

Cortázar ante el espejo de sus cuentos

Carmen de Mora (Universidad de Sevilla)

Entre Buenos Aires y París

A comienzos de los años 80 la casa editorial Hispamérica, en Buenos Aires, le pidió a Borges que seleccionara y prologara unos cien títulos como parte de su biblioteca personal. Cuando murió en 1986 ya había dictado unas 72 breves introducciones para algunos de esos volúmenes, y el primero, no por casualidad, era una antología de relatos breves de Cortázar. A estas alturas no es aventurado admitir que junto con Borges fue el escritor más influyente en la narrativa breve del mundo hispánico.

La reciente publicación de las *Clases de literatura* de Julio Cortázar¹, en que se reúne el curso que impartió en University of California, Berkeley, en octubre y noviembre de 1980, invitado por su amigo José Durand, nos acerca de un modo más directo aún que el habitual a sus reflexiones sobre el cuento, y lo hace no de forma teórica sino desde la propia experiencia creadora. Son bien conocidas las ideas que desarrolló acerca del género sobre todo a través de ensayos como “Algunos aspectos del cuento” y “El cuento breve y sus alrededores”, así como de entrevistas, algunas publicadas en forma de libros², pero el acercamiento que hace en este caso es el de un escritor que, pasado el tiempo, ya cuenta con suficiente perspectiva crítica “para verse a sí mismo con alguna lucidez” y convertirse en comentarista de su propia obra. Me propongo en estas páginas comentar ciertos aspectos del libro añadiendo algunas notas que son producto de mis lecturas de los cuentos de Cortázar.

Para resumir su trayectoria distingue tres etapas que no se dieron de forma aislada en el tiempo, sino que cada una se iba integrando en la

¹ El libro consta de ocho clases y un apéndice que contiene dos ensayos. La primera clase está dedicada a su trayectoria; la segunda y tercera al cuento fantástico; la cuarta al cuento realista; la quinta a la musicalidad y el humor en la literatura, con ejemplificaciones en diversos textos breves y en *Rayuela*; la sexta a lo lúdico y a la escritura de *Rayuela*; y la séptima al erotismo y la literatura. Están incluidas también algunas de las preguntas que le hicieron los estudiantes. Sin descartar otros aspectos, me detendré sobre todo en sus ideas acerca de los cuentos. Todas las citas están sacadas de esta edición.

² Entre las más conocidas se encuentran “Julio Cortázar o la cachetada metafísica” de Luis Harss, en colaboración con Barbara Doman, incluida en *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966; *Conversaciones con Cortázar* de Ernesto González Bermejo, Barcelona, Edhasa, 1978; *Cortázar por Cortázar* de Evelyn Picon Garfield, Xalapa (Ver.), México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1978; y *La fascinación de las palabras, entrevistas con J.C.* de Omar Prego, Barcelona, Muchnik, 1985.

siguiente y coexistiendo, por así decir, con ella: una primera que podría llamarse estética, una segunda de carácter metafísico y una tercera que sería histórica. Esas tres etapas que definen la evolución literaria y personal de Cortázar recorren un itinerario trasatlántico de ida y vuelta entre Latinoamérica y Europa sin el cual no podría entenderse ni su escritura ni su transformación ideológica. Fue él mismo quien mejor describió esta división interior: “Creo que nunca me he sentido más argentino que desde que vivo en Francia” (Cortázar, *Cartas*: 320)³.

Cortázar identifica los años de Buenos Aires con las inquietudes literarias de juventud compartidas con sus compañeros de estudios; una época en que la conciencia de la misión del escritor se limitaba a las cuestiones estéticas “donde lo literario era fundamentalmente leer los mejores libros a los cuales tuviéramos acceso y escribir con los ojos fijos en algunos casos en modelos ilustres y en otros en un ideal de perfección estilística profundamente refinada” (Cortázar, *Clases de literatura*: 16-17), sin prestar atención y sin implicarse en los acontecimientos históricos de ese período: la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, limitándose a mantenerse informado o a manifestar sus opiniones en charlas de café. ¿Qué preserva entonces de aquellos años de formación y del diletantismo literario con los que pasado el tiempo se mostraba tan crítico? Sin duda, sin contar con las amistades que compartía, ante todo, las fuentes literarias argentinas con las que más se identificaba. Reconoce que Borges representaba la máxima aspiración en literatura⁴, pero esa devoción no estaba reñida con el interés que despertaba en él un escritor tan distinto de Borges como Roberto Arlt que le enseñaba los recursos del lenguaje popular y el lunfardo para la prosa. Y es que, en el contexto de la literatura argentina, como probablemente no lo había hecho antes ningún otro escritor, Cortázar pudo conciliar las dos tendencias que dieron lugar a la polémica Florida-Boedo en los años veinte; una más elitista, representada por escritores como Mallea o Borges y otra de carácter popular representada por Roberto Arlt, muy discutido por su estilo descuidado, a quien Cortázar reivindicó –como antes lo había hecho Onetti– y que posteriormente ha pasado a formar parte del canon literario argentino. Esta doble filiación, que ha tenido continuidad en otros escritores, tal vez juegue un papel en el hecho de que sus historias atrapen a diversos tipos de lectores.

