

LO FANTASTICO Y EL PROBLEMA DE SU INTERPRETACION EN LOS RELATOS DE CORTAZAR

por *Eladio García*

*Las cosas que parecen duras
tienen una elasticidad.*

(Johnny Carter, p. 15)

PLANTEAMIENTO PRELIMINAR

LLAMA la atención que libros de una gran difusión como *Antología de la Literatura Fantástica* (1), *Imágenes*, de Roger Caillois (2), *Introducción a la Literatura Fantástica*, de Todorov (3), incluyen de manera muy tímida los cuentos de Julio Cortázar. Es cierto, que el último trata casi exclusivamente de literatura europea, pero esta limitación del área también implica un problema de conocimiento y de conceptualización que los otros dos, irrestrictos como historia o como teoría, tampoco explican. En efecto, la literatura fantástica, con antecedentes remotísimos, no parece comprendida del todo al ampliar su ámbito a la literatura contemporánea. El origen de esta falta de comprensión radica, creemos, en una idea equivocada y vaga del hecho literario, de este objeto como puro lenguaje, que obliga a ciertas perspectivas formales, como principio. No son, pues, meras deficiencias en la revisión de su historia o en la develación de su contenido. Un cambio de método muestra una faz nueva del objeto y de su historia, de la misma manera, que las creaciones literarias obligan a un reajuste necesario del método. La complicada historia de los géneros lite-

¹Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1971. El prólogo es de Adolfo Bioy C., quien cree en la existencia de tipos de cuentos fantásticos, y para quien habría que descubrir "las leyes generales de cada tipo de cuento y las leyes para cada cuento". (Cfr. *Ibid.*, p. 8). No habla de las leyes del género.

²Edhasa, Barcelona, 1970.

³Tavetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Edit. Tiempo Contemporáneo, 1972.

rarios encuentra aquí su punto crucial, ya que la verdadera obra creadora parece destruir todas las nociones tradicionales. Sin embargo, encontramos perfectamente coherentes estas palabras de Todorov "Podemos, pues decir que todo estudio de la literatura habrá de participar, quiérase o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (o el género) y de la literatura (del género) hacia la obra; es perfectamente legítimo conceder provisionalmente un lugar de privilegio a una u otra dirección, a la diferencia o a la semejanza. Pero hay más. Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje moverse en la abstracción y en lo genérico. Lo individual no puede existir en el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se convierte automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad consiste en que la obra en cuestión sería su primero y único ejemplo. Por el hecho mismo de estar hecha por medio de palabras, toda descripción de un texto es una descripción de género. No es una afirmación puramente teórica; la historia literaria nos brinda sin cesar muchos ejemplos, desde el momento en que los epígonos imitan precisamente lo que había de específico en el iniciador"⁴. Ese es el meollo que nos preocupa.

Quizá se explique, en esa vacilación conceptual el hecho de que la mencionada *Antología* incluya como cuento fantástico solamente *La casa tomada* y que Roger Caillois mencione apenas *La noche boca arriba* del autor argentino. Tal selección refuerza la idea de que hay algo en el concepto mismo de lo fantástico que lleva a incluir un cuento genial como *La casa tomada* cuya índole propiamente fantástica no es tan rotunda, tan propia y expresamente lograda. Existen otros relatos esenciales para el género como tal y básicos desde el sesgo cortaziano de la elaboración del mismo (*La isla a mediodía, Carta a una señorita en París, Relato con un fondo de agua, Todos los fuegos el fuego, Axolotl, Lejana, Las puertas del cielo, El otro cielo*, para nombrar unos cuantos, indiscutibles, según nuestro criterio), y que no han sido considerados.

Aproximaciones técnicas en la determinación del género fantástico

El camino más fácil sería definir qué se pueda entender por fantástico. Naturalmente, no puede pasarse por alto que toda literatura es fantástica en algún grado y que desde esta perspectiva, la noción de *fantástico*, en el sentido de literatura fantástica, es una superposición al ser mismo de toda literatura. Nosotros queremos asumir el hecho de que es un término acuñado históricamente y que como tal tendrá que tener un grado de

⁴Ibid, pp. 13-14.

realidad. Lo que nos parece errado es la manera de cómo se ha entendido el problema y la carencia de otras perspectivas, primero, generales y, después, referidas a la obra de Cortázar. En verdad, si buscamos apoyo en los libros nombrados, que son evidentemente de distinto rango, podemos avanzar en la determinación del término literario que nos preocupa. La tradición insiste y fija su atención en el contenido de mundo, cuando nó en la oposición implícita a lo real (real versus fantástico, sin detenerse en que uno y otro tienen, por lo menos, una base imaginaria). En la ruta correcta, las ideas de Roger Caillois, nos orientan principalmente, sobre qué pueda ser fantástico según el tema, principio que mencionamos con reserva, ya que si se entiende como factor único o preponderante, contraviene el tratamiento relacional que pretendemos manejar aquí. Las distinciones y las categorías que propone el ilustre ensayista son, sin embargo, muy interesantes. Le preocupa, por ejemplo, deslindar los cuentos fantásticos de los cuentos de hada. "Es importante distinguir entre estas nociones próximas y demasiado a menudo confundidas. El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real, sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real". "...Un hombre valiente puede combatir y vencer a un dragón que escupe fuego o a algún gigante monstruo. Puede hacerlos perecer. Pero su valentía no le sirve de nada delante de un espectro, así se lo supusiera benévolo"⁵. De lo transcrito, se puede ver el cúmulo de intuiciones verdaderas oscurecidas por la prescindencia de un apoyo formal. Nos parece exacto ese sentimiento de agresión, esa extraña tensión, una suerte de desasosiego intelectual y vital, incluso de este tipo de narraciones, pero la aparición de un fantasma, como otro contenido semejante, implica, sin más, la categoría de lo fantástico. Ella sólo funciona como resultado de contextos formales determinados, lo que hace débil un apoyo puramente conceptual. Lo fantástico se origina cuando existe restricción por parte del narrador, por la dramática participación de los personajes involucrados en un mundo insólito y por el compromiso supuesto de un lector, expresado en imágenes inusitadas, huérfanas de enlaces últimos superiores, o internamente causales, sin ironía y con desplazamiento de planos humorísticos o folklóricos, como núcleos radicales de referencia.

⁵Caillois, p. 10.

Caillois y su distinción entre género maravilloso y género fantástico.

El pensamiento de Roger Caillois no se detiene en la consideración de estos factores y busca rebasar la oposición entre lo fantástico y lo maravilloso. Deduce una serie de instancias que, con matices, se pueden aplicar al relato del escritor argentino, aunque, en último caso, elijamos un camino diferente que pretende aproximarse internamente a su obra:

1) "En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables: Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición...

2) "Mientras que los cuentos de hada, fácilmente tienen un desenlace feliz, los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe"⁶.

Tales reflexiones, Caillois las propone sobre una realidad cultural sobreentendida, sobre la existencia de un lector con conciencia desmitificada, pero con oscuro trasfondo de sí misma. El escritor aparece como el mediador, que al proponer el mito o al hacer posible el terror, desenvuelve un tipo de conciencia que la altura de los tiempos hace imposible: "Deseaba únicamente evocar la coherencia, la estabilidad de la mitología suscitada por el deseo del miedo y del escalofrío". El espanto propio del cuento fantástico causa estragos solamente en un mundo incrédulo, donde las leyes de la naturaleza son tenidas por inflexibles e inmutables. Aparece en él como la nostalgia o amenaza de un universo accesible a las potencias de las tinieblas y los emisarios del más allá. Además, prefiguración de relatos de otra especie; allí el tiempo se desdobra o se multiplica, el espacio conoce extraños vacíos, territorios prohibidos y sin superficie, "cavidades" imposibles de situar. La causalidad, en fin, sufre en esos parajes inexplicables injurias⁷.

Roger Caillois se vincula así, de uno u otro modo, a las modernas aplicaciones de la literatura a los logros en el campo de mitología. En el caso de Cortázar, está el excelente libro de Saúl

⁶Ibid, p. 11.

⁷Nuestra interpretación pretende situarse en el terreno literario, el que damos como previo a cualquier otra indagación. Resultan, sin embargo, muy aclaradores y extremadamente útiles libros como el de Saúl Sosnowsky, *Julio Cortázar, Una búsqueda mítica*, Ed. Noé, Buenos Aires, 1973.

