

DEL LECTOR Y SUS ALREDEDORES:
TEORÍA Y PRÁCTICA DEL SUJETO LECTOR
EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

A thesis presented to the University of Sheffield,
in accordance with the requirements for the degree of PhD

Department of Hispanic Studies

Minerva Sirera Trull

December 2007

RESUMEN EN INGLÉS: SUMMARY

This thesis studies the concept of the reading subject in the short stories of Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984) following the model of intersubjective communication developed by German philosopher Jürgen Habermas (1929-). According to this, the subject has to overcome an initial and conventional phase of the 'self', which represents an isolated individual who is unable to communicate, but who merely complies with established social norms and behaviours. This attitude can be associated with the behaviour of the 'subject-fama' which Cortázar describes in his narrative. Similarly, in relation to the reader ('tú'), this conventional state corresponds to a passive consumer, whose practice is analogous to that of the 'subject-fama'. In order to move beyond this conventional phase of the 'self', the reading subject has to overcome his/her solitude through a search for and participation in the *alter ego*. Through this process, the reading subject adopts a critical attitude in the face of social and literary expectations, to become a 'cronopio-cómplice'. This type of reading subject rejects conventional structures, and follows a poetic intuition which is intended to enable him/her to discover a more complete form: to achieve ontological possession. However, Cortázar also sees it as necessary to reform the traditional line of occidental thought, in order to develop a stage of post-conventional identity through social and narrative engagement and participation. Hence, we relate this new phase of the 'self' with the socialist notion of the 'hombre nuevo' ('new man'), which Cortázar conceives as the ideal subject for a new type of society. In order to achieve this, the 'self' has to undertake an internal revolution which would transform not only the subject's social consciousness but also his/her mental and linguistic structures. As a result, the reader would be able to

become a 'se-lector', in other words, a type of reader who, like the 'hombre nuevo', is self-conscious and self-determining.

INDICE

• Introducción	1
• Capítulo 1: Del lado de acá (el ‘yo’)	30
1. La superación del hiato por medio del surrealismo y del existencialismo.	31
2. La soledad del individuo como superación: “N’être plus seul à être seul”.	46
3. La búsqueda del ‘otro’ como medio de autorrealización del ‘yo’: “Je est un autre”.	70
4. La identidad convencional	85
5. Hacia una identidad postconvencional	109
6. El hombre nuevo del futuro / el futuro del hombre nuevo	134
• Capítulo 2: De otros / ambos lados: la participación en el ‘otro’ como vía de posesión ontológica: “Doctor Hekyll and Mister Jyde”	149
• Capítulo 3: Del lado de allá (el ‘vos / tú’)	169
1. El (re)nacimiento del lector	171
2. Del lector y sus alrededores	180
3. Etapa convencional del ‘tú’: el lector pasivo	189
4. Hacia una teoría del lector cómplice	208
5. La participación intratextual	219
5.1. La manipulación del punto de vista narrativo	223
5.2. La metanarración y el narratario	239
5.3. Las indeterminaciones	247
6. La participación extratextual	262
• Conclusiones	274
• Resumen en español	279
• Bibliografía	281

INTRODUCCIÓN

El escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) es una figura crucial dentro de las letras hispanoamericanas y, como prueba de ello, cabe destacar el hecho de que 2004 fue declarado como el “Año Internacional Julio Cortázar” por diversos organismos internacionales.¹ La extensa crítica literaria sobre la obra cortazariana es un reflejo de la variedad temática que el autor desarrolla en su narrativa: la idea del doble, el sentido de ‘otredad’, la manipulación de las fronteras de tiempo y espacio, el humor iconoclastico, y la introducción de aspectos metafísicos y lúdicos son rasgos distintivos de su narrativa. Como resultado, la variada naturaleza de sus escritos y su experimentación con géneros y técnicas permite un amplio margen para el estudio crítico. Desde principios de los setenta y, en líneas generales, sus cuentos han sido interpretados como textos alegóricos y míticos o relacionados con temas metafísicos o sociales; también han sido entendidos como una manifestación del movimiento surrealista o del género fantástico. Sin embargo, como señala Alfred MacAdam, el elemento que parece dar cohesión a su obra “no es un estilo particular ni el manejo de un género, sino el deseo de cambiar la manera de ser del lector” (MacAdam 1971:15).

En efecto, el autor establece por medio del texto una relación dialéctica e ideológica con el lector, quien desempeña así un papel determinante en el proceso comunicativo. Por ello, esta preocupación por el receptor, como veremos, es una

¹ En efecto, durante el 2004 se celebraron diversos actos en varios países para conmemorar la obra de Cortázar. El evento fue auspiciado por la Secretaría de Estado de Cultura de España, y por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina. Para más información sobre los actos organizados, véase la página oficial: [on-line] <<http://www.cortazar2004.org/home.html>>. Consultado Octubre 2004.

constante tanto en los cuentos como en las novelas de Cortázar, quien pretende, en última instancia, reformar nuestra manera de leer y, por extensión, de entender no sólo la literatura sino también el mundo que nos rodea. Para lograrlo, el escritor desarrolla a lo largo de su vasta obra una serie de nociones y premisas, muchas de ellas recurrentes, que parecen dar cuerpo a una suerte de pensamiento teórico sobre la función del lector.

Sin embargo, como veremos a continuación, a pesar de que gran parte de la crítica literaria reconoce el explícito interés de Cortázar por la figura del lector es sorprendente descubrir la reducida atención prestada a este aspecto de su obra. De este modo, nuestro objetivo fundamental se centra en cubrir este vacío crítico por lo que proponemos estudiar la evolución del concepto del lector cortazariano y el papel que desempeña en los cuentos. Para ello, tendremos en cuenta una serie de cuestiones preliminares que nos permitirán desarrollar una metodología de análisis: ¿cómo se origina el interés de Cortázar por el lector?; ¿se le reserva una función específica en la narrativa?; si es así, ¿cómo la cumple el lector?; ¿qué género de lector desarrolla Cortázar en su obra?; ¿existe alguna relación entre la teoría del lector de Cortázar y su concepto del 'yo'?

Así pues, este proyecto de investigación se centrará en analizar el papel fundamental que desempeña el lector en la obra de Cortázar, así como la estrecha relación que guarda con su concepto del 'yo'. Gracias al modelo de comunicación intersubjetiva que elabora el filósofo alemán Jürgen Habermas (1929-), propondremos una estructura teórica que aplicaremos a los dos capítulos principales de que consta esta tesis, como detallaremos más adelante. En líneas generales, en el primer capítulo, 'Del lado de acá (el yo)', examinaremos el desarrollo de la noción

del 'yo' en los cuentos de Cortázar; mientras que en el tercer capítulo, 'Del lado de allá (el vos/tú)', estudiaremos la evolución de su interés por el lector y la función que realiza en sus relatos. El segundo capítulo, 'De otros/ambos lados', en el cual analizaremos la participación del yo en el otro como vía de posesión ontológica, desempeñará la función de puente entre el primer capítulo y el tercero.²

De manera preliminar, conviene tener en cuenta que Cortázar describe en su novela *Rayuela* (1963) dos clases de lector: uno de carácter pasivo al que denomina como 'lector hembra' y otro de naturaleza activa y participante, el 'lector cómplice', a quien prefiere. Este último tipo de lector ha sido descrito con frecuencia por los críticos y se suele aplicar al lector "who does not avoid the complexity, obscurity and tension of the 'materia en gestación' by focusing on one level of experience or reading -the human, intellectual, humorous or textual- in order to bypass the tension between them" (Boldy 1980: 6). Sin embargo, aunque es posible encontrar algunos estudios críticos en los que se reconoce la importancia del lector, la mayoría se han centrado en considerar el papel del 'lector cómplice' en *Rayuela*, de modo que podemos dividirlos inicialmente en dos grupos generales: aquellos trabajos en los que se destaca el carácter innovador del 'lector cómplice' y otros en los que se critica el término de 'lector hembra' o la falsa ilusión de libertad que se le otorga al 'lector cómplice' y su elitismo.

Un ejemplo característico de las limitaciones de este primer grupo constituye el estudio de Octavio Augusto Moreno Montoya ya que, a pesar de que dedica su sección 'Teoría y práctica del lector cómplice' al análisis del 'lector cómplice' en *Rayuela*, simplemente recopila las principales ideas que sobre este tipo de lector

² Aunque este ha sido el orden que hemos dispuesto, también nos parece posible alterarlo y empezar la lectura por cualquiera de los otros dos capítulos.

activo aparecen dispersas en la novela, por lo que su propia apreciación de cómo se aplican estas teorías o el efecto que puedan producir en el lector nos parece un tanto general (Moreno Montoya 1995: 80-83).

Más apropiado resulta el trabajo de María Teresa Perdomo (1980), quien se propone analizar la función del lector activo en *Rayuela*, aunque únicamente emplea unas diez páginas de su estudio en examinar de manera específica el papel del lector en la novela.³ A pesar de esto, no podemos negar el indudable valor de su trabajo, por haber sido uno de los pocos críticos que se ha centrado en estudiar la importancia del lector en la obra de Cortázar.

En cambio, otros autores como Dominic Morand (2000), Lisa Block de Behar (1984) o Mario Benedetti (1974) estudian el concepto de lector en *Rayuela* desde un punto de vista más crítico aunque, como estudiaremos con más detalle en el tercer capítulo, nos parece que sus objeciones se basan en una percepción incompleta del concepto de lector que Cortázar desarrolla no sólo en dicha novela, sino a lo largo de toda su obra.

Por otro lado, conviene destacar el trabajo de María Dolores Blanco Arnejo (1996: 16-22), quien analiza el carácter lúdico de las novelas posteriores a *Rayuela*, relacionándolo en ocasiones con el papel que desempeña el lector en el juego. De su estudio nos parece interesante tener en cuenta la lista de estrategias que elabora, si bien de manera más descriptiva que analítica, para definir el diálogo entre autor, obra y lector a través del juego, de entre las cuales rescatamos el uso de la metanarración y de la modificación de la perspectiva de la narración, ya que en el tercer capítulo estos

³ El capítulo al que nos referimos, titulado 'El lector', consta de los siguientes apartados: 'El lector y la construcción de *Rayuela*', 'El lector creador y el otro', 'Empobrecimiento de *Rayuela* en función del lector' y 'Valoración del lector' (Perdomo 1980: 101-110).

recursos textuales nos permitirán estudiar cómo activa Cortázar la participación del lector en los cuentos.

Sin embargo, el papel del lector en los relatos parece un territorio vagamente explorado, ya que, o bien la crítica se limita a estudiar los efectos textuales que pueda producir un cuento determinado (como 'Axolotl' en Pagés Larraya, Antonio, 1972), o bien se examina la función del lector de manera muy general, como es el caso de MacAdam (1971) o Carmen de Mora (1992), cuyos estudios sólo recogen los cuentos del periodo 1951-1971.

Por ello, consideramos que es necesario reevaluar este aspecto de la obra cortazariana para obtener una mayor comprensión no sólo de la teoría cortazariana del lector, sino también de su noción del individuo. Por otro lado, la relevancia de nuestro estudio sobre el lector cortazariano refleja el interés generalizado por la figura del receptor no sólo en el panorama literario contemporáneo sino también dentro del ámbito teórico y crítico.⁴ En efecto, Susana Onega indica que cualquier forma narrativa es, en esencia, "a communicative speech act, a message transacted between a sender and a receiver" (Onega 1996: 29). De este modo, se produce una interacción entre el autor y el lector que implica, por un lado, una relación de carácter dialógico puesto que tanto el sujeto que habla como el que escribe está reclamando necesariamente una entidad receptora, la cual, por otro lado, debe concretizar a su vez la obra literaria. En efecto, la preocupación por este acuerdo dialéctico que se entabla entre autor y lector es constante en la obra de Cortázar, como se observa en

⁴ Conviene señalar que ya se han realizado estudios críticos sobre el papel del lector en la obra de otros autores latinoamericanos, como Carlos Fuentes (Ibsen 1993). También nos consta que existe un artículo sobre el rol del lector en la obra de Cortázar, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, aunque no nos ha sido posible llegar a consultarlo: véase Lydia Hazera 'Strategies for Reader Participation in the Works of Cortázar, Cabrera Infante and Vargas Llosa', *Latin American Literary Review*, Vol. XIII, No. 26, July-December, 1985, pp. 25-28.

Libro de Manuel (1973):

¿Cómo tender el puente, y en qué medida va a servir de algo tenderlo? [...] yo escribo y el lector lee, es decir que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible. ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen (Cortázar 1973: 30).

Por ello, en la actualidad resulta difícil poner en duda el papel fundamental que representa la figura del lector como elemento intrínseco de la comunicación literaria. Sin embargo, su relevancia se ha visto con frecuencia subyugada por el otro agente de este acuerdo dialéctico: el autor. En efecto, como indica José María Castellet, la literatura y, en especial, la novela del siglo XIX se caracteriza por la presencia predominante del punto de vista narrativo del autor, el cual “provenía de su conciencia de ser superior, de creador absoluto [de modo que] la consecuencia era una literatura analítica que respondía perfectamente a una concepción burguesa de la vida” (Castellet 1957:16). Por ello, Wolfgang Iser señala que, a diferencia de las novelas del siglo precedente, en las que el lector había de adoptar una actitud predeterminada por el autor para poder entender su visión de la realidad, en el siglo XIX el lector no era consciente del papel que desempeñaba; en cambio, tenía que descubrir por sí mismo el hecho de que “society had imposed a part on him, the object for him eventually to take up a critical attitude toward this imposition (Iser 1976: xiii).

A raíz de los cambios socio-políticos que sacuden el mundo occidental a lo largo de la primera mitad del siglo XX, la novela sufre transformaciones técnicas y estructurales. Como indica Joan Rea Boorman, tanto la literatura estadounidense como la europea de principios de siglo reflejan la desintegración del concepto

tradicional de realidad y la de un 'yo' narrativo coherente, como se observa en la obra de James Joyce, Henry James y William Faulkner, entre otros. En consecuencia, en la novela se producen rupturas temporales y espaciales y se utilizan las técnicas del monólogo interior y de la corriente de conciencia, las cuales permiten desvelar de manera directa los pensamientos íntimos de los personajes, sin mediación explícita del narrador. Por ello, el receptor se enfrenta a un 'yo' narrativo inestable y cambiante, que ya no interpreta la realidad, sino que esta responsabilidad recaerá en el lector, quien deberá tomar así las riendas de su propia lectura (Boorman 1976: 11-13).

En efecto, Iser considera que este tipo de novelas de carácter experimental dan lugar a una relación más compleja entre texto y lector, quien podrá descubrir así el mecanismo que acciona su capacidad perceptiva, "of his own tendency to link things together in consistent patterns, and indeed of the whole thought process that constitutes his relations with the world outside himself" (Iser 1976: xiv). Por ello, Iser sugiere que la novela ya no se limita a relatar simplemente una historia, sino que también pone de manifiesto sus propias técnicas narrativas con el propósito de conducir al lector a que establezca por sí mismo "the connections between perception and thought" (*ibidem*).

Así pues, se puede observar que en la literatura del siglo XX tiene lugar un cambio generalizado con respecto al lector y su relación con el texto, hasta el punto de que algunos críticos como Roland Barthes han llegado a proclamar la necesidad de borrar cualquier rastro del autor en la narrativa. Por ello, Barthes hace descender la responsabilidad de la entidad narrativa del Autor a la palabra, puesto que considera que "it is language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite

impersonality [...] to reach that point where only language acts, ‘performs’, and not ‘me’” (Barthes 1977: 143).⁵ Según Barthes, una vez que el texto se libera del significado otorgado por la autoridad del ‘yo’ narrativo, se produce ‘the death of the Author’ o la muerte del Autor, lo cual permite que el texto quede abierto a una pluralidad de lecturas, ya que: “to give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing” (147). Esta noción implica, pues, una necesaria independencia del texto de su autor real. Por ello, Barthes sugiere que el texto se compone de una multiplicidad de escrituras centradas no en el autor sino en el lector, puesto que: “The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination” (148). Por ello, Barthes llega incluso a afirmar que “the birth of the reader must be at the cost of the Author” (148).

