGNIFICATIVAS</u>
-El bar romano de la vía <u>Quattro Fontane</u> que propicia el encuentro.	-El deseo y el misterio del conocimiento entre <u>Adriano</u> y <u>Valentina</u> .
-El rutinario itinerario <u>turístico</u> .	-El sentido casi ritual de los encuentros con <u>Adriano</u> y <u>Dora</u> .
-Los canales interiores <u>venecianos</u> .	-El miedo del enfrentamiento con <u>Dino</u> (el <u>gondolero</u>).
-La <u>Fondamenta Nuove</u> y el <u>cementerio</u> al otro lado de la isla.	-Los sueños agobiantes de <u>Valentina</u> y su soledad interior.
-Las habitaciones de los hoteles por los que van pasando transitoriamente.	-La "fragilidad" de la situación <u>turística</u> .
-La barca mortuoria que se dirige a la "isla de los muertos".	-La identificación con la muerte. Inicialmente con la de la <u>golondrina</u> y luego con el muerto que va al <u>cementerio</u> .

Volviendo a las relaciones extratextuales que proporciona el relato encontramos una inversión por analogía de la situación homosexual que Thomas Mann plasma en su obra y que aquí se resuelve por la atracción casi enfermiza de Dora por Valentina. Y finalmente la aproximación temática que nos sugiere la alegoría de la muerte con la pieza teatral del escritor Tennessee Williams "La primavera romana de la señora Stone". Con tales referencias volvemos a esa voluntad de recreación literaria expresada por el narrador-autor.

4.8.8 "Reunión con un círculo rojo" .-

En un primer momento lo que llama la atención en este cuento son tres elementos: la alusión a un círculo, el epígrafe-dedicatoria a Borges* y el asterisco que nos aclara que no se trata del escritor argentino sino del pintor venezolano Jacobo Borges. Estos tres elementos no son elementos aislados sino que están en estrecha correlación. Hagamos memoria: Jorge Luis Borges dirigió durante muchos años la colección "El séptimo círculo", esto sumado al nombre de Borges (la dedicatoria es bastante ambigua pues no figura el nombre sino el apellido solamente) hace pensar en los relatos policiales y en el escritor argentino, la nota aclaratoria al final del cuento nos produce un salto cualitativo (identifica al verdadero destinatario) y finalmente despierta nuestro interés el que el protagonista del cuento se llame igual que el pintor Borges. Vistas las cosas desde este ángulo el título parece aludir a un verdadero círculo vicioso -de las novelas policiales a Jorge Luis Borges, de éste a Jacobo Borges y de Jacobo Borges a Jacobo-. Pero esta serpiente que se muerde la cola en realidad nos ha llevado al corazón del asunto: la atmósfera tétrica que emana del relato y que en realidad sería una recreación literaria producida por Julio Cortázar a partir de los cuadros de Jacobo Borges como él mismo lo expresa: "El cuento parte de un cuadro de Borges en el que los elementos, vamos a llamarles, vampíricos, de anormalidad, de aberración humana son muy perceptibles, como en toda su obra. Los cuadros de Borges están llenos de monstruos, de misterio, de cosas extrañas que ocurren, de personajes que avanzan un poco saliendo de un cortinado, sin que se sepa muy bien lo que son, como en los cuadros de Francis Bacon, que ha influido mucho en él." (10).

Esta situación cíclica es patente también en la técnica narrativa empleada y que como la ambigüedad de la dedicatoria es captada, desenmascarada, hacia el final. La narradora-testigo del relato es la turista inglesa que se recrea a sí misma y permite hilar las acciones del personaje central. En un tiempo que ella rememora a través de un "flash back" (ella fue personaje de la historia que cuenta) es testigo de los acontecimientos narrados. De esta forma su participación directa como narradora es detectable al principio y al final del relato como se puede corroborar en los textos que a continuación se citan:

"A mí me parece, Jacobo, que esa noche usted debía tener mucho frío, y que la lluvia empujando de Wiesbaden se fue sumando para decidirlo a entrar en el Zagreb. Quizá el a petito fue la razón dominante, usted había trabajado todo el día y ya era tiempo de cenar en algún lugar tranquilo y callado; sí al Zagreb le faltaban otras cualidades, reunía en todo caso esas dos y usted, pienso que encogiéndose de hombros como si se tomara un poco el pelo, decidió cenar ahí." ("Reunión con un círculo rojo", p. 163).

"Usted los miró sin hablar, sabiendo que hasta mirarlos era inútil, y yo le tuve tanta lástima, Jacobo, cómo podía yo saber que usted iba a pensar lo que pensó de mí y que iba a tratar de protegerme, yo que estaba ahí para eso, para conseguir que lo dejaran irse...habíamos jugado el mismo juego pero usted estaba todavía vivo y no había manera de hacerle comprender...ahora seríamos dos para venir en las noches de lluvia..." (Ibidem, p. 174).

Estamos aquí ante el caso de la técnica al servicio del enfoque temático. La narradora que en un momento estuvo como Jacobo en el restaurante e ingresó en un estado casi espectral (propiciado por los anfitriones y atmósfera del restaurante) intentó salvar a Jacobo de sus influencias para

sí romper con ese "círculo rojo" en que iban cayendo las víctimas de los poderes maléficos . Sin embargo su misión salvadora no llega a su término porque ella en su calidad de testigo de una situación acontecida no puede medir las posibilidades de su objetivo. Era necesario que aquélla que en un momento dado fue partícipe, colateralmente, de una situación -la que se narra y constituye el meollo del relato- vertiera literariamente los recuerdos objetivizándose y conservando su conocimiento parcial respecto al personaje. En realidad ella no podía saber todo lo que pasaba por la mente de Jacobo. De otra manera hubiera triunfado en su empresa. En otras palabras, técnicamente hablando, era necesario que Jenny fuera una narradora-testigo y no una narradora omnisciente para que el cuento se desarrollara tal como está .

La atmósfera casi vampiresca que late en la narración está delineada por los siguientes caracteres diferenciales: la luz de las velas, las "blandas sombras"(p.163), la palidez de los camareros que contrasta con "el espeso cortinado rojo"(p.166), los espejos que multiplican -cuá triplican- la imagen de los camareros en "la penumbra del salón vagamente balcánico"(p.163). En este ambiente la perplejidad, el silencio , el peligro y el miedo repentino -iteraciones significativas relevantes- se entremezclan para secundar el ambiente externo en que se encuentra inmerso el protagonista. La creciente potenciación de tales iteraciones significativas permite la situación fantástica. El personaje que hasta cierto momento participaba de las cualidades del Zagreb -era tranquilo y callado- empieza a formar parte de otra situación indefinible que lo lleva a circunscribirse en una Realidad 2.

"Usted, como pasa tantas veces, no hubiera podido precisar el momento en que creyó en

tender; también en el ajedrez y en el amor hay esos instantes en que la niebla se triza y es entonces que se cumplen las jugadas o los actos que un segundo antes hubieran sido inconcebibles."("Reunión con un círculo rojo", p. 169).

Es desde este momento cuando el protagonista empieza a participar de esa condición aplastante y monstruosa que Jenny ya posee.

Contribuyen a darle color local a este relato de misterio, a este cuento casi de terror, la mención de diversas referencias a Europa central y Oriente. En tal sentido la gastronomía juega un papel importante (café a la turca, goulash, queso de oveja a la griega). Igualmente se menciona indirectamente a Transilvania (tierra de origen del conde Drácula) y la elección del país donde tiene lugar el relato tampoco es casual: Alemania -país de Europa central que en opinión de Louis Vax es después de Inglaterra la nación más rica en cuentos de terror-.

Por último resulta simpática (e inteligente sin duda) la descripción que Jenny hace de sí misma cuando narra en tercera persona objetivándose y viéndose como un "torpe topo metido en su húmeda burbuja"(p. 171). Esto pone de manifiesto el carácter nacional del personaje. O si se prefiere el humor inglés de Jenny que le permite reírse de sí misma (en medio de una situación prácticamente macabra) y hacerlo, valga la frase hecha, casi de costado. Que quede bien claro que Jenny es un personaje testigo cuando sucede la historia -lo que le impide tener acceso al espacio mental del protagonista- pero una vez conocido el desenlace y evocado el suceso, ella puede alternar la narración en primera persona(se nombra a sí misma -"como a mí en otros tiempos"(p.164)-) con una narración impersonal (presta sus palabras al personaje o traspone en boca del personaje su propia visión).

4.9.9 "Las caras de la medalla" .-

El presente relato es un poco la historia de una vida afectiva esporádica que se inicia por "la obligación de coexistir"(p.178) en un ambiente de trabajo. Javier y Mireille son los protagonistas de la historia que intentan juntar sus vidas un tanto paralelas como las dos caras de la medalla. El reside en Londres y comparte con Eileen "una lenta, irrestañable degradación de algo que alguna vez había tenido la gracia del deseo y el goce"(p.178). Sus viajes de trabajo a Ginebra contratados por el CERN le permiten conocer a Mireille que se desempeña como ingeniero en dicha empresa. Sus sucesivos encuentros en la cabaña de Mireille, en los conciertos, en un café y un restaurante, o en el hotel de Londres cuando ella viajó a ver a un familiar enfermo los lleva a sentirse más unidos pero también a encontrar al final de todo la negación de ella que se alza como una barrera inevitable de la relación.

Hay una voluntad de narrar lo acontecido que aunque ya pertenezca a un tiempo irreversible permanece indefectiblemente en el recuerdo:

"Sólo uno de los dos escribe esto pero es lo mismo, es como si lo escribiéramos juntos aunque ya nunca más estaremos juntos, Mireille seguirá en su casita de las afueras ginebrinas, Javier viajará por el mundo y volverá a su departamento de Londres con la obstinación de la mosca que se posa cien veces en un brazo, en Eileen. Lo escribimos como una medalla es al mismo tiempo su anverso y su reverso que no se encontrarán jamás, que sólo se vieron alguna vez en el doble juego de espejos de la vida. Nunca podremos saber de verdad cuál de los dos es más sensible a esta manera de no estar que para él y para ella tiene el otro. Cada uno de su lado... A nuestra manera los dos sabemos que hubo un error, una equivocación restañable, pero que ninguno fue capaz de restañar. Estamos seguros de no habernos juzgado nunca, de simplemente haber aceptado que las cosas se daban así y que no se podía hacer más..."("Las caras de la medalla", pp. 180-181).

El elemento onírico es tratado aquí como una forma de experimentar nuevas sensaciones que incluso son a veces las que se encuentran en un ámbito de represión. También así la creación literaria permite la conformación de otras situaciones, concatenaciones, inmersas en la ley del juego de la ficción. Veamos un texto ilustrativo:

"Javier no sabe llorar, sus lágrimas el gen condensarse en pesadillas que lo des piertan brutalmente junto a Eileen, de las que se despoja bebiendo coñac y escri biendo textos que no contienen forzosamente las pesadillas aunque a veces sí, a ve ces la vuelca en inútiles palabras y por un 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." ("Las caras de la medalla", p. 180).