Sonowski, *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, que significa un agudo acercamiento al sentido de los relatos y de la novelesca cortaziana. Sin querer negar la importancia de estas contribuciones, nos asiste la duda de si por ese conducto no estamos rodeando, en una espiral infinita el hecho mismo literario. Por un lado, el estudio literario arriesga su autonomía original para confundirse con el todo humano y social, desde el principio. La investigación literaria entra así rectamente en el terreno de la mera divulgación. Por otro lado, jamás se completa una suerte de cosificación desde la cual podemos saber sobre sociología, magia, literatura. Una inversión del punto de partida, desde el hecho mismo literario y en la aceptación de que, en la medida de su autenticidad, se plantea a sí mismo como inusitado, puede ofrecer resultados concretos y metodológicos más fecundos y posibilidades de enlace rectamente elaboradas.

R. Caillois, de la oposición de mundos ficticios y reales, se vuelve hacia los personajes y los considera, bajo el característico signo de todo su pensamiento, a la vez desde afuera y desde adentro de la literatura: "La diferencia es notoria cuando se trata de fantasmas o vampiros". Ciertamente, también son seres de imaginación, pero en este caso la imaginación nos los sitúa en un mundo que es él mismo imaginario; los representa dotados de permiso de entrada al mundo real; lo que es más, se trata de entradas incomprensibles, sin expiación posible, invariablemente funestas⁸. Estas afirmaciones suponen que hay una literatura que es ficticia y otra que deja de serlo. Todorov ha advertido claramente la tautología, para nosotros, doble del género fantástico: "Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente"⁹.

De los personajes, Caillois pasa a una tipología del relato fantástico que coincide con la historia del género. Se plantea así, el problema de distinguir entre esa simple acumulación y la auténtica creación, ya que es conocida la literatura fantástica como un género de masas con la fascinación de vampiros, fantasmas, aparecidos y cuyos matices y "subterfugios", denuncia, el propio Caillois en las páginas dieciséis, diecisiete y dieciocho del libro que nos preocupa. El éxito de este tipo de literatura es semejante al de las novelas folletinescas con la cual guarda algunas

b) Caillois y su idea de participación de los personajes en ambos géneros.

c) Caillois y su tipología de relato fantástico.

⁸Caillois, p. 13.

⁹Todorov, p. 112.

relaciones. Es una cuestión que preocupa a los que se vinculan con la literatura y cuya respuesta encierra elementos de valor que quizá valga la pena plantearse para recuperar desde allí, la significación de Cortázar en el desarrollo del género. El mismo Todorov propone algunas salidas: "Una tipología de los temas de lo fantástico sería, pues, homóloga a la tipología de los temas literarios en general. En lugar de alegrarnos, sólo podemos lamentar este hecho. Llegamos así al problema más complejo y menos claro de toda la teoría literaria: "¿Cómo hablar de aquello de lo cual habla la literatura?"¹⁰. Rechaza, por de pronto, la oposición fondo-forma y la aplicación unilateral de una y otra posibilidad: "Una de las razones de ser del concepto de estructura es la siguiente: superar la antigua dicotomía de la forma y del fondo para considerar la obra como totalidad y unidad dinámica"¹¹. Después de una larga fundamentación, en que se niega la agrupación temática tradicional, propone una "formal": temas del yo, temas del tú, temas de lo fantástico¹².

En todo caso, una manera general, en su significación más amplia y para situar a Cortázar, estas palabras tuyas son significativas: "sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad"¹³. También valdría el criterio de la complejidad de la estructura y de la dificultad de su captación para dirimir el problema que la literatura de Cortázar presenta frente a una literatura de masas en camino de una creciente degradación. El afán rebelde de forma es un rasgo distintivo de su literatura. Antes de entrar a su núcleo, es indispensable retomar el pensamiento de Todorov, insigne teórico del relato fantástico. Nos parece, con reservas, que el inteligente crítico abre perspectivas desde las cuales la investigación que pretendemos, se enriquece. La visión estructural, muy matizada, de la que parte, aparece justificada sólidamente en la tradición más exigente de la filosofía del lenguaje. Su concepto de lo fantástico, en cambio, deja un importante resquicio. Entiende que una obra literaria es una estructura que tiene un aspecto verbal, uno sintáctico, uno semántico. El aspecto verbal reside "en las frases concretas que constituyen el texto y con el que lo recibe (se trata en cada caso, de una imagen implícita al texto, y no de su autor o un lector reales)". "El aspecto sintác-

¹⁰Todorov, pp. 113-114.

¹¹Todorov, p. 114.

¹²Todorov, pp. 111-185.

¹³Todorov, p. 13.

tico permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (antes se hablaba de "composición")." "Queda por examinar el aspecto semántico o, si se prefiere, los "temas" del libro. En este campo, no formulamos de entrada ninguna hipótesis global, no sabemos cómo se articulan los temas literarios. Se puede, sin embargo, suponer, sin correr riesgo alguno, que existen algunos universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes: sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de temas literarios.

Es indudable que estos tres aspectos de la obra se manifiestan en una interrelación compleja y que no se encuentran aislados más que en nuestro análisis"¹⁴.

Aunque la visión estratificada de la obra ha sido discutida, en su totalidad las ideas de Todorov son tan fecundas como interesantes para la estética literaria tanto que su conocimiento nos parece indispensable. Querríamos objetar, si, lo que nos parece una inconsecuencia al primer principio, en el momento de formular, en el capítulo segundo, su noción de lo fantástico. Dice: "Llegamos así al corazón de lo fantástico. En mundo que es el nuestro, el que conocemos sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia que rara vez se los encuentra".

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural"¹⁵.

Todorov bordea así el riesgo de una inconsecuencia metodológica, que él mismo parece rectificar más adelante en un lenguaje ambiguo, en el que se desliza, sin embargo, una intuición que no queríamos dejar pasar y que atañe de modo cardinal a nues-

¹⁴Todorov, pp. 28-29.

¹⁵Todorov, p. 34.

tro punto de vista y que se entronca con viejísimos problemas de hermenéutica. El lector concreto no puede cambiar la índole del objeto. Lo fantástico es ante todo un tipo de narración o, si se quiere, una determinada estructura que posibilita la comprensión de un mundo como fantástico. Si nos mantenemos en el criterio de Todorov sobre la vacilación del lector y el cambio de categoría que se operaría, no podríamos trabajar, con criterios secularizados, la literatura y tendríamos que desechar una lectura culta, en la cual hay una actitud de credibilidad restringida. Es, verdad, que es muy interesante pensar en una interpretación de la realidad elaborada, en especial, por la literatura contemporánea, desde una perspectiva trascendental, incluso teológica. Si pensamos en San Juan de la Cruz o en *El Cantar de los Cantares* parece haber una estructura homogénea al margen de que digan verdades supraterrrenales; en lo fantástico, una de doble plano, en el cual el plano ficticio-real, es absorbido por el fantástico. En Cortázar, el primero de los planos está traspasado del segundo de una manera específica, que esperamos demostrar. Todorov prefiere un camino más complejo de explicación del fenómeno: "Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector) un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Este peligro se sitúa en el nivel de la interpretación del texto. Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales, sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos ninguna duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido que denominamos alegórico..." "Lo fantástico implica pues no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera leer, que por el momento podemos definir en términos negativos no debe ser ni "poética" ni "alegórica"¹⁶. A esto agrega: "Estamos en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego esta vacilación puede ser también sentida por un personaje: de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua el lector real se iden-

¹⁶Todorov, pp. 43-44.