Sin embargo, aunque sea evidente el papel fundamental que desempeña el lector en la realización de la obra literaria, no nos parece oportuno olvidarnos tampoco de la importante función que el autor ejerce como entidad productora del texto. En efecto, como señala Wayne Booth, resulta imposible estudiar un texto sin tener en cuenta a su autor, ya que la misma existencia de la narrativa pone de manifiesto la presencia de un escritor, aunque éste difiera del autor real. Por ello, Booth acuña el término de ‘autor implícito’ para designar a la imagen del autor que se desprende de la narrativa (Booth 1961: 67-76). De manera similar, Terry Eagleton sugiere que cuando se considera la obra de arte en términos de su contexto histórico es necesario tener también en cuenta al productor, ya que entre un autor y su lector se

⁵ Barthes se sitúa dentro de la rama estructuralista-semiótica de la narratología, cuyos orígenes se encuentran en el formalismo ruso de 1920, y que toma el significado como algo que se extrae del desciframiento de códigos lingüísticos (Richter 1996: ix).

establece una serie de relaciones sociales que se renueva mediante un cambio en las fuerzas de producción, de modo que el lector pueda dejar de ser un mero consumidor para pasar a convertirse en un colaborador (Eagleton 1989: 61). En el caso particular de Cortázar, además, no sólo medita en su narrativa acerca de sus ansiedades y preocupaciones sino que también se encuentra reflejada su postura ante los acontecimientos socio-políticos de su época.⁶

Por este motivo, comprobamos la necesidad de estudiar la figura del ‘autor implícito’ y su concepto del ‘yo’ para ganar un mayor entendimiento de la noción cortazariana del lector y su relación con la literatura. Asimismo, manejaremos tres niveles principales en los cuales se desarrolla la narrativa: el nivel intratextual se encuentra en un plano interno de la narrativa, es decir, dentro del texto; el nivel supratextual se halla más allá de la narrativa o se genera a partir de ésta; por último, entendemos que el nivel extratextual se sitúa en un marco externo de la narrativa, esto es, fuera del texto.

Capítulo 1: Del lado de acá (el ‘yo’)

En el primer capítulo exploraremos la visión cortazariana con respecto a la cuestión de la identidad del individuo (el ‘yo’) ya que, como hemos observado, a través del texto se establece un puente comunicativo entre el autor y el receptor. En

⁶ En efecto, el mismo autor llega a manifestar en una conferencia: “Yo creo que [...] en toda novela hay siempre algún elemento autobiográfico; me parece casi imposible ese ideal, que tal vez en algún momento tuvieron los novelistas naturalistas franceses, de escribir novelas sin la menor intervención personal del autor, es decir, como si el autor se desdoblara y, guardando su vida privada fuera de la novela, le dedicara solamente su talento y su técnica. En todo caso, yo no pertenezco a esa especie. Es evidente que a lo largo de todas mis novelas y en algunos de mis cuentos también estoy proyectado, pero no hay que entender por eso que se trata de una autobiografía deliberada, viciosa y un poco narcisista complaciente”. (Cortázar 1982: ‘El sentimiento de lo Fantástico’, conferencia). Nótese que cuando no indicamos la página en la que se encuentra la cita se debe a que la fuente se encuentra en internet, y ofreceremos la dirección completa del sitio web en la bibliografía.

efecto, el mismo Cortázar considera que la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, en su búsqueda de “respuestas válidas a la grandes preguntas conscientes o inconscientes de nuestros pueblos: ¿qué somos, quiénes somos, hacia dónde vamos?” (Cortázar 1981: 60) se ha visto “orientada hacia una búsqueda de nuestras raíces auténticas y de nuestra verdadera identidad en todos los planos [...]” (58). Sin embargo, Cortázar buscará su identidad en un mundo profundamente afectado por crisis sociales, económicas y políticas, como veremos.

En primer lugar, estudiaremos la influencia que los movimientos surrealista y existencialista dejan en su concepto del individuo. En líneas generales, Cortázar entiende el surrealismo como vía de acceso a una realidad de carácter intersticial mientras que el existencialismo le permite explorar la cuestión de la soledad esencial del sujeto. En segundo lugar, analizaremos el efecto que dicho sentimiento de soledad e incomunicación tendrá en el desarrollo de su concepto del ‘yo’ y cómo se manifiesta en sus relatos.

De esta forma, en este primer capítulo estableceremos el marco teórico que utilizaremos en nuestro trabajo para poner de manifiesto la relación entre el ‘yo’ y el ‘tú’, ampliando así el modelo de comunicación intersubjetiva que elabora Habermas. Por ello, examinaremos las categorías de ‘cronopio’, ‘fama’ y ‘hombre nuevo’ que el mismo Cortázar desarrolla en su narrativa, mientras que en el tercer capítulo analizaremos los ya mencionados ‘lector hembra o pasivo’ y ‘lector cómplice’ a la vez que incorporaremos el nuevo concepto de ‘se-lector’⁷. Así pues, Habermas ha estudiado la naturaleza del ‘sí mismo’ como el resultado de una forma de

⁷ A pesar de que somos conscientes de que Lisa Block de Behar (1984) también ha utilizado este concepto, nos parece que su apreciación del mismo resulta algo limitada, como estudiaremos en el tercer capítulo.

autorreflexividad determinada que se produce mediante la relación intersubjetiva. De esta forma, Habermas propone que el individuo consigue un ámbito propio de subjetividad cuando se interpreta a raíz de las reacciones comunicativas que provoca en el 'otro'. Como resultado, el individuo logra a su vez la autocomprensión por medio del conocimiento de sí que se obtiene a través de la proyección en el *alter ego*. En líneas generales, Habermas elabora una estructura del sujeto que parte de una etapa convencional de identidad (conformista y pasiva) que debe superar para alcanzar su identidad verdadera, por lo que a través de la proyección en el 'otro' y un proceso de autoelección, el sujeto retoma su propia 'historia de vida' para acercarse a un estado postconvencional de identidad. Por ello, tomando este esquema como modelo, en nuestro trabajo nos proponemos realizar un análisis de la evolución del concepto de sujeto lector en los relatos de Cortázar, teniendo en cuenta una primera etapa de identidad convencional que el individuo debe dejar atrás (como lector 'fama-pasivo') para participar en el/lo 'otro' (como lector 'cómplice-cronopio'), aproximándose así a una etapa postconvencional del 'sí mismo' en la que el sujeto ejerce su capacidad crítica y creativa para autoelegirse y autorrealizarse como 'hombre nuevo se-lector'.

Por este motivo, estudiaremos también en este primer capítulo el desarrollo de Cortázar como intelectual, ya que está íntimamente relacionado con la evolución de su concepto del individuo. Como veremos, Cortázar se encuentra descontento con la situación de la sociedad occidental puesto que considera que ésta se asienta sobre una concepción de la realidad falsa y limitada. A raíz de los acontecimientos políticos que sacuden América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XX, Cortázar descubre la necesidad de imprimir un activo compromiso político a su obra,

el cual no está reñido con el impulso creativo. Si bien Cortázar ya había manifestado su rechazo por el peronismo argentino (en 1951 aprovechó una beca de estudio del gobierno francés para abandonar Buenos Aires), no es hasta la revolución cubana de 1959 cuando siente la necesidad de involucrarse en su momento histórico. A partir de entonces, tomará una parte activa en la lucha contra los regímenes militares del cono Sur⁸ y, paralelamente, ofrecerá su apoyo al movimiento sandinista de Nicaragua (1979).

Como resultado, Cortázar considera que el socialismo es el marco idóneo que permitirá alcanzar un mundo nuevo hecho a la medida de un 'hombre nuevo', donde la realidad sea más auténtica y el individuo no renuncie a su capacidad de imaginar. De este modo, estudiaremos una selección de cuentos donde se refleja este cambio en el pensamiento cortazariano y en los que también podremos analizar la particular crítica del autor hacia la actitud que adopta el individuo ante la sociedad: un comportamiento de 'fama', una persona organizada y convencional; o de un imprevisible 'cronopio', y las consecuencias de ambas posturas como respuesta ante el orden establecido. Por último, estudiaremos las implicaciones de ese 'hombre nuevo' que Cortázar anhela para el futuro de América Latina.

Capítulo 2: De otros / ambos lados: la participación en el 'otro' como vía de posesión ontológica

En este capítulo-puente nos dedicaremos a estudiar el encuentro autorreflexivo que, en el nivel supratextual, se produce entre el 'yo' cortazariano y su lector implícito. Como veremos, Cortázar se siente insatisfecho con las limitaciones

⁸ Cortázar se opuso de manera explícita al golpe de estado de Augusto Pinochet que derrocó al gobierno chileno de Salvador Allende en 1973 y la devastadora dictadura Argentina de 1976-1984.

físicas impuestas por una visión cartesiana de la realidad. Como resultado, Cortázar tiene un concepto poroso del ser, de modo que se da la posibilidad de que, en su narrativa, el individuo sufra transformaciones y desdoblamientos. De esta manera, el sentimiento de búsqueda que experimentarán sus personajes se manifiesta en muchos casos a través del desdoblamiento o la trasmigración de la conciencia del 'yo' narrativo, como se observa en buena parte de su obra.

Así pues, a lo largo de nuestra investigación podremos observar cómo el personaje cortazariano inicia una búsqueda, ya sea de forma consciente o no, de su doble, de modo que, gracias a su ingreso en el 'otro', el 'yo' será capaz de trascender los límites físicos de su conciencia para lograr formas del ser más enriquecedoras, puesto que consigue ganar en posesión ontológica, ya que como sugiere Paul Roubiczek:

como adquirimos conciencia de nuestro existir, del propio 'yo' es en nuestro encontrarnos con los demás, con los otros, el tomar conocimiento del 'tú'; pues nuestra autoconciencia es despertada por las demás personas y por los objetos de la experiencia, [...] si creyéramos en completo aislamiento no se desarrollaría en nosotros una mente humana y nuestra existencia se nos mantendría velada, seríamos inconscientes respecto a nuestro existir; o sea, lo desconoceríamos (Roubiczek 1967: 115).

De este modo, en este capítulo nos centraremos en estudiar el proceso que Cortázar describe en su ensayo 'Para una poética' (1954) que conduce a la participación del 'yo' en el 'otro' como vía de posesión ontológica mediante las relaciones analógicas que establece el poeta.

Sin embargo, a pesar de la notable contribución que suponen muchos de los trabajos críticos previos que examinan la cuestión del 'otro' o del doble,⁹

⁹ De entre los numerosos estudios que analizan el tema del doble, sugerimos: Pagés Larraya, Antonio (1972); Levinson, Brett (1994); Filer, Malva E. (1970); Morello-Frosch Marta (1972); Alazraki, Jaime 'Dobles, puentes y búsqueda de identidad. Revisión de 'Lejana'' en Alazraki, J. (ed.) (1983), pp. 161-82.

consideramos que, en su gran mayoría, ofrecen una visión un tanto limitada de la cuestión, puesto que se han dedicado a analizar principalmente el alcance del doble dentro de un nivel intratextual, desatendiendo, pues, el carácter decisivo de la búsqueda y la participación en el *alter ego* que el mismo 'yo' cortazariano emprende en un plano supratextual, como estudiaremos tanto en el primer como especialmente en este segundo capítulo.

De manera previa, introduciremos brevemente los conceptos básicos que manejaremos en nuestro trabajo y que se encuentran en el centro del pensamiento cortazariano con respecto al individuo: la idea del 'doble' o *alter ego* y las 'figuras' (la posibilidad de que existan vínculos entre seres sin relación aparente). En efecto, la figura del doble es constante en la obra de Cortázar, cuyo antecedente más directo es sin duda el *doppelgänger* de los románticos alemanes. Si bien en los relatos cortazarianos el personaje sufrirá diversas formas de desdoblamiento, se pueden extraer ciertas características comunes a estos cuentos.¹⁰

En su ensayo 'Para una poética', Cortázar medita acerca del acto poético como puente para alcanzar una posible realización ontológica a través de la aprehensión del objeto, de modo que rechaza la conducta lógica que defendería la separación del objeto frente al sujeto. De aquí se puede extraer la esencia fundamental que articula su concepto del doble: para alcanzar el autoconocimiento el

¹⁰ Malva Filer ha propuesto una primera tipología para explicar las transformaciones del 'yo', que podemos resumir de la siguiente manera: en 'Lejana', 'Axolotl' y 'La noche boca arriba' se produce un intercambio de identidades; en 'Las armas secretas' tiene lugar una recreación del pasado; en 'La isla a mediodía' las identidades se fusionan; y en 'La flor amarilla' se explora la cuestión de la metempsicosis (Filer 1970: 59). Es evidente que esta clasificación resulta un tanto limitada aunque tiene el mérito de poner de manifiesto ciertos paralelismos entre las historias. Si bien no pretendemos realizar un análisis específico de los cuentos que tratan, en mayor o menor grado, sobre el tema del doble o las figuras (remitimos una vez más a la bibliografía previa), se puede encontrar, en cambio, un estudio de una selección de estos relatos en otras páginas del presente trabajo: en el primer capítulo analizaremos 'Lejana' y 'Cartas de mamá'; en el segundo capítulo examinaremos 'Axolotl', 'El ídolo de las Cícladas' y 'La isla a mediodía'; mientras que en el tercer capítulo estudiaremos 'Continuidad

‘yo’ debe desdoblarse, es decir, desunirse de sí mismo, como paso previo que le permitirá ingresar en el objeto.¹¹

Por este motivo, los personajes cortazarianos experimentan la necesidad de trascender los límites de su propia conciencia para integrarse en el ‘otro’, puesto que: “el existir puede conferir ser, que [...] será luego más ser en cuanto acceda a ser-con” (Cortázar 1947: 131). Como resultado, el sujeto tiende a perder su identidad individual al ingresar en el ‘otro’, de modo que se favorece un ‘yo’ ubicuo que permitiría dar vida a otra existencia, al margen de las restricciones físicas y temporales. En efecto, como propone Moreno Montoya, la obra de Cortázar manifiesta “la necesidad de destruir la conciencia individual en una duplicidad del YO que se proyecta por medio del Otro, del doble, liberándose de su individualidad para poder ser ambos, el YO y el Otro simultáneamente” (Moreno Montoya 1995:57). De este modo, el ‘yo’ es capaz de migrar desde un plano en el que se veía limitado por las coordenadas espacio-temporales a otro mágicamente expandido, donde consigue realizar “la otra posibilidad” (Filer 1970: 72).

de los parques’, así como algunos aspectos de ‘Las armas secretas’.

¹¹ Por su parte, Picón Garfield ha enlazado este punto con la intención surrealista de alcanzar la ubicuidad mediante una fusión sujeto-objeto que proyecta al individuo en la existencia concreta del objeto: “El surrealismo en su camino al Absoluto se valió de todo, incluso del objeto [...]. El objeto, además simboliza la realidad externa y como tal es la otra vertiente de la dicotomía sujeto-objeto, la cual anhelan fundir los surrealistas. Para llevar a cabo la conciliación de esa dualidad es necesario salirse de sí y entrar al objeto, ganar otra perspectiva que no sea la suya. Y mediante la posesión total, el sujeto en el objeto y viceversa, se asoma a la ubicuidad” (Picón 1975b: 173). De manera similar, Cortázar explora en ‘El perseguidor’ (*Las armas secretas*, 1959) este deseo de ingresar en el objeto a través del personaje de Johnny, quien trata de explicar su sensación de ubicuidad cuando trata de cortar un pedazo de pan: “Tienes el pan ahí sobre el mantel [...]. Es una cosa sólida, no se puede negar [...]. Algo que no soy yo, algo distinto, fuera de mí. Pero si lo toco, si estiro los dedos y lo agarro, entonces hay algo que cambia [...]. El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir que sea otra cosa” (*Cuentos Completos* //1. p. 247). Del mismo modo, Cortázar retoma esta imagen en *Rayuela*: “Tenía hambre y agarré el pan para cortarme una tajada. Entonces oí que el pan lloraba. Sí, claro que era un sueño, pero el pan lloraba cuando yo le metía el cuchillo. Un pan francés cualquiera y lloraba. Me desperté sin saber qué iba a pasar, yo creo que todavía tenía el cuchillo clavado en el pan cuando me desperté” (Cortázar 1963:625).