³ Esta declaración es fundamental para entender la escisión espacial y mental en la obra de Cortázar, las cartas a los Jonquières representan la confesión de una obsesión (su imposibilidad de evadirse de Buenos Aires aunque se encuentre en París) que permea toda su obra.

⁴ José Amícola, sostiene que Cortázar seguía muy de cerca el canon borgeano, a pesar de sus intentos de separarse de él, y que la tensión conflictiva que mantuvo Borges con Lugones se reproduciría más tarde en Cortázar con Borges. Considera asimismo que la primera intervención para oponerse a la invasión borgeana fue la desacralización del Libro en “Teoría del túnel”, y su contribución al género de la novela. En cambio, la principal aceptación de Cortázar del universo borgeano podría condensarse en la idea de que la sobriedad era el principio en que debía basarse el escritor argentino en el seno de su tradición. El poema dedicado a Borges, escrito en 1956, podría entenderse como su colocación en el territorio que estaba ayudando a conformar (169-185).

Así, en la conocida y polémica antología *McOndo* -de marcado carácter parricida- Alberto Fuguet y Sergio Gómez, los editores, se desmarcan de la literatura del “boom” y sobre todo del realismo mágico, pero eso no les impide reconocer que en la “cultura bastarda” con que ellos se identifican, en la que caben la alta y la baja, Cortázar ocupa un lugar preferente junto con otros escritores, entre ellos, Puig, Onetti y Borges⁵. La exploración de personajes y ambientes populares dio excelentes resultados en “Las puertas del cielo”, “Torito”, “Circe”, “Los buenos servicios” y “Diario para un cuento”, entre otros.

Sin embargo, los testimonios más personales sobre la ciudad y el ambiente que dejó al marcharse a París están en la correspondencia que mantuvo con sus amigos argentinos, en especial con los Jonquières, en los años cincuenta. Además de ellos, el círculo más estrecho lo formaban Daniel Devoto, Alberto Salas, Jorge d’Urbano, Baudí (el abogado Luis Baudizzone); también Eduardo Castagnino, Freddy Guthmann y Sergio Sergi⁶. En dichas cartas se advierten los vínculos que mantenía con el grupo de *Sur*, en particular con Victoria Ocampo -a ella recurrió para que lo introdujera en la Unesco- y José Bianco, jefe de redacción de la revista entre 1938 y 1961. Las inclinaciones de Cortázar hacia la literatura fantástica muestran hasta qué punto, en Argentina, el grupo *Sur*, con Borges a la cabeza, fue uno de sus guías literarios más importantes durante los años que vivió en Buenos Aires y en los primeros años de vida en París.

Cuando se marchó hacia fines de 1951 lo hizo por la situación social generada por el peronismo, porque el ambiente demasiado cerrado de la ciudad lo agobiaba, y, al parecer, no encontraba el equilibrio necesario para dedicarse por entero a la escritura como era su deseo, según él mismo deja entrever en las *Cartas a los Jonquières*: “Todo el cariño de mis amigos no hubiera podido salvarme de la soledad de Buenos Aires, esa entrañable enemiga que puedo vencer poéticamente, pero que me destroza en lo personal”⁷, de modo que se trató prácticamente de una huida, y no solo a causa del peronismo, sino de una incompatibilidad con la mentalidad porteña sobre la que vuelve en más de una ocasión en las cartas⁸. En una de ellas

⁵ Véase Alberto Fuguet y Sergio Gómez: 15.

⁶ Sergio Hocévar, grabador y pintor. Firmaba como «Sergio Sergi», y Cortázar lo admiraba mucho. En varias cartas también está citada Andrée Delesalle, la amiga bonaerense que aparece en “Carta a una señorita en París”, cuya amistad cultivaba Cortázar en París.

⁷ Véase la carta escrita en París el 30 de julio de 1952: 88-89.

⁸ Mario Muchnik ofrece un interesante testimonio sobre esta cuestión en su artículo “¿Por qué se fue Julio Cortázar de la Argentina?”. En él aparece un diálogo entre Mario Muchnik y Aurora Bernárdez sobre la marcha de Cortázar de Buenos Aires, y ella dice lo siguiente: “Hay más de uno [se refiere a los poemas] en que sí está presente su rechazo de una realidad que detesta, pero creo que ahí el rechazo es menos concreto, es menos concreto que la no aceptación de un mundo políticamente tan falso, tan mentiroso, en el que nada se puede creer, que es el que en ese momento lo rodea. [...] el repudio es general, es el repudio de las convenciones, de la mentira no solo política, sino la mentira en que vivimos en general, en mayor o menor medida. Es el anticonformismo radical de Cortázar que va desde los principios de una moral hipócrita a la escritura” (101).

se refería al malestar que afectaba al grupo de amigos: «Te diré que todos nosotros (ese grupo que conoces y que no necesito nombrar) somos seres tristes, y en el fondo llenos de *tedium vitae*. *Nous sommes les Romains à la fin de la Décadence...* de Verlaine»⁹. (*Cartas*:115). La atmósfera que se desprende de su novela *El examen* proyecta bastante bien la agobiante situación que atravesaba Cortázar por aquellos años.