tifica con el personaje". Para Todorov, lector tiene dos acepciones: una suerte de autoconciencia (una manera de leer) y una categoría que, además, de transformarse en tema de la obra, cosa que de otro modo sucede en Cortázar, aparece confundida con la simple identificación, como adhesión conferida por el lector real, como materia psíquica, en fin; histórica, en el mejor de los casos y no parte de la literatura como ficción de comunicación. La vacilación del mundo en Cortázar no se explica por las vacilaciones del lector. Es cierto que los cuentos de Cortázar no son de fácil comprensión, como no lo son ciertas obras de filosofía, pero el que no entiende una obra científica no vacila, simplemente no entiende. Los relatos de Cortázar son controversiales por el sentido, por la captación efectiva del acontecimiento, por el destino concreto de los personajes, pero ello no es un defecto psíquico (lector ingenuo), sino productividad literaria. El signo literario es complejo, ya que el cuentista incorpora expresamente posibilidades psíquicas generalizables, con un reverso social, es decir dos aspectos de un problema aunque presentados actualmente, el mundo mismo que propone, afirmando así una tercera dimensión, dimensión que es o era la habitual en literatura. Nadie objeta que toda obra literaria es susceptible de una visión psicoanalítica, una formal (como el "mundo" que es literariamente) y una social. Cortázar eleva tres dimensiones que se revelan en tres actos diferentes, como componentes de la situación concreta que es el cuento o el relato en cuestión. Y ésta es sólo una de sus complejidades estructurales. Esta suerte de *vacilación frente* a la obra literaria pertenece a las posibilidades de la ciencia misma, pero la obra literaria no es materia psíquica ni pura sociología. Lo psíquico individual, como lo social difuso o mítico dejan de serlo cuando los absorbe y los transforma el lenguaje; es diferente que el lenguaje haga de tales realidades objeto de mención o que se ofrezca como el medio de tales manifestaciones, pero su conocimiento se propone a base de estructuras. Estas consideraciones, obvias sin duda, son objeto de frecuentes descuidos metodológicos lo que conlleva un empobrecimiento del objeto literario al mero nivel del contenido o de ideología matizada de discurso científico o docente. El libro de Hauser *Introducción a la Historia del Arte*, demuestra cuán complejo es el problema¹⁷. La complejidad de la obra literaria, la valencia múltiple del signo, la vacilación a que lleva su sentido, a la necesidad de replantearse, en una ordenación de partes, la obra vista o leída, el sentido conferido, no son cuestiones que se pue-

¹⁷Guadarrama, Madrid, 1961.

dan discutir. La relevancia de esta realidad para la literatura fantástica es verdaderamente decisiva. La literatura fantástica tradicional, en simple mirada retrospectiva, ofrece abundantes ejemplos de doble personalidad con tinto patológico y desviación sexual, asimismo, la transformación repentina, la posibilidad de crear la vida mediante la muerte o el asesinato, con resultado de entes monstruosas, la existencia de seres todopoderosos que amenazan el amable reducto del vientre materno, simbolizado en casas, defensas, fortalezas, en fin, una abundante gama, suficientemente propuesta en las bibliografías del género y que se presentan como las revelaciones fenoménicas de un mundo de fuerzas demoníacas insospechadas. La vertiente cristiana de algunas vetas de la literatura fantástica la acercan, en otro plano de realidades a otra forma de literatura tradicional: el folletín¹⁸. Esta estratificación de doble plano: la existencia del suceso con sustrato demoníaco frente a sucesos con sustrato cristiano (muy especialmente en el plano de los personajes), es susceptible de una estratificación diferente que no discutiremos aquí. La posibilidad a su vez, de entender las relaciones entre lo psicoanalítico, lo social y las "imágenes observables"¹⁹ no está negada aquí, sólo la rechazamos como el origen de la investigación. Reiteramos, por eso, que el análisis debe partir de este estrato de la obra (de las imágenes observadas) para justificar una investigación que parta de la literatura. Ya sabemos que todo gran escritor pone en crisis la ciencia de la literatura y obliga a un acomodo conceptual que transforma nuestra concepción tradida del objeto. El propio Cortázar tiene expresiones de singular penetración sobre esta posibilidad de estructuración paratáxica o de facies del objeto. La generalidad con que aborda esta cuestión nos obliga a un simple repaso de sus convicciones. El escritor argentino, en un ensayo bastante conocido²⁰, explica su manejo del género desde el punto de vista del origen vital de su narrativa y de la técnica que se le impone. Sus ideas interesan mucho a nuestros propósitos y conviene dejarlas aquí expresadas porque sirven de antecedentes y de orientación genérica a nuestra búsqueda pormenorizada. En este ensayo dice: "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a este falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado

¹⁸Cfr. Eladio García, Boletín de Filología, Univ. de Chile. Nos. 23-24, 1973.

¹⁹Todorov, opus cit., p. 24.

²⁰Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, Casa de las Américas, La Habana, Año II, Nos. 15-16, Nov. de 1962, Febrero de 1963.

el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes y principios, de relaciones de causa a efecto, de psicología definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido uno de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo ingenuo²¹.

A partir de estas declaraciones, se hace claro que las posibilidades del cuento en Cortázar se explican en un nuevo concepto de la realidad en que lo excepcional ocupa el lugar de lo regular. En verdad, la lectura de los cuentos causa sorpresa; deja suspendido por lo inusitado del relato y por la imposibilidad de responder sobre el asunto. Proponer esa idea nueva de realidad se hace sobre la base de una lucha entre intuición y lenguaje que se plasma, como último reducto, en una imagen que se transforma así en el estrato fundamental, en el nivel literario óptico: "Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso siempre es difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es un cuento, habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros y que explica también por qué hay cuentos verdaderamente grandes"²².

Cortázar y su teoría sobre el género fantástico

a) Importancia de la imagen.

Esta relevancia preponderante de la imagen no es una situación distintiva ni de la literatura como fenómeno genérico ni como situación histórica. Contemporáneos de Cortázar, García Márquez, por ejemplo, proponen la imagen como origen de un despliegue inusitado de mundo, lo hacen buscando su interna, tenue y alucinante coherencia, sujeta sólo a sus íntimas posibili-

²¹Ibid, pp. 3-4.

²²Ibid, p. 5.

b) *Importancia del narrador, espacio y tiempo*

dades de expansión. Es una nueva posibilidad de orden que arrastra voluptuosamente otras connotaciones, que enriquece y hace complejo el todo como obra y su base fundante. Lo curioso del relato cortaziano y una de las fuentes de su tremenda atracción se debe justamente a una combinación entre el tipo de narrador (casi siempre primera persona o narrador omnisciente), conciencia de ajuste de detalles del relato, una escalofriante simbolización por la agudeza e inteligencia entre espacio, personaje y acontecimiento (*Lejana*, por ejemplo), interposición geométrica de elementos en que nada sobra o se retorifica; tiempo, aunque complejamente dispuesto, perfectamente detectable, espacios y tiempos superpuestos o yuxtapuestos, pero de necesidad matemática; en fin, un imperio de la lógica y firmeza narrativas, por un lado, contrariamente, y un tipo de imagen que se propone para negarse, que se construye sobre la paradoja de su propia destrucción, que se hace fluida y contraria, una imagen que permite el mundo enigmático de Cortázar y que llamamos "imagen implicada", endofágica: en fin, una estructura de oposiciones paradójicas. Esto en todos los niveles y los planos y que reemplaza lo que la historia del género ofrecía como materia bruta, como mero contenido. Este es el momento del cambio de categoría y el momento exacto del soplo estético y esa sensación de oficio, de manejo del relato cortaziano. La lucidez reduplicada en la literatura, hecha servir para surgir con mansedumbre, revolcada hasta la voluptuosidad, pero que se transfigura y propone en forma de línea y de escalofriante rigor. Dicho de otra manera, la firmeza de estructura encubre y posibilita, contradictoriamente, una materia literaria vital, pero irracional, una significación que incorpora aspectos o faces plurivalentes y que atañen a lo psíquico profundo (esquizofrenias), pero en metamorfosis metafísica, en mundo "real", en acontecimiento, en suceso, en trascendencia, en ser de las cosas. El deseo se trasmuta en actualidad y muerte, muerte que se siente con su propio tiempo y ritmo; la convivencia humana escondida y recoleta como mostración de la historia, como decadencia de familia, como derrumbe de clase. Así en un camino que puede ir de lo psíquico a lo metafísico, de lo social a lo individual, de lo inmanente a lo trascendente, en que cualquier punto de partida es válido, donde el comienzo puede ser el fin o el fin del origen, el ser actual como el pasado y el pasado como vigencia. Esta distorsión con respecto a la literatura tradicional y que se hace, a su vez, fantástica, pone en jaque a la crítica acostumbrada a otros pulsos, a otro naso, y la obliga al revisarse a sí misma, obligada por la obra, impulsada por el objeto literario. El propio Cortázar advierte: "Uds. se han dado

cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionan con la intensidad y la tensión, ya que no se refieren solamente al tema, sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar ese tema". Más todavía: "A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiere decir con esto que el tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una realidad parecida a la del imán; un buen tema atrae un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor y más tarde en un lector una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia".²³ Cortázar completa así los puntos del circuito literario, según su particular punto de vista, que comprende las tensiones entre el escritor, su idea de la realidad literaria apta, los esfuerzos formales que ella impone, su acceso al mundo de la palabra y el choque emocional e intelectual en el lector, con la capacidad de organizar en éste, mundos dispersos. Nuestro esfuerzo se encamina a entender estos factores como componentes del signo literario, signo que debemos retomar en el grado de complejidad, con las dimensiones con que se ofrece a una lectura intensa. El escritor abre un camino y debemos agotar sus testimonios, seguir sus palabras para detectar los momentos significativos de su concepción. Nos parece interesante, así, el origen de relatos, su movilidad intelectual, frente a un mundo concreto, los momentos previos a la trasmutación estética, tal como en estas palabras: "hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor y anodino para otro, un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor, y cierto tema en un momento dado, así como la alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por

b) Reflexiones en cuanto al tema.