La clara alusión al autor-demiurgo que concreta y decide la suerte de cada uno de los personajes en el mundo del lenguaje, "allí donde nadie tiene su verdadero nombre...allí donde no hay medallas ...ni pedañitos consagrados que hay que subir; pero, claro, son solamente textos"(p.197) se contraponen a la experiencia vital que es vertida en un relato y donde no pueden ser manipulados los elementos componentes. Algo que ha sucedido y que tiene de por sí la ausencia, el silencio y la desesperanza encarnados, escapes imprevisibles, aperturas insólitas que no fueron programadas está por encima de la aprehensión lingüística ("...la imaginación nos reúne hoy tan vagamente como entonces la realidad."(p.194)).

En este cuento es la Realidad 1 -la de la experiencia con Eileen y Mireille- la que implanta las reglas del juego. El rechazo ambiguo de Mireille no era previsible como tampoco "la espera inútil" que quedaba después de las distancias silenciosas pero azarosas y su retorno al mundo londinense "con la obstinación de la mosca que se posa cien veces en

un brazo"(p.197). Los recuerdos se agolpan y Javier es víctima de aquello que empezó como un juego ("...era inútil que Javier intentara cábalas absurdas para verla salir después de treinta y tres idas y venidas por el pasillo...él se paseaba por juego, por ver si antes de treinta y tres Mireille o una vez más fracaso."(p.178)) y que ahora forma parte de su mundo sensitivo, "...se llega a sentir como presente, pero por la vía intuitiva y no por la racional." (11).

"...volver a cada escena de esa progresión hacia la nada, repetir entre náuseas el instante en que se habían levantado en el restaurante y ella le había dicho que lo a acompañaría al hotel, las rápidas operaciones en el baño, la toalla para ceñirse la cintura...y de pronto la ausencia, las manos resbalando perdidas, la voz murmurando dilaciones, la espera inútil, el sopor, todo de nuevo, todo por qué, la ternura por qué, la aquiescencia por qué, el hotel por qué, y el somnífero inocuo, la oficina a las nueve, sesión extraordinaria del consejo, imposible faltar, imposible todo salvo lo imposible." ("Las caras de la medalla", p. 194).

Javier entonces reingresará a ese mundo donde él podrá ser un poco el "amo" transitorio que predetermine situaciones y señale destinos (él ve así sus textos) y en la noche abrirá intersticios pesadillescos que condensen bajo pautas inconscientes su mundo rutinario en el cual él no podrá ser artifice de lo inesperado:

"Sabemos tantas cosas, que la aritmética es falsa, que uno más uno no siempre son uno sino dos o ninguno, nos sobra tiempo para hojear el álbum de agujeros, de ventanas cerradas, de cartas sin voz y sin perfume. La oficina cotidiana, Eileen convencida de prodigar felicidad, las semanas y los meses. Qtra vez Ginebra en el verano, el primer paseo al borde del lago, un concierto de Isaac Stern." ("Las caras de la medalla", p. 191).

4.9.10 "Alguien que anda por ahí" .-

Detrás de una atmósfera de misterio y de indicios temáticos se detecta la intención claramente política del relato. Son tres las coordenadas argumentales alrededor de las cuales gira la trama:

- Jiménez -el protagonista- es un cubano que reside en Estados Unidos y bajo la dirección de una especie de cabecilla -York- y de la colaboración de Alfonso -otro miembro de la célula- pretende llevar a cabo la explosión de una fábrica en Santiago de Cuba .

- Después del arribo a la isla el protagonista se dirigirá al motel donde pasará parte de la noche (pues la misión se realizaría en las horas de la madrugada) y allí se encontrará con Alfonso con el cual intercambiará un fingido diálogo familiar. En el comedor casi vacío del motel (sólo estaban una pareja, el extranjero y la pianista) él puede saborear la música de "aquella Habana de entonces" (p.205) que lo trae de vuelta a los recuerdos y a su hermano muerto en Girón. Esta última alusión es importante reseñarla pues muestra indirectamente la postura contraria -de carácter reaccionario- de Jiménez frente a la de su hermano:

"...y casi a contrapelo la imagen de su hermano que se había quedado a pesar de la maldición paterna, Robertico muerto como un imbécil en Girón en vez de ayudar a la reconquista de la verdadera libertad." ("Alguien que anda por ahí", p. 205)

- La tercera y última línea argumental responde a la situación que se lleva a cabo en su habitación: insólitamente el extranjero que él había visto en el comedor del motel ha entrado en su cuarto y luego de un diálogo inconsistente Jiménez es estrangulado por aquél que seguramente estaba en contra del preconcebido plan.

Como podemos ver hay una alusión indirecta al tema del exilio de los cubanos que se encuentran en desacuerdo con el régimen castrista.. y otra más directa a aquéllos que se refugiaron en Estados Unidos. De hecho tal problema tuvo -y ha tenido- una dimensión a escala nacional e internacional pasando por la propia desintegración familiar("su hermano que se había quedado a pesar de la maldición paterna").

En segundo término, esta especie de sabotaje que se engendra desde afuera a la Cuba de Fidel Castro nos permite situar cronológicamente el relato en una época muy posterior al "gran pánico"(p.205)-la revolución cubana del 59- y próxima a la década de los años 70. Nos permitimos hacer este tipo de aseveraciones por los indicios que nos proporciona el propio texto. Tales indicios podemos enunciarlos y ejemplificarlos con las citas pertinentes en cada caso:

1. Se habla en el texto de la inauguración de una fábrica por parte de Fidel Castro. Lo cual nos corrobora que la narración se desarrolla en la época perteneciente a dicho mandatario.

"Se tomaron otro ron y Alfonso dijo que por la mañana volvería para llevarlo de recorrida y mostrarle los nuevos barrios, había tanto que ver en Santiago, se trabajaba duro para cumplir los planes y sobrepasarlos, las microbrigadas eran del carajo, Almeida vendría a inaugurar dos fábricas, por ahí en una de esas hasta caía Fidel, los compañeros estaban arriando el hombro que daba gusto." ("Alguien que anda por ahí", p. 204).

2. La evidencia de la ideología contraria del protagonista. En primer lugar por la mención de la muerte de su hermano en playa Girón "en vez de ayudar a la reconquista de la verdadera libertad" y en segundo lugar por

Las palabras del extranjero que aluden peyorativamente a la ideología burguesa de Jiménez y de la pianista (su preferencia por una música de evasión, "fácil") en contraposición con la preferencia de una música con carga ideológica por parte del extranjero.

"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, pobre cita, no tiene dedos para eso." ("Alguien que anda por ahí", p. 210).

3. El tercer indicio nos permite hacer las aproximaciones temporales. La mención de la música "pop" nos lleva a las postrimerías de los años 60 y comienzos del 70 cuando tal movimiento musical estaba en vigencia.

"Lo despertó algo que era más oscuro que la oscuridad del cuarto, más oscuro y pesado, vagamente a los pies de la cama. Había estado soñando con Phyllis y el festival de música pop, con luces y sonidos tan intensos que abrir los ojos fue como caer en un puro espacio sin barreras..." (Ibidem, p. 207).

Desde el inicio del relato la alusión al ave nocturna y sus posteriores repeticiones la hacen constituirse en un leitmotiv significativo para el relato. Este elemento desde la literatura romántica se ha constituido en un símbolo que en cierta forma es un presagio de lo negativo. En "Alguien que anda por ahí" es utilizado también con tal connotación como lo podemos observar en los tres contextos en que aparece y que aquí se transcriben:

"...ahora, aunque crispado y en guardia y apenas permitiéndose pensar, 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." (Ibidem, pp. 201-202).

"Por supuesto no había nadie en el sendero invadido por las matas y el desuso...y la queja del pájaro que irritó por un momento a Jiménez..." ("Alguien que anda por ahí", pp. 202-203).

"...pero el valsecito volvía o el preludio, se fue adormeciendo sin poder quitárselos de encima, viendo todavía las manos tan blancas de la pianista, su cabeza como la atenta oyente de sí misma. El ave nocturna cantaba otra vez en alguna mata o en el palmar del norte." (Ibidem, p. 207).

Esta última cita es el antecedente de la situación fantástica que se engendra en una atmósfera onírica y poco a poco va ingresando en el mundo concreto. Esta especie de situación "otra" que vive el protagonista por un lapso de tiempo y donde se mezclan el vals de Chopin con la melodía Hay humo en tus ojos ^{***} y el sueño con la música "pop" constituye la Realidad 2. Veamos cómo el narrador omnisciente aprehende todos los pensamientos del protagonista en este interregno que cabalga entre la vigilia y el sueño:

"Hacer algo, pensar algo era igualmente in concebible. Visceras, el puro horror, un silencio interminable y acaso instantáneo, el doble puente de los ojos. La pistola, el primer pensamiento inútil; si por lo menos la pistola. Un jadeo volviendo a hacer en traer el tiempo, rechazo de la última posibilidad de que eso fuera todavía el sueño en que Phyllis, en que la música y las luces y los tragos." ("Alguien que anda por ahí", p. 208).

Finalmente queremos precisar que la delimitación espacial de la narración está enmarcada por las referencias geográficas (Santiago, Girón, Camagüey, el Oriente de la isla, etc.), el jardín de palmeras, los "tragos" de ron que beben y la alusión al conocimiento por parte de Jiménez del carácter de los cubanos.

4.3.11 "La noche de Mantequilla" .-

Hay dos secuencias que se encuentran imbricadas en el relato y que podemos resumirlas así:

- El ambiente de euforia que rodea a la gala boxística que reúne esa noche al pugilista azteca "Mantequilla" Nápoles y al campeón mundial argentino Carlos Monzón en la ciudad de París, en un combate patrocinado por el astro cinematográfico Alain Delon y en el que está en juego el cetro del argentino (lo que da pie para un estupendo estudio de caracteres, tipos humanos, nacionalidades, folklore casi patriotero, un ambiente "de circo" en suma).

- Una historia sórdida, "underground", de contenido político (hispanoamericano por lo que se desprende del texto), en la que aunque no se nos dan detalles parecería que se trata de dos grupos ideológicamente opuestos que actúan "bajo cuerda", al margen de las autoridades del país (Francia).

Veamos una cita que ejemplifica la interrelación entre las dos secuencias mencionadas:

"...le alcanzó la entrada para la pelea, Estévez vio bien grande un número 3 en rojo sobre fondo amarillo, y abajo 235 ; pero ya antes, cómo no verlo con esas letras que saltaban a los ojos, MONZON V. NAPOLES. La otra entrada se la harían llegar a Walter, dijo Peralta. Vos estarás ahí antes de que empiecen las peleas (nunca repetía las instrucciones, y Estévez escuchó reteniendo cada frase) y Walter llegará en la mitad de la primera preliminar, tiene el asiento a tu derecha. Cuidado con los que se avivan a último momento y buscan mejor sitio, decile algo en español para estar seguro. El vendrá con una de e-

sas carteras...la pondrá entre los dos si es un tablón o en el suelo si son sillas. No le hablés más que de las peleas y fijate bien alrededor, seguro habrá mexicanos o argentinos, tenelos bien mar-cados para el momento en que pongas el paquete en la cartera." ("La noche de Mantequilla" , pp. 213-214).