Una buena parte del discurso epistolar cortazariano de sus primeros años en París se centra en los recorridos por diferentes lugares de la ciudad que luego incorporaba a sus cuentos y novelas (*Rayuela*). En la correspondencia con los Jonquières¹⁰ nos enteramos de cuáles eran sus intereses en aquellos primeros años parisinos; además de numerosas alusiones a las lecturas, encontramos noticias de sus frecuentes visitas a museos (el Louvre, principalmente), exposiciones, teatros y espectáculos, así como opiniones críticas y a veces minuciosas descripciones de cuadros, esculturas y obras de arte. El París que se proyecta en sus cartas, aun siendo real, es sobre todo la ciudad ideal para los artistas, que combinaba libertad política y prestigio literario, descrita por Pascale Casanova:

[...] la capital de esa República sin fronteras ni límites, patria universal exenta de todo patriotismo, el reino de la literatura que se constituye contra las leyes comunes de los Estados, lugar transnacional cuyos únicos imperativos son los del arte y la literatura: la República mundial de las Letras (47).

David Viñas se dio cuenta de esa idealización cuando en *De Cortázar a Sarmiento* dedicó uno de los capítulos a “Cortázar y la fundación mitológica de París”. Desde una perspectiva marxista, Viñas consideraba a Cortázar “una nueva versión del modelo de escritor propuesto por el liberalismo individualista” (122) del que Lugones había sido uno de sus máximos exponentes, siendo los integrantes de *Sur* continuadores suyos. Recurriendo a las metáforas de “espíritu” y “materia” (alma y cuerpo), manejadas por Viñas como variantes de los términos civilización/barbarie sarmientinos, París representaría para Cortázar el espíritu, mientras que Argentina, Buenos Aires, sería la materia (“la presencia inquietante de las masas” a las que consideraba una presencia amenazadora (124). Desde esa perspectiva se pueden explicar numerosos textos de Cortázar, ente ellos, la novela *El examen* y cuentos como “Casa tomada” o “Las puertas del cielo”. Sin embargo, con el tiempo su evolución lo llevó por derroteros muy distintos.

En Europa siguió escribiendo cuentos fantásticos que llamó “estetizantes”¹¹, pero París supuso para él el descubrimiento del otro. Así, con el

⁹ Se refiere al poema «Langueur» de Verlaine, cuyo primer verso dice «Je suis l'Empire à la fin de la décadence» y que se considera paradigma del decadentismo.

¹⁰ Véase Carmen de Mora: “Cartas cruzadas...”: 207-223.

¹¹ En *Rayuela* critica la escritura estética: “Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira, que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo” (99, 361).

tiempo, empezó a tratar temas que iban más lejos de lo simplemente fantástico entrando en una etapa metafísica de reflexión sobre el ser humano como destino representada de forma magistral en “El Perseguidor”, texto en que la preocupación por el otro se impuso a la escritura fantástica: “Ahora el personaje se convertía en el centro de mi interés mientras que en los cuentos que había escrito en Buenos Aires los personajes estaban al servicio de lo fantástico como figuras para que lo fantástico pudiera irrumpir” (19). Quizá por ello este relato alcanzó una mayor extensión, pues la novela corta –al igual que la novela- se presta mejor a la indagación psicológica en los personajes, algo que no es posible en un reducido número de páginas. De esa etapa son también las dos primeras novelas que publicó en vida *Los premios* y *Rayuela*. Igual que Johnny Carter en “El Perseguidor”, Horacio Oliveira es un personaje obsesionado por la búsqueda, no tanto centrada en la experiencia artística, sino más bien en un plano ontológico¹², mediante el cuestionamiento de las ideas heredadas, de “la gran máscara podrida de Occidente” (*Rayuela*: 125, 408). La búsqueda de Oliveira-Cortázar era tan radical que no perseguía soluciones o respuestas, sino una nueva manera de plantear las preguntas.

En Francia se le fue despertando también la conciencia histórica y el interés por la política internacional. Primero fue la guerra de liberación de Argelia (1954-1962), cuyas repercusiones en la sociedad francesa vivió muy de cerca, y, en 1959, el triunfo de la revolución cubana, seguido de un viaje a Cuba, en 1961, que le hizo reflexionar sobre su condición de escritor latinoamericano o, más bien, de “latinoamericano escritor” que le exigía una responsabilidad y un deber. Ese fue el momento de su ingreso en la historia, cuando la literatura pasó de ser una cuestión estética y de preocupación ontológica a convertirse en una forma –entre muchas- de participar en los procesos históricos. Uno de los textos de los años setenta que mejor testimonian la evolución ideológica experimentada por Cortázar en Francia, siempre con el punto de mira en Latinoamérica, es “América Latina: exilio y literatura”¹³, donde confiesa haberse convertido, a partir de 1974, en un escritor exiliado, cuando la junta militar prohibió la edición argentina de *Alguien que anda por ahí*¹⁴:

¹² Así lo reflejan las palabras de la Maga en *Rayuela*: “También hay ríos metafísicos, Horacio. Vos te vas a tirar a uno de esos ríos” (20, 83).