²³Ibid, p. 9.

eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chejov, esa significación se ve determinada, en cierta manera por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento y lo proyecta en último hacia lo que excede el cuento mismo”²⁴.

Cortázar da así como externos a la obra, el tema, el escritor y el lector que entiende vinculado al tema, de igual modo que el escritor, atraído por una fuerza especial, por una singular magia; luego, sin embargo, parece incorporarlos en el tratamiento del tema y en el proyecto que resulta de él. Es esto último, resultado de un acto que nos interesa entender como concretado en un enigma formal de varios estratos y dimensiones. Nos parece desechable en cambio, aquella fórmula de la literatura como simple acto comunicativo, que incluso Todorov, para no insistir en otros autores, niega desde el principio, aunque con los matices que ya denunciamos: “El otro grupo de problemas se relaciona con la enunciación: con el que emite el texto y con el que lo recibe (se trata en cada caso de una imagen implícita al texto, y no de un autor o un lector reales)”. “Ahora bien, como sabemos, la literatura existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir”. No queremos entrar a una fácil polémica con las ideas de Cortázar, sino de dejar expresas algunas coordenadas en que se encuadra nuestra idea de la literatura. Y lo hacemos, ya que la literatura fantástica y la cortaziana, en particular, es una estructura en que importa el narrador y el tipo de mundo que crea y que posibilita sobre la expansión de una particular imagen que entra en un juego de oposiciones que tipificarán los relatos del escritor argentino.

Este tipo de imágenes podemos acotarla desde menciones muy generales. Lo primero, es la insistencia en que aquellas realidades que se definen, que se presentan, con contornos duros, tajantes, lógicos, delineados atentan contra la “vida”. En este plano, la claridad de espacios, de ambiente, son ofensivos, son valorados negativamente. Por el contrario, el suceso, la “vida”, se produce en lugares esfumados, intrincados, laberínticos, son amables y positivos, pero, paradójicamente, esta misma amabilidad, esta

²⁴Ibid, p. 9.

²⁵Todorov, opus cit., pp. 31-32.

ruptura de la regularidad, de la ventana, vitrina, luz o claridad trae aparejada la amenaza o la muerte. Se trata de un ser que lleva en sí mismo la destrucción, rompe la linealidad, se constituye desde ella para incorporarla pero acontecida esta absorción, es un factor letal y destructor. Este tipo de imagen traspasa, y se hace fundamento de los sucesos, de los personajes, de los espacios en grados de formalización diferente. En su plano más evidente, ella entra en contradicción con el rigor narrativo a que aludíamos. No pocas veces esta aparente antinomia crea la sensación de humor de muchos de los relatos que nos preocupan; también su índole fantástica. En *La isla al mediodía*, uno de los relatos más enigmáticos, se trata justamente de un mediodía, momento de máxima claridad y una isla que se advierte de la siguiente manera: "Con el tiempo fue dándose cuenta de que Felisa era la única que lo comprendía un poco; había un acuerdo tácito para que ella se ocupara del pasaje al mediodía, apenas él se instalaba junto a la *ventanilla* (signo de limitación y enmarque) de la cola. La isla era visible unos pocos minutos, pero el aire estaba siempre *tan limpio y el mar la recortaba con una crueldad tan minuciosa que los más pequeños detalles se iban ajustando implacables al recuerdo del pasaje anterior*; la mancha verde del promontorio del norte, las casas plomizas, las redes secándose en la arena. Cuando faltaban las redes Marini lo sentía como un empobrecimiento, casi un insulto. Pensó en filmar el paso de la isla, para repetir la imagen en el hotel, pero prefirió ahorrar el dinero de la cámara ya que apenas le faltaba un mes para las vacaciones. No llevaba demasiado la cuenta de los días; a veces era Tania en Beirut, a veces Felisa en Teherán, casi siempre su hermano menor en Roma, *todo un poco borroso, amablemente fácil y cordial* y como reemplazando a otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también *borroso y fácil y estúpido* hasta la hora de inclinarse sobre la *ventanilla* de la cola, sentir el frío cristal como un *límite del acuario* donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul"²⁶.

La isla al mediodía.

Se notará en el estrato del vocabulario la simbiosis de contrarios como mancha verde (el verde es color simbólico en Cortá-

²⁶Cortázar, *Relatos*, pp. 543-544. Citamos por la edición de los *Relatos*, publicada por la Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970, y que incluye la totalidad de los relatos que corresponden a *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas*, *Todos los fuegos el fuego*, según una reordenación del propio Cortázar.

zar, aparece siempre en momentos decisivos: vestidos verdes, tragos verdes); casas plomizas. Sin embargo, es fundamental insistir en el valor que adquiere, el vidrio, la ventana, las galerías cubiertas de vidrio. Impiden, retienen, como en este relato que, en el nivel del suceso, parece ser la proyección del deseo obsesivo que se materializa, que se hace realidad, actividad real que vuelve a su mera posibilidad inicial, al contacto con la isla que efectivamente se realiza, contacto que se concreta, como era de esperar, en forma de una muerte que se materializa desde dentro y desde afuera. La muerte puede ser un acontecimiento que se agrega, que sobreviene como una cosa ajena, pero siempre tendrá una conexión necesaria, siempre está allí. Detengámonos, todavía, en el valor de separación que tiene la ventana o el cristal, lo que hace un interior y un exterior, lo que tiene capacidad de dividir. En *Axololt* adquiere una preponderancia última. Malva Filer, a este propósito afirma lo siguiente, en uno de los trabajos más lúcidos sobre Cortázar²⁷: "Ya en *Axololt*, Cortázar había jugado con la idea del cristal separando dos esferas de la realidad y el protagonista pasando de una a otra mediante la fantasía transformada en realidad. Allí, el pasaje era de condición humana a la de un pez que observaba al hombre desde el interior de un acuario. Aquí (en *La isla al mediodía*), el vidrio de la ventanilla es el límite del acuario, donde se mueve la isla como una "tortuga dorada". Y ya podemos anticipar rápidamente el resto. De este lado del vidrio, Marini efectuará el salto al otro. Finalmente iba a conocer la isla".

La posibilidad de traspaso y de flujo podría traer aparejada una idea del tiempo como expansión y permanente continuidad, sin embargo, esta posibilidad no se realiza positivamente. Ella aparece encerrada en otra bola circular y última: la vuelta del tiempo como lo insinúa ya la superposición de detalles ("y el mar la recortaba con una crueldad tan minuciosa que los pequeños detalles se iban ajustando *implacables* al recuerdo del pasaje anterior"). Tal sentido llega a su punto de máximo ajuste en *Todos los fuegos el fuego*. De manera que a la visión del objeto, que la imagen revela, se incorpora una cierta anulación del tiempo, un pasado hecho presente, en que la microestructura de las frases revela la macroestructura, el género literario. Hay una significación que en su ser contradictorio, de un algo que se anula traspasa el relato todo, en una paradoja más: Es sostenida en el más alto y cuidadoso rigor narrativo.

Todos los
fuegos
el fuego.

²⁷Malva Filer, *Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar*, Cdos. Hispanoamericanos, Madrid, febrero, 1970, p. 327.