Este interés por transformar el 'yo' guarda ciertas semejanzas con el Budismo Zen, el cual aspira a la anulación del 'yo' individual mediante su identificación con el universo entendido como un todo así como con el conjunto de los seres que lo conforman.¹² De este modo, la noción del doble cortazariano supone una expansión de la experiencia del 'yo', la posibilidad de acceder a otra existencia con la que se encuentra estrechamente vinculado, para lograr así una unidad cósmica, puesto que, para Cortázar, "aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos" (Harss 1966: 278).¹³ Esta idea de las figuras se encuentra, pues, muy arraigada en el pensamiento cortazariano y articula buena parte de sus cuentos y novelas. La importancia que Cortázar atribuye a las figuras parece nacer a su vez de esa apreciación intuitiva del universo que le permite encontrar fisuras en la realidad conocida para acceder a un nuevo ámbito donde resulte posible establecer relaciones humanas de carácter casi mágico.¹⁴

Joan Hartman ha estudiado la significación de las figuras en la cuentística cortazariana y sugiere que, a raíz de la desintegración de los valores tradicionales, el individuo contemporáneo siente la necesidad de establecer un entorno de orden y continuidad que trascienda el mundo externo. En el plano literario, este sentimiento

¹² Sin embargo, como señala Filer, la diferencia fundamental con el Budismo Zen radica en el hecho de que los personajes cortazarianos, al no ser capaces de renunciar totalmente a su individualismo occidental, no conseguirán triunfar en su intento de vivir en ambos planos, de modo que el 'yo' ampliado ha de renunciar a la doble perspectiva de la que antes gozaba (Filer 1970: 73-4).

¹³ En efecto, el mismo Cortázar pone de manifiesto la íntima relación que guardan ambos conceptos ya que, como manifiesta el autor: "las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible" (Harss 1966: 292).

¹⁴ Cortázar afirma en una entrevista que: "Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana" (Harss 1966: 278).

de búsqueda del escritor se manifiesta como una reacción “contra el mundo fragmentado y caótico, creando su propia realidad extra-temporal o se imagina un mundo en que el hombre puede ir y venir entre un tiempo objetivo y ‘verdadero’ y otro subjetivo e imaginario” (Hartman 1972: 341). De este modo, el concepto de figura cortazariana tiene puntos en común con una definición general del postmodernismo ya que, como sugiere Morelli, personaje de *Rayuela*, hay que:

[a]costumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen*, para evitar confusiones. [...] Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes aunque *paralelos*. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y el habitado por pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia, ser ‘modernos’ en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos; sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre (Cortázar 1963: 659).¹⁵

Nos hemos permitido la licencia de incluir esta cita a pesar de su extensión, porque nos parece que no sólo condensa el pensamiento cortazariano acerca de las figuras sino que también refleja la manera en que aplicará este concepto en los cuentos, como veremos.

De este modo, en *Las armas secretas* (1959), Cortázar introduce el concepto de figura en un sentido cíclico a través del primer y último cuento de esta colección, a saber ‘Cartas de mamá’ y ‘Las armas secretas’. En ambos relatos, cuyo marco es París, los hechos del pasado cobran vida para alterar, a menudo con consecuencias nefastas, el presente de los protagonistas, de manera que Cortázar parece recordarnos

¹⁵ Como comentaremos en el tercer capítulo, Morelli suele ser considerado por la crítica como un portavoz del mismo Cortázar.

que, una vez que el individuo haya trascendido su pasado, tendrá a su alcance los instrumentos necesarios para participar en su presente y, de este modo, se verá capacitado para elegir su futuro.¹⁶ En su siguiente colección de cuentos, *Final del juego* (1964), Cortázar desarrolla este concepto de figuras en sentido cíclico en cuentos como ‘Continuidad de los parques’, ‘El ídolo de las Cícladas’, ‘Axolotl’ y especialmente en ‘Una flor amarilla’.¹⁷

En *Todos los fuegos el fuego* (1966) Cortázar retoma esta noción de figuras cíclicas y la amplía para abarcar también el concepto de figura-constelación, cuyo ejemplo más representativo es sin duda el mismo cuento que da nombre a la colección: en este relato Cortázar presenta la posibilidad de descubrir vínculos comunes entre personajes que pertenecen a distintas épocas históricas, de modo que se terminan convirtiendo en inconscientes eslabones de una cadena que puede adoptar infinitas formas, creándose así una constelación de individuos, más allá de los límites espacio-temporales convencionales.¹⁸

Así pues, a diferencia de en *Bestiario* (1951) donde, como estudiaremos en el primer capítulo, predomina un tipo de individuo aislado del mundo y por extensión,

¹⁶ Esta idea se puede enlazar con el concepto existencialista de ‘autoelección’ que, como estudiaremos en el primer capítulo, desempeña un papel destacado en la evolución del concepto cortazariano del ‘yo’.

¹⁷ En este último relato, se pone de manifiesto la relación entre el doble y las figuras a través del protagonista, quien encuentra de manera fortuita a su doble, un joven llamado Luc. A raíz de esto, el narrador se percata de que tanto su existencia como la de los demás seres humanos se hallan ligadas entre sí por vínculos cósmicos, de modo que se terminan convirtiendo en “figuras en un mundo estructurado cíclicamente de destinos humanos infinitamente repetidos” (Hartman, 343). Por otro lado, esta repetición periódica de un mismo tipo de individuo puede entenderse como una crítica indirecta a la reproducción de un patrón social al que Cortázar atribuye unas características convencionales que, como veremos en el primer capítulo, se puede asociar con el comportamiento de un ‘sujeto-fama’.

¹⁸ En Giacoman, Helmy F. (ed.) (1972) se encuentran una serie de ensayos que estudian este cuento: Germán D. Carrillo, “Emociones y fragmentaciones: técnicas cuentísticas de Julio Cortázar en ‘Todos los fuegos el fuego’”, pp. 319-28; Wolfgang A. Luchtion, ‘Todos los juegos el juego’, pp. 351-64; David Lagmanovich, “Estructura de un cuento de Julio Cortázar: ‘Todos los fuegos el fuego’”, pp. 375-88.

de sí mismo, Cortázar propone en estos cuentos un 'yo' capaz de superar su soledad esencial para ir al encuentro de su doble; un ser humano cuya existencia individual pierde trascendencia para abrir paso a una estructura de carácter universal donde el sujeto pueda recobrar un sentido de unidad y pertenencia, ya que como propone Hartman, las figuras cortazarianas "parecen expresar la noción de continuidad y unidad estructural del yo del hombre moderno perdido en una sociedad caótica y sin normas [por lo que] son una manera de reconciliar los límites ineludibles de la condición humana" (Hartman, 350). De este modo, Cortázar entiende las figuras no como un simple recurso estético, sino que responden a su visión de un universo en el que el individuo deberá trascender su aislamiento para llegar a esa etapa de reunión con el resto de seres humanos con los que compartimos, como los personajes de 'Todos los fuegos el fuego', un único e inextricable destino.

Capítulo 3: Del lado de allá (el 'vos / tú')

En este capítulo propondremos aplicar una estructura similar a la que hemos elaborado en el primer capítulo para estudiar el desarrollo de su teoría sobre el lector. En efecto, una vez que el escritor se ha percatado de la falsedad del mundo en el que vive siente la necesidad de transmitir su descubrimiento al lector puesto que, como el mismo Cortázar afirma: "Si escribir o leer significa siempre interrogar y analizar la realidad también significa luchar para cambiarla desde dentro, desde el pensamiento y la conciencia de los que escriben y los que leen" (Cortázar 1981: 68).

Del mismo modo, hay que tener en cuenta que en el caso específico de América Latina el ámbito literario contemporáneo estará marcado principalmente por cambios políticos como el colonialismo y la independencia, la particular relación que

guardan los países latinoamericanos con Europa así como la problemática asociada con la modernización y con el afianzamiento del concepto de identidad nacional (Swanson 2005: 2). Así pues, el autor del siglo XIX adoptaba una postura social caracterizada en líneas generales por la marcada intencionalidad instructiva de sus obras, cuyo objetivo era fundamentalmente impartir lecciones patrióticas o ideológicas. Como resultado, el mismo Cortázar considera que el lector recurría a las novelas como una forma de evasión y no como un medio de autoconocimiento:

En la novela del siglo XIX, los héroes y sus lectores participaban de una cultura, pero no compartían sus destinos de manera entrañable; se leían novelas para escaparse o esperanzarse; nunca para encontrarse o preverse; se las escribía como añoranza de la Arcadia, como pintura social crítica o utopía con fines docentes, ahora se las escribe y se las lee para confrontarse *hoy y aquí*; con todo lo vago, nebuloso y contradictorio que pueda caber en estos términos (Cortázar 1950a: 240).

Con la llegada del siglo XX se consolidan dos movimientos principales, el modernismo (que ya se había iniciado en las últimas décadas del siglo XIX) y la vanguardia, que pretendían romper con la tradición pedagógica y nacionalista anterior. Sin embargo, a pesar de que ambas tendencias dieron mayores frutos en el campo poético, también es cierto que abrieron paso a la experimentación formal característica de la ‘nueva narrativa’ de los años cuarenta y cincuenta, la cual culmina a su vez, ya en la década siguiente, con el llamado Boom editorial, como veremos en el tercer capítulo. De esta manera, como sugiere Philip Swanson, el sentido de lo estético modernista y su marcado escapismo es también un reflejo de la crisis de fe que se produjo a raíz de las nuevas ideas filosóficas que llegaban de Europa y que ponían en tela de juicio tanto las creencias convencionales como el ‘énfasis’ positivista en el progreso social, de modo que lo material se imponía a lo espiritual al tiempo que se empezaba a perfilar “the breakdown of social patternings

via technological change, urbanization, immigration and social mobility” (39). Por otro lado, el modernismo también dio lugar a una nueva forma de entender el lenguaje, puesto que éste “cannot effectively describe reality because reality itself is at best problematic or at worst incomprehensible and meaningless” (39). En efecto, esta nueva apreciación del lenguaje como un medio expresivo más libre será primordial para los escritores de la ‘nueva narrativa’ y, como veremos, se convertirá en una de las principales preocupaciones del mismo Cortázar.

En cuanto a los movimientos de vanguardia en Argentina,¹⁹ es necesario señalar la notable influencia que la obra de autores argentinos como Macedonio Fernández (1874-1952) y Roberto Arlt (1900-1942) supuso en la formación literaria de Cortázar y posiblemente también en su interés por el lector. Así pues, a través de una narrativa que huye de las formas y de los personajes tradicionales, Fernández cuestiona las nociones convencionales de la realidad y del individuo con el fin de alterar el sentido de la coherencia del lector. De este modo, en su novela *Museo de la Novela de la Eterna* (publicada póstumamente en 1967), compuesta por 56 prólogos y un final abierto, Fernández incita a los lectores a que reescriban el texto para desestabilizar ‘su certidumbre de ser’ (Swanson, 42). Esta actitud hacia el lector parece haber inspirado a nuestro autor a la hora de crear uno de los personajes de su novela *Rayuela*, Morelli, quien, como veremos en el tercer capítulo, parece reflejar a

¹⁹ Los dos principales movimientos vanguardistas son el llamado grupo de Boedo y el de Florida. El grupo de Boedo se suele asociar con un grupo de escritores argentinos y uruguayos de tendencias izquierdistas en la década de 1920, cuyos representantes más notables fueron Enrique Amorim, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque y Nicolás Olivari. Este último, uno de los fundadores del grupo de Boedo, se convirtió más adelante en un miembro del grupo de Florida (llamado así por situarse en una opulenta calle comercial del centro), movimiento menos político y que defendía el arte por el arte. Otros integrantes de este grupo de Florida fueron Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y Ricardo Güiraldes. Jorge Luis Borges, por su parte, no frecuentaba las reuniones del grupo de Florida aunque se lo solía asociar con este grupo, principalmente por su colaboración en la revista *Martín Fierro*. (Extraído de *The English Wikipedia*. [on-line] <<http://en.wikipedia.org/wiki/Boedo>>. Consultado Mayo 2006).

su vez la opinión del mismo Cortázar con respecto al acto de escritura y al de lectura.²⁰

Por otro lado, según Amícola, Arlt²¹ se aparta de la tradición anterior que se limitaba a definir a los personajes como buenos o malos y se preocupa, en cambio, por reflejar la complejidad del ser humano, con todas sus contradicciones. Por ello, el narrador ya no determina el carácter de los personajes sino que el lector deberá tomar esa decisión por sí mismo (Amícola 1969: 12). Como estudiaremos en el tercer capítulo, el 'yo' narrativo que aparece en los cuentos de Cortázar no interpreta la realidad para el lector ni pretende ganarse su simpatía o compasión, sino que a menudo se verá tan indefenso y desconcertado ante los acontecimientos como el mismo lector.

Así pues, estos cambios filosóficos y literarios que se van fraguando durante las primeras décadas del siglo XX abrirán paso a la 'nueva narrativa' de los años cuarenta y cincuenta, uno de los períodos más ricos en la literatura latinoamericana, cuyo punto álgido será el Boom editorial que se inicia aproximadamente hacia 1960, como veremos en el tercer capítulo. Como señala Swanson, el surgimiento de la nueva narrativa no responde únicamente a un deseo por romper con una literatura de carácter tradicional, sino que refleja las profundas transformaciones ideológicas que se iban operando en el pensamiento occidental. En consecuencia, a raíz de la crisis en

²⁰ Swanson y Standish ya han sugerido la posibilidad de que el personaje de Morelli esté basado en la figura de Macedonio Fernández (Swanson, 63; Standish, 98).

²¹ Roberto Arlt se asoció tanto con el grupo de Florida como el de Boedo, aunque mantuvo su independencia, negándose a identificarse totalmente con ninguno de los dos. Como indica Paul Jordan: "Arlt is most frequently associated with Boedo, and indeed recognized his affiliation. However, in spite of Boedo being much the stronger link, both in his personal relationships and in his work, Arlt might more usefully be seen as transcending the opposition: in his writings social observation and reflection, an individual and existential dimension, and formal experiment all contribute to an innovative, disturbing vision" (Jordan 2000: 2).

los valores y creencias tradicionales que supone la modernidad se producen también unas formas narrativas en las que predominan la incertidumbre y el caos. Por otro lado, la nueva manera de entender el mundo que conlleva la modernidad permite concebir la literatura como una manifestación más auténtica de la identidad latinoamericana. Sin embargo, a pesar de que la transición hacia la modernidad no se verá exenta de contradicciones, es importante destacar que la mayoría de las obras que se crean durante este período manifiestan, en líneas generales, una tensión entre “Europa and Latin America, North and South, the universal and the specific, the existential and the political” (Swanson, 54). En efecto, como observaremos en el primer capítulo, la narrativa de Cortázar explora una problemática similar: a través de un espacio doble representado por Buenos Aires y París, el sujeto se cerciora de sí a través de la proyección en el ‘otro’, mientras que en el plano supratextual, las preocupaciones de carácter ontológico se entremezclan con una nueva apreciación del individuo como ente social y político.