¹³ En su origen fue una ponencia leída en el coloquio sobre “Literatura Latinoamericana de hoy” que tuvo lugar en el Centro Internacional de Cerusy-la-Salle, del 29 de junio al 9 de julio de 1978, y posteriormente fue recogida en Julio Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich, Muchnik Editores, S.A., 1984.

¹⁴ La edición solo se habría autorizado si él hubiera condescendido a suprimir dos relatos que la junta militar consideraba lesivos para ella. Se trataba de “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname”.

[...] en cambio mi reciente exilio cultural que corta de un tajo el puente que me unía a mis compatriotas en cuanto lectores y críticos de mis libros, ese exilio insoportablemente amargo para alguien que siempre escribió como argentino y amó lo argentino, fue para mí un traumatismo negativo (Cortázar, Argentina: 21).

El Cortázar que escribe sobre el exilio en los años setenta es muy distinto de aquel que llegó a París en los cincuenta. La fascinación que sintieron por Europa los abuelos y los padres de su generación –incluso quizá él mismo en los primeros años de su estancia en París, como le reprochó Viñas- le parecía ahora una actitud de “colonizados mentales” carente de sentido, sin embargo, presentaba una analogía con la situación de los exiliados: “la posibilidad de esa re-visión de nosotros mismos en tanto que escritores arrancados a nuestro medio” (23). Una revisión de largo alcance político en relación con los múltiples problemas y conflictos de las sociedades latinoamericanas. Siguiendo la conocida distinción de Régis Debray, se trataba de ser escritor, no un escriba sometido a los poderes establecidos.

Reflexiones sobre los cuentos

Cuestiones genéricas e intertextualidad

De sus comienzos literarios en Buenos Aires recuerda en *Clases de literatura* que en los años veinte y treinta sus lecturas preferidas, y también las de los amigos que frecuentaba, eran los cuentos tanto nacionales como extranjeros, ya que los estímulos que recibía tenían que ver con ese género: todavía vivían tres grandes cuentistas, Lugones, Quiroga y Benito Lynch; Borges publicaba sus cuentos más famosos, que primero aparecieron en revistas, y estaban además Bioy, Silvina y Roberto Arlt: “Es lógico que viviera en un universo mental donde el cuento era un elemento cotidiano de interés, fascinación e incluso provocación, incitación” (48). A la influencia nacional se añadía la de la literatura anglosajona que llegaba a Argentina en traducciones, siendo el estadounidense Sherwood Anderson uno de los autores preferidos.

Sobre los rasgos genéricos del cuento, las clases de Berkeley no aportan novedad con respecto a las ideas que ya había difundido en sus ensayos y que se referían principalmente a la arquitectura interna que lo caracteriza: la esfericidad, la intensidad (la eliminación de las ideas o situaciones intermedias), la tensión (la manera en que el autor nos va acercando lentamente a lo contado) y, por último, la dinámica, que es la capacidad que tiene el cuento, igual que la fotografía, de proyectarse fuera de sus propios límites¹⁵.

¹⁵ No obstante, hace comentarios sustanciosos sobre varios de sus textos, unos más conocidos y otros menos; así, explica que “Reunión” se le ocurrió regresando en un avión desde Cuba a Europa, después de leer *La sierra y el llano*, una antología en la que los principales dirigentes de la guerrilla escribieron episodios de sus memorias: Camilo Cienfuegos, Fidel y Raúl Castro, el Che, entre otros. Lo que hizo Cortázar fue reescribir el texto del Che, donde se contaban el desembarco y los primeros combates, además de alguna anécdota, e inventar el final.

En relación con la escritura de textos fantásticos apela a una concepción amplia de la realidad en la que también cabe lo fantástico, y desde ella se aproxima a ciertos temas manejados en sus cuentos mediante ejemplos propios y ajenos, de forma que no solo habla de sus creaciones, sino que nos acerca a las lecturas de aquellos que más huella han dejado en él. Así, al desarrollar el tema del tiempo toma como ejemplo tres relatos fantásticos: “El milagro secreto” de Borges, “Eso que pasó en el Arroyo del Búho”, de Ambrose Bierce y “La isla a mediodía”, en los que el tiempo adquiere una dimensión mágica estirándose o alargándose sin tener nada que ver con los relojes; se trata de un tiempo psíquico o interior muy distinto de la noción utilitaria habitual, el mismo que también trató Cortázar en “El perseguidor”, en el archiconocido episodio del metro. Otros temas relacionados con lo fantástico son la influencia del sueño (“Casa tomada”, “La noche boca arriba”); la fatalidad, ejemplificada en un viejo cuento persa que sirvió de inspiración a la novela *Cita en Samarra* de John O’Hara, en “Calor de agosto” de W.F. Harvey y “El ídolo de las Cícladas”; y la mezcla y el transvase entre lo real y lo fantástico (“El retrato de Dorian Gray” y “Continuidad de los parques”).