En un plano de referencia semejante, aparecen el amor y la ternura del narrador de *Carta a una señorita en París*: "Al cruzar el tercer piso *el conejito se movía en mi mano abierta*. Sara esperaba arriba, para ayudarme a entrar las valijas. ¿Cómo explicarle que un capricho, una tienda de animales? Envolví el conejito en mi pañuelo, lo puse en el bolsillo del sobretodo dejando el sobretodo suelto para no oprimirlo. Apenas se movía. Su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba, y que es también un cielo bajo, blanco, *envolvente* y oliendo a lavanda, en el fondo de un pozo *tibio*". Es claro que ya el conejito, al margen de su significación psicoanalítica, es un objeto de contornos indefinidos, extensible, prensil y que en el relato, en el plano de las "imágenes observables", es un principio de vida que se autogenera, que está allí como un algo palpitante, en un medio tibio, bullente, contento, rodeado de una fina zona de calor, es mancha liviana. Véase que ellos son incompatibles con el rigor doméstico de Sara y con el cuidado y los volúmenes, los objetos y lujo del departamento: "Sara no vio nada, la fascinaba demasiado *el arduo problema de ajustar su sentido del orden* a mi valija-ropero, mis papeles y mi displicencia ante sus *elaboradas* explicaciones donde abunda la expresión 'por ejemplo'. Apenas pude me encerré en el baño: matarlo ahora. Una *fina zona de calor* rodeaba el pañuelo, el conejito, era blanquísimo y creo que más lindo que los otros. No me miraba, *solamente bullía y estaba contento*, lo que era el más horrible modo de mirarme"²⁸. El narrador no se atreve, en verdad no puede matar a los conejitos, pero sí sucede lo contrario. La acumulación fantástica de conejitos impulsa al protagonista a la muerte, al suicidio.

*Carta a una
señorita en
París.*

En *La noche boca arriba*, los objetos y su visión están rodeados de un efluvio vago y envolvente: "vio llegar un carrito blanco que pusieron al lado de su cama, una enfermera rubia le frotó con alcohol y le clavó una gruesa aguja (término contrastante) conectada con un tubo que subía hasta *un frasco lleno de líquido opalino*. Un médico joven vino con un *aparato de metal* y cuero que le ajustó al brazo sano para verificar alguna cosa". Es fácil advertir, parece, la renuncia al lenguaje técnico, por uno genérico y vago que no corresponde solamente al estado psíquico del paciente (le sería más fácil decir suero que frasco lleno de líquido opalino), sino a la índole del relato y los acontecimientos. Agrega: "Caía la noche y la fiebre lo iba arrastrando blanda-

*La noche
boca arriba*

²⁸Cortázar, *Relatos*, p. 13.

mente a un estado donde *las cosas tenían un relieve como de gemelos* de teatro, eran *reales y dulces* a la vez, ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse”²⁹. Y también: “Salió de un brinco a *la noche del hospital*, al alto *cielo raso dulce*, a la *sombra blanda* que lo rodeaba. Pensó que debía haber *gritado*, pero sus vecinos dormían *callados*. En la mesa de noche, la botella tenía algo de *burbujas*, de imagen translúcida, contra la *sombra azulada* de los ventanales³⁰.

En la primera cita se reiteran las relaciones entre lo dulce y lo real y se desliza la idea de que ello pueda ser ligeramente repugnante. Importa mucho subrayar que esta confrontación que se construye con términos excluyentes se puede detectar en el tipo de frases, y a nivel del discurso como tal, son, como se advierte, adversativas, con un término que se afirma, seguida de una restricción (pero, contra, sin embargo). Esto permite proyectar lo que sucederá en el estrato del acontecimiento y en la mostración de los espacios para proyectarse, finalmente, en el de la macroestructura (oposición entre imagen y modo narrativo).

Fenómenos semejantes se advierten en otros relatos que, a riesgo de la reiteración y del cansancio, deseamos dejar expresos ya que nos parece que con ellos permitimos una aproximación a la esencia literaria de Cortázar. Con ellos pretendemos trascender el análisis de un solo cuento para plantear en términos genéricos relativos, un análisis estructural y con ello, satisfacer objeciones, que por ejemplo, Todorov³¹ plantea en su *Poética* en relación con el logro científico de los análisis particularizados. Nosotros seguimos creyendo que aún así, en esa pretendida limitación, se sigue un camino aproximado que en una expansión inteligente pueden seguir siendo iluminadores.

Circe

Desde nuestro punto de vista, *Circe* es un relato curioso, no fantástico, con los elementos de los relatos fantásticos y que lo hace sorprendente y escalofriante. El nombre significa una distensión cultural muy llamativa, el uso de un acontecimiento homérico en nuevas vasijas. Se puede apreciar lo extraño, como materia intuitiva, de poner en relación una cosa tan blanda, tan

²⁹Cortázar, *Relatos*, p. 76.

³⁰Cortázar, *Relatos*, p. 81.

³¹Todorov, T., *Poética*, en: ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1971.

efímera, escurrible y fácilmente penetrable como un bombón y las agujas. También, la aguja y forma de los dedos y su blancura y el color tradicional del oscuro chocolate que los recubre y que esconde esa pulpa viva como la palpitación de un ratón tan propio de la literatura de Cortázar: "Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una *aguja* perforó uno de los que le traía Mario para mostrarle cómo se los manipulaba; Mario veía sus dedos *demasiado blancos contra* el bombón, mirándola explicar le parecía un *cirujano* pensando un *delicado* tiempo quirúrgico. El bombón como una menuda *lancha* entre los dedos de Delia, una cosa diminuta *pero viva* que la aguja *laceraba*. Mario sintió un *raro malestar*, una dulzura de *abominable repugnancia*"³².

En este relato, una imagen lleva al núcleo mismo de la construcción de la realidad cortaziana, que hemos revelado como una paradoja que se construye en la negación y ella es la visión del espejo cuya esencia es estar roto: "sin sorpresa, casi como una confirmación, midió Mario esa noche la fragilidad de la paz de Delia, el peso persistente de la doble muerte. Rolo vaya y pase; Héctor era ya el desborde, el *trizado que desnuda un espejo*". Así es que el espejo, objeto que se define por integrar una imagen, por devolver la presencia de un cuerpo, no se devela en su nitidez, su estado de definición no es la integridad o la limpieza o la fría pureza de su constitución, sino que su esencia la define su estado límite, el extremo de su destrucción, la posibilidad miriádica, dispersante. Lo que define la realidad no es su estado de transformación, sino además el de su destrucción o muerte. Este factor aparece también en *Circe*, no al servicio de lo fantástico sino en el de una sensación entre desoladora, espelugnante, con cierto matiz negramente humorístico y semirrepugnante. Tipo de realidad y muerte están aquí, como en casi todos los otros relatos, en una conexión de necesidad. No queremos aludir a una rotunda composición existencial; también la muerte es una realidad fantasmal, de segundo grado, es una presencia esfumada, una posibilidad fantástica, pero una realidad que se desprende para reabsorber la totalidad en una eterna vuelta.

En *Todos los fuegos el fuego* se reitera la identidad de dos tiempos que se juntan en un acontecimiento, anulando las distancias y la significación de los sucesos: "Irene no sabe lo que va a seguir y *a la vez es como si lo supiera*, hasta lo inesperado acaba en costumbre cuando se ha aprendido a soportar, con la indi-

Todos los fuegos el fuego. Identidad de los tiempos.

³²Cortázar, *Relatos*, p. 139.

ferencia que detesta el procónsul, los caprichos del amo. Sin volverse siquiera hacia la arena prevé una suerte ya echada, una sucesión cruel y monótona". Asimismo, en una contraposición doble, en uno de dos, los relatos, que en verdad se hacen cuatro, sumados los dos acontecimientos, este ejemplo: "Como siempre, como desde una lejana noche nupcial, Irene se repliega hasta el límite *más hondo de sí misma* mientras por fuera condesciende y sonríe y hasta goza; en esa profundidad libre y estéril siente el signo de la *muerte* que el procónsul ha disimulado en una alegre sorpresa pública, el signo que sólo ella y quizá Marco pueden comprender, pero Marco no comprenderá, torvo y silencioso y máquina, y su cuerpo que ella ha deseado en otra tarde de circo (y eso lo ha adivinado el procónsul, sin necesidad de sus magos), lo ha adivinado como siempre, desde el primer instante. Va a pagar el precio de la imaginación, de una *doble* mirada inútil sobre el cadáver de un tracio diestramente muerto de un tajo en la garganta"³³.