Como puede verse, Estévez el protagonista debe ir a la sesión de boxeo para encontrarse allí con un tal Walter e intercambiar un paquete (luego sabremos que es dinero) ; las instrucciones son herméticas y precisas; el lenguaje empleado ^{*}pone de manifiesto el origen rioplatense de los per-sonajes, probablemente argentino .

De este modo se imbrican dos realidades que coinciden con las secuencias antes mencionadas y en las que es formalmente imposible separar el doble interés que suscitan el "match" de box y la anécdota político-po-licial en la que Estévez se verá inmerso.

"_Disculpe_ dijo Walter acomodándose entre Estévez y una gorda...

Póngase cómodo dijo Estévez_. No es fácil, estos franceses calculan siempre para flacos.

Walter se rió mientras Estévez empujaba suave hacia la izquierda para no ofender al de los pantalones azules... Ya estaban en la segunda preliminar que también era mala, la gente se divertía sobre todo con lo que pasaba fuera del ring, la llegada de un espeso grupo de mexicanos con sombreros de charros pero vestidos como lo que debían ser, bacanes capaces de fletar un avión para venirse a hinchar por Mantequilla desde México, tipos petisos y anchos, de culos salientes y caras a lo Pancho Villa, casi demasiado típicos ~~men~~ tras tiraban los sombreros al aire.....

.....
Sólo entonces Walter lo miró de lleno y con simpatía, y Estévez se preguntó si sería un compatriota. Casi no habían cam

biado palabras aparte de algún comentario pegado a una acción en el ring, a lo mejor uruguayo o chileno pero nada de preguntas.....
 Siempre me gustaron los desafiantes, dijo Walter..." ("La noche de Mantequilla", p. 218, 220 y 221).

De este fragmento se desprende la descripción de caracteres nacionales (el francés y el mexicano), la falta de acento de Walter que desconcierta a Estévez y la preferencia de aquél por el boxeador mexicano que nos revela que Walter no es argentino. Todos estos elementos conectan directamente con el final del relato en que se descubre o se sabe que el individuo que el protagonista identificaba como Walter no lo es. De esta forma encontramos como hay una alteración en la Realidad 2 (la correspondiente a la segunda secuencia). Los elementos integrantes de esta segunda realidad -que se encuentra condensada en los primeros párrafos del relato- se ven trastocados por la inversión de uno de los personajes que la integran.

La situación eminentemente ambigua que vive Estévez con "Walter" en el espectáculo boxístico solamente se verá clarificada hasta el final de la narración. En este sentido hay como una "vuelta de tuerca" en el desarrollo del hilo narrativo. El diálogo final entre Peralta, Chaves y Estévez constituirá el medio por el cual veamos el desencadenamiento del cuento (así nos enteraremos de la condición, del papel desempeñado por Walter -"pieza" fundamental dentro del "juego" de carácter político-; de su captura por parte del grupo contrario; del asesinato de Estévez por

parte de Peralta a favor de los intereses del grupo). Veamos una parte

de este diálogo:

" Me tengo que ir, entánces__ repitió Es tévez__. A Bélgica, si te parece, allá es tá el que sabés.

__ Estarías seguro si llegaras__ dijo Peralta__, pero ya viste con Walter, tienen gente en todas partes y mucha manija.

__ A mí no me agarrarán.

__ Como Walter, quién iba a agarrarlo a Walter y hacerlo cantar. Vos sabés otras cosas que Walter, eso es lo malo.

__ A mí no me agarran__ repitió Estévez__. 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.

__ Un día es demasiado tiempo__ dijo Chaves volviéndose en el asiento. Los ojos se acostumbraban a la oscuridad, Estévez vio su silueta y la cara de Peralta cuando se llevaba el cigarrillo a la boca y pitaba.

__ Está bien, me iré lo antes que pueda __ dijo Estévez.

__ Ahora mismo__ dijo Peralta sacando la piztola." ("La noche de Mantequilla", pp. 230-231).

Finalmente reseñemos las palabras del propio autor que sintetizan en breves palabras su extratextualidad y los mecanismos significativos propios del texto. Así dice Cortázar: "'La noche de Mantequilla'...es la historia de la pelea de Carlos Monzón con 'Mantequilla' Nápoles en París, y una historia que tiene que ver con la política, que sucede en el estadio esa noche, cuyo fondo es esa pelea que me dejó un recuerdo especial. Entonces, cuando se me ocurrió la idea del cuento, se centró en esa noche en el estadio." (12).

N O T A S

FANTOMAS CONTRA LOS VAMPIROS MULTINACIONALES

(1) Cortázar, Julio. Fantomas contra los vampiros multinacionales . 1a. ed. (México, Ed. Excelsior, 1975). Las citas que aquí se reseñan pertenecen a la presente edición.

* Fantomas: personaje literario creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre. Fue llevado al cine en la etapa silente y ha tenido larga vida en las historietas. Y ciertamente su vida cinematográfica se ha prolongado hasta nuestros días; Jean Marais y Louis de Funès han sido los últimos actores encargados de interpretar en la pantalla a Fantomas y el comisario, su eterno perseguidor, respectivamente.

(2) Sosnowski, Saúl. "Entrevista: Julio Cortázar". En: Hispanérica, Buenos Aires, no. 13, abr, 1976, p. 54.

ALGUIEN QUE ANDA POR AHI

(3) Cortázar, Julio. Alguien que anda por ahí . 1a. ed. (Madrid, Ed. Alfaguara, 1977). Todas las citas corresponden a esta edición.

"Cambio de luces" .-

* Esta división de las secuencias de acuerdo con los dos actantes participantes en el relato nos hace pensar en el concepto de Roland Barthes - parafraseando éste a Claude Brémont- que expresa: "...cada personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia." En: "Introducción al análisis estructural de los relatos", op.cit., p. 29.

"Segunda vez" .-

* Dentro del aspecto semántico Todorov establece una división en dos grupos: "...relaciones entre elementos copresentes, in praesentia; relaciones entre elementos presentes y ausentes, in absentia." Poética, pp. cit., p. 33. A tales conceptos nos referíamos cuando hablábamos de cómo se encuentra dada la interpretación temática del relato.

(4) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op. cit., p.31.

(5) Ibidem, p. 30.

(6) Ibidem, p. 144.

"Usted se tendió a tu lado" .-

(7) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones con..., op.cit.,p.146.

"Apocalipsis de Solentiname" .-

* La postura política de Cortázar ha sido muchas veces atacada. Una de las críticas más serias que se le ha hecho es la del escritor David Viñas que puede sintetizarse a través de sus propias palabras: "Con tradiciones internas de la revista Sur, viaje a Europa como constante longitudinal, radicalización y límites ideológicos del populismo peronista, surgimiento y seducción de la revolución cubana: coordenadas principales que tejen la red donde puede ubicarse la figura de Cortázar como nueva versión del modelo de escritor propuesto por el liberalismo individualista." En: "Cortázar y la fundación mitológica de París" , p. 117 del libro de Viñas Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar (Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1974).

(8) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones..., op.cit.,p.129 y 130.

"La barca o Nueva visita a Venecia" .-

* Sobre la génesis y transformación de este peculiar personaje -Dora- Julio Cortázar se expresa así: "...una mujer que en la primera versión del cuento era un personaje secundario, una especie de comodín, en la segunda versión (que no modifica el texto original) aparece en intercalaciones, en letra más chica, porque ella estaba metida dentro del cuento y había visto cosas que yo no había visto como autor. Con sus comentarios, esa mujer va enderezando el cuento y le da la verdadera solución." En: Conversaciones..., op.cit.,p. 147.

(9) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones..., op.cit., pp.146-147.

** Dora constituye el puente, el enlace entre las dos realidades pues participa por derecho propio de la historia que se nos cuenta y al mismo tiempo "salta" a la otra realidad convirtiéndose en antagonista del "autor". Así, se conduce como una intermediaria entre el plano de realidad en el que se desenvuelve el autor-narrador y el plano de la ficción a que ella pertenece de hecho. Esta interacción entre las dos realidades son los casi "apartes teatrales" desde los cuales Dora critica-comenta al "autor" y al texto.

*** Como se recordará la señora Stone, en la obra de Williams es una turista madura y fracasada en su vida afectiva que oscila entre el devaneo amoroso con un joven gigoló y su atracción-repulsión hacia la

muerte que aparece personificada (alegóricamente) como un hombre extraño que la persigue hasta el fin. En "La barca o Nueva visita a Venecia" vemos como Valentina por un momento personifica en la figura de Adriano -que la sigue durante todo el viaje- la muerte. Veamos las palabras del texto: "Se enderezó, rígida. También Adriano era la muerte. ¿Ella había pensado eso? También Adriano era la muerte." ("La barca..", p.124). Por otra parte la obsesión por la muerte que tiene Valentina mientras pasea por Venecia recuerda a la del protagonista de Muerte en Venecia. Quizá haya una vaga referencia a esto en el título del cuento de Cortázar (la alusión a una segunda visita a la ciudad de Venecia).

"Reunión con un círculo rojo" .-

* La dedicatoria ambigua está justificada porque hay elementos suficientes para pensar que efectivamente el cuento está dedicado al pintor venezolano pero no hay que olvidar que Jorge Luis Borges fue inicialmente un autor que influyó mucho en Cortázar y que es uno de los maestros del género fantástico del siglo y después de todo este cuento puede inscribirse perfectamente en esa categoría de relatos.

(10) González Bermejo, Ernesto. Conversaciones..., op.cit., p.144.

"Las caras de la medalla" .-

(11) González Bermejo, Ernesto. op.cit., p. 43.

"Alguien que anda por ahí" .-

* Hay que recordar que el conocimiento cercano de la experiencia de la revolución cubana (1 de Enero de 1959) fue la que motivó la apertura hacia lo socio-político de Julio Cortázar. Corroborémoslo con su propio testimonio: "Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba; pero la importancia que tiene para mí ese contacto no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual." En: "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano", p. 266 de su libro Último round, (T.I).

** Puede aseverarse que la nacionalidad de York es estadounidense por el texto que ahora citamos: "York tenía su idea sobre los cubanos y Jiménez la conocía y lo puteaba desde tan adentro...Pero no valía la pena putear, todo iba according to schedule como hubiera dicho el maricón de York..." ("Alguien que anda por ahí", p. 203). También podemos corroborar esto por los indicios que nos indican de donde procede Jiménez.

*** Hay humo en tus ojos (Get smoke in your eyes) de Jerome Kern fue el célebre tema musical que Irene Dunne le cantaba a Randolph Scott en Roberta, comedia musical que hoy figura entre los clásicos de ese género cinematográfico de la década del 30.

"La noche de Mantequilla" .-

* Entre los términos de carácter rioplatense que podemos resé-ñar sobresalen los siguientes: pibe, manija , los canas (policia), la barra (grupo de amigos).

(12) Sosnowski, Saúl. "Entrevista a Julio...", op. cit., pp. 64-65.