Por ello, los autores de la ‘nueva narrativa’ se caracterizan por su interés en cuestionar los postulados sobre los que se asienta una percepción tradicional de la realidad así como por su nueva valoración del papel que desempeñan tanto el escritor como el lector. Como resultado, este cambio de enfoque en la literatura latinoamericana condujo a un manifiesto rechazo ante el realismo tradicional y el concepto de tiempo, causa y efecto que llevaba asociado, puesto que se concebía la realidad como algo simple y que podía ser comprendido fácilmente a través de la escritura. Por este motivo, se puso un mayor énfasis en lo ambiguo y los temas de tono fantástico o imaginativo (Shaw, 5). En el ámbito latinoamericano, la literatura anterior había estado dominada principalmente por un realismo social de carácter

simplista que, si bien pretendía ofrecer una visión objetiva del mundo, terminaba por conducir al lector hacia una interpretación unívoca de la realidad. En efecto, al asumir la pretensión de validez impuesta por un narrador omnisciente en tercera persona, el lector se colocaba “in the position of passive recipient of that dubious truth” (Swanson, 37). En cambio, esta nueva manera de percibir el mundo característica de la ‘nueva narrativa’ crea unas obras que intentan plasmar una realidad más compleja por medio de unas formas y técnicas que abandonan la narración de carácter lineal, la presentación convencional de los personajes y la figura del autor omnisciente (Shaw, 5). En consecuencia, se produjo una verdadera innovación con respecto al papel del lector, puesto que estas transformaciones estructurales y temáticas de la novela requerían “a more active role from the reader, shaking him or her out of acquiescent passivity and into adopting a more active and engaged role in the construction or reconstruction of the narrative itself” (Swanson, 38).

Así pues, en este capítulo estudiaremos en primer lugar cómo se desarrolla su interés por el lector: por un lado, examinaremos el efecto que el Boom editorial latinoamericano produjo en el lector como consumidor de literatura; por otro lado, tendremos en cuenta el sentimiento de “descolocación” y “extrañamiento” que experimenta el propio Cortázar, que le llevan a buscar fisuras en la realidad, lo cual se manifiesta a través de la introducción de una dimensión fantástica.

Del mismo modo, también estudiaremos aspectos relevantes de la teoría literaria sobre el lector. Sin embargo, conviene señalar que no nos interesa realizar un mero ejercicio comparativo entre el pensamiento de Cortázar acerca de la función del lector y las de un crítico o corriente literaria en especial. En otras palabras, no

pretendemos adoptar una postura teórica y explicarla a través de los textos de Cortázar sino que, por el contrario, consideramos que el mismo Cortázar elabora una serie de postulados tanto teóricos como prácticos que se encuentran implícitos en su obra. Por ello, nuestro objetivo se centra en examinar fundamentalmente las bases de su particular teoría sobre el lector, aunque también tendremos en cuenta aportes relevantes de la teoría literaria para reforzar o ilustrar algunos puntos.

Hemos podido observar que en la literatura del siglo XX se demuestra un interés generalizado por la figura del lector, por lo que no es de extrañar que se produzca también un cambio de enfoque en el ámbito crítico. En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo se empiezan a esbozar, especialmente en Alemania y los Estados Unidos, una serie de líneas críticas que rechazan el énfasis textual del 'New Criticism' (1940-1960), el cual no tenía en cuenta ni la autoridad o la intención del autor ni mucho menos la psicología del lector. De este modo, se denomina como 'Teoría del lector' ('Reader-response criticism') al conjunto de tendencias concentradas en estudiar el papel del lector en la creación del significado de la obra literaria y algunos de sus principales representantes son Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss, Stanley Fish, Norman Holland y Jonathan Culler, entre otros. Sin embargo, hay que tener presente que estos críticos tienen poco en común entre sí aparte de un interés generalizado por el receptor, puesto que no sólo adoptan diferentes enfoques a la hora de analizar la función del lector, sino que también difieren en su concepto del mismo.

Como señala Jane Tompkins, es posible clasificar estas tendencias en tres grupos generales: en primer lugar, algunos críticos como Fish se preocupan por examinar la experiencia del lector y su psicología, puesto que asumen que no hay

texto literario objetivo. De este modo, se supone que la suma de posibles significados de un texto reside siempre en la mente del lector. En segundo lugar, otros teóricos como Culler centran su atención en la dinámica retórica y lingüística de la audiencia, ya que entienden el significado literario como un acto social. Por último, un tercer grupo, representado por Jauss, se interesa principalmente por el efecto psicológico que el acto literario produce en el lector, ya que en este proceso encuentran las bases ideológicas de una cultura. Por ello, este enfoque teórico, también llamado 'Estética de la Recepción' ('Rezeptionsästhetik') de la escuela de Constanza, considera que la reacción del lector a las obras literarias puede ser un instrumento para realizar un análisis histórico del texto (Tompkins 1980: X-XX). Otra figura fundamental de la escuela de Constanza es Wolfgang Iser, quien basa sus teorías en la obra de Hans-Georg Gadamer y Roman Ingarden, entre otros. De manera general, la Estética de la Recepción hace hincapié en la relevancia del lector a la hora de explicar el efecto estético de modo que se convierte en un elemento que ayuda a definir el proceso de la comunicación literaria (Bobes 1993: 38). Por ello, dedicaremos una especial atención a la obra de Wolfgang Iser (*The Implied Reader*, 1972; *The Act of Reading*, 1976) ya que se observan diversos puntos en común con el pensamiento cortazariano, sobre todo con respecto al carácter lúdico del texto y la necesidad de buscar un lector crítico con la realidad pero que, al mismo tiempo, participe en la reconstrucción de la narrativa.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la escasa cohesión que existe entre estos teóricos en cuanto a su definición del concepto de 'lector'. Peter J. Rabinowitz elabora un excelente resumen de este punto y señala que, en líneas generales, el lector suele ser considerado, o bien como una entidad abstracta e hipotética, o bien

como una persona real y, por tanto, externa al texto. Aunque las diferencias sean en ocasiones difíciles de apreciar, dentro del 'lector hipotético' existen también diferentes tipos, como el 'narratario' de Gerald Prince, el cual designa a la persona a quien el narrador dirige su narrativa; y el 'lector implícito' de Iser, el cual debe completar por su cuenta las indeterminaciones ('indeterminacies') del texto. Sin embargo, conviene tener presente que tanto el narratario como el lector implícito dependen de las características del texto, por lo que siguen estando controlados en gran medida por el autor (Rabinowitz, 1997).

Del mismo modo, algunos críticos examinan a un lector hipotético que se encuentra implícito, no en un texto en particular sino en una cultura en su sentido más amplio. Siguiendo esta línea, Jonathan Culler desarrolla la noción de 'competencia literaria' ('literary competence'), que hace referencia al modo en que el conocimiento del lector de las convenciones literarias le permite entender la narrativa. Asimismo, otros teóricos estudian el significado del texto al asumir las características y el punto de vista de un 'lector postulado' ('postulated reader'), como Stanley Fish, quien considera que un lector real puede llegar a convertirse en lo que denomina 'lector informado' ('informed reader') si desarrolla una competencia lingüística, semántica y literaria.²² De la misma forma, este tipo de lector también recibe el nombre de 'lector ideal' ('ideal reader'), puesto que se supone que

²² Este concepto del 'lector informado' parece una revisión de la idea de 'crítico cualificado' que puede encontrarse en otros autores como David Hume (1711-1776). En su ensayo *Of the Standard of Taste* (1757), Hume considera que es corriente buscar un patrón o estándar de gusto, a partir del cual las preferencias estéticas pueden designarse como correctas o incorrectas. Por ello, los criterios de juicio deben establecerse reflexionando inductivamente sobre las características de las obras de arte que las vuelven más agradables a un observador cualificado, es decir, a un observador con experiencia (el crítico). Sin embargo, la dificultad radica en el hecho de que siempre existirán áreas donde la preferencia se deba, por ejemplo, al temperamento, la edad o la cultura del observador, de modo que estos criterios de juicio dependen de factores que no pueden ser modificados mediante un razonamiento, ya que no existe ningún patrón objetivo que permita solucionar racionalmente tales diferencias.

constituye el lector que mejor puede entender el texto. Por otro lado, otros críticos se dedican a examinar la reacción de lectores reales, como David Bleich y Janice Radway, la cual se interesa sobre todo por la recepción de un público femenino (Rabinowitz, 1997).

Sin embargo, como aclara Susana Onega, a pesar de sus diferencias en enfoque, este nuevo interés por la figura del lector ha tenido importantes consecuencias para el ejercicio de la crítica literaria contemporánea, junto con otros movimientos como la desconstrucción y el feminismo, ya que se pone en evidencia que “the ideology or significance of a text is not a structure but a process, the result of the interaction of text and reader” (Onega, 30). De este modo, Rabinowitz considera que la preocupación por el lector permite plantear cuestiones relacionadas con otras disciplinas como la psicología, sociología e historia. Por otro lado, un estudio centrado en el lector como agente interpretativo pone en tela de juicio la pretensión de otorgar a la narrativa un significado definitivo, por lo que ya no es viable hablar de una lectura correcta o incorrecta de un texto. Por ello, el mismo concepto del valor literario de una obra pierde relevancia dado que, como sugiere Rabinowitz, está condicionado por factores subjetivos (¿valor para quién?), de manera que ya no constituye un aspecto inherente al texto sino que depende de circunstancias sociales, históricas y culturales específicas (Rabinowitz, 1997).

Así pues, teniendo esto en cuenta, estudiaremos la teoría que sobre el acto de leer elabora Cortázar en su obra, prestando especial atención a su novela *Rayuela* (1963), en la cual acuña los conceptos de ‘lector hembra’ y ‘lector cómplice’, que corresponden respectivamente al tipo de lector pasivo y conformista, y a la clase de lector que el autor espera alcanzar, es decir, un lector activo y participante. De este

modo, estableceremos un paralelismo entre la actitud del individuo frente a la sociedad como 'fama' o 'cronopio' que habremos estudiado en el primer capítulo, ya que en los primeros cuentos de Cortázar el lector parece casi una entidad abstracta, una imagen difusa que se va perfilando poco a poco a medida que evoluciona su concepto sobre el individuo.

A continuación, tras examinar la teoría cortazariana sobre el lector, nos centraremos en analizar su aplicación en los cuentos, poniendo especial énfasis en estudiar cómo se produce la participación del lector cómplice en los relatos. Para ello, emplearemos aspectos de la teoría fenomenológica de Iser, ya que nos permitirá explorar la manera en que la participación del lector se produce tanto en un nivel intratextual como en otro extratextual. De este modo, estudiaremos la participación en el nivel intratextual a través de tres estrategias textuales: la manipulación del punto de vista narrativo, la metanarración y el narratario, y las indeterminaciones. Por último, examinaremos de qué manera participa el lector en el nivel extratextual desarrollando el concepto de 'se-lector', es decir, un tipo de lector que se hace a sí mismo, que guardará semejanzas con la noción de 'hombre nuevo' que estudiamos en el primer capítulo. Como resultado, si bien la participación del lector en el nivel intratextual de los relatos siempre será necesaria, Cortázar será más exigente todavía en el plano extratextual puesto que requerirá del lector no sólo que desarrolle por sí mismo una conciencia social sino que también actúe en consecuencia. De este modo, sugeriremos que el propósito de Cortázar se centra en reformar la manera del lector de entender la literatura, con el fin de que adopte un papel activo en la sociedad empleando todos los recursos a su alcance para mejorarla.

CAPÍTULO 1:

Del lado de acá (el 'yo')

Este capítulo se centrará en analizar la visión cortazariana con respecto a la cuestión del individuo y su problemática relación con la sociedad. A través del estudio de los ensayos, cuentos y secundariamente las novelas del autor, ofreceremos un camino alternativo para revelar la estrecha relación que guarda la evolución del concepto cortazariano del 'yo' con su manifiesto interés por el lector y la finalidad de su obra. Si bien somos conscientes de que algunos de los aspectos que abordaremos en este capítulo ya han sido contemplados, en mayor o menor medida, por la crítica (valga como ejemplo la influencia surrealista o el concepto de figuras), conviene recordar que nuestro objetivo primordial consiste en demostrar hasta qué punto el desarrollo en su apreciación del individuo influirá en la formulación de su teoría del lector. Por ello, nos parece necesario retomar el análisis de estos elementos para darles cohesión, vertebrándolos así en torno a una perspectiva de conjunto.

De la misma manera, como ya hemos indicado en el capítulo introductorio, muchos de estos estudios críticos previos ofrecen, a nuestro entender, tan sólo visiones parciales de una misma cuestión, de modo que consideramos necesaria una reevaluación de estas tendencias críticas para encaminarlas hacia un entendimiento más completo y, por tanto, enriquecedor de este aspecto de la obra cortazariana. De esta forma, sugeriremos que su narrativa es un intento de volver a la esencia misma del ser humano, un intento de reconciliación del individuo consigo mismo y con sus semejantes a través de la participación social como vía de posesión ontológica. Por este motivo, elegimos adoptar el mismo enfoque crítico para explorar su cuentística:

como incansables aprendices de lector cómplice, recorreremos el arduo camino que nos permitirá recuperar la esencia del pensamiento cortazariano para proponer así el continuo descubrimiento mutuo de un escritor y sus lectores.

De este modo, como quizás el mismo Cortázar apuntaría, nuestro propósito se centra en tender un puente “sobre el hiato del Yo al Tú y al Él” (Cortázar 1947:125). Para lograrlo, ofreceremos una estructura teórica, basada en el modelo de comunicación intersubjetiva que elabora Jürgen Habermas, de la escuela de Frankfurt, que nos permitirá poner de manifiesto la evolución que se produce en el individuo cortazariano a raíz de la búsqueda y el encuentro con el ‘otro’. Por ello, analizaremos en primer lugar la huella que dejan los movimientos surrealista y existencialista en su concepto del ‘yo’; a continuación exploraremos el cambio de actitud que se opera en el ‘yo’ cortazariano no sólo en cuanto a su apreciación del ser humano sino también con respecto al papel que desempeña el sujeto en la sociedad y, por último, estudiaremos las implicaciones de ese ‘hombre nuevo’ que Cortázar anhela para el futuro de América Latina.

1. La superación del hiato por medio del surrealismo y del existencialismo

Así pues, los numerosos ensayos que Cortázar escribe durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta suponen un valioso instrumento para analizar la evolución del pensamiento cortazariano con respecto a la literatura y al individuo. A través de estos artículos se observan ya las principales influencias, fundamentalmente de cariz surrealista y existencialista, que darán forma a su visión literaria y

caracterizarán la génesis de su concepto del 'yo'. De esta forma, en su artículo 'Situación de la novela' (1950), Cortázar expone que la literatura representa en esencia:

una empresa de conquista verbal de la realidad, [de modo que] cada libro lleva a cabo la reducción a lo verbal de un pequeño fragmento de la realidad, [por lo que] la acumulación de volúmenes en nuestra biblioteca se va pareciendo cada vez más a un microfilm del universo; materialmente pequeño, pero con una proyección en cada lector que devuelve las cosas a su tamaño mental primitivo (Cortázar 1950a: 217).²³

Este afán por lograr una realidad más auténtica se encuentra en el centro de sus preocupaciones y le llevará a apoyarse en un primer momento en el surrealismo como una vía de enfrentamiento ante el conformismo y la cotidianidad. De esta manera, Cortázar considera el surrealismo como una técnica liberadora, una manera de oponerse a una rutina que termina dominando y destruyendo todo atisbo de individualidad humana. En efecto, ya en su nota 'Rimbaud' (1941), todavía firmada bajo el seudónimo Julio Denis, se empiezan a perfilar retazos de su particular noción acerca del individuo y, al mismo tiempo, se puede intuir una prematura declaración de intenciones en su elogio del poeta francés: "[Rimbaud] se siente con fuerzas para luchar, quiere abrirse un camino a través del infierno, a través de la Poesía, y alcanzar por fin la conquista de su propio Yo, libre de condicionantes insoportables" (Cortázar 1941: 20). En efecto, como veremos más adelante, Cortázar parece obsesionado por las limitaciones físicas de su 'yo', un 'yo' condenado a perpetuar una rutina impuesta por las restricciones de una única y solitaria existencia. Como

²³ De manera similar, Cortázar manifiesta con posterioridad su rechazo ante "la literatura con mayúscula [ya que] lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro" (Guibert, 1968). Como veremos más adelante, ese sentimiento de búsqueda no sólo se encuentra profundamente arraigado en su concepto del 'yo' sino que también es el tema central de buena parte de su narrativa, siendo su novela *Rayuela* el ejemplo más representativo.

manifiesta Oliveira, protagonista de *Rayuela*: “Cómo cansa ser todo el tiempo uno mismo” (Cortázar 1963: 354). Por ello, se dará la posibilidad de que, en su narrativa, el individuo sufra transformaciones y desdoblamientos que le permitirán alcanzar formas del ser más enriquecedoras.