Todos saben que el relato entero se estructura sobre una doble base duplicada por la situación de los personajes, en dos tiempos (uno, una dramática lucha en un circo romano y una conversación telefónica en un apartamento). Los sucesos tienen sentido paralelo con trama de celos y engaños. El relato tiene dos fases, entretelado uno con el otro, yuxtapuesto, ida y venida en el tiempo, construyéndose por saltos, por saltos que se van aproximando hasta fundirse en un solo signo. El acontecimiento se solapa en el otro hasta anularse en la muerte en un incendio y en el modo del tiempo propuesto. El adorno y el alarde finamente arqueológico del primer relato, no hace sino remarcar el flujo único, fin del relato. La macroestructura de este relato fantástico, con un narrador omnisciente de doble nivel, es un ejemplo ya clásico del modo narrativo cortaziano.

Casa tomada

Casa Tomada, un relato sugerente y extrañísimo, discutiblemente fantástico, ha preocupado hondamente a la crítica. Sonia Arellano³⁴ propone por lo menos tres interpretaciones plausibles. Reúne tres perspectivas que se fundamentan, como veíamos, en la apertura del signo, en su capacidad de fecundarse por visiones reales que por un lado son psicoanalíticas y sociales, por otro: "El rasgo que manifiesta activamente el complejo de culpa es un reiterado proceso de clausura, que se convierte en uno de los leitmotive de *Casa Tomada*; también, el símbolo social en

³³Cortázar, *Relatos*, pp. 356-357.

³⁴*Tres eslabones en la narrativa de Cortázar*. Edit. Del Pacífico, Santiago, 1972.

que la *Casa Tomada* es el triunfo del peronismo en 1951, fecha en que Cortázar se expatria. Nosotros creemos que estas posibilidades globales se posibilitan en un tipo de imágenes básicas que nosotros llamamos 'implicadas'. Parece muy curiosa la relación de este semimatrimonio de hermanos, apacible y tranquilo, recoleto y retirado y los símbolos de la acción y del espacio, laberíntico y creador de amenaza. El laberinto, motivo predilecto de Cortázar, encierra un peligro clásico, está habitado por la muerte. Clave parece ser la actividad de Irene, el tejer. Esta actividad parece una contrapartida simbólica del laberinto, esa actividad eterna y fascinante ("a mí se me iban las horas"), pues, se conjuga con espacio en interna conexión intuitiva. Los ovillos se contraponen con las agujas y los *erizos plateados*, pero a la vez se complementan y se conjugan. "Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso"³⁵. Es curioso consignar que la muerte, presencia constante en los cuentos de Cortázar, sólo aparece insinuada: "Antes de alejarnos *tuve lástima*, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriese robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada".

Para el gusto de quien esto escribe, *Las puertas del cielo* es uno de los mejores relatos fantásticos de Cortázar. Es fantástico por la supervivencia del personaje, por la complejidad espacial, por un lado, pero por otro una de las visiones más realistas y profundamente enraizadas, más densas y conseguidas de un sector de Buenos Aires, con tangos, comidas, salones y prostitutas en superposiciones culturales que se corresponden con los espacios descritos y cuyo mentor genérico es Dante. Cortázar logra en este relato el máximo bisel de su postura estética al lograr dos y contradictorias faces de sus aptitudes literarias: evasión y compromiso. Hay un leve juego del escritor que se alude a sí mismo al afirmar: En mis *fichas* tengo una buena descripción del Santa Fe Palace, que no se llama Santa Fe ni está en esa calle, aunque sí a un costado. Lástima que nada de eso pueda ser realmente descrito, ni la fachada modesta con sus carteles promisorios y la turbia taquilla, menos todavía los jugadores que hacen tiempo en la entrada y lo calan a uno de arriba a abajo. Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa pre-

Las puertas del cielo.

³⁵Cortázar, *Relatos*, pp. 414-415 y 420.

cisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. Compartimientos *mal aislados*, especie de *patios cubiertos* sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantores y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; entonces se elegía al preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres". La posibilidad de subrayar muchos otros factores (tipos de frases, vocabulario) es casi inagotable. De él queremos sólo destacar, por ahora, la renuencia del narrador a la posibilidad de contar o describir *realmente* que en este caso no es pura retórica sino que es congruente con el espacio y la situación. Describir real es utilizar los perfiles tajantes, la lógica absoluta, la fría línea. El espacio laberíntico, infernal, dantesco necesita de los medios descriptivos del mundo fluyente, del mundo que se construye en su propia negación (Celina resulta personaje mediante las imágenes 'implicadas'). Los medios corrientes basados en una noción descansada de la realidad no bastan, hay que, por lo menos, buscar, en lucha bergsoniana, otros instrumentos expresivos. Cortázar ofrece la posibilidad de una estética del lenguaje de la cual apenas hemos insinuado algo y de la cual el propio Cortázar esboza algunos puntos. Ella se sugiere apenas como entender el mundo que implícitamente hace posible y crear evocativamente una tensión más en él. A partir de esta convicción, la construcción de la realidad se hace en términos de caos, de falta de precisión, del infierno y sus círculos, pero contradictoriamente haciéndola posible con una tremenda densidad con insistencia última en el carácter laberíntico y cubierto que lo define. También esta alusión a un cielo que es un infierno: "Había *humo* entrando del salón contiguo donde comían parrilladas y bailaban rancheras, el asado y los cigarrillos ponían una nube baja que deformaba las caras y las pinturas baratas de la pared de enfrente. Creo que yo lo ayudaba desde dentro con mis cuatro cañas y Mauro se tenía el mentón con el revés de la mano, mirando fijo hacia adelante... No sé cómo decirlo, me parece que yo seguía su mirada y a la vez le mostraba el camino, sin vernos sabíamos (a mí me parece que Mauro sabía) la coincidencia de ese mirar, caíamos sobre las mismas parejas, los mismos pelos y pantalones". La visión esfumada es el límite en que Cortázar hace equilibrar difícilmente el tránsito de lo real a lo fantástico. *Las puertas del cielo* es riquísimo en despliegues fantásticos que se gestan en oraciones como éstas: "A las ocho vino José María

con la noticia, casi sin rodeos me dijo que Celina acababa de morir. Me acuerdo que reparé instantáneamente en la frase, Celina acabando de morirse, un poco como si ella hubiera decidido el momento en que eso debía concluir". No nos cabe duda de que Celina vuelve a la vida, a su vida en el infierno que es el cielo de ella, el lugar de su íntima y profunda realización. Cortázar crea los medios para entenderlo así a pesar de la aparente vacilación de los personajes. Ella existe ya que así lo decide el narrador personal: "No quise mirar a Mauro, ahora yo me rehacía y mi notorio cinismo apilaba comportamiento a todo vapor. Todo dependía de cómo entrara él en la cosa, de manera que me quedé como estaba, estudiando la pista que se vaciaba poco a poco.

—¿Vos te fijaste? —dijo Mauro.

—Sí.

—¿Vos te fijaste cómo se parecía?

No le contesté. El alivio pesaba más que la lástima. *Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado*, y no alcanzaba ya a creer lo que *habíamos sabido juntos*". El narrador resuelve así una situación indefinida y vacilante que produce el encuentro con Celina plagada de las involuciones que hemos tratado de denunciar reiteradamente: "Sobre la pista parecía haber descendido un momento de felicidad, respiré hondo como asociándome y creo que Mauro hizo lo mismo... Celina, que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música. Yo digo Celina, pero entonces fue más bien saber sin comprender eso en el momento. La mesa tembló de golpe, yo sabía que era el brazo de Mauro que temblaba, o el mío, pero no teníamos miedo, eso estaba más cerca del espanto y la alegría y el estómago. En realidad era estúpido, un sentimiento de cosa aparte que no nos dejaba salir, recobrarlos. Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz de humo desdecía y alteraba"³⁶.

No es nuestra intención mostrar el cuento en toda su riqueza estructural, en el encaje perfecto de sensaciones, adivinanzas, entrevisiones, el antes y el después en el ahora, pero sí recalcar que en él se dan densificados, los procedimientos y el sentido de la realidad cortaziano. La esfumada reencarnación de Celina, su vuelta a la vida, a la mejor vida (desde cierto punto de vista la peor, el de la convivencia con los monstruos humanos, es-

³⁶Cortázar, *Relatos*, pp. 469 y 468.

tructuración justa para las bases del mundo propuesto) halla su origen preciso en claves intuitivas, genialmente conseguidas literariamente, como la siguiente: "Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a *talco mojado* contra la piel, a *fruta pasada*, uno sospecha los lavajes presurosos, el *trapo húmedo* por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones rimmel, el polvo en la cara de todas ellas, una *costra blanquizca* y detrás las placas pardas trasluciendo. También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color"³⁷.