5. CONCLUSIONES5.1 Conclusiones parciales .-CLASIFICACION TEMATICA DE LOS CUENTOS

1.	2.	3.	4.	5.
<u>La obra literaria que se explica por sí misma.-</u> -"Continuidad de los parques". -"Fantomas contra..." "Instrucciones para John Howell" -"Las babas del diablo"	<u>La maldición o embrujo que causa efectos graves.-</u> -"El ídolo de las cicladas" -" Circe" .	<u>La cosa indefinible e invisible que hace daño.-</u> -"Llama el teléfono, Delia". -"Casa tomada". -"Omnibus". -"No se culpe a nadie" -"Las menades".	<u>Lo visible y lo invisible.-</u> -"La puerta condenada".	<u>Perturbaciones de la personalidad.-</u> -"Verano". -"Después del almuerzo".
<u>Trasmutación de especies y reinos de la naturaleza.-</u> -"Carta a una señorita en París". -"Axolotl".	<u>Locura e historias clínicas.-</u> -"Las fases de Severo".	<u>La muerte personificada entre los vivos.-</u> -"La barca o Nueva visita a Venecia". -"Bestiario"	<u>Fantasia metafísica.-</u> -"El peregrino". -"Un lugar llamado Kindberg".	<u>Las partes separadas del cuerpo.-</u> -"Cuello de gatito negro"
<u>La realidad contaminada por el sueño.-</u> -"El río". -"La isla a mediodía"	<u>Anticipaciones.-</u> -"Sobremesa". -"Liliana llorando".	<u>El doble.-</u> -"Lejana". -"Los pasos en las huellas". -"Una flor amarilla". -" Las armas secretas".	<u>Tema con personaje soñado.-</u> -"Relato con un fondo de agua" -"Reunión" -"Ahí pero dónde, cómo".	<u>Alteraciones de la causalidad espacio-temporal.</u> -"Torito".

→ Continuación de la clasificación...

16.	17.	18.
<u>Acciones paralelas que obran por analogía.-</u> -"Los venenos". -"Todos los fuegos el fuego". -"Cambio de luces". -"Vientos alisios". -"Apocalipsis de Solentiname". -"Las caras de la medalla". -"El móvil".	<u>Argumentos con fantasmas o visiones de trasmundo.-</u> - "Las puertas del cielo". - "Cartas de mamá". - "La salud de los enfermos".	<u>Formas mixtas (combinaciones temáticas).-</u> -"La noche boca arriba" (temas: 14, 15 y 17). -"El otro cielo" (temas: 15 y 17). -"En nombre de Bobby" (temas: 11 y 14). -"Cefalea" (temas: 7 y metamorfosis). -"Reunión con un círculo rojo" (temas: el del espectro condenado y los vampiros sugeridos).

En el cuadro se clasifica con amplitud la mayoría de los cuentos de Cortázar. Decimos la mayoría porque como es natural no toda su producción cuentística obedece a un mismo patrón y interpolación de lo temático con el sello de lo fantástico-. Tal clasificación está hecha sobre la base de las teorías sobre lo fantástico (argumentos y temas sobre el tema establecidos por Tzvetan Todorov, Roger Callois, Emilio Carilla y Adolfo Bioy Casares). Así, hemos hecho una selección de los temas dentro de los cuáles pueden incluirse los cuentos de Julio Cortázar.

Por otra parte hemos establecido una codificación de los relatos

que no se han inscrito en el esquema. De esta manera pueden hablarse de cuatro temas a los cuales hacen referencia los cuentos que en ellos se incluyen:

- El paso de la niñez a la adolescencia o de ésta a la adultez implica la asimilación de otros patrones pero la conservación de elementos propios -su mundo incambiable-: "Final del juego" y "Usted se tendió a tu lado".
- La asimilación de lo lúdico dentro de lo cotidiano como una forma de intercalar lo inesperado dentro de la realidad cotidiana: "La banda" , "Manuscrito hallado en un bolsillo" y "La autopista del sur".
- La incorporación del asunto socio-político a la ficción ("Alguien que anda por ahí", "La noche de Mantequilla" y "Segunda vez") y de un asunto psico-social (el tema arrabalero en "El móvil").

Estilísticamente, pueden hallarse ciertas constantes en la obra cor tazariana: uso del estilo indirecto libre (para reforzar la posición del personaje a través de una narración impersonal), la coexistencia de dos realidades en la mayoría de sus cuentos (en más de uno de ellos, en realidad en casi todos de un modo u otro, se da la "invasión" de la Realidad 2 en la 1), la progresión dosificada y densa del paso de la realidad cotidiana a la fantástica en función de la tensión buscada, el uso de recursos técnicos varios (alternancia de personas de la narración, combinación de diálogos, uso de crónica o diarios, montaje, etc.) al servicio del tema cardinal en cada caso.

5.2 Conclusión final .-

Julio Cortázar hace una simbiosis entre su teoría acerca del cuento y la literatura fantástica y la praxis cuentística. Es decir, a través de sus relatos se vislumbra una intención no del todo consciente -pero sí detectable- por aprehender la realidad consuetudinaria a través del prisma de lo real-fantástico (lo que puede engendrarse en lo real y proyecta una nueva realidad, una realidad "otra" o una Realidad 2).

Los primeros cuentos que integran su producción literaria son eminentemente fantásticos. Los otros que se van dando dentro de la cadena cortazariana son eslabones que se unen a la serie pero que paulatinamente revelan un tratamiento más depurado del material fantástico, más tenue pero no por ello menos vigente.

Como es obvio, hay una mayoría de edad literaria en un escritor como Cortázar que lleva en activo casi cuatro décadas, su más lograda producción cuentística se encuentra nutrida de elementos técnicos y temáticos. Con esto quiere significarse que su pericia técnica ha corrido pareja con su exuberancia imaginativa. Así, parafraseando el pensamiento de Cervantes, algunos de sus cuentos valen por lo que dicen y otros por cómo están contados pero en realidad en la mayoría se conjugan ambos instrumentos.

Este trabajo intenta ser un nuevo aporte que se sume a las investigaciones ya hechas sobre la obra cortazariana.

6 . BIBLIOGRAFIA

Obras de Julio Cortázar .Se sigue un orden cronológico en las categorías especificadas.

Obras analizadas.

CORTAZAR, Julio. "Llama el teléfono, Delia". En: Clarín, Buenos Aires,

13 - 9 - 1979, pp. 4 y 5. 1a.ed. En: El Despertar, Chivilcoy (Argentina), 22- 10- 1942. (Bajo el seudónimo de Julio Denis).

_____ . Bestiario. 17a.ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1976. 1a. ed., idem, 1951.

_____ . Final del juego. 18a. ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1976. 1a.ed., México, Ed. Los Presentes, 1956.

_____ . Las armas secretas. 15a.ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1975. 1a.ed., idem, 1959.

_____ . Todos los fuegos el fuego. 2a.ed., Barcelona, Ed. Edhasa, 1977. 1a.ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

_____ . "Casa tomada". (Traducción al diseño gráfico por Juan Fresán). 1a.ed., Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1969.

_____ . Octaedro. 1a.ed., Madrid, Alianza Editorial, 1974.

_____ . Fantomas contra los vampiros multinacionales. 1a.ed., México, Ed. Excelsior, 1975.

_____ . Alguien que anda por ahí. 1a.ed., Madrid, Ed. Alfabeta, 1977.

Otras obras.

CORTAZAR, Julio. Presencia .1a.ed., Buenos Aires, Ed. Bibliófilo, 1938. (Bajo el seudónimo de Julio Denis).

_____ . Los reves. 2a. ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970. 1a.ed., Buenos Aires, Ed. Gulab y Aldabador, 1949.

_____ . Los premios. 12a.ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1972. 1a.ed., idem, 1960.

_____ . Historias de cronopios y de famas. 5a.ed., Barcelona, Ed. Edhasa, 1976. 1a.ed., Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1962.

- _____ . Rayuela . 4a ed., Barcelona, Ed. Edhasa, 1978. 1a.ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1963.
- _____ . La vuelta al día en ochenta mundos. 10aed., Madrid, Ed. Siglo XXI, 1976. 1a.ed., México, Ed. Siglo XXI, 1967.
- _____ . Buenos Aires, Buenos Aires, de la fundación a la angustia. 1a.ed., Buenos Aires, Ed. Gulab y Aldabahr, 1967.
- _____ . 62. Modelo para armar. 3a.ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1969. 1a.ed., idem, 1968.
- _____ . Ceremonias. 3a.ed., Barcelona, Ed. Seix Barral, 1970. 1a.ed., idem, 1968.
- _____ . Ultimo round. 4a.ed., Madrid, Siglo XXI, 1974. 1a.ed., México, Ed. Siglo XXI, 1969.
- _____ . Viaje alrededor de una mesa . 1a.ed., Buenos Aires, Ed. Cuadernos de Rayuela, 1970.
- _____ . Paneos y meopas. 1a.ed., Barcelona, Ed. Llibres de Sinera, 1971.
- _____ . La isla a mediodía y otros relatos. Prólogo de Ana María Matute. (Estella) Salvat, 1971.
- _____ . Prosa del observatorio. 2a.ed., Barcelona, Ed. Lumen, 1974. 1a.ed., idem, 1972.
- _____ . La casilla de los Morelli . Edición, prólogo y notas de Julio Ortega. 2a.ed., Barcelona, Tusquets editor, 1975. 1a.ed., idem , 1973.
- _____ . Libro de Manuel. 2a.ed., Barcelona, Edhasa, 1978. 1a.ed., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1973.
- _____ . Los relatos. 1a.ed., Barcelona, Círculo de lectores, 1974.

_____ . Silvalandia . 1a.ed., México, Ed.Cultura G.D.A., 1975.

_____ . Un tal Lucas. 1a.ed., Madrid, Ed. Alfaguara, 1979.

Traducción de algunas de sus obras a lenguas extranjeras.

Die Gewinner. Roman. (Auf dem Spanischem von Christa Wegen.Neuwied, etc.) Luchterhand, 1960.

Marelle. Traducido por Lanre Guille y Francoise Rosset. París, Ed.Ga llimard, 1966.

Slut på leken. Traducido por Jan Sjögren. Estocolmo, Ed.Bonniers, 1969. El cuento "Brev till en ung dam i Paris", reaparece en Bonniers Litterära Magasin, Estocolmo, 38, may-jun, 1969, pp.329-333.

✓ Každóm ohní ohen. Bratislava, Tatran, 1971.

Az üldözö. Latin amerikai Kisregények. (A Julio Cortázar (y otros) Fordította: Benyhe János (y otros), Debrecen (Hungria)). Európa Könyvkiadó, 1972.

También existe una traducción al ruso hecha en Moscú en 1971.

Añadimos las traducciones recopiladas por Sara Vinocur de Tirri en

La vuelta a Cortázar en nueve ensayos(que figura en esta bibliografía):

Das Besetze Haus; Ed. Hermann Luchterhand Verlag.

Geschichte des Cronopien und Fames; id.

Pronásledovatel (selección de cuentos); Ed. Odeón, Praga.

The winners (trad. Elaine Kerrigan); Ed. Pantheon Books, U.S.A.

End of the game (and other stories); (trad. por Paul Blackbourn); Ed. Pantheon Books, U.S.A.

Hopscotch (trad. Gregory Rabassa); Ed. Pantheon Books, U.S.A.

The winners; Ed. Souvenir Press, Great Britain.

Hopscotch; Ed. Harvill-Collins, Great Britain.

End of the game; id.

Les Gagnants; Ed. Arthème Fayard.

Les Armes secrètes (trad. Laure Guille); Gallimard, col. "La croix du Sud".