Sin embargo, a pesar de no considerarse a sí mismo como un escritor surrealista, Cortázar considera este movimiento no como una postura teórica o un mero artificio estético, sino como una manera de entender y abordar el mundo que le rodea, ya que el “surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar” (1948a: 153).²⁴ Como ya hemos apuntado, Cortázar considera que nuestra visión de la realidad constituye tan sólo una experiencia parcial del mundo ya que más allá de los límites impuestos por los esquemas lógicos del pensamiento racional es posible llegar a entrever otro “orden más secreto y menos comunicable” (Cortázar 1962-3: 368). Sin embargo, para Cortázar este sentimiento no responde a una formulación de tipo intelectual sino que se remonta a su infancia, momento desde el cual ya presentía la existencia de una realidad porosa por medio de la cual se abrían inesperadamente pasajes hacia la otredad.²⁵ No obstante, el mismo

²⁴ En su nota necrológica sobre Antonin Artaud, ‘Muerte de Antonin Artaud’ (1948a), y en su artículo ‘Un cadáver viviente’ (1949a), Cortázar matiza su afinidad con el movimiento surrealista: “Salto a la acción, el surrealismo propone el reconocimiento de la realidad como poética, y su vivencia legítima: así es que en último término no se ve que continúe existiendo diferencia esencial entre un poema de Desnos (modo verbal de la realidad) y un acaecer poético -cierto crimen, cierto knock-out, cierta mujer-, modos fácticos de la misma realidad” (Cortázar 1949a: 154).

²⁵ A este respecto, Cortázar declara en una conferencia que: “ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante [...]. En cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de

autor se reconoce incapaz de explicar el origen de ese sentimiento: “Lo más que puedo decir es que las primeras intuiciones que yo tuve en ese plano desde niño fueron intuiciones tan normales y tan naturales como las que yo podía obtener frente a cualquier manifestación tangible y aristotélica de la realidad” (Prego, 1985b). De esta manera, Cortázar concibe el surrealismo como un instrumento que le permite reincorporar lo extraordinario a la vida cotidiana:

[P]ara mí [el surrealismo] es sencillamente una vivencia lo más abierta posible sobre el mundo, el resultado de esa apertura, de esa porosidad frente a las circunstancias, se traduce en la anulación de la barrera más o menos convencional que la razón razonante trata de establecer entre lo que considera real (o natural) y lo que califica de fantástico (o sobrenatural), incluyendo en lo primero todo aquello que tiende a la repetición, acepta la causalidad y se somete a las categorías del entendimiento, y considerando como fantástico o sobrenatural todo lo que se manifiesta como carácter de excepción, al margen, insólitamente (Simó 1968: 109).

Por ello, su narrativa neofantástica y, en especial sus cuentos, serán una expresión de este mundo intersticial que intuye Cortázar, donde las fronteras entre el plano de lo real y lo fantástico se desdibujan para incitar al lector a descubrir el reverso de las cosas.²⁶ Como el mismo Cortázar indica, su concepto de lo neofantástico surge del rechazo ante:

ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas (Cortázar 1962-3: 368).

Así pues, Cortázar, como los surrealistas, se muestra descontento ante el

experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico” Cortázar, Julio (1982) ‘El sentimiento de lo Fantástico’ (conferencia).

²⁶ Hemos decidido adoptar, como propone Jaime Alazraki, el término de literatura neofantástica para referirnos a la cuentística de Cortázar con el fin de diferenciarla de la narrativa fantástica del siglo XIX, caracterizada por los ambientes lúgubres y fantasmagóricos (Alazraki 1983: 11-45).

pensamiento tradicional del individuo en la sociedad occidental, por lo que describe su visión de un mundo tras el cual acechan fuerzas extrañas que le permitirán encontrar un Absoluto; por ello, sus personajes descubren (en ocasiones, casi sin buscar) otra realidad a través del azar, las excepciones, el aspecto lúdico y el humor. De manera similar, otro punto de encuentro con el surrealismo parece la postura de Cortázar ante el lector, ya que lo incita a tomar parte en la obra catalizadora (Picón 1975b: 248-9). No obstante, a pesar de que el mismo Cortázar se reconoce deudor en muchos aspectos de la empresa surrealista, confiesa no profesar una admiración ciega por este movimiento:

El surrealismo fue mi camino de Damasco, me arrancó de la sensiblería post-romántica de la Argentina de los años treinta, me enseñó a atacar la palabra, a batallar amorosa y críticamente con ella, a fiarme de lo absurdo y a rechazar la sensatez sistemática, a creer en una esquizofrenia creadora [...]. Después vi anquilosarse poco a poco el surrealismo, convertirse en escuela, casi en Iglesia con André Breton como Papa. Yo, por muchas razones, no calzo con las iglesias. Pero el verdadero surrealismo es indestructible, es una actitud, un modo de conocer que se da diariamente de mil maneras que, por suerte, no son forzosamente literarias (Barnechea Lima, 1971).

En efecto, como también ha observado Steven Boldy, Cortázar comparte con los surrealistas un interés general por “the unconscious, a hope of reconciling the dualisms of modern man, an interest in casuality, word play and evil”, más que una adherencia fiel hacia los postulados bretonianos (Boldy 1980: 3). Por otro lado, esta preferencia inicial por la filosofía surrealista evolucionará, como veremos, hacia una preocupación de carácter humanista, similar a la de su compatriota Ernesto Sábato, que tendrá como objetivo recobrar la unidad del ser que se ve amenazada por el racionalismo y la tecnología (Boldy 1980: 3). Esta búsqueda de integración también parece manifestarse a nivel general en el mismo enfoque de Cortázar hacia la literatura argentina puesto que, como sugiere Boldy, la obra de Cortázar ofrece un

punto de encuentro entre las dos vanguardias literarias de principios del siglo XX, el grupo de Florida, tradicionalmente opuesto al grupo de Boedo ya que incorpora en su narrativa aspectos de ambas tendencias.²⁷ Por otro lado, también conviene tener en cuenta que, a diferencia del hermetismo hacia el que se encaminan algunos poetas surrealistas²⁸, la obra de Cortázar implica un intento consciente de apertura ya que, como veremos, su narrativa (y especialmente su cuentística) parece sugerir la posibilidad de nuevos comienzos, hasta el punto de que ni siquiera la muerte parece suponer un final definitivo.

En resumen y, al margen de algunos necesarios desacuerdos, Cortázar concibe el surrealismo como “la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado” (Cortázar 1949b: 194). En el ya mencionado artículo ‘Situación de la novela’ y especialmente en ‘Teoría del túnel: Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo’ (1947) se percibe con mayor nitidez la postura del autor con respecto a dichas corrientes literarias. Así pues, en ambos ensayos Cortázar revela su simpatía hacia los movimientos surrealista y existencialista, con los cuales, de alguna manera, también parece compartir su noción del arte.²⁹ En efecto, con frecuencia Cortázar se siente inclinado a reflexionar (e incluso teorizar) acerca de sus inquietudes literarias, como ya demostrará en *Rayuela* y en varios de sus relatos, de modo que dichos ensayos se convierten en sendas tentativas de introspección.

²⁷ El mismo Cortázar explica esta circunstancia en la entrevista con Picón Garfield (Picón, 1978).

²⁸ Véase Antelo, Raúl (2004) ‘Poesía hermética y surrealismo’ en Saftta (2004: 373-400).

²⁹ La preferencia de Cortázar hacia las ramas de la tradición continental de la filosofía es evidente en estos artículos, así como en su nota ‘Irracionalismo y eficacia’ (1949b), en la cual Cortázar ataca a aquellos críticos (en especial se refiere a Guillermo de Torre) que consideran el irracionalismo como un vínculo que enlazaría el nazismo con la obra de Martin Heidegger.

De esta forma, en 'Teoría del túnel' elabora un recorrido por la evolución de la novela desde el siglo XVIII hasta mediados del XX: de ahí se desprende una preceptiva que no se aplica tan sólo al género novelístico en sí, sino que va aun más allá, puesto que revela su personal manera de entender el ser humano como parte del universo. Como veremos, el existencialismo y el surrealismo le ofrecen alternativas para romper con los parámetros racionalistas ya que le proporcionan vías para ahondar en la crisis del pensamiento moderno, hasta el punto de que considera necesaria una revolución que cambie no sólo el modo de expresarse del hombre sino también su manera de pensar. A este respecto, Cortázar observará con posterioridad en una entrevista que:

Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento. ¿Cómo transformarse si se sigue empleando el lenguaje que ya utilizaba Platón? La esencia del problema no ha cambiado; [...] el tipo de problemas que suscitaron la reflexión en la Atenas del siglo V antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿Se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de Occidente -por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría no euclidiana- ¿es posible un avance? ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico? (Harss 1966: 288).

De alguna manera, parece que Cortázar ya estuviera tratando de dar una respuesta indirecta a estos interrogantes a través de sus reflexiones en 'Teoría del túnel'. En efecto, tras un breve itinerario por la historia de la literatura, Cortázar hace hincapié en la insuficiencia de las formas verbales tradicionales para expresar "el entero ámbito vital del hombre" (96). Para Cortázar, pues, el problema radica en:

¿[...] cómo manifestar de modo literario a personajes que ya no hablan sino que viven (que hablan porque viven, y no viven porque hablan como en el promedio de la novela tradicional), a hombres de infinita riqueza intuitiva, que enfocan la realidad en términos de acción, de resolución de conducta, de vida-cosmos? (73).

De este modo, a una etapa inicial, que define como 'narrativa' y de carácter objetivo, le sucede la novela 'psicológica' de los siglos XVIII y XIX, la cual equipara al período metafísico de la filosofía, puesto que el escritor no duda de su capacidad de plasmar las emociones de sus personajes hasta el punto de que los reduce a un mero 'arquetipo', sin preocuparse por las razones que los llevan a actuar de determinada manera (69-71). Sin embargo, a comienzos del siglo XX se hace patente que los medios de expresión utilizados en épocas anteriores ya no reflejan las nuevas inquietudes del escritor contemporáneo, puesto que éste se ha percatado de que:

su condición humana *no es reductible estéticamente* y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad; tiene conciencia [...] de una parcelación del hombre a manos de quien mejor podía integrarlo y comunicarlo; en los libros que lee no encuentra de sí mismo otra cosa que fragmentos, modos parciales de ser: ve una acción mediatizada y constreñida, una reflexión que cree forjarse sus cauces y discurre tristemente encauzada apenas se formula verbalmente (62).³⁰

Como resultado, el escritor descubre la necesidad de ir en busca del 'hombre total', aquel que sea consciente de que el hecho de ejercer su libertad no supone asumir y aceptar pasivamente lo que le ha sido dado, ya sea la tradición literaria, religiosa o social. En cambio, su actitud de libertad se suele manifestar en una suerte de agresión contra las formas literarias (62-3). De igual manera, la narrativa de Cortázar supone un intento de quebrar los moldes rígidos del lenguaje (valga como ejemplo el glíglico, una suerte de idioma sonoro que inventa en *Rayuela*) y de transgredir las estructuras de las formas narrativas tradicionales.³¹ En efecto, como tendremos la

³⁰ En cursiva en el original.

³¹ Para un estudio más completo sobre la manipulación del lenguaje en la narrativa cortazariana, véase el notable trabajo de Faria Coutinho, Eduardo de (1980).

ocasión de estudiar en nuestro tercer capítulo, los escritores de la ‘nueva narrativa’ latinoamericana de los años cuarenta y cincuenta, se caracterizan por poner en tela de juicio una percepción unívoca de la realidad, rechazando así los postulados básicos de la literatura realista tradicional. Como resultado, esta nueva manera de apreciar la realidad como algo más complejo produjo una serie de obras que se alejaban, por ejemplo, de una narración de tipo lineal a través de la manipulación de las coordenadas espacio-temporales.³²

Volviendo al estudio de la novela que realiza Cortázar, éste señala que las primeras décadas del siglo ven nacer el movimiento dadaísta, el cual se convierte en “una empresa de dislocación [...] de *formas*, [a la cual seguiría] el surrealismo como etapa de liquidación [...] de *fondos*” (43).³³ De este modo, el escritor contemporáneo, observa Cortázar, cree posible superar las restricciones que el uso “imperfecto, tradicional, deformante” ha impuesto sobre los medios verbales y, a través de su destrucción, conseguirá rehacerlos de nuevo con el fin de “echar abajo [...] el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad” (65). En consecuencia, se ocasiona la ruptura del lenguaje literario, hecho que Cortázar identifica con el efecto producido por el túnel, ya que éste “destruye para construir” (66):

este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación (67).

³² Sin embargo, como también veremos en el tercer capítulo, algunos autores como N. G. Round (1980) consideran que la crítica explícita que Cortázar dirige en *Rayuela* a la literatura realista del siglo XIX, y especialmente a la novela *Lo Prohibido* de Benito Pérez Galdós, no sólo carece de fundamento sino que también demuestra una falta de conocimiento por parte de Cortázar de la obra del escritor español.

³³ En cursiva en el original.

En efecto, Cortázar considera que la novela se caracteriza por combinar los modos enunciativos (o científicos) del idioma con los poéticos, por lo que la predominancia de uno sobre el otro depende en gran medida del estilo del escritor o del período histórico en que se originara esa novela (82-5).³⁴ Sin embargo, Cortázar intuye que en esta nueva etapa de la novela “*el orden estético cae porque el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético*” (87)³⁵. Como resultado, se elimina el margen que antes separaba la novela del poema, puesto que el conjunto de la obra de un escritor se convierte en “una manifestación poética *total*”, que no sólo incluye formas narrativas, sino también medios dramáticos y poemáticos, ya que la realidad, nos dice Cortázar, tan sólo se aprehende de manera poética (90-2).³⁶ Dentro de este marco, pues, se va abriendo camino el surrealismo, el cual debe ser considerado como una experiencia global que no entiende de límites espacio-temporales ya que, según Cortázar, es posible encontrar rasgos surrealistas en la mayor parte de las novelas contemporáneas (106-7):

El surrealismo ha sido con todo el primer esfuerzo colectivo en procura de una restitución de la entera actividad humana a las dimensiones poéticas. Movimiento marcadamente existencial [...], el surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía [...]. Poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre. Oscuramente: coexistencia y

³⁴ En su artículo ‘Notas sobre la novela contemporánea’, Cortázar retoma esta cuestión y sugiere que “la novela [contemporánea] somete al lector a un encantamiento de carácter poético que opera desde las formas verbales y al mismo tiempo nace de la aptitud literaria para escoger y formular situaciones, sumidas narrativa y verbalmente en ciertas atmósferas, del mismo modo como se nos dan cargados de poesía y en plena vida cotidiana un episodio callejero, una instantánea, un gesto entrevisto a la distancia, un juego de luces” (1948b: 145).

³⁵ En cursiva en el original.