La lectura que hace de sus relatos poniéndolos en relación con otros textos apunta a uno de los rasgos más destacados de la cuentística cortazariana: la **intertextualidad**, entendida en el sentido que le dio Julia Kristeva: “[...] un descubrimiento que es Bajtin el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”¹⁶. La intertextualidad está además íntimamente relacionada con el carácter connotativo del texto literario: más que hacer referencia a una realidad concreta, constituye una encrucijada de textos (palimpsesto) que, de alguna manera, se ven subvertidos por la nueva creación. Y en ese sentido el enunciado nunca es monólogo sino diálogo.

Desde su primer libro de relatos, escritos entre 1937 y 1945, y reunidos bajo el título de *La otra orilla*, que fue publicado póstumamente, se observa este rasgo característico de su trabajo literario. En aquél asistimos a su iniciación en la escritura fantástica de la mano de algunos maestros: Poe, Maupassant, Gautier, Quiroga, Nerval, Reverdy, Kafka y hasta el propio Borges. No solo no oculta allí Cortázar sus deudas literarias, sino que mediante un reconocimiento honesto e irónico de las mismas llega a titular la primera sección “Plagios y traducciones”¹⁷. Más presente y, sin embargo, menos evidente en su obra madura, la intertextualidad le proporciona a la escritura de Cortázar una densidad que él se cuidó de disimular instalando a los personajes en la familiaridad de la vida cotidiana. Existe por

¹⁶ Julia Kristeva, siguiendo el concepto bajtiniano de dialogismo, introdujo el de intertextualidad en el artículo: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, n° 239, abril de 1967, 438-465. En dicho artículo figura, en francés, la cita que reproducimos, aunque, en este caso la he tomado de *Semiotica* 1: 190.

¹⁷ Véase mi artículo “La protohistoria literaria de Cortázar: *La otra orilla*”.

tanto esa tensión en algunos de sus textos entre una genealogía literaria que procede de la alta literatura y unos ambientes urbanos normales y, a veces, muy populares, como en “Las puertas del cielo” o en “Circe”. Recurrió, además, a la literatura popular, sobre todo a las novelas policiales, género muy arraigado entre los escritores rioplatenses¹⁸, al que era aficionado desde la adolescencia y que leyó profusamente en los años cuarenta. La huella de la novela policial en sus diferentes modelos (el relato clásico de enigma, el género negro y de suspense) recorre una buena parte de sus relatos: “Los amigos”, “El móvil”, “Las babas del diablo”, “Relato con un fondo de agua”, “Instrucciones para John Howell”, “Continuidad de los parques”, “Clone”, “Anillo de Moebius”, “Alguien que anda por ahí” y “Diario para un cuento” son algunos ejemplos¹⁹.

Cortázar cultivó el dialogismo en sus relatos de una forma más natural y menos sofisticada que en las novelas, y, dicho sea de paso, más asequible también para los lectores comunes que la erudición infinita de Borges. La huella de otros autores está insinuada sobre todo en detalles o pormenores, de forma que en algunos casos puede pasar desapercibida porque son los personajes los que acaparan el primer plano. Y es esta perspectiva la que nos acerca a otro Cortázar que no es sólo el brillante cuentista capaz de impresionarnos con la originalidad de sus anécdotas – pensemos, por ejemplo, en “Casa tomada”, “Lejana”, “Las babas del diablo” o “El perseguidor” – sino el lector insaciable y meticuloso que –en una línea muy borgiana– utilizaba esas lecturas para generar con su talento una producción original. Así sucede, por citar algunos ejemplos, con “Circe”, donde se cuenta una anécdota tan ambientada en la atmósfera popular del barrio de Flores en Buenos Aires que resulta fácil olvidar las implicaciones literarias tan diversas que tiene: además de la Circe homérica, el origen más directo está en Keats (“La belle dame sans merci”, 1819) y en la recreación que llevó a cabo del mito griego; a su vez, a Keats le llegó a través de la fuente homérica y de un poema de Chaucer que sería traducción de una obra de Alain Chartier (Cortázar, *Imagen*: 243-244). Este personaje también está asociado en la poesía de Keats con “Lamia”, serpiente con apariencia de mujer hermosa y seductora. La Circe de Cortázar es una muchacha llena de misterio, en complicidad con lo elemental, que fascina y domina a los animales sin proponérselo, con la mayor indiferencia. En el trato problemático de aquélla con sus novios, el escritor proyectó la relación tormentosa de Keats con Fanny Browne y la del prerrafaelita Rossetti

¹⁸ Precisamente en aquella década Borges y Bioy fundaron la colección “El séptimo Círculo” que contribuyó a implantar y difundir el género policial en Argentina, sobre todo el policial clásico inglés (Nicholas Blake, John Dickson Carr, Michael Innes, Vera Casperly, etc.), aunque también incluyeron algunas muestras de la novela negra (James M. Cain, Ross MacDonal, John D. MacDonald y James Hadley Chase).