Gites; (selección de cuentos); id.

De mierermordenaar (Trat. de Historias de Cronopios y famas); Van Ditsmar, Amsterdam.

Le armi secrete; Ed. Rizzoli.

Bestiario (agrupa casi la totalidad de los cuentos en un solo volumen); Einaudi.

Il giuocco della campana; Einaudi.

Tajemna brón (cuentos); Panstony Instytut Wydawniczy, Varsovia.

6.1.1. Ensayos, polémicas, relatos y artículos varios de Julio Cortázar.

CORTAZAR, Julio. "La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista del escarabajo de oro". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no. 275, may, 1973, pp. 223-229.

_____. "Algunos aspectos del cuento". En: Casa de las Américas, La Habana, no. 11, nov-feb, 1962-1963, pp. 3-14.

_____. "Amérique latine: exil et littérature". En: Littérature latino-américaine d'aujourd'hui. Paris, Union Générale d'éditions, 1980. Sous la direction de J. Leenhardt (à Cerisy), pp. 113-135.

_____. "An approach to Lezama Lima". En: Review, New York, Fall, 1974, pp. 20-26.

_____. "Carta abierta a Pablo Neruda". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nos. 82-83, ene-jun, 1973, pp. 21-26.

_____. "Carta a Fernández Retamar". En: Cuba por argentinos, Buenos Aires, Ed. Merlin, 1968, pp. 7-27.

_____. "La contratapa de la voz". En: Análisis, Buenos Aires, no. 471, mar, 1970, p. 51.

- _____. "Discurso del escritor argentino Julio Cortázar en el Acto de Constitución del Jurado del Premio Literario Casa de las Américas. En: La Habana, 25 - 1 - 1980, pp. 1-10. Folleto impreso por Casa de las Américas.
- _____. "Irrracionalismo y eficacia". En: Realidad, Buenos Aires, no. 6, sep-dic, 1949, pp. 250-259.
- _____. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: Algunos malentendidos a liquidar". En: Literatura en la revolución y revolución en la literatura (de Collazos-Cortázar-Vargas Llosa). 5a.ed., México, Siglo XXI, 1977, pp. 38-77.
- _____. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". En: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien (Caravelle 25), Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1975, pp. 141-155.
- _____. "Los olvidados". En: Sur, Buenos Aires, nos. 334-335, ene-dic, 1974, pp. 102-105.
- _____. "Para una poética". En: La torre, Puerto Rico, no. 7, jul-sep, 1954, pp. 121-138.
- _____. "Poe as poet and story writer". En: Review, New York, no. 17, Spring, 1976, pp. 42-47.
- _____. "Préface". En: Les hortenses de Felisberto Hernández. Nouvelles traduites de L'uruguayen par Laure Guille-Bataillon. Paris, Denoël, 1975.
- _____. "Prólogo". En: Don Felipe de Jean Thiercelin. Trad. Raquel Mejías Verdú. Madrid, Ed. Júcar, 1974.
- _____. "Respuesta de Cortázar". En: Hispanamérica, Buenos Aires, año 1, no. 2, 1972, pp. 55-58.
- _____. "Selección y nota preliminar". En: Poesía de Pedro Salinas. 2a.ed., Madrid, Alianza Editorial, 1974.

- _____ . "Situación del intelectual latinoamericano". En: Casa de las Américas, La Habana, no. 45, 1967, pp. 5-12.
- _____ . "La urna griega en la poesía de John Keats". En: Revista de Estudios Clásicos, Buenos Aires, no.2, 1964, pp.45-91.

6.1.2 Entrevistas.

- BAREIRO SAGUIER, Rubén. "Entrevista a Julio Cortázar". En: Alcor, Asunción, no. 29, mar-abr, 1964, p.2.
- BERMEJO, Jose María. "Cortázar: 'no soy hombre de ideas, sino de intuiciones, de constelaciones'". En: Ya, Madrid, 10-11-1977, p. 9.
- BLAZQUEZ, Adelaida. "El compromiso de Julio Cortázar". En: El Espectador ("Magazin dominical"), Bogotá, 11-2-1979, pp.8-10.
- CORTAZAR, María Scott de. "Mi hijo Julio Cortázar". En: Atlántida, Buenos Aires, ago, 1970, pp. 71-73.
- GARCIA FLORES, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar". En: Revista de la Universidad de México, México, no. 7, mar, 1967, pp. 10-13.
- GONZALEZ BERMEJO, Ernesto. Conversaciones con Cortázar. Barcelona, Ed. Edhasa, 1978.
- _____ . Cosas de escritores. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.
- GUIBERT, Rita. Seven voices: seven Latin American writers talk to Rita Guibert. New York, Ed. Alfred Knopf, 1973. Aquí se incluye "Un gran escritor y su soledad", entrevista a Julio Cortázar aparecida en: Life en español, Nueva York, no.33, abr, 1969, pp.43-55.
- HARSS, Luis. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". En su libro Los nuestros, 2a.ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1968, pp.252-300.

- OLIVEIRA, Horacio. "El libro que me convirtió en escritor". En: Cromos, Cali, nos. 3231/32, quincenario, dic, 1979, p.66.
- PEREDA, Rosa María. "Julio Cortázar: 'Si el escritor no se divierte es un imbécil'". En: El País ("Arte y pensamiento"), Madrid, 12-3-1978, pp. VI y VII.
- PICON GARFIELD, Evelyn. Cortázar por Cortázar. México, Universidad Veracruzana, 1978.
- SAFIR, Margery Arent. "Por el momento, lo fantástico no se interesa por mí" (trad. Eduardo Villaquirán Sterling). En: El País ("Suplemento dominical"), Cali, 27-5-1979, p. 4.
- SALDIVAR, Dasso. "Julio Cortázar enjuicia a Rayuela" (a propósito de la aparición de Alguien que anda por ahí). En: El Espectador ("Magazin dominical"), Bogotá, 11-12-1977, pp. 1, 3 y 4.
- SCHNEIDER, Luis Mario. "Entrevista a Julio Cortázar". En: Revista de la Universidad de México, México, año 17, no.9, may, 1963, pp. 24-25.
- SOSNOWSKI, Saúl. "Entrevista: Julio Cortázar". En: Hispanérica, Buenos Aires, no.13, abr, 1976, pp. 51-69.
- SZICHMAN, Mario. "Entrevista a David Viñas". En: Hispanérica, Buenos Aires, año 1, no.1, 1972, pp. 61-67.
- URONDO, Francisco. "Julio Cortázar: el escritor y sus armas políticas". En: Panorama, Buenos Aires, 24-11-1970, pp. 44-50.

6.1.3 Trabajos de traducción de Julio Cortázar.

- BREMOND, Henri. La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Louza. Traducido por Julio Cortázar. Buenos Aires, Ed. Argos, 1947.

GIONO, Jean. Nacimiento de la Odisea. Traducido por Julio Cortázar.

Buenos Aires, Argos, 1946.

POE, Edgar Allan. Cuentos... Prólogo, traducción y notas de Julio

Cortázar. 2a.ed., Madrid, Alianza Editorial, 1972.

_____ . Ensayos y críticas . Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1973.

_____ . Eureka. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

_____ . Narraciones de Arthur Gordon Pyn de Nantucket. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

_____ . Obras en prosa. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Puerto Rico, Ed. Universitaria, Universidad, 1969. Contiene: I Cuentos, XCVII. II Narraciones de Arthur Gordon Pyn. Ensayos y críticas. Eureka.

STERN, Alfred. La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista. Traducido del inglés por Julio Cortázar. Buenos Aires, Ed. Imán, 1951.

YOURCENAR, Marguerite. Memorias de Adriano. Traducido por Julio Cortázar. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1955.

6.2 Material crítico sobre sus obras .

AGUILERA G., Francisco. "Particular desarrollo de los motivos en Rayuela de Cortázar". En: Signos, Santa Clara (Cuba), no. 1, sept.-oct., 1973-1974.

AINSA, Fernando. "Las dos orillas de Julio Cortázar". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nos.84-85, jul-dic, 1973, pp.425-456.

- ALASCIO CORTAZAR, Miguel. Viaje alrededor de una silla. Buenos Aires, Carpeta Editora, 1971.
- ALCOVER, Norberto. "Antonioni: Blow-up". En: Reseña, Madrid, no. 86, jun, 1975, pp. 26-28.
- AMIGOLA, José. Sobre Cortázar. Buenos Aires, Ed. Escuela, 1969.
- ANDREU, Jean Luc. "Pour une lecture de "Casa tomada" de Julio Cortázar". En: Cahiers du Monde... (Caravelle 10), op.cit., 1968, pp. 49-66.
- ANONIMO. "Sin encasillarse en ningún género. Viaje alrededor de Cortázar". En: Análisis, Buenos Aires, no. 358, ene, 1968, pp.44-45.
- ARONNE AMESTOY, Lida. Cortázar, la novela mandala. Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1972.
- BENEDETTI, Mario. "Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices". En: Letras del Continente mestizo. Montevideo, 1967, pp. 58-76.
- BENITEZ, Rubén. "Cortázar que supo abrir la puerta para ir a jugar". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nos.84-85, jul-dic, 1973.
- BOLDORI, Rosa. "La irrealidad en la narrativa de Cortázar". En: Boletín de Literaturas Hispánicas, Santa Fe, no.6, 1966, pp.13-27.
- BRATOSEVICH, Nicolás. "Estudio preliminar". En: Antología de Julio Cortázar. Barcelona, Edhasa, 1978, pp.9-79.
- BRODIN, Brita. Criaturas ficticias y su mundo en Rayuela de Cortázar. Suecia, Publicadas por Östen Söder Gård, 1975.
- BRODY, Robert. Julio Cortázar: Rayuela. Critical Guides to Spanish texts, Grant & Outler in Association with Tamesis books Ltd., 1976.
- _____. Julio Cortázar in his Rayuela. Harvard, 1971.
- CAMPOS, Jorge. "Los territorios de Julio Cortázar". En: El País ("Arte y pensamiento"), Madrid, 5- 8- 1979, p. III.