³⁶ En cursiva en el original. A este respecto, es interesante remarcar que, en su notable estudio sobre la influencia del ocultismo y la magia en la poesía argentina, Melanie Nicholson señala que la noción de unidad cósmica resurge en el siglo XIX a través de los románticos alemanes, gracias a la influencia del ocultismo oriental y del europeo: “From Novalis to Rimbaud to Breton, this belief centers upon a single crucial analogy: magic & poetry, [for this reason] the poet consciously cultivates language as a means of changing the world” (Nicholson 2002: 3). Como veremos en el segundo capítulo, Cortázar también atribuye al poeta la capacidad de reproducir la actitud mágica del primitivo a través del valor analógico.

coaceptación, por igualmente ciertas, por no ser dos sino una, de la identidad y la analogía, de la razón y la libido, de la vigilia y el sueño (107).³⁷

No obstante, a partir de la década de 1920 Cortázar observa una bifurcación en el compromiso del escritor contemporáneo, quien, separándose del surrealismo, se inclinaría por formas de búsqueda ontológica, dado que “comparte una angustia colectiva del hombre frente al problema de su puesto en el cosmos” (109). Esta tendencia de carácter existencialista tiene como objetivo ahondar en “[el] hombre como *existencia y destino*, [el] hombre como una incógnita en la que importa saber si el destino debe y puede decidir la existencia, o bien si la existencia, con no menor validez, puede ser engendradora de un destino” (112).³⁸ De manera similar, Cortázar matizará este punto en una entrevista posterior, al tiempo que reafirmará su afinidad con Sartre. Para Cortázar, como veremos más adelante, el signo de la verdadera existencia entraña un salto a la acción, que debe ser desvinculada de falsos dogmas y

Ecclesias:

creo con Sartre que la existencia precede a la esencia en la medida en que la existencia es como Aquiles y la esencia como la tortuga, es decir, que la auténtica existencia es correr para alcanzar la meta y que esa meta está aquí, no en el mundo de las ideas platónicas o en los diversos y vistosos paraísos de las iglesias (Guibert, 1968).³⁹

³⁷ En cursiva en el original.

³⁸ En cursiva en el original. En su estudio sobre el existencialismo, Paul Roubiczek indica que esta corriente del pensamiento contemporáneo defiende que “la filosofía debe conectar con la vida y la experiencia propia del individuo, con la situación histórica en que uno se encuentre, y en que ha de ser no especulación abstracta más o menos interesante sino una forma de vida” (Roubiczek 1967: 17). De este modo, la distinción entre esencia y existencia se explica teniendo en cuenta que la esencia se relaciona con la naturaleza intrínseca de los objetos (o, en otras palabras, con la humanidad del hombre), por lo que es posible considerarla de forma abstracta. En cambio, la existencia no remite a esta humanidad del hombre, sino que se asocia con un individuo determinado y concreto (17). Por ello, Roubiczek sugiere que “no entenderemos al hombre sin entender su humanidad pero tampoco entenderemos esa humanidad sin poner atención en cada hombre individualmente y en nuestra propia experiencia interior” (18).

³⁹ De esta manera, Cortázar parece manifestar su rechazo ante la exaltación religiosa hacia la que apuntan algunas ramas de la tradición continental. En efecto, en ‘Teoría del túnel’, Cortázar critica en particular el pensamiento de Wladimir Weidlé, quien, según Cortázar, atribuye a la angustia

Sin embargo, es interesante señalar que Cortázar acostumbra a jugar con la ambigüedad con respecto al destino que aguarda a sus personajes, puesto que, como tendremos la ocasión de comprobar, el final de sus relatos no suele ofrecer una resolución concluyente sino que, en ocasiones, puede ser comprendido como un comienzo, una vía que permite el acceso a otras realidades.⁴⁰ Quizás sea ésta su manera de recordarnos que el único destino que verdaderamente cuenta es el que no se ha escrito todavía.

A este respecto, nos parece necesario detenernos brevemente para contrastar esta postura de Cortázar con la de su coetáneo Borges.⁴¹ Si bien en un principio Cortázar hereda de Borges un interés crítico por el lenguaje⁴² y la cultura así como la apreciación del universo como una suerte de superestructura que culminará más adelante en su concepto de 'figura' (Boldy 4), en cambio nos parece que sus respectivas nociones del individuo representan dos actitudes opuestas. En efecto, la narrativa de Borges se caracteriza por su marcado escepticismo y por la introducción del elemento metafísico para demostrar la infabilidad del universo, de modo que

existencial una "raíz de nostalgia de lo divino", hasta el punto de que se ha incurrido en un sofisma, el cual "nace de sostener que sólo por la aceptación de una fe, de una Iglesia, puede la comunidad alcanzar coexistencia cósmica, coesencia con el ritmo universal" (Cortázar 1947: 132). Como veremos más adelante, Cortázar demuestra su descontento hacia los sostenes religiosos tradicionales a través del protagonista de 'El perseguidor', Johnny Carter.

⁴⁰ Como ya estudiaremos en el tercer capítulo, Cortázar utiliza la ambigüedad textual como un vehículo para conseguir la participación del lector. De este modo, un ejemplo significativo de esta cuestión es sin duda el final de *Rayuela* y el supuesto suicidio de su protagonista, Oliveira, puesto que, con la repetición de los dos últimos capítulos siguiendo el 'Tablero de dirección', la conclusión se prolonga de manera indefinida. A este respecto, en una entrevista con Evelyn Picón Garfield, Cortázar admite que: "The idea is that you or any other reader must decide. So you decide, the same as I, that Oliveira does not commit suicide. But there are readers who decide he does. Well, too bad for them. The reader is the accomplice, he has to decide" (Picón, 1978).

⁴¹ Para un estudio centrado en contrastar la obra de Borges y Cortázar, véanse: González, Eduardo G. (1973) y Yurkievich, Saúl (1980).

⁴² En una entrevista, Cortázar habla sobre la influencia borgiana en su obra, de quien confiesa haber recibido una "lección de escritura" (González Bermejo, 20-1).

considera la realidad como una forma de ficción ya que no es más que una construcción del ser humano (Swanson 2005: 46-9). Como resultado, sus cuentos, de carácter predominantemente intelectual, suelen carecer de una marcada emoción ya que, como sugiere Swanson, “[Borges’] position is more that of the amused sceptic, recognizing that human beings (himself included) will inevitably be continually drawn to speculations on the meaning of life even though they can never know if they have the right answer” (Swanson 2005: 48).

Por el contrario, a pesar de que la primera colección de relatos de Cortázar, *Bestiario*, se caracteriza por un sentimiento de angustia por la soledad del individuo, también podremos empezar a vislumbrar los primeros signos que definirán muchos de sus cuentos posteriores y que implicarán la posibilidad de una liberación del ‘yo’ a través del encuentro con el ‘otro’. Sin embargo, como veremos, aunque en ocasiones esta inserción en el *alter ego* tendrá consecuencias negativas para el ‘yo’, Cortázar no renuncia a la búsqueda de contacto con el ‘otro’ como una vía de enriquecimiento ontológico. Por ello, a pesar de que a Cortázar no le interesa ni mucho menos presentar una visión ‘simpática’ o tranquilizadora de la realidad, consideramos que el fundamento de su concepto del ‘yo’ que vamos a estudiar a continuación parece confiar en la capacidad del ser humano de forjar y elegir su propio destino. Por ello, como propone Mario Goloboff, los relatos cortazarianos ofrecen “puertas que se abren, caminos inesperados, relaciones insospechadas entre las cosas, entre los seres, alteración de hábitos, creación de nuevas conductas, de nuevos horizontes” (Goloboff 2004: 279).

Si retomamos nuestro recorrido por la novela contemporánea, Cortázar considera que se produce una bifurcación entre la tendencia poetista y la

existencialista, motivada por el hecho de que sus respectivos “caminos divergen en el tránsito del Yo al Tú”.⁴³ Sin embargo, Cortázar apuesta por la comunión de dichas actitudes como instrumento de la creación verbal del ser humano, ya que observa en ambas “una mayéutica intuitiva que [las] acerca[n] a las fuentes del hombre” (Cortázar 1947: 134-5). De este modo, si bien estas corrientes siguen en principio un camino paralelo, por medio de la “liquidación de la ‘literatura’, de los fines estéticos, del Libro”, Cortázar señala que la búsqueda existencialista de conocimiento “nacía de una angustia de cárcel y soledad [...] tras la cual se adivinaba, no menos encarcelada y solitaria, la presencia del Hombre” (116-7).

De manera similar, los últimos años de Cortázar en Argentina, que coinciden con la escritura del citado ensayo ‘Teoría del túnel’, parecen marcados a su vez por un profundo sentimiento de incomunicación y aislamiento por parte del autor. En efecto, el mismo Cortázar recordará con cierta ironía esa etapa de su vida:

De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente (Guibert, 1968).⁴⁴

Por ello, conviene señalar que en los artículos y reseñas que Cortázar escribe en esta

⁴³ En efecto, Cortázar sugiere que: “Si *Yo* es siempre y solamente un hombre para surrealistas y existencialistas, *Tú* es la superrealidad mágica para aquéllos y la comunidad para éstos” (Cortázar 1947:135).

⁴⁴ En diversas entrevistas Cortázar hace mención a su ostracismo de esos años, en los que su contacto con el mundo se producía generalmente a través de los libros: “Me encerré durante años a leer, no hablaba con nadie, durante mi juventud fui un misántropo, me metí en el mundo de la cultura y de la estética [...]. Fueron mis años de mayor soledad [como profesor en Argentina]. Fui un erudito, toda mi información libresca es de esos años, mis experiencias fueron siempre literarias... Vivía lo que leía, no viví la vida [...]. Descubrí a los demás sólo muy tarde” (Poniatowska, 1975). Del mismo modo, Cortázar también admitirá que: “en definitiva me siento profundamente solo, y creo que está bien” (Harss 1966: 300). En una entrevista con González Bermejo, Cortázar confiesa que en Argentina vivió una “soledad que cultivaba con fines culturales” (González Bermejo, 13).

época se empiezan a perfilar los principios fundamentales que articularán buena parte de su obra: la preocupación por la problemática latinoamericana (y especialmente argentina) y el intento de superación de la soledad del individuo. De forma progresiva, como veremos, la fusión de estas dos premisas incidirá decisivamente en su interés por el lector. Como ya se puede observar en su artículo sobre *Libertad bajo la palabra* de Octavio Paz, Cortázar anticipa los fundamentos de su propio concepto del lector, que estudiaremos en el tercer capítulo: “Este poeta [Paz] recoge todo lo que en él crece, y nos lo tira a la cara. Nos lo tira a nosotros; su tiro tiene intención, dirección. Para jugar y para querer se precisan por lo menos dos” (Cortázar 1949c: 206). De manera similar, en un artículo posterior en el que comenta la obra de Victoria Ocampo *Soledad sonora*, Cortázar hace hincapié en la necesidad de integración entre el ‘yo’ y el ‘tú’ que resulta fundamental para comprender su concepto del individuo que desarrollaremos más adelante:

Usted no le ha tenido nunca miedo al *yo* (aunque a muchos les parezca tan *haïssable*); pero eso es porque vive tan apasionadamente atenta al *tú*, que es donde el *yo* alcanza sentido. Todo acercamiento a una figura significativa se da en un plano de contacto donde nada se sabe de ella que no sea al mismo tiempo un saber sobre uno mismo (Cortázar 1950b: 247).

Como resultado, pues, no es de extrañar que los personajes de su primera colección de relatos *Bestiario* (1951), publicada en el mismo año de su llegada a Francia, transmitan un sentimiento de angustia similar al cual hacía referencia antes Cortázar, puesto que se convierten en víctimas de un destino que les ha sido impuesto y sobre el cual carecen de control. Como el mismo autor observa, la mayoría de sus cuentos están “marcados por la fatalidad, por la muerte, por la desgracia, por la angustia, por un drama cualquiera” (Prego 1982: 217).

2. La soledad del individuo como superación: “N’être plus seul à être seul”⁴⁵

Así pues, a modo de breve recordatorio, hasta ahora hemos hecho hincapié en la importancia que Cortázar atribuye al surrealismo como vía de acceso a una realidad de carácter intersticial, intuida por el autor desde su infancia. Asimismo, hemos señalado la afinidad de Cortázar con los existencialistas en cuanto a la cuestión de la soledad esencial del hombre. A continuación, nos proponemos explorar con más detalle el efecto que dicho sentimiento de soledad tendrá en el desarrollo de su concepto del ‘yo’, a través del análisis de una selección de cuentos.⁴⁶ Por ello, examinaremos en primer lugar las causas que generan este aislamiento del individuo para después estudiar las consecuencias que se producen.

De esta manera, Cortázar presenta en los relatos neofantásticos de *Bestiario* a unos personajes que viven unas experiencias excepcionales que no siempre serán capaces de entender pero que suelen aceptar como inevitables.⁴⁷ Como sugiere

⁴⁵ En ‘Teoría del túnel’, Cortázar cita en la página 114 un fragmento de *La Guerre Sainte* de René Daumal que, como veremos, parece condensar la esencia del pensamiento cortazariano con respecto a la soledad del individuo: “Seul, ayant dissous l’illusion de n’être pas seul, il n’est pas seul à être seul”; que después parafrasea más adelante: “La soledad, vivencia de esos ‘solos que no son únicos en estar solos’ se ha mostrado como una soledad de Dios [...], junto a la luciferina conciencia de que soledad de Dios no es última palabra ni liquidación de una Historia humana, sino que exige ser compartida (‘N’être plus seul a être seul’) para fundar *el legítimo comienzo del hombre*” (Cortázar 1947: 117-8).

⁴⁶ Antonio Planells dedica en su trabajo un interesante capítulo a la soledad en los cuentos de Cortázar (pp. 13-77). De este modo, Planells sugiere que la soledad tiene dos aspectos principales y que son al mismo tiempo opuestos entre sí: “uno es destructivo y obedece a la tendencia egoísta y cobarde de huir de sí mismo y de los demás, en aras de un falso y cómodo refugio en la propia individualidad. Tal actitud constituye un diálogo con el ego; esa soledad, tarde o temprano, es visitada por una tribu de demonios que fuerzan al solitario a la locura o al suicidio. Por otra parte, existe una soledad liberadora, que brinda al solitario la paz interior que fortalece su espíritu. Este tipo de solitario encuentra en su soledad la comprensión y el amor necesarios para soportar su destino y trascender su condición humana” (72).

⁴⁷ En su notable estudio, Joaquín Roy (1974) también hace hincapié en el sentimiento de soledad e incomunicación que transmiten los relatos recogidos en *Bestiario*, aunque su interés se centra en identificar esta soledad con el desarraigo argentino. Por otro lado, Carmen de Mora (1992) presenta un interesante trabajo sobre la cuentística neofantástica de Cortázar, aunque su análisis se reduce a los relatos del periodo 1951-1974, por lo que no incluye en su análisis las últimas colecciones de cuentos.

Moreno Montoya, los protagonistas de estos relatos se ven abrumados “por un sentimiento de impotencia frente a una realidad que los desborda, que actúa sobre ellos como una frontera, imposibilitándoles el acceso a una realidad absoluta y satisfactoria” (Moreno Montoya 1995: 56). En efecto, en estos cuentos se retratan individuos como entidades incomunicadas que deberán hacer frente a un destino solitario puesto que son en realidad “hombres aislados del hombre” (Cortázar 1947: 113). Tal es el caso de los hermanos de ‘Casa tomada’, el narrador de ‘Cartas a una señorita en París’, la muchacha de ‘Lejana’, la familia de ‘Bestiario’ y la pareja protagonista de ‘Ómnibus’, como estudiaremos a continuación. Por su parte, Alfred MacAdam ha establecido que en los cuentos de *Bestiario* se repite un esquema semejante, el cual consta de tres situaciones principales: en un primer momento, el lector se familiariza con los personajes, a continuación se describe la irrupción de una presencia fantástica que interfiere en la existencia de estos personajes y, por último, se descubre el producto de dicha intervención (MacAdam 1971: 50). Como resultado, Cortázar maneja en la mayoría de sus cuentos una realidad de tipo dual, cuyo origen surrealista ya ha sugerido Picón Garfield (1975: 13-72). Así pues, por un lado se presenta una realidad ‘visible’, que se ajusta a las coordenadas racionales, una realidad “regida por la vida cotidiana, los hábitos, [...] y la tradición” (Picón 1975b: 13); por otro lado, se introduce una realidad ‘intuida’, que pertenece al ámbito de los sueños y de la imaginación, pero que termina desestabilizando ese mundo de falsa seguridad ya que “provoca, amenaza y descubre las ondas subterráneas del verdadero ser humano escondidas bajo los tabúes de la sociedad” (*Ibid.*). De este modo, a través de la irrupción de estas fuerzas extrañas que descolocan el orden establecido, Cortázar busca incluir un orden fantástico dentro de la vida cotidiana. De esta forma,

la narrativa neofantástica de Cortázar se caracteriza por la introducción de un plano mimético donde se representa una realidad histórica y familiar que, al ser reconocible por el lector, permite crear la ilusión de veracidad hasta que se intercala otro orden con valores fantásticos, el cual amenaza y termina por desestabilizar una visión euclidiana del mundo.