¹⁹ También en las novelas se encuentran rasgos del género policial desde la publicación de *Los premios* (1960). Rosa Pellicer lleva a cabo un detallado estudio sobre esta cuestión en “Julio Cortázar y el género policiaco”:135-151.

con Jane Burden, según se da a entender en el epígrafe del cuento. Keats oscilaba entre la pasión por Fanny y el rechazo, ya que se sentía absorbido por ella y temía perder su libertad. No menos tormentosa fue la relación adúltera entre Rossetti y Jane Burden teniendo en cuenta que ella estaba casada con William Morris, íntimo amigo de Rossetti.

“Silvia”, cuento aparecido por primera vez en *Último round I* (1969) está inspirado en el personaje de Cynthia, de *Endimión* (1818), identificado con la luna. Si la luna representa la Poesía o la idealidad de los objetos deseados, Cynthia, como luna-diosa, encarna la belleza ideal, o el amor a la mujer (1996: 1116). La caracterización de Silvia se corresponde con la que hace el propio Cortázar de la Cynthia de Keats, la de una diosa fantasmal y evasiva. Poe y James se leen en “Casa tomada”, Nerval en “La noche boca arriba”, Lautréamont en “El otro cielo”, “Las babas del diablo” y “Ómnibus”. Estas claves intertextuales les sirven, a los lectores cómplices, para reorientar la lectura de los cuentos. Así, en la carta que el personaje del cuento “Carta a una señorita en París” le envía a su amiga Andréa, la simple mención de la frase “el fruto de una noche de Idumea” –frase citada, por cierto, en más de una ocasión en sus cartas a los Jonquières-, cuya autoría oculta Cortázar, conduce directamente a Mallarmé, quien alude a ella en “Don du poème” (1685). Las circunstancias de la elaboración son conocidas: Mallarmé se ha pasado toda la noche en vela intentando inútilmente escribir su poema “Herodiade” (“Herodías”), un ambicioso proyecto que había empezado a escribir hacia el otoño de 1864, cuando preparaba una nueva poética, como le explica en sus cartas a Henri Caralis. Ese mismo año nació su hija, que sí era una creación cumplida, no como la obra a la que no lograba darle cuerpo. La noche de Idumea representa la noche en blanco y los esfuerzos titánicos necesarios para la creación artística. El poeta se siente impotente, como Herodías (la madre de Salomé y la misma Salomé se superponen en esta figura), que no consigue parir el fruto de sus entrañas. En “Don du poème” dramatiza su esterilidad poética en contraste con la maternidad plenamente realizada de su mujer, que se despierta esa misma noche para ocuparse de la hija de ambos. Idumea hace referencia al país de Edom, de donde era originario Herodes (el protagonista de “Carta a una señorita en París” se comporta como el personaje bíblico al arrojar a todos los conejitos (inocentes) por el balcón). La intertextualidad con “Don del poema” transforma la lectura del relato de Cortázar, y de ser un texto fantástico pasa a transformarse en una metáfora de la creación literaria –una tarea que solo puede hacerse en soledad-, aunque, la relación con el texto de Mallarmé se produce mediante un desplazamiento paródico que lo invierte, de forma que en este caso el problema no es la sequía creadora del protagonista, sino la reproducción imparables de conejitos²⁰.

²⁰ Para una información más completa sobre los ensayos de Cortázar dedicados a Mallarmé y sobre los poemas en que le rinde homenaje puede consultarse “*Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé*” de Daniel Mesa Gancedo.

Ambigüedad fantástica y realismo simbólico

Cortázar se mostraba implacable en la autocrítica, y por eso no dudó en reconocer, delante de los estudiantes de Berkeley, que los personajes de sus primeros cuentos eran como títeres al servicio de lo que les sucedía porque lo que más le interesaba era el mecanismo de lo fantástico. Sin embargo, en este juicio hay cierta simplificación por su parte, no tomaba en cuenta la ambigüedad que tenían esos primeros textos y que les permitía a los lectores ir más allá de la anécdota. Además, no es del todo cierto que por entonces no se hubiera encontrado con su prójimo, todas las historias fantásticas tienen un alcance existencial que las hace traducibles a la experiencia concreta por muy extrañas que parezcan. Así, la penetración psicológica que demuestra en “Bestiario” al captar las vivencias contradictorias de esa etapa compleja que supone el paso de la infancia a la adolescencia, a través del personaje de Isabel, en medio de las tensiones familiares, desmiente la radicalidad de aquella afirmación. En cambio, cuando afirma que “la fantasía que él defiende es la que sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea” (108), y contrastamos esta opinión con sus primeros cuentos, sí que podría apreciarse en ellos una representación esquemática del contexto, algo que trató de evitar en otros textos posteriores de los que “Apocalipsis en Solentiname” adquiere un valor paradigmático, y si defiende la presencia de lo fantástico en este relato es porque estaría al servicio de la realidad y no al revés.