- CANFIELD, Martha L. "Cortázar o el hombre sano", pp.1-7. Material cedido cortésmente por su autora para una investigación realizada en la Cátedra Actitudes, Temas y Formas de la Literatura Hispanoamericana de la Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, 1976.
- CINCO MIRADAS SOBRE CORTAZAR. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1968. Contiene:
- Ana María Simo, José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar: "Ra-
yuela", pp. 7 - 82.
Mario Vargas Llosa: "Preguntas a Julio Cortázar", pp. 83-91.
Julio Cortázar: "Carta a Roberto Fernández Retamar", pp. 93-114.
- CONTE, Rafael. "Julio Cortázar". En: 16 escritores de Hispanoamérica. Madrid, coedición de Prensa Española, Magisterio Español, Planeta y Editora Nacional, 1977, pp.122-133.
- _____. "Julio Cortázar o la esperanza de la destrucción". En: Lenguaje y violencia. Introducción a la narrativa hispanoamericana. Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 133-156.
- CURUTCHET, Juan Carlos. "Apuntes para una lectura de Cortázar". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no.223, jul., 1968, pp. 233- 238.
- _____. "Cortázar: la crítica de la razón utópica". En: Cuadernos..., op.cit., no. 261, 1972, pp. 459 - 479.
- _____. "Descubrimiento de una realidad-otra". En: Cuadernos..., op.cit.; no. 256, abr., 1971, pp. 153-164.
- _____. Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática. Madrid, Ed. Nacional, 1972.
- CHAZELLE, Marie Christine. "Omnibus", un cuento de Julio Cortázar. (Edición anotada y estudio crítico), Toulouse, 1969.
- DAPRAZ STROUT, Lilia. "Casamiento ritual y el mito del hermafrodita en "Omnibus". En: Anales de Literatura Hispanoamericana. Madrid, nos. 2-3, 1973-1974, pp. 533-553.
- DAVIS, Deborah. "All fires the fire by Julio Cortázar". En: Review, New York, no. 9, 1973, pp. 69 -70.
- DE LA FUENTE, Bienvenido. "El olfato en la captación de la 'otra realidad' en algunos cuentos de Julio Cortázar". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nos.108-109, jul-dic, 1979, pp. 573-582.
- DELLEPIANE, Angela B. "Algunas conclusiones acerca del lenguaje en Cortázar". En: Sin Nombre, San Juan, vol.II, no.2, 1971, pp. 21-36.

- DUQUE LOPEZ, Alberto. "'Las Ceremonias' de Cortázar". En: El Espectador ("Magazine dominical"), Bogotá, 23- 2- 1969, p. 5.
- ESPEJO, Alberto. "Los privilegios del logos: Fantomas contra los vampiros multinacionales de Julio Cortázar". En: La Palabra y el Hombre, Xalapa, Revista de la Universidad veracruzana, no. 16, oct-dic, 1975, pp. 83-85.
- ESTUDIOS SOBRE LOS CUENTOS DE JULIO CORTAZAR. Barcelona, Ediciones Hispam, 1975. Contiene:
- David Lagmanovich: "Prólogo: Para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar", pp. 7-21.
- Jaime Alazraki: "Dos soluciones estilísticas al tema del compadre en Borges y Cortázar", pp. 23-39.
- Rodolfo A. Borello: "'Los buenos servicios' o la ambigüedad de las vidas ajenas", pp. 41-57.
- Alicia Borinsky: "Juegos: una realidad sin centros", pp. 59-72.
- Mireya Camurati: "El absurdo, la risa y la invitación a la aventura: 'Instrucciones para subir una escalera'", pp. 73-81.
- Juan Carlos Curutchet: "Julio Cortázar, el cronista de las eras imaginarias: para una interpretación de 'Todos los fuegos el fuego'", pp. 83-98.
- Zunilda Gertel: "Funcionalidad del lenguaje en 'La salud de los enfermos'", pp. 99-114.
- Marta Morello-Frosch: "La relación personaje-espacio en las ficciones de Cortázar", pp. 115- 124.
- Marta Paley de Francescato: "El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar", pp. 125-137.
- Perla Petrich: "'Instrucciones para John Howell': iniciación al ex trañamiento", pp. 139-162.

- Edelweis Serra: "El arte del cuento: "La noche boca arriba"", pp. 163-177.
- Saúl Sosnowski: "Una flor amarilla", vindicación de vidas fracasadas", pp. 179-190.
- Alfredo Veiravé: "Aproximaciones a "El perseguidor"", pp. 191-218.
- FLORES, Félix G. "El lirismo metafísico de Julio Cortázar". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, nos. 284-290, jul-ago, 1974, pp. 7-53.
- FRANCO, Jean. "La novela en tela de juicio. Julio Cortázar". En: Historia de la literatura hispanoamericana. Barcelona, Ed. Ariel, 1975, pp. 409-417.
- FUENTES, Carlos. "La novela como caja de Pandora". En: Mundo Nuevo, París, no. 9, mar, 1967, pp. 67-69.
- _____ . "Tous les mystères... le mystère" (a propósito de Octaedro). En: Le Monde, París, 5-5-1976, pp. 1 y 20.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. Cortázar. Una antropología poética. Buenos Aires, Ed. Nova, 1968.
- _____ . "La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar". En: Revista de Filosofía, La Plata, no. 16, 1966, pp. 75-76.
- GENOVER, Kathleen. Claves de una novelística existencial. Madrid, Ed. Pláyor, 1973.
- GERTEL, Zunilda. "La noche boca arriba". Disyunción de la identidad". En: Nueva Narrativa Hispanoamericana, California, vol. III, no. 2, sep, 1973, pp. 41-71.
- GOLDBERG, Isaac. "Los personajes de Cortázar: cronopios o famas". En: Razón y Fábula, Bogotá, no. 14, jul-ago, 1969, pp. 40-46.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario. "Saúl Sosnowski: Julio Cortázar una búsqueda mítica". En: Cahiers du Monde..., op. cit., Carvelle 26, 1976, pp. 251-253.

- GRANDE, Félix. "Nadando en las paredes". En Cuadernos His -
panoamericanos, Madrid, no.275, may, 1973, pp. 230-236.
- _____. "El romance del dado y la ratita". En: Cuadernos His -
panoamericanos, Madrid, no. 271, ene, 1973, pp. 105-106.
- GYURKO, Lanin A. "Cyclic time and blood sacrifice in three stories
by Cortázar". En: Revista Hispánica Moderna, Nueva York, año XXXV,
no. 4, oct-dic, 1969, pp. 341-363.
- HERNANDEZ, Ana María. "Camaleonismo y vampirismo. La poética de Ju
lio Cortázar". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nos.108-109,
jul-dic, 1979, pp. 475-492.
- HOLSTEN, Kenneth Alden. "Three characters and a theme in Cortázar".
En: Revista de Estudios Hispánicos, Alabama, no.1, ene, 1975, pp.
119-131.
- HOMENAJE A JULIO CORTAZAR. Variaciones interpretativas en torno a
su obra. New York, Ed. Helmy F. Giacomani, 1972. Contiene:
Helmy F. Giacomani: "Prefacio", pp. 9-12.
José Lezama Lima: "Cortázar y el comienzo de la otra novela",
pp. 13-29.
Marcelo Alberto Villanueva: "El salto hacia adelante o la razón
de la sinrazón", pp. 31-80.
Fernando Alegría: "Rayuela o el orden del caos", pp. 81-94.
Enrique Giordano: "Algunas aproximaciones a Rayuela, de Julio
Cortázar, a través de la dinámica del juego", pp. 95-129.
John G. Copeland: "Las imágenes de Rayuela", pp.131-149.
Angela Dellepiane: "62. Modelo para armar : ¿Agresión, regresión
o progresión?", pp. 151-180.
Ana María Pucciarelli: "Notas sobre la búsqueda en la obra de Cor
tázar", pp. 181-193.

- Malva E. Filer: "La búsqueda de autenticidad", pp. 195-206.
- Oswaldo López Chuhurra: "Sobre Julio Cortázar", pp. 207-234.
- José Blanco Amor: "Julio Cortázar", pp. 235-260.
- Malva E. Filer: "Las transformaciones del yo", pp. 261-276.
- Antonio Pagés Larraya: "Cotidianidad y fantasía en una obra de Cortázar", pp. 277-287.
- Alfred J. Mac Adam: "Los premios: Una tentativa de clasificación formal", pp. 289-296.
- Richard F. Allen: "Temas y técnicas del taller de Julio Cortázar", pp. 297-235.
- Flora H. Schiminovich: "Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos", pp. 307-317.
- Germán D. Carrillo: "Emociones y fragmentaciones: técnicas cuentísticas de Julio Cortázar en "Todos los fuegos el fuego", pp. 319-328.
- Marta Morello-Frosch: "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", pp. 329-338.
- Joan Hartman: "La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar", pp. 339-350.
- Wolfgang A. Luchting: "Todos los juegos el juego", pp. 351-363.
- Marta Paley de Francescato: "Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado", pp. 365-373.
- David Lagmanovich: "Estructura de un cuento de Julio Cortázar: "Todos los fuegos el fuego"", pp. 375-387.
- Manuel Durán: "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de fanas", pp. 389-403.
- Roberto Hozven V.: "Interpretación de "El río", cuento de Julio Cortázar", pp. 405-425.

- Saúl Sosnowski: "Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de "El perseguidor", de Julio Cortázar", pp. 427-444.
- Luis Bocaz Q.: "Los reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar", pp. 445-455.
- Antonio Pagés Larraya: "Perspectivas de "Axolotl", cuento de Julio Cortázar", pp. 457-480.
- Mary E. Davis: "Cortázar y Nabokov: La estética del éxtasis", pp. 481-489.
- JAKFALVI, Susana. "Edición crítica y prólogo". En: Las armas secretas de Julio Cortázar. Madrid, Ed. Cátedra, 1978, pp. 11-65.
- JARAMILLO L. Enrique. "Narración y música en "Las ménades"". En: Logos, Cali, no. 9, jun, 1974, pp. 33-41.
- _____. "Tiempo y espacio a través del tema del doble en "Isla a mediodía"". En: Nueva Narrativa Hispanoamericana, Nueva York, vol IV, ene-sep, 1974, pp. 299-307.
- LAGMANOVICH, David. "Rasgos distintivos de algunos cuentos de Cortázar". En: Hispanamérica, Buenos Aires, no. 1, jul, 1972, pp. 5-17.
- LEAL, Luis. "Situación de Julio Cortázar". En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, nos. 84-85, jul-dic, 1973, pp. 399-409.
- LIND, Georg Rudolf. "Julio Cortázar, un argentino à procura duma nova realidade". En: Colóquio letras, Lisboa, fundação Calouste Gulbenkian, no. 6, mar, 1972, pp. 12-21.
- LUCHTING, Wolfgang A. "Las manos de Cortázar". En: Papeles de son Armadans, Palma de Mallorca, no. 240, mar-abr, 1976, pp. 217-243.
- MAC ADAM, Alfred J. El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar. Buenos Aires-Nueva York, Ed. La Librería, 1971.

- MARIN MORALES, José A. "La novelística de Julio Cortázar". En: Arbor, Madrid, t. LXXXII, nos. 321-322, sep-oct, 1972, pp. 91-101.
- MARTIN, Salustiano. "Julio Cortázar: Octaedro". En: Reseña, Madrid, no. 83, mar, 1975, pp. 8-10.
- MARTINS, Teresinha Alves Pereira. El realismo mágico y otras herencias de Julio Cortázar. Coimbra, Ed. Nova Era & Backstage Books, 1976.
- MATAMORO, Blas. "El juego de la hache". En: Oligarquía y Literatura, Buenos Aires, Ed. De Sol, 1975, pp. 135-173.
- MENTON, Seymour. "Julio Cortázar argentino". En: El cuento Hispanoamericano. México, Fondo de Cultura Económica, t. 2, 1978, pp. 220-247.
- MIRANDE, Nelly Donni de. "Notas sobre la lengua de Cortázar". En: Boletín de Literaturas Hispánicas, Santa Fe, Universidad del Litoral, no. 6, 1966, pp. 71-83.
- MORON, Guillermo. "Noticia sobre Julio Cortázar". En: Escritores Latinoamericanos Contemporáneos. Caracas, Ed. Equinoccio, 1979, pp. 233-248.
- NEMES, Graciela Palau de. "El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar". En: El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica: Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Toronto, Universidad de Toronto, 1970, pp. 131-143.
- OSTRIA GONZALEZ, Mauricio. "Rayuela : poética y práctica de un lector libre". Concepción, Universidad de Concepción, 1977, pp. 1-23. Corteía del autor.
- PICON GARFIELD, Evelyn. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Madrid, Ed. Gredos, 1975.
- _____. Julio Cortázar. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1975.
- PLANELLS, Antonio. Cortázar: Metafísica y Erotismo. Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1979.
- _____. "Narración y música en 'Las ménades'". En: Cahiers du Monde..., op. cit., (Caravelle, 25), 1975, pp. 31-39.
- PORTUONDO, José Antonio. "Julio Cortázar". En: Universidad de La Habana, La Habana, no. 195, ene, 1972, pp. 139-155.