Así pues, el cuento 'Carta a una señorita en París' parece condensar esa angustia de soledad que inunda al ser humano ya que el protagonista no comprende la realidad que lo rodea. Como el título indica, el relato es el producto de una carta, en tono confesional, que refleja la ansiedad del personaje ante los extraños sucesos que han alterado su monótona existencia. En efecto, la presencia ajena, representada por los conejitos blancos que el narrador vomita de manera inesperada, forma parte de un acontecimiento de carácter cíclico:

Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota del ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método (114).⁴⁸

Por este motivo, al normalizarse el suceso, el narrador consigue controlar, y hasta cierto punto incluso reprimir, esta invasión a través de la instauración de nuevas rutinas. De este modo, el narrador parece haber aceptado en un principio su condición, puesto que él mismo reconoce que “[el hecho de vomitar conejitos] [n]o es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose” (113). Sin embargo, el protagonista no es capaz de compartir su extraordinaria vivencia porque:

naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito. Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece

⁴⁸ En *Cuentos Completos/ 1*, pp. 112-8.

(o hace uno acecer) en la privacidad total (113).

En efecto, como ya sugería Cortázar en su ensayo 'Teoría del túnel': "la magia es incomunicable, engendra aislamiento y soledad" (Cortázar 1947: 111). De manera similar, Cortázar observa en el citado ensayo que las novelas de los años 1910-1930 se caracterizan por un:

avance hacia la posesión solitaria de una realidad que no se da en compañía [y cuyos protagonistas] expresan fácticamente su negativa (acaso renuncia) a transferir, comunicar la experiencia de aprehensión mágica de una realidad misteriosa y necesaria (Cortázar 1947: 111-2).

Como veremos, en 'Carta a una señorita en París' también se refleja esta incapacidad de comunicación del personaje, la cual provoca a su vez su aislamiento autoimpuesto. Por este motivo, el mundo del narrador entra en conflicto cuando se traslada al apartamento de su amiga Andrée, a quien se dirige la narración, puesto que se siente culpable al tener que alterar el orden creado por otra persona: "Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma" (112). A partir de ese momento, se desestabilizan las rutinas que el narrador había constituido, por lo que empieza a vomitar con más frecuencia los conejitos:

No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro -no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto (116).

Como ya hemos indicado, la creación de rutinas es el instrumento que permite al narrador reprimir la presencia ajena. De este modo, con la ruptura de la costumbre se pierde también el control sobre el elemento fantástico, el cual termina por dominar la existencia del personaje. Así pues, una vez instalado en el apartamento de su amiga, el narrador trata de disimular la presencia de los conejitos encerrándolos en un

armario durante el día y reparando los desperfectos que han causado con el fin de que no los descubra la criada, que también vive en la casa. Sin embargo, esto no hace más que aumentar su sentimiento de alienación, y de ahí nace su angustiosa soledad: “[Sara] se encierra en su cuarto y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y mi tristeza” (115). Por ello, el narrador se refugia en su trabajo, que no es más que una acumulación de rutinas diarias, en un intento de negar su condición:

¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas Royal, vicepresidentes y mimeógrafos! ¡Qué alivio, qué paz, qué horror, Andréé! [...]. Y cuando regreso y subo en el ascensor [...] me formulo noche a noche irremediamente la vana esperanza de que no sea verdad (116).

Por otro lado, parece que el protagonista consigue, hasta cierto punto, restablecer un orden ya que, de manera temporal, el número de conejitos se limita a diez: “mi consuelo es que son diez y ya no más” (117). No obstante, se vuelve a romper esa falsa armonía y, cuando inesperadamente el narrador vomita otro conejito más, considera que se ha quebrado la estabilidad puesto que:

del diez al once hay como un hueco insuperable. Usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza, cuántas cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andréé, doce que será trece. Entonces está el amanecer y una fría soledad, en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tanto más (118).

En ‘Teoría del túnel’, Cortázar explora esta cuestión de la soledad esencial del individuo, y concibe la actitud existencialista como un vehículo fundamental para integrar al hombre en la superrealidad.⁴⁹ En efecto, Cortázar considera que el existencialista llegará a autorrealizarse una vez que haya asimilado el hecho de que esa soledad que le angustia no constituye un elemento intrínseco a la naturaleza

⁴⁹ A este respecto, Cortázar propone que “*el poetismo aspira a la superrealidad en el hombre, mientras que el existencialismo prefiere al hombre en la superrealidad*” (Cortázar 1947: 117).

humana, ya que se apoya en finitudes que son de por sí falsas:

El existencialismo no cultiva su soledad como condición auténtica del hombre, la asume para trascenderla; en eso está la lucha, y en ella la grandeza. El hombre se angustia luciferinamente porque *sabe* que le ha sido dado ser más, ser él y también otro, ser-en otro, escapar del solipsismo (Cortázar 1947: 118).⁵⁰

De este modo, si bien el narrador de este relato intuye que su experiencia le permitirá acceder a una realidad más enriquecedora, no es capaz, en cambio, de superar su soledad por lo que se acentúa su aislamiento. En efecto, Cortázar sugiere en *Rayuela* que el problema radica en:

La incomunicación total, pensó Oliveira. No tanto que estemos solos, ya es sabido y no hay tu tía. Estar solo es en definitiva estar solo dentro de cierto plano en el que otras soledades podrían comunicarse con nosotros si la cosa fuese posible (238).

Sin embargo, como el individuo de este cuento no consigue trascender su soledad para compartir su experiencia de una realidad intersticial, descubre entonces que tampoco existe conocimiento posible. Como ya señalaba Cortázar en 'Teoría del túnel', el existencialista "comprende que está solo con su riqueza interior; que no posee nada fuera de él porque no conoce nada, y lo desconocido es una falsa posesión" (Cortázar 1947: 122). De este modo, el narrador de este relato se encuentra doblemente solo, puesto que su falta de comunicación le impide también llegar a conocer(se). Así pues, a causa de su "[incapacidad] de comunicar, de adherir, marcha hacia la muerte como a una realización total y definitiva" (Cortázar 1947: 111).⁵¹ En efecto, el narrador decide, en última instancia, suicidarse, saltando al vacío junto con

⁵⁰ En cursiva en el original.

⁵¹ Cortázar describe así el desenlace de la novela *Sleeveless Errand* (1929) de Norah James, cuya protagonista decide suicidarse, y que nos parece igualmente apropiado para caracterizar el comportamiento del narrador de 'Carta a una señorita en París'.

sus conejitos.⁵² Sin embargo, en lugar de entender este suicidio como un acto de negación del 'yo', proponemos, en cambio, considerarlo como un intento del narrador de reconciliarse consigo mismo, una manera de aceptar y asumir su condición, para lograr un entendimiento más profundo de su propia existencia, puesto que, como ya apuntaba Cortázar:

es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces. Porque así, en suma, se alcanza el más legítimo autoconocimiento (Cortázar 1947: 123).

En efecto, esta idea tendría cabida dentro del Vedanta-Zen, una rama del budismo por la que Cortázar demostrará interés, puesto que no se concibe la muerte como un acto destructivo sino como una transformación o incluso como una forma de acción:

Pienso en el fenómeno de la muerte, que para el pensamiento occidental es un gran escándalo, como tan bien lo vieron Kierkegaard y Unamuno, ese fenómeno no tiene nada de escandaloso en el Oriente, es una metamorfosis y no un fin. Pero esas aperturas tan disímiles se explican en parte por una cuestión metódica; lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se resuelve para el oriental en *una especie de salto*. La iluminación del monje Zen o del maestro Vedanta [...] es el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación. El filósofo racionalista diría que es un alucinado o un enfermo; pero ellos han alcanzado la reconciliación total que prueba que por un camino que no es el racional han tocado fondo (Harss 1966: 267).⁵³

Así pues, Cortázar representa en este relato la angustia del individuo que ha accedido a una realidad de carácter intersticial pero que, al no ser capaz de comunicar

⁵² Por su parte, Shafer ofrece una sugerente lectura de este relato, ya que considera que en él se describe el proceso creativo del escritor, de modo que los conejitos son una metáfora que representa a los cuentos. Por ello, Shafer comprende que en 'Carta a una señorita en París' se refleja: "la atmósfera que rodea la creación de sus relatos, su propia angustia y alegría al asistir a su gestación, su agrupación en un conjunto y su ulterior vida independiente, ya fuera de sus manos, haciendo su propia experiencia" (Shafer 1996: 58). En el tercer capítulo del presente trabajo estudiaremos el papel que desempeñan las metáforas en los cuentos de Cortázar.

⁵³ La cursiva es nuestra. Como ya vimos en la introducción el budismo Zen también parece inspirar el interés de Cortázar por transformar el 'yo'. Para un estudio centrado en la influencia del budismo Zen en la obra de Cortázar, véase: López Salort, Daniel (2003).

su vivencia, ve también limitada su adquisición de conocimiento, de modo que acaba sumido una vez más en su soledad. Por ello, Cortázar propone dar el salto a la acción (ya sea simbólica o literalmente) como vía de posesión ontológica puesto que: “esa angustia [de soledad] agobia al hombre como y en cuanto individuo, pero lo faculta al mismo tiempo (como libertad y elección) para reunirse con los otros solitarios” (Cortázar 1947: 131). En resumen, nos parece que en ‘Carta a una señorita en París’ se condensan los aspectos principales que caracterizan el conjunto de relatos que componen *Bestiario*. De este modo, la aparente cotidianeidad bajo la que se resguarda el individuo, en realidad una más de las caras que adopta el conformismo, se ve amenazada por la irrupción del elemento fantástico. Por ello, la perpetuación de rutinas como un vehículo que garantice un ámbito de estabilidad y normalidad determina a su vez el comportamiento de los protagonistas de ‘Casa tomada’ y ‘Cefalea’. Por otro lado, es interesante resaltar además el carácter ciertamente negativo que Cortázar atribuye al concepto de cotidianeidad, de aquello rutinario, hasta el punto de que se refiere en numerosas ocasiones a esta repetición de modelos establecidos como ‘la Gran Costumbre’.⁵⁴

En efecto, en ‘Cefalea’ la narración se articula a través de la meticulosa descripción de las tareas diarias de los protagonistas, que padecen fuertes migrañas, mientras cuidan de unos extraños animales llamados mancuspias, surgidos de la

⁵⁴ En su artículo ‘Poesía permutante’, Cortázar resalta el carácter lúdico del acto poético, gracias al cual es posible crear fisuras en la realidad cotidiana: “Toda poesía que merezca ese nombre es un juego, y sólo la tradición romántica ya inoperante persistirá en atribuir a una inspiración mal definible y a un privilegio mesiánico del poeta, productos en los que las técnicas y las fatalidades de la mentalidad mágica y lúdica se aplican naturalmente (como lo hace un niño cuando juega) a una ruptura del condicionamiento corriente, a una asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre” (En negrita en el original. Cortázar 1969a: 272).

imaginación de Cortázar.⁵⁵ En este relato resulta evidente la función que desempeña la constante reproducción de rutinas: gracias a la repetición de patrones determinados no sólo se consigue crear un ámbito de familiaridad para el narrador, sino que también se pretende inducir al lector a participar en ese falso sentimiento de seguridad: “Nos parece cada vez más penoso andar, seguir la rutina; sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para las mancuspias, la ruina irreparable de nuestra vida” (134).⁵⁶ Sin embargo, cuando el desenlace del relato sugiere que toda la narración ha sido en realidad el producto de una alucinación del narrador, se consigue de este modo no sólo la destrucción del entorno de confianza del personaje sino que también supone un intento de desafiar las expectativas del lector, puesto que se nos recuerda así a desconfiar de lo evidente.⁵⁷

Por otra parte, en este relato el sentimiento de soledad se intensifica no sólo por el encierro de los animales sino también por el de los protagonistas, ya que se ven completamente apartados del mundo exterior: “A veces pensamos si no nos espían, la gente es tan ignorante y nos tiene tan entre ojos. Preferimos no pensar y cerramos la puerta con delicia, replegados a la casa donde todo es más nuestro”

⁵⁵ Malva Filer, entre otros autores, señala el carácter fantástico de las mancuspias (Filer 1970: 42).

⁵⁶ En *Cuentos Completos/ 1*. pp.134-143.

⁵⁷ De este modo, como estudiaremos en el tercer capítulo el narrador pluralizado de este relato (un ‘yo’ narrativo que se esconde bajo un ‘nosotros’ de carácter neutralizador) sirve para dar un falso sentido de autenticidad a la narración, que queda reforzada gracias al uso de los epígrafes del cuento, los cuales denotan una clara influencia de Borges, puesto que, como indica Saúl Yurkievich: “Borges acostumbra a indicar en el curso de sus ficciones las fuentes bibliográficas que las suscitan” (Yurkievich 1980: 159). Este efecto realista se intensifica gracias a la introducción de dos personajes que también están al cuidado de las mancuspias y que en un principio parecen quedar incluidos dentro del ‘nosotros’ narrativo: “A Leonor le toca dar de comer a las madres, y lo hace muy bien, nunca vimos que errara en la distribución de porciones [...]. Desconfiamos un poco del Chango, nos parece que se bebe el vino...” (136). Sin embargo, cuando el Chango y Leonor se fugan, la visión plural se mantiene: “Nos levantamos temprano [...] y al principio casi no nos afecta la fuga del Chango y Leonor” (138). De esta forma, esta visión plural es utilizada para dar cierta credibilidad a la narración: si varios personajes comparten la misma experiencia, es más fácil aceptarla como verídica. Dado el carácter fantástico de este cuento, el narrador pluralizado actúa aquí como un refuerzo gramatical de la primera persona a fin de crear la ilusión de realidad en el relato.

(142). Una vez más, su aislamiento también es auto-impuesto aunque en este cuento alcanza un cariz obsesivo, enfermizo incluso, efecto que queda reforzado cuando, al final, los protagonistas terminan encerrándose en la casa ya que algunas mancuspias han logrado escaparse: “Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza. (Entonces la casa es nuestra cabeza, la sentimos rodeada, cada ventana es una oreja contra el aullar de las mancuspias ahí afuera)” (142). Así pues, a través de esta identificación de la cabeza (o uno mismo) con la casa, espacio que proporciona seguridad a los protagonistas pero que, al mismo tiempo, los aísla, Cortázar parece sugerir que el auténtico origen de la soledad reside en la naturaleza del ser humano, de modo que el peor aislamiento es el que se crea uno mismo. En efecto, como sugiere Planells: “El hecho, aunque fantástico, muestra la radical limitación del ser humano para autogobernarse, su vulnerabilidad ante sí mismo y ante los demás; su soledad e incomunicación falsamente insalvables” (Planells, 77).

De manera similar, el concepto de la casa también desempeña un papel fundamental en ‘Casa tomada’. En este cuento, el narrador describe minuciosamente la residencia familiar en la que vive junto con su hermana Irene, así como sus actividades y tareas cotidianas de limpieza de la casa, la cual se convierte en el espacio que define y, al mismo tiempo, condiciona la existencia de los dos hermanos, de modo que el narrador confiesa que “a veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos” (107).⁵⁸ De manera similar, en ‘Amor 77’ (*Un tal Lucas*, 1979), Cortázar caracteriza así este ámbito de perpetuación de rutinas:

Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son.⁵⁹

⁵⁸ En *Cuentos Completos/ 1*. pp.107-11.