En cuanto al relato realista, la modalidad que más le interesaba –reconoció– es el realismo simbólico, cuyo modelo sería *El proceso*, un texto que presenta un desarrollo realista debajo de cuya superficie se oculta una realidad aún más profunda. En esa línea kafkiana escribió “Con legítimo orgullo”, donde de forma alegórica critica la aceptación de los ritos, códigos y formas que nos vienen impuestos por la sociedad y que aceptamos sin analizarlos ni cuestionarlos. Si el tema es fundamental en el cuento realista, lo que lo transforma en un texto inolvidable, que se queda fijado en nuestra memoria, es la potencialidad que tiene de ir más allá de la anécdota: “el cuento llegará a volverse inolvidable cuando, además de eso que nos ha sido contado, lo que ocurre en el cuento nos permita entrar en el espíritu, en la psicología, en la personalidad profunda de los integrantes del cuento y que no necesariamente se explica en el cuento mismo” (Cortázar, *Clases*: 134). Otro texto, en la línea de denuncia de “Apocalipsis en Solentiname” –la misma que practicaban en esos años otros muchos escritores en América Latina–, es “Segunda vez”, sobre el tema de las desapariciones en Argentina. Esos fueron los dos relatos que motivaron la prohibición, por parte de la junta militar, de que *Alguien que anda por ahí* se publicara en Argentina.

En otro orden realista está “Los buenos servicios”, donde denuncia la decadencia moral y corrupción de un grupo social perteneciente a la alta burguesía enfocado desde la mirada ingenua de una sirvienta de alquiler, y “Lugar llamado Kindberg”, en que se confrontan dos visiones de la vida, la de una chica que no ambiciona el triunfo ni el bienestar económico por-

que lo que más le interesa es el arte y llevar una vida libre, y la del hombre que ha triunfado pero se siente desdichado e insatisfecho con su vida. Lo curioso es que algunas evocaciones de ese personaje argentino sobre Buenos Aires son seguramente las que Cortázar y sus amigos tuvieron en los años anteriores a su marcha: una ciudad de la que querían escapar.

Así como antes reconocí en la intertextualidad una de las vertientes que mejor identifican la escritura cuentística de Cortázar, existe otra no menos significativa que es la **ambigüedad**, un requisito del lenguaje literario que resulta de los espacios vacíos que constituyen los textos y que han sido intencionalmente previstos por el autor. Vienen al caso las palabras de Umberto Eco: “Todo texto es una máquina perezosa que espera que el lector le haga parte de su trabajo” (*Seis paseos*: 11). La falta de información constituye, en efecto, un resorte eficaz para conseguir que el lector se implique, pero, al mismo tiempo, el texto ofrece una resistencia a la interpretación que dificulta la tarea. Esa opacidad de la escritura cortazariana hace que las historias casi nunca queden del todo resueltas, y que, por tanto, puedan leerse desde enfoques muy distintos: fantástico, simbólico, mítico, psicoanalítico, sociológico, político, o en relación con la imagen de Latinoamérica que se desprende de los textos, pues, al igual que otros escritores hispanoamericanos, Cortázar mantuvo una dialéctica permanente entre aquellos países y Europa.

Normalmente, las situaciones que viven los personajes suelen ser precisas por muy extrañas que resulten: los hermanos que son expulsados de la casa, el hombre que vomita conejitos, la joven que se va a Budapest para fundirse en un abrazo con una desconocida y transformarse en ella, el hombre que se introduce en un axolotl, etc., pero esa precisión entra en conflicto con un sentido que se escapa, y desde esa tensión construye Cortázar sus cuentos; él lo decía con otras palabras en “Algunos aspectos del cuento” (1962-63):

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*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (*Oc/2*: 371-2).

En su caso, la anécdota es sólo la punta del iceberg. La cuestión de la ambigüedad tiene también que ver desde mi punto de vista no sólo con la indeterminación de la escritura sino con dos vertientes que en su obra se dan unidas: lo fantástico y la ruptura de fronteras entre poesía y prosa. Ana María Barrenechea definía la literatura fantástica como aquella “que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales”²¹. La búsqueda de un sentido que resuelva el problema resulta finalmente infructuosa, se nos cuenta el hecho en sí, la anécdota, pero no

²¹ “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”: 393.

su posible significado, que se deja a expensas del lector. Naturalmente, son estrategias que están previstas por el autor y generadas por una escritura cuya meta es desafiar al lector e implicarlo en el texto. Al proponernos historias fragmentarias, donde el sentido de la totalidad no existe o se nos escamotea, frustrando nuestras expectativas de que la historia se resuelva y aclare su verdadero sentido, Cortázar convertía la ambigüedad en una marca inconfundible de su escritura cuentística destinada a generar un lector cómplice. El ejemplo por antonomasia es sin duda “Las babas del diablo”.