- PROANO, Franklin. "Oliveira y la maga en Rayuela". En: Revista de Literatura Hispanoamericana, Maracaibo, no.6, ene-jun, 1974, pp. 129-139.
- REIN, Mercedes. Cortázar y Carpentier. Buenos Aires, Ed. Crisis , 1974.
- ROY, Joaquín. Julio Cortázar ante su sociedad. Barcelona, Ed. Península, 1974.
- RUFFINELLI, Jorge. "Dos acercamientos a Cortázar". En: Crítica en Marcha, México, Premia Editora, 1969.
- SALAS, Horacio. "El juego de la oca". En: Análisis, Buenos Aires, no. 461, ene, 1970, pp. 43-44.
- _____. "Viaje alrededor de Cortázar". En: Análisis, Buenos Aires , no.358, ene, 1968.
- SANCHEZ ARNOSTI, Milagros. "La cosmovisión de Julio Cortázar a través de sus cuentos". En: Arbor, Madrid, no.362, feb, 1976, pp. 115-119.
- SCHOLZ, László. El arte poética de Julio Cortázar. Buenos Aires, Ed. Castañeda, 1977.
- SOLA, Graciela de. Julio Cortázar y el hombre nuevo. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1968.
- SOSNOWSKI, Saúl. Julio Cortázar: Una búsqueda mítica. Buenos Aires, Ed. Noé, 1973.
- TOMA, Margrit. Untersuchungen zum Menschenbild in den Werken Julio Cortázar. Universidad de Rostock, R.D.A., diciembre, 1973.
- VALDIVIESO, Jaime. "Carpentier y Cortázar: dos visiones de un mundo en crisis". En: Realidad y ficción en Latinoamérica, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1975, pp. 125-132.
- VALENTINE, Robert. "The creative personality in Cortázar's "El perseguidor"". En: Journal of Spanish Studies Twentieth Century, Valencia, vol. 2, 1974, pp. 169-193.

- VIDAL, Hernán. "Julio Cortázar y la nueva izquierda". En: Ideologías & Literatures, Indiana, no. 7, ene, 1979, pp. 45-67.
- VINAS, David. "Cortázar y la fundación mitológica de París". En: Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1974, pp. 117- 127.
- LA VUELTA A CORTAZAR EN NUEVE ENSAYOS. Buenos Aires, Ed. Carlos Pérez, 1969. Contiene:
- Sara y Néstor Tirri: "Prólogo", pp. 7-9.
- Noá Jitrik: "Notas sobre la "zona zagrada" y el mundo de los "otros" en Bestiario de Julio Cortázar", pp.13-30.
- Manuel Durán: "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas", pp.31-49.
- Alain Bosquet: "Las realidades secretas de Julio Cortázar", pp.51-54.
- Alejandra Pizarnik: "Notas sobre un cuento de Julio Cortázar: "El otro cielo"", pp. 55-62.
- Antonio Pagés Larraya: "Los premios", pp. 65-73.
- Graciela de Sola: "Rayuela: una invitación al viaje", pp.75-102.
- Guillermo Ara: "Cortázar cronopio", pp.105-118.
- Luis Gregorich: "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura", pp. 119-131.
- Néstor Tirri: "El perseguidor perseguido", pp.133-161.
- Sara Vinocur de Tirri: "Referencias bibliográficas", pp.163-166.
- YURKIEVICH, Saúl. "Julio Cortázar al unísono y al dísono". En: Con-fabulación con la palabra. Madrid, Ed. Taurus, 1978, pp. 9 - 22.
- ZAPATA, Celia de. "Juegos de niños: su magia en dos cuentos de Cortázar". En: Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, nos. 2-3, 1973-1974, pp. 667-676.

6.3 Tesis doctorales y trabajos universitarios sobre Cortázar. (Apartado extraído de la bibliografía preparada por Gladis Yurkievich en Conversaciones con Cortázar, op. cit.).

ARONNE DE AMESTOY, Lidia. Rayuela, otra manera del compromiso literario. Mendoza, 1970.

BATES, Merrit W. Dos autores, cuatro novelas. Universidad Nacional del Litoral, Rosario-Santa Fe, Argentina.

BRUCHI, Lilibiana. Aspetti di Rayuela nella narrativa di Julio Cortázar. Università degli Studi di Firenze, Italia, 1972-1973, pp. 212.

CAMPRA, Rosalba. La realtà e il suo anagramma. Ipotesi di un modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar, pp. 183.

CORTESI JARVIS, Anna. Julio Cortázar: cuentista. University of California, 1973, pp. 174.

CHILDS, Tonya Lee. Existentialism in the Works of Julio Cortázar. Texas, 1971.

DAVIS, Mary Eunice. The Vision of Reality in Selected Novels of Julio Cortázar, and García Márquez. Kentucky, 1970.

ECHIVARRÉN-WELKER, Roberto. Le monde romanesque de Julio Cortázar. Universidad de París VIII, Vincennes, Francia, 1974.

GALEOTA, Adele. Julio Cortázar: L'Impegno attraverso il "Fantastico". Istituto Universitario di Magisterio, Napoli, anno 1972-73, 119 pp.

GEMIS, Francisca. Le point de vue dans les contes à la première personne de Julio Cortázar. Université de Liège, Belgique, 1973-74, 175 pp.

- GOLDFARB, Sonia. La ironía en la obra de Julio Cortázar. La ironía como concepción del mundo y como recurso literario. California, 1972.
- HARTMANN, Joan. Aspects of the Short story in Julio Cortázar. Connecticut, 1970.
- JOHNSON, Charles. Analysis of style, myth, and metaphor in Julio Cortázar. California, 1972.
- KALMAN, Jorge Barcy. Los cuentos de Julio Cortázar: Persistencia y variaciones de un tema. Columbia University, 31 pp.
- KERR, Lucille. The Beast and the Double: A Study of the Short Stories of Julio Cortázar. Yale, 1972.
- LARISSOITIA, Hermani. Estudio analítico-interpretativo de los cuentos de Julio Cortázar. Wisconsin, 1971.
- MACOY, Katherine Wallis. Theory of the Novel in Rayuela. Emory, 1970.
- MARTINS, Teresinha Alves Pereira. Julio Cortázar, Clarice Lispector e a Nova Narrativa Latinoamericana. New Mexico, 1971.
- MOZEJKO, Danuta Teresa. Lectures des Contes de Julio Cortázar. Université de la Sorbonne, Paris III, 1974. (2 vol. 1-292 y 293-501).
- MUZIKA, H.M. Rayuela, a Metaphysical Revolution. Liverpool, 1969.
- OSTA, Winifred. The Journey Pattern in Four Contemporary American Novels. Arizona, 1970.
- PETRICH, Perla. Isotopie initiatique chez Julio Cortázar. Université de Paris VIII, Vincennes, 1976, 225 pp.
- SPENCER, Shaton D. The Architectonic Novel: A Study of Structure in Modern Fiction Based Upon Works by Twenty-Three Experimental Novelists From Raymond Roussel to Carlos Fuentes. New York University, 1969.

6.4 Bibliografía general y textos críticos .

- AITA, Antonio. Algunos aspectos de la literatura argentina. Buenos Aires, Ed. Nosotros, 1930.
- _____ . La literatura y la realidad americana . Buenos Aires, Ed. L.J. Rosso, 1931.
- AMADEO, Mario. La encrucijada argentina. Madrid, Ed. Epesa, MCMLVI.
- AMERICA LATINA EN SU LITERATURA (Varios). Coordinado por César Fernández Moreno. México-París, Edición conjunta de Siglo XXI y Unesco, 1974.
- ANALISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO (Varios). Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1974.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. Crítica interna. Madrid, Ed. Taurus, 1961.
- _____ . "Métodos de crítica literaria". En: El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica: Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Toronto, Universidad de Toronto, 1970, pp. 199-202.
- _____ . Teoría y técnica del cuento . Buenos Aires, Ed. Marymar, 1979.
- ANONIMO. "Libros para el verano". En: Ya, Madrid, 4-8-1979, p.15.
- ARRIETA, Rafael Alberto. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires, Ed. Peuser, 1959. T.IV, "Las letras en la primera mitad del siglo XX".
- BAQUERO GOYANES, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Ed. Planeta, 1975.
- BEJARANO, Alvaro. "Lecturas realizadas". En: El Pueblo, Cali, 3 - 2- 1980, p. 4.
- BIOY CASARES, Adolfo. "Prólogo". En: Antología de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges- Silvina Ocampo- Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965, pp. 7-17.

- BURGOS OJEDA, Roberto. "La magia como elemento fundamental en la nueva narrativa latinoamericana". En: El ensayo y la crítica literaria..., op.cft., pp. 203-208.
- CAILLOIS, Roger. Imágenes, Imágenes... Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970.
- CAMPOS, Jorge. "Divagaciones desde España en torno al cuento hispanoamericano". En: El cuento hispanoamericano ante la crítica .Madrid, Ed.Castalia, 1973, pp. 7-21.
- CAPELLAN, Angel. "Análisis analítico-existencial de la literatura terrorífica". En: Atlántida, Madrid, vol. IX, no. 53, sep - oct, 1971, pp. 655- 661.
- CARDOZO, Lubio. "Gramática del relato. La teoría estructuralista de Todorov sobre narrativa". En: Revista de Literatura Hispanoamericana, Maracaibo, no. 6, ene - jun, 1974, pp. 71-95.
- CARENAS, Francisco. "La nomenclatura en la crítica literaria". En: El Urogallo, Madrid, no. 13, ene-feb, 1972, pp. 65-69.
- CARILLA, Emilio. El cuento fantástico. Buenos Aires, Ed. Nova, 1968.
 _____ . Estudios de literatura argentina s.XX. Tucumán, Ed. Universidad Nacional de Tucumán, 1968. (Cuadernos Humanitas, 25).
- CHUMILLAS, Ventura. Letras Argentinas. Buenos Aires, Ed. José Vicente Gil, 1930.
- DE TORRE, Guillermo. Nuevas direcciones de la crítica literaria. Madrid, Ed. Alianza, 1970.
 _____ . "Perspectivas de la novela contemporánea". En: Revista de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, no. 3, año I, pp. 347-364.
- DEL SAZ, Agustín. "Sobre la novela hispanoamericana". En: Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, nos.2-3, 1973-1974, pp.151-165.