Relación entre la literatura y psicoanálisis.

La constante preocupación de Cortázar por el cielo como un lugar de realización, como un instante en que una dimensión se realiza (aunque no hay por qué pensar que tal realización es sublime o superior sino, muchas veces en trágica y violenta paradoja) encuentra aquí una ampliación semántica: el cielo que recubre los espacios, el cielo de las habitaciones o de las galerías. Se trata en efecto de la existencia de una íntima conexión entre el cielo como hecho espiritual y el cielo como cuestión física. La conexión está entre lo interior psíquico y la realización que se da en un existir en refugios laberínticos, en aquellos lugares de luz deformada, de posibles sombras y recobecos, en pasajes como de calles (los pasillos de los hospitales son demasiado blancos y puros y por contraste en sitios donde no se encuentra el cielo de arriba, el cielo astronómico, la luz de la naturaleza, de su vitalidad y rudeza refrescantes, puras). Son laberintos y galerías culturales que permiten el cultivo de lo íntimo, la protección de los complejos, el recubrimiento contra el acecho, el rincón materno, el gusto por suaves y extrañas perversiones. Estas son las fronteras tradicionales de lo fantástico. El análisis de su temática tanto en Caillois como en Todorov alude con frecuencia a tal tipo de transposiciones. Este último afirma, por ejemplo, "Hemos visto que los temas del yo se fundamentan sobre una ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico; pensar que alguien no está muerto, desear que ello suceda y, al mismo tiempo, percibir ese mismo hecho en la realidad, son dos fases de un mismo movimiento; la comunicación se establece entre ellas sin ninguna dificultad. En el otro registro, las consecuencias histéricas de la represión del amor por el cuñado se parecen a esos actos "excesivos" ligados al deseo sexual, que encontramos al hacer el inventario de los temas del tú. Hay más;

³⁷Cortázar, *Relatos*, p. 464.

ya se habló, a propósito de los temas de yo, del papel esencial de la percepción, de la relación con el mundo exterior; ese mismo elemento aparece en la base de la psicosis. Vimos también que no era posible concebir los temas del tú sin tomar en cuenta el inconsciente y las pulsaciones cuya represión origina la neurosis. Podemos pues afirmar que, en el plano de la teoría psicoanalítica, la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción conciencia; la de los temas del tú al de las pulsaciones inconscientes. Hay que advertir aquí que la relación con el otro, en el nivel concerniente a la literatura fantástica, se encuentra en este último lado. Al señalar esta analogía, no queremos decir que las neurosis o psicosis se encuentren en la literatura fantástica, o, a la inversa, que todos los temas de la literatura fantástica puedan hallarse en los manuales de psicopatología³⁸. Todorov está plenamente consciente de su postura metodológica que se opone a sumir la literatura en otras áreas: "Nuestro rechazo tiene, además, otro motivo. Para que una distinción sea válida en literatura, es necesario que se apoye en criterios literarios, y no en la existencia de escuelas psicológicas"³⁹.

Las relaciones que al respecto pueden intentarse en los relatos de Cortázar entre psicoanálisis y literatura son muchas y muy atractivas. Son peligrosas, sin embargo, porque el cuento que es materia lingüística, lo que permite su comprensión y por ello, su análisis estructural, se entiende como materia psíquica la que en sí misma no se puede comprender y que es difícil de fundamentar teóricamente. Nos parece más justo afirmar que la ambivalencia básica del material literario y que llamamos "imagen implicada", permite la incorporación a la estructura del signo de connotaciones semánticas que apuntan tanto a lo psíquico como a lo social. Ello no quiere decir que en plano de los sucesos, de la realidad propuesta, que se hace posible gracias a un determinado manejo del lenguaje, haya que desechar lo contado como contrario a la realidad o a la ciencia ya que la literatura justamente virtualiza mundos posibles y que el lector con cultura literaria acepta como una posibilidad genérica del hombre la iluminación imaginativa.

En resumen, Cortázar incorpora, como esencia de lo fantástico, las conexiones que denunciábamos entre lo laberíntico, el resguardo del ser amenazado, el temor a lo luminoso natural y hasta tal punto, que tales factores se hacen siempre necesarios y copertenecientes.

³⁸Todorov, *Introducción*, p. 177.

³⁹Todorov, *Introducción*, p. 181.

El otro cielo *El otro cielo* es netamente una de esas instancias: "En todo caso bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras y casi siempre mi paseo terminaba en el *barrio de las galerías cubiertas*, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre"... "Ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y el sol ahí afuera"⁴⁰. Alejandra Pizarnik propone una convincente interpretación de este relato: "El esquema de la narración participa de la singular estructura del laberinto"... "Desde los tiempos remotos la muerte es experimentada como la oculta que oculta. En cuanto al acto de matar, incluye fusión con la muerte, y esto, a su vez, implica identificación con la ignorada asesina que siempre se esconde. Como, Laurent actúa desde lo oculto y nadie sabe ni comprende por qué ni cómo ni para qué irrumpe, actúa inexplicablemente, y desaparece. Como los muertos acerca de la muerte, únicamente las víctimas de Laurent sabrían de su presencia total. ¿Cómo llegó Laurent al *otro cielo*? Conviene acordarse de unos viejos rumores que disonaban en el Pasaje Güemes: *se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página*. Así, una suerte de materia binaria compuesta por Eros y la muerte informa el barro primero con que moldearon a Laurent"⁴¹. Ello es aplicable en buena medida a toda la obra cortaziana, aunque también Laurent es el acecho, el peligro que naturalmente emana de las galerías y de los laberintos. Como se puede apreciar, desde otro ángulo, la obra de Cortázar se estructura sobre una noción nueva de la causalidad que no es de hecho a hecho, en concatenación lógica y científica, sino de símbolo a símbolo, en que uno arrastra al otro, en el que de cada uno se puede esperar una connotación que se completa, muchas veces negativamente en el otro o cuando desaparece uno desaparece otro (Laurent y los pasajes y galerías. Y esto en varios estratos y con diversas disposiciones). Saul Sosnowski, en el inteligente ensayo a que aludíamos, ve la relación entre *El otro cielo* y *Todos los fuegos el fuego*, en lo que se refiere al tiempo. Habría que agregar eso sí que en verdad opera una matización importante. No se trata del mismo suceso que une dos tiempos dispares que terminan por confluir, sino un personaje que une dos sucesos, dos tiempos y dos espacios. Sosnowski prefiere una exégesis mítica que no parece

⁴⁰Cortázar, *Relatos*, pp. 549 y 550.

⁴¹*La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, pp. 58-59.

explicar la existencia del terror que permita distinguir, delimitar, la superposición. La muerte y el terror son parte de la época feliz, paradójicamente, y saber que son dos sucesos y no la coexistencia de una vida pública (relación con Josiane) y una privada (Irma y la madre): y Josiane fue otra vez mía en su bohardilla y al despedirnos nos prometimos fiestas y excursiones cuando llegase el verano. Pero helaba en las calles, de la mañana; con un esfuerzo que entonces creí meritorio me negué a pensar en mi *reconquistado cielo*, y después de trabajar hasta la náusea almorcé con mi madre y le agradecí que me encontrara más re-
puesto⁴³.