He relacionado lo fantástico con el acercamiento de la prosa a la poesía porque, en muchos sentidos, lo fantástico en Cortázar opera como un mecanismo metafórico donde el plano de la expresión y del contenido de la historia, en un primer nivel, no es sino la expresión de un sentido ausente. Casi todos sus cuentos y novelas obedecen al desiderátum de darle a la prosa categoría poética, y las huellas intertextuales de poetas o de poemas en sus textos es constante desde los comienzos. Tal vez por ese interés gustó tanto de los surrealistas, porque habían sometido el lenguaje enunciativo, que corresponde a una captación racionalista y positivista de la realidad, a una visión mágica y a una formulación poética:

En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva. Por eso es que no existen “novelas” surrealistas, y sí incesantes situaciones novelescas de alta tensión poética (Cortázar, *Oc/1*: 105).

En toda su obra abundan las claves surrealistas –como ha visto la mayor parte de la crítica y sobre todo Evelyn Picon Garfield-²² pero donde radica lo sustancial del movimiento para Cortázar es en el denominador común que las sustenta: lo poético. Por esta razón esas mismas palabras de la cita podrían aplicarse a *Rayuela*. En la ambigüedad de lo fantástico, desligado de todo referente sobrenatural, tal como se da en los relatos, y en las situaciones absurdas vividas por los personajes como metáforas de algo que no se explica en el texto encontró una posibilidad más –como lo practicó de otro modo en sus novelas- de fusión de lo poético y lo narrativo.

En suma, estas *Clases de literatura* proponen una imagen diferente de Cortázar, la del escritor –más que el profesor de Literatura-, que comparte con los estudiantes su propia experiencia de forma cercana y amena, pero también muy crítica con la propia escritura, sometiéndose con extraordinaria generosidad a las preguntas y opiniones de los jóvenes lectores. El libro completa el amplio número de obras suyas, además del vasto epistolario, que vienen publicándose desde 1984.

²² Sobre la influencia surrealista en Cortázar véase: Evelyn Picón Garfield y Carmen de Mora, “Hacia una comunicación existencial por vía poética. Una aproximación a las ideas estéticas de Cortázar a través de algunas de sus lecturas”.

Bibliografía

Amícola, José (2000). "Cortázar: The smiler with the knife Under the cloak", en *Orbis Tertius*, año IV, nº 7, 169-185.

Barrenechea, Ana María (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Revista Iberoamericana*, 80.

Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A..

Cortázar, Julio (1962). "Algunos aspectos del cuento", en *Casa de las Américas*, nº 15-16, nov. 1962-Feb. 1963, 3-14. Y en *Obra crítica/2*, Madrid: Alfaguara, 1994.

--- (1974). "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*. México: Siglo XXI, 4ª. ed., 69-82.

--- (1984). *Argentina: años de alambradas culturales*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich, Muchnik Editores, S.A..

--- (1991). *Rayuela*. Edición Crítica. Julio Ortega-Saúl Yurkievich coordinadores. España: Archivos CSIC.

--- (1991). *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara.

--- (1994). "Surrealismo" en *Obra crítica/1*. Edición de Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara.

--- (1996). *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.

--- (2010). *Cartas a los Jonquières*. Edición de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

--- (2013). *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Edición de Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

Eco, Humberto (1981). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.) (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.

Kristeva, Julia (1978). *Semiotica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Mesa Gancedo, Daniel (2000). “*Pli selon Pli: Cortázar siguiendo a Mallarmé*”, en *Arrabal*, 2-3, 99-110.

Mora, Carmen de (2002). “La protohistoria literaria de Cortázar: *La otra orilla*”. En *Cortázar, De tous les côtés*. Volume dirigé par Joaquin Manzi. La Licorne: EFR Langues Littératures Poitiers/Maison des Sciences de l’Homme et de la Société, 47-69.

--- (2007). “Una aproximación a las ideas estéticas de Cortázar a través de algunas de sus lecturas”, en Nieves Vázquez Recio (Coord.), *Volver a Cortázar*, Cádiz: Diputación de Cádiz, 53-79.

--- (2013). “Cartas cruzadas entre Julio Cortázar y los Jonquières”, en Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez (eds.), *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX*, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: P.I.E. Meter Lang, 207-223.

Muchnik, Mario (2007). “¿Por qué se fue Julio Cortázar de la Argentina?”, en Nieves Vázquez Recio (coord.), *Volver a Cortázar*, 81-103.

Pellicer, Rosa (2002). “Julio Cortázar y el género policíaco”, en *Cortázar, de tous les côtés*, 135-151.

Picón Garfield, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid: Gredos.

Viñas, David (1974). *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte S.A..