- DOINAS, Stefan Augustin. "Hecho histórico, hecho literario". En: Casa de las Américas, La Habana, no. 75, nov-dic, 1972, pp.81-86.
- ECHEVERRIA, Evelio. "El nuevo cuento hispanoamericano: Bolivia y Uruguay". En: Revista de Estudios Hispánicos, Alabama, no. 1, ene, 1973, pp. 97-105.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto. "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana". En: Casa de las Américas, La Habana, no. 89, mar-abr, 1975, pp. 132-155.
- _____ . "Sobre la vanguardia de la literatura latinoamericana". En: Casa de..., op.cit., no.82, ene-feb, 1974, pp. 119-122.
- FERNANDEZ SANCHEZ, César Anibal. "70 años de narrativa argentina 1900-1970". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no.283, ene, 1974, pp. 189-192.
- FERRATER MORA, José. "El mundo del escritor". En: Exilio, Madrid, invierno-primavera, 1972-1973, pp.17-27.
- FOSTER, David William. "La nueva narrativa vista por la nueva crítica". En: Nueva Narrativa Hispanoamericana, Nueva York, vol.IV, ene-sep, 1974, pp. 227-251.
- FOSSEY, Jean Michel. Galaxia Latinoamericana: Entrevistas. Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios provisionales, 1973.
- GALEANO, Eduardo. "El exilio entre la nostalgia y la creación". En: I Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española. Las Palmas de Gran Canaria, Jun, 1979, pp. 1-6. Ponencia.
- GONZALEZ BOLANOS, Aimée. "Algunos criterios en torno a las relaciones: Nueva novela europea y burguesía". En: Islas, La Habana, Revista de la Universidad de las Villas, no. 38, ene-abr, 1971, pp. 63-77.

- GORKI, Máximo. "La fantasía es decisiva en la creación literaria".
En: El Tiempo ("Lecturas dominicales"), Bogotá, 5- 9- 1976, p.12.
- GOYTISOLO, Juan. "Proceso a la izquierda". En: El Tiempo ("Lecturas dominicales"), Bogotá, 16- 10- 1977, pp. 11-12.
- HANN, Oscar. El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX.
México, Premia Editora, 1978.
- HODGES, Donald. Argentina 1943-1976. Albuquerque, University of
New Mexico Press, 1976.
- HOZVEN, Roberto. "Glosario de Literatura". En: Atenea, Concepción,
no. 462, 1975, pp. 130-211.
- HUMPHREY, Robert. La corriente de la conciencia en la novela moderna.
Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969.
- KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria.
Madrid, Gredos, 1972.
- _____ . "¿Quién relata la novela?". En: Eco, Bogotá,
no. 159, ene, 1974, pp. 242-263.
- KRISTEVA, Julia. "La semiótica: ciencia crítica y/o crítica de la
ciencia". En: Casa de las Américas, La Habana, no.71, mar-abr,
1972, pp. 36-43.
- LEAL, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México, Ed. De
Andrea, 1971.
- LIJACHOF, Dimitri. "Sobre el realismo". En: Casa de las Américas, La Ha
bana, no. 75, nov-dic, 1972, pp. 66-75.
- LINARES, Emma. "Normas elementales a seguir en la preparación de bi-
bliografías o listas de libros u otras publicaciones! En su: Biblio-
grafía bibliotecológica. Washington, Unión Panamericana, 1960.
- LITTON, Gastón. Cómo hacer una tesis de grado. Tucumán, Universidad
Nacional de Tucumán, 1965.
- LORENZ, Günter. Diálogo con Latinoamérica. Santiago de Chile, Ed.
Pomare, 1972.

- MAINER BAQUE, José Carlos. Atlas de literatura latinoamericana. Barcelona, Ed. Jover, 1972.
- MARGERY PEÑA, Enrique. "Alcances en torno a la problemática del narrador". En: Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, no.1, may, 1975, pp. 75-82.
- MATURO, Graciela. "La moderna novela latinoamericana. De la utopía al paraíso". En: Megafón, Buenos Aires, no.2, dic, 1975, pp. 87-105.
- MUKAROVSKI, Jan. "El arte como hecho semiológico". En: Casa de las Américas, La Habana, no.71, mar-abr, 1972, pp.51-55.
- PEZZONI, Enrique. "La realidad argentina y sus actuales intérpretes". En: Razón y Fábula, Bogotá, no.12, mar-abr, 1969, pp.112-118.
- POUILLON, Jean. Tiempo y novela. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1970.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Madrid, Ed. Fundamentos, 1974.
- _____. Las raíces históricas del cuento. Madrid, Ed. Fundamentos, 1974.
- PUPO-WALKER, Enrique. "Prólogo: Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano". En: El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid, Ed. Castalia, 1973, pp. 7-21.
- QUANT, Inés Abadía de. "Algunas observaciones acerca del orden de las funciones gramaticales en la prosa literaria argentina contemporánea, verbos impersonales y voz pasiva cuasi-refleja". En: Nordeste, Resistencia (Argentina), nos. 11-13, 1969-1971, pp.117-159.
- REALISMO: ¿MITO, DOCTRINA O TENDENCIA HISTÓRICA? (Varios). Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1969.
- RODRIGUEZ SANCHEZ, Juan Gregorio. "Daix Pierre. Claves del estructuralismo". En: Recensiones, Maracaibo, nos.9-11, sep-ago, 1968-1969, pp.63-68.

- ROSSLER, Osvaldo. "Los malditos de la literatura argentina". En: Cuaderno Cultural, Madrid, no. 14, ene-feb, 1974, pp. 83-93.
- ROY, Joaquín. "Fantasía y realidad: doble y amigo en cuatro hitos a argentinos". En: Anales de Literatura Hispanoamericana, Madrid, nos. 2-3, 1973-1974, pp. 191-208.
- SABATO, Ernesto. La convulsión política y social de nuestro tiempo. Buenos Aires, Edicom, 1969.
- SANCHEZ, María Luisa. "Guillermo de Torre: Nuevas directrices de la crítica literaria". En: Estudios de Información, Ministerio de Información y turismo, Madrid, no. 17, mar, 1971, pp. 210-213.
- SASTRE, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1965.
- SCRIMAGLIO, Marta. Literatura Argentina de Vanguardia. Buenos Aires, Ed. Biblioteca, 1974.
- SCHOPF, Federico. "Problemas de una concepción estructural de la obra literaria". En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, no. 288, jun, 1974, pp. 686-693.
- SEALISSE, Sergio. "Barthes, Greimas, Bremond... Todorov, Genette: L'Análisis del racconto". En: Recensiones, Maracaibo, nos. 9-11, sep-ago, 1968-1969, pp. 13-14.
- LA SEMIOLOGIA (Varios). Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- SUBERO, Efraín. "Análisis sociológico de la obra literaria". En: Thesaurus, Bogotá, no. 3, sep-dic, 1974.
- TACCA, Oscar. Las voces de la novela. Madrid, Gredos, 1972.
- TEORIA DE LA LITERATURA DE LOS FORMALISTAS RUSOS (Varios). Antología y presentación de Todorov. Buenos Aires, Ed. Signos S.R.L., 1970.

- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.
- _____. Literatura y significación. Barcelona. Ed. Planeta, 1967.
- _____. ¿Qué es el estructuralismo?. Poética. Buenos Aires, Ed. Losada, 1975.
- TRONCOSO, Marino. Seminario de Análisis Intrínseco de la Obra Literaria (Cátedra, apuntes de clase, curso 1975), de la Universidad Pontificia Javeriana de Bogotá.
- VALDIVIESO, Jaime. "Carpentier y Cortázar: dos visiones de un mundo en crisis". En: Realidad y ficción en Latinoamérica. México, Ed. Joaquín Mortiz, 1975, pp.
- VALENZUELA, María Cristina P. de. Normas de fichaje para las tareas de preseminario. Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1967.
- VARELA JACOME, Benito. El cuento hispanoamericano contemporáneo. Antología. Tarragona, Ed. Tarraco, 1976.
- VASALLO, Ignacio. "Jose María Desantes: La relación contractual entre autor y editor". En: Estudios de Información, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, no.17, mar, 1971, pp-210-213.
- VAX, Louis. Arte y literaturas fantásticas. Buenos Aires, Ed. Eudeba, 1965.
- VEIRAVE, Alfredo. Literatura Hispanoamericana (Escrituras, autores, contextos). Buenos Aires, Ed. Kapeluz, 1976.
- VERA OCAMPO, Raúl. "Literatura fantástica y asimetría". En: Cuaderno cultural, Madrid, no. 14, ene-feb, 1974, pp.37-47.
- VERGARA, José. "El simbolismo un año después". En: Mundo Hispánico, Madrid, no.296, nov, 1972, pp. 18-24.

LO VEROSIMIL (Varios). Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972.

WELLEK René y WARREN Austin. Teoría Literaria. Madrid, Ed. Gredos, 1974.

YEPES BOSCAN, Guillermo. "La literatura latinoamericana: del testimonio político a la imaginación crítica". En: I Congreso..., op.cit., pp. 1-31. Ponencia.

ZORINA, Irina. "Político, escritor, hombre". En: América Latina, Moscú, no. 3, 1976, pp. 206-212.

6.5 Películas basadas en cuentos de Julio Cortázar. (Por orden cronológico).

LA CIFRA IMPAR. Según el cuento "Cartas de mamá" (de Las armas secretas). Guión y dirección de Manuel Antín. Intérpretes: Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán y Violeta Antier. Nacionalidad: argentina. Año: 1961.

CIRCE. Sobre el cuento homónimo (perteneciente a Bestiario). Guión y dirección de Manuel Antín. Intérpretes: Graciela Borges y Sergio Renán. Nacionalidad: argentina. Año: 1965.

EL PERSEGUIDOR. Inspirado en el cuento del mismo nombre (incluido en Las armas secretas). Guión y dirección: Osías Milensky. Intérpretes: Inda Ledesma, Sergio Renán (Johnny Carter), María Rosa Gallo, Zelmar Gueñol (Bruno) y Zulma Faiad. Nacionalidad: argentina. Año: 1965 (?).

INTIMIDAD DE LOS PARQUES . Basado en los cuentos "Continuidad de los parques" y "El ídolo de las cicladas" (pertenecientes al volumen Final del juego). Guión: Manuel Antín y Héctor Grossi. Di-
rección : Manuel Antín . Intérpretes: Dora Baret . Nacionali-
dad : argentina . Año : 1966.

BLOW - UP . Según el cuento "Las babas del diablo" (Las armas
secretas). Guión : Michelangelo Antonioni y Tonino Guerra. Di-
rección : Michelangelo Antonioni. Intérpretes : Vanessa Redgra
ve (Jane), Sarah Miles (Patricia), David Hemmings (Thomas). Na-
cionalidad : anglo-italiana. Año: 1966.

WEEK - END . Una secuencia de este filme está basada en "La auto-
pista del sur" (perteneciente a Todos los fuegos el fuego). Guión
y dirección : Jean-Luc Godard. Intérpretes : Mireille Darc,
Jean Yanne, Jean Pierre Kalfon, Jean Pierre Léaud, Valérie La-
grange y Anne Wiazemsky. Nacionalidad: franco-italiana. Año :
1968.