Con la lectura de *El otro cielo*, se hace más obsesiva la pregunta por la relación entre las 'imágenes implicadas', aquí llevadas a una expansión rotunda (Laurent no es sólo Lautremont, sino que la diferencia de cuatro letras es: T (e) AMO⁴⁴ y el terror y el fin de la felicidad. Como en otros relatos: *Omnibus*, *Lejana*, *Casa Tomada*, existe una extraña acechancia. Malva Filer⁴⁵, afirma que "en el mundo de Cortázar no hay garantías para la preservación del yo, así como tampoco la hay para el pacífico goce de la rutina". La construcción fantástica cortaziana supone una lectura de sentido diferente a la tradicional y que, a partir, de una particular imagen se articula en bloques que se co-
pertenecen. Esta lectura no es alegórica, si se entiende por ello el desciframiento de claves. Todo lo contrario: hay que entenderlas como proposiciones reales. Es de la esencia de lo fantástico que no quepa esa transformación: hay que dar por supuesta la existencia del terror, de las galerías, de los espacios dantescos, de la muerte con un trasfondo de sí misma, de la acechancia. Pero también, y junto con ello, de una actitud del narrador que borra las fronteras de lo real y fantástico, que deshace los límites y que propicia una colusión, un entrar suave misterioso, paradójico, en ambas existencias hasta permitir su transformación total: la de una nueva existencia. Si solamente quedase la imagen implicada, la microestructura sin el apoyo de la macroestructura, en sus contradictorias posibilidades nos quedaríamos solamente en procedimientos genéricos del novelista y que no permitirían distinguir un tipo de relato fantástico del que no lo es. *El perseguido* es el punto en que un relato puede separarse de otro. Aquí, en efecto, se enfrentan dos mundos. Es

⁴²S. Sosnowsky, opus cit., p. 43.

⁴³Cortázar, *Relatos*, p. 575.

⁴⁴S. Sosnowsky, opus cit., p. 43.

⁴⁵Las transformaciones..., p. 320.

verdad que es una narración en que los supuestos del narrador aparecen cuestionados, puestos entre paréntesis, en que hay una remoción de fondo, pero no pasa de ser una interrogante sobre la efectividad de otra posible realidad lo que es diferente al acto de dar una realidad por hecha y efectiva. *El perseguido* respeta la relatividad del mundo y el carácter de asombro del encuentro. Johnny que es el núcleo de admiración y su sentido, hace declaraciones que bordean el límite a que nos referimos. Dice, por ejemplo: "Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo pienso cuando viajo en el *metro*.

— Cuando viajas en el *metro*.

— Eh, sí, ahí está la cosa —ha dicho socarronamente Johnny—. El *metro* es un gran invento, Bruno. Viajando en el *metro* te das cuenta de que todo lo que podría caber en la valija. A lo mejor no perdí el saco en el *metro*, a lo mejor...."⁴⁶.

Como se puede apreciar en este relato que no es fantástico subsisten las ideas básicas: el metro, que es un laberinto despierta una noción de la realidad en que el tiempo y el espacio se encoge, que genera una idea nueva de las cosas, como en otros cuentos es el cabaret, la galería, una vieja casa. El espacio protege contra la dureza y el signo implacable de lo interior que a su vez genera un peligro, una destrucción, que en su paradoja, puede ser o dejar de ser satisfactoria. Lo importante es que en un caso esta imagen se desarrolla sin restricciones y cubre toda la posibilidad de mundo o se restringe, como aquí, con distancia expresa a una dimensión que es puramente psíquica. A la de un individuo genial, pero del mundo. Esto permite concebir cómo un escritor puede utilizar varios géneros narrativos y varios literarios, dentro de ciertas formas de lenguaje, de una fina retórica, en fin, que lo identifica. Diferente es, pues, el manejo del género que demuestra la índole imaginativa de la literatura. La determinación es una actitud que emana del narrador como se puede apreciar en esta cita en que se trata claramente de una primera persona: "Envidio un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta facilidad; desde mi mundo puritano —no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral—, los veo como ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad pero pagando los cuidados con cosas como los discos de Johnny, la generosidad de la marquesa. Y no digo todo, y quisiera for-

⁴⁶Cortázar, *Relatos*, p. 586.

zarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado. Envidio todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado. Envidio a Johnny y al mismo tiempo me da rabia que se esté destruyendo por el mal empleo de sus dones, por la estúpida acumulación de insensatez que requiere su presión de vida. Pienso que si Johnny pudiera orientar esa vida, incluso sin sacrificarle nada, ni siquiera la droga, y si piloteara mejor ese avión que desde hace cinco años vuela a ciegas, quizá acabaría en lo peor, en la locura completa, en la muerte, pero no sin haber tocado a fondo lo que busca en sus tristes monólogos a posteriori, en sus recuentos de experiencias fascinantes pero que se quedan a mitad de camino. Y todo eso lo sostengo desde mi cobardía personal, y quizá en el fondo quisiera que Johnny acabara de una vez, como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana es otro día"⁴⁷.

Las mismas contradicciones, los mismos espacios (metros, calles, extraños interiores), en Johnny una visión fantástica del mundo, pero en un enmarque tenso, que quiere ser regulado y lógico.

Con este despliegue narrativo Cortázar ha logrado hacer posible el género fantástico sobre el fondo de un trabajo literario sorprendente. Ha reduplicado las posibilidades de la literatura, partiendo del horizonte de ésta. Se ha separado cualitativamente, por la complejidad de su estructura, del manejo tradicional de lo fantástico tan apegado a los tópicos del vampirismo, de la resurrección, del demonio. Cortázar parte de una concepción novedosa de la imagen y la involucra en una lúcida firmeza narrativa, despreciando los tradidos contenidos de mundo. E. H. Gombrich hace esta asombrosa afirmación frente a quienes afirman la primacía de los contenidos psíquicos, míticos y metafísicos: "La visión de Freud nos permite claramente mirar el problema desde otro ángulo. A menudo es el envoltorio lo que determina el contenido. Solamente aquellas ideas inconscientes que pueden adaptarse a la realidad de las estructuras formales son comunicables y su valor para los demás reside, como mínimo, tanto en la estructura formal como en la idea. El Código genera el mensaje"⁴⁸.

⁴⁷Cortázar, *Relatos*, pp. 599-600.

⁴⁸E. H. Gombrich, *Freud y la Psicología del Arte*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 30.

Conclusión:

Hemos tratado de captar la estructura compleja del relato fantástico en Cortázar: los planteamientos, los desarrollos, los resultados parecen ajustarse de una manera escueta a ciertos postulados en que está en juego una idea de la literatura y con ella, un método de posible acercamiento. Esto parece pobre, escueto, frente a los planteamientos antropológicos, a una nueva idea del hombre que traería la literatura de Cortázar. En un plano formal toda gran literatura es literatura de crisis y de proposición. Es difícil pensar en cambio que el hombre concreto y social se transforma. Nuestro análisis ha escabullido con insistencia molesta una respuesta global y con afanes deslumbrantes. Sin embargo, hay una consecuencia trascendental que se revela con plena potencia y que parece clara. Es posible comprender al hombre en una situación genérica como posibilidad en Cortázar. El hombre se encuentra en la literatura del escritor argentino encerrado y condenado a una extraña y amenazante paradoja, paradoja que aparece propuesta en su quehacer literario y que apunta a dimensiones abarcales. Hombre y espacio se parece a espacio-interioridad. El laberinto tiene dos dimensiones, una hacia el mundo de la claridad y de la naturaleza, y otra, hacia el hombre interior, hacia el ser íntimo y querer profundo. Lo curioso es que este estado, el de la permanencia en la amenaza, en el de los complicados pasajes interiores, tiene la cualidad contradictoria de ser lo grato a pesar de ser la vida en la muerte o la de la muerte en vida. Celina fuera del cabaret no se realiza, sólo ese espacio dantesco, de goce, pero de monstruos es apreciable y atractivo. La tendencia hacia una isla, cruelmente recortada, al sol y al mediodía, es muerte, la permanencia en las galerías con la amenaza de un asesino es el lugar de la dicha, lo otro es tedio; salir de su mundo interior, en busca de alguien lejano, en un mundo de rayuela esbozado, en un ser que se hace en la evidencia de un encuentro gozoso es un arrastrar otra persona con lacras, con golpes, con frío en los zapatos, con miseria. La alternativa de Cortázar son formas de amenaza: la perversión íntima o el mundo frío y recortado de la luz, un ser sin refugio posible. Tal idea del hombre nos parece genéricamente cierta. Quizá ninguno de los relatos sea exactamente esto, pero es la dimensión totalizadora en que, nos parece, coloca Cortázar al hombre cuando se hace una sola pregunta. El hombre es feliz en virtud de un goce amenazante. ¿La sociedad amenaza? ¿El hombre es un enemigo de sí mismo? ¿Sólo existe el placer de la paradoja? En último grado, la literatura de Cortázar, semigratuita en la apariencia de un mundo fantástico, quizá proponga una respuesta estoica y reservada.