⁵⁹ En *Cuentos completos/ 2*. p. 277.

Por ello, cuando un día los protagonistas oyen unos ruidos extraños que poco a poco se van apoderando de una parte de la casa, sus hábitos diarios se ven alterados en un primer momento aunque terminan amoldándose a la nueva situación con la creación de nuevas rutinas que den sentido a sus vidas. Como sugerirá Medrano, personaje de *Los premios*: “tenemos tanto miedo a las irrupciones, a que se nos pierda el precioso yo de cada día...” (Cortázar 1960: 219).

Por este motivo, la presencia de lo ‘otro’ supone en este relato una ruptura en el ámbito de seguridad de los protagonistas, cuyo único vínculo en común, al margen del parentesco, parece ser la casa. En efecto, a pesar de que ambos se dedican al cuidado de la misma, cada uno tiene sus propios pasatiempos: Irene se entretiene tejiendo mientras que la filatelia y la lectura son las distracciones del narrador. De aquí se desprende que quizás aquello que comparten, lo que en realidad los une, sea en el fondo un mismo sentimiento de soledad y vacío: “Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas [...]. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar” (110).

Como resultado, los hermanos adoptan una actitud de pasiva aceptación de lo ‘otro’ que, a pesar de que les suponga algunos inconvenientes, como la pérdida material de aquellos objetos que se vieron obligados a dejar en la parte tomada de la casa, también les reporta ciertas ventajas, puesto que sus tareas domésticas se reducen considerablemente. La actitud del narrador, una mezcla de resignado fatalismo, parece presagiar el desenlace: “Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias” (110). Por este motivo, al escuchar otra vez los ruidos que van invadiendo su mitad de la casa, los hermanos se ven finalmente expulsados a la calle

por esta presencia ajena. De esta forma, a través de este relato Cortázar ejemplifica un tipo de comportamiento represivo: el narrador es un individuo limitado ya que nunca toma la iniciativa de investigar el fenómeno ni de averiguar sus causas, sino que tan sólo modifica sus costumbres con el fin de adaptarse a una nueva situación. Por ello, el individuo renuncia a su capacidad de acción para no sacrificar la comodidad que le garantiza en cierto modo su ignorancia, puesto que, como el mismo narrador sentencia: “Se puede vivir sin pensar” (110).⁶⁰

En ‘Bestiario’, Cortázar explora el tema de la soledad y de la incapacidad de comunicación desde la óptica infantil.⁶¹ Como sugiere Joaquín Roy, “el niño es el ser solitario por excelencia” (81). La protagonista, Isabel, es enviada por su madre a veranear a la finca de unos familiares en el campo. Los Funes, (el primo Nino, los padres de éste y su tío el Nene), dan la impresión de formar una familia burguesa argentina como cualquier otra, aunque Isabel, a pesar de su corta edad, es capaz de intuir la taciturna atmósfera que rodea la casa y a sus habitantes:

Al fin y al cabo era una vida triste. Isabel se preguntó una noche por qué los Funes la había invitado a veranear. Le faltó edad para comprender que no era por ella sino por Nino, un juguete estival para alegrar a Nino. Sólo alcanzaba

⁶⁰ Peter Standish recoge algunas de las interpretaciones más frecuentes que ha suscitado este relato: como una alegoría del peronismo, como un símbolo de la relación incestuosa de los hermanos, o como el enfrentamiento de la nación argentina contra la invasión de un orden moderno (Standish 2001: 21-3). Por otra parte, nos parece interesante rescatar el análisis que propone Lida Aronne Amestoy, en la línea de nuestra reflexión acerca de la problemática del individuo, ya que sugiere que ‘Casa tomada’ refleja el conflicto del sujeto contemporáneo dentro de la sociedad occidental, puesto que “simboliza [...] la venganza de los poderes reprimidos respecto del hombre individual, de su familia y de su grupo social y entorno cultural. Como tal, predice la presente crisis de nuestro mundo. Como resultado de una propensión existencial positiva, nuestra cultura ha alimentado en su mismo corazón una enfermiza anticultura de rasgos místicos cuyo nihilismo (auto)destrutivo y siniestro amenaza ahora la vida del planeta. La moderna confusión occidental de la ‘persona’ y el ‘individuo’, del ‘humanismo’ y el ‘antropocentrismo’, ha desembocado en la tergiversación de lo social como lo ‘antipersonal’ y quizá, finalmente, elimine todos los principios humanitarios” (Amestoy 1983: 380).

⁶¹ Cortázar utiliza con frecuencia la figura infantil en varios de sus relatos como ‘Los venenos’ y ‘Final del juego’ (*Final del juego*) y ‘La señorita Cora’ (*Todos los fuegos el fuego*), el cual estudiaremos en el tercer capítulo. En una entrevista, Cortázar habla sobre su afinidad con los niños y admite que “[los] que circulan por mis cuentos me representan de alguna manera” (González Bermejo, 52).

a advertir la casa triste, que Rema estaba como cansada, que apenas llovía y las cosas tenían, sin embargo, algo de húmedo y abandonado (168).⁶²

Por otro lado, aunque 'Bestiario' no constituya un relato neofantástico a semejanza de los otros cuentos que componen la colección, Cortázar introduce un elemento extraño en la narrativa a través de la singular mascota de los Funes, un silencioso tigre que se pasea libremente por la casa y que condiciona las rutinas de la familia. En cierto modo, la presencia del huidizo tigre, asumida por todos aunque nunca se explique su procedencia, parece representar la incomunicación que reprime a los miembros de la familia y que encubre un secreto que el lector intuye mediante la no tan inocente perspectiva de Isabel: una posible relación entre Rema y el Nene (probablemente su hermano).⁶³ Sin embargo, ningún miembro de la familia se atreve a romper el silencio que los separa hasta que la pequeña Isabel miente sobre la habitación en la que se encuentra el tigre, provocando así que el Nene se tope con el animal, con pésimas consecuencias. No obstante, Isabel se encuentra con el tácito agradecimiento y la comprensión de su tía, que parece verse liberada, al menos momentáneamente, de su angustia:

[Isabel estaba] inclinada sobre los caracoles esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema, o era la mano de Rema que le tomaba el hombro, le hacía alzar la cabeza para mirarla, para estarla mirando una eternidad, rota por su llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia (176).

De esta forma, Cortázar sugiere que la falta de comunicación puede convertirse en un animal salvaje que nos aísla de nosotros mismos y que puede llegar incluso a

⁶² En *Cuentos Completos/ 1*. pp.165-76.

⁶³ Otros autores, como Joaquín Roy, consideran que el tigre simboliza la incipiente sexualidad de Isabel o la relación incestuosa entre Rema y el Nene (83).

devorarnos si renunciamos a nuestra capacidad de acción.

Cortázar retoma el tema del conformismo del individuo en 'Ómnibus', cuento en el que también explora el efecto de la sociedad considerada como una entidad negadora del 'yo'. Así pues, en este relato se describe el angustioso viaje en autobús de Clara, quien se siente intimidada por las acusadoras miradas del conductor y del resto de los pasajeros, ya que ella es la única en no llevar flores al cementerio. La reacción de los otros personajes, que someten a Clara a este callado acoso, es el elemento fantástico que trastoca la tranquilidad de la protagonista. Cuando un muchacho sube al autobús sin llevar tampoco un ramo, se establece entre ellos una relación de amistad forzada por las circunstancias, como "una oscura fraternidad sin razones" (128), ya que los dos se encuentran marginados silenciosamente por el resto de pasajeros, quienes van perdiendo sus características humanas para ser finalmente identificados con sus ramos: "Clara participaba de su paciente espera y urgía con el deseo a los gladiolos y a las rosas para que bajasen de una vez" (129).⁶⁴ En cambio, el autobús en el que viajan adquiere rasgos animaloides: "Por la calle vacía vino remolonamente el 168, soltando su seco bufido insatisfecho [...]" (126). A través de esta analogía se produce un efecto casi claustrofóbico, puesto que Cortázar sugiere así que hasta los objetos inanimados parecen tener más vida que los mismos personajes.

Como resultado, Clara y el joven se sienten excluidos a pesar de que son conscientes de la absurda situación en la que se encuentran: "Clara le respondía obstinada, sintiéndose como hueca; le venían ganas de bajarse (pero esa calle, a esa

⁶⁴ En *Cuentos Completos/ 1*. pp.126-33

altura, y total por nada, por no tener un ramo)” (128). Sin embargo, tanto Clara como el muchacho acaban sucumbiendo a la muda presión que ejerce sobre ellos el grupo, de modo que en cuanto descienden del autobús, casi expulsados por la furia del conductor, se precipitan a comprar sendos ramos con el fin de sentirse readmitidos en la sociedad. A través de las flores, que se convierten así en código de aceptación social, Clara valida su pertenencia al grupo, dentro del cual su amistad con el joven ya no es necesaria, se desvanece, por lo que al final se encuentran, una vez más, solos. Como resultado, el individuo parece haber perdido la capacidad de establecer relaciones humanas que no se vean sujetas a restricciones sociales: “Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento” (133). Este aspecto negativo que Cortázar atribuye a las relaciones sociales en este relato se puede explicar a partir del concepto heideggeriano de ‘caída’ (‘Verfallen’). En efecto, Paul Roubiczek (1967) indica en su estudio sobre este autor que, para alcanzar la ‘esencialidad’, el individuo debe superar el obstáculo de ‘la caída’, el cual se asocia con el hecho de que “somos gregarios, formamos parte del rebaño, de la multitud, y tendemos a traicionarnos a nosotros mismos, a nuestra personalidad viviendo de la manera superficial como vive la mayoría: con una vida indiferente y de bajo nivel humano” (128). Por ello, Heidegger considera en un primer lugar las relaciones humanas desde un punto de vista negativo, de modo que el individuo debe hacerse cargo de su propio ‘proyecto de vida’ con el fin de superar el riesgo que supone la ‘caída’. Siguiendo el pensamiento heideggeriano, Roubiczek propone que:

tenemos que vivir una vida auténtica, de acuerdo con lo que en nuestra naturaleza es esencial. [Por ello] hemos de vincular la facticidad [que consiste en “nuestro hallarnos ‘lanzados al interior de’ una situación histórica y de un mundo que no son objeto de nuestra elección” (127)] con la existencialidad (128).

Como estudiaremos más adelante, esta idea de la historicidad del sujeto, por una parte y, por otra, la necesidad del individuo de superar las limitaciones a las que se ve sometido en el marco de una sociedad de carácter convencional, se encuentra relacionada con la misma evolución que atribuimos al concepto cortazariano del 'yo'.

Así pues, en este relato se puede percibir una velada crítica a la naturaleza represiva de la sociedad, puesto que aliena a sus integrantes en cuanto se salen de la norma, de modo que se suprime cualquier atisbo de individualidad. Por ese motivo, Cortázar retrata en 'Ómnibus' una sociedad de carácter positivista donde el sujeto se cosifica para formar parte de la masa ya que el ingreso en el grupo implica la renuncia del 'yo' individual.⁶⁵ De este modo, Clara y el joven acaban sometiendo su voluntad a las imposiciones de los otros pasajeros porque prefieren perpetuar unos valores que consideran absurdos antes que renunciar al reconocimiento social. En efecto, como señalan Gastón Amor y Diego García en su artículo sobre la crisis de identidad en la sociedad contemporánea:

Pertenecer a un grupo es una de las características de la identidad cultural. En ellos, lo simbólico de las relaciones atraviesa los capilares de la subjetividad hasta conformar la identidad básica de toda cultura: la identidad yo-sujeto que inicia la vinculación del sí mismo con el otro y que, a través de distintas transformaciones, va perfilando esa unidad bipartita con trazos que irán variando según sean los movimientos sociales que se realicen.⁶⁶

Como resultado, el hecho de ser incluidos en el grupo se convierte en motivo suficiente para garantizar su entorno de seguridad, la cual se asocia a su vez con un

⁶⁵ Esta noción recuerda en cierta manera al rechazo husserliano ante el positivismo reduccionista ya que, como sugiere Luis Sáez Rueda: "bajo el cielo gris del positivismo, el sujeto ya no resplandece como 'agente', [...] es reducido a la condición de objeto entre objetos. Lo que se denuncia como amenaza en la fenomenología husserliana es una 'naturalización de la conciencia', [...] que despoja a la subjetividad de su trascendentalidad y la 'cosifica'" (Sáez Rueda 2002: 43).

⁶⁶ Amor, Gastón & García, Diego (s.a.) 'Cambio cultural y crisis de identidad' [on-line] <www.monografias.com/trabajos14/cambcult.shtml> Consultado Mayo 2005.

estado de contentamiento, de felicidad incluso. Por ello, su relación se reduce a una mera convención dictada por la norma y la necesidad. En efecto, Cortázar presenta en este relato a un sujeto que se deja someter blandamente, sin oponer resistencia; un sujeto sin voluntad, que no será capaz de defender su 'yo' frente al poder unificador de la masa. La sociedad, pues, se descubre como un entorno hostil donde las relaciones humanas parecen destinadas al fracaso. Ciertamente, ante este panorama tan poco prometedor no es de extrañar que el narrador de 'Carta a una señorita en París' contemplara el suicidio como única vía de escape. Sin embargo, a pesar de la fatalidad inexorable a la cual parece abocada la existencia del ser humano (de ahí el sentimiento de angustia), Cortázar también deja entreabierto un resquicio a la esperanza. De este modo, bajo esa primera capa de pesimismo trascendental que tiñe la superficie del cuento, podemos vislumbrar, aunque sea de manera fugaz, la posibilidad de llegar a un (re)encuentro con el 'otro' como una vía de acceso hacia la liberación del 'yo'. La solidaridad entre individuos es una condición necesaria para alcanzar la comunicación humana pero esto sólo será posible dentro de una sociedad que no aliene a sus integrantes. En efecto, como ya sugería Cortázar en 'Teoría del túnel':

la angustia [...] es fecunda y amarga de hombre consigo mismo, bastándose para sufrir, poniendo su esperanza en la superación que será libertad y encuentro con los *semejantes* (Cortázar 1947: 133).

Por ello, el individuo ha de aceptar en primer lugar su propia condición puesto que sólo así será capaz de trascender su soledad. Cuando lo consiga, el 'yo' se verá capacitado para dejar atrás su aislamiento auto-impuesto, de modo que descubrirá a su lado la presencia del 'otro', de los otros, logrando así esa etapa de reunión que Cortázar anhela, puesto que:

la angustia del hombre contemporáneo no se muerde la cola: padecerla en soledad es premisa e incitación para superarla luego en altruismo: ahí se abre la etapa de reunión, de comunicación -de comunidad en su legítimo y alcanzado reino (Cortázar 1947: 131-2).

Como resultado, una vez que el personaje cortazariano supere esa fase inicial de soledad, se verá conducido entonces a emprender una búsqueda del 'otro', concepto fundamental para nuestro estudio. En efecto, Standish ha señalado que una idea frecuente en la obra cortazariana es "the unrelenting quest for something other and more authentic" (Standish 2001: 51). Como veremos, esta búsqueda que inician tímidamente algunos personajes de *Bestiario* se encuentra todavía sujeta a las restricciones que impone una experiencia parcial de la realidad. De manera similar, en su análisis del origen de la noción de 'perseguidor', que en el fondo es una manifestación de este sentimiento de búsqueda, Lida Aronne Amestoy ha propuesto que los relatos de *Bestiario* constituyen una primera etapa en la que el 'perseguidor' se reduce a sobrellevar "el asalto de sus entidades irracionales alienadas" ya que:

Al principio no se atreve a enfrentarse con [ellas] ('Casa tomada'), pero pronto se verá amando y alimentando su otredad interna ('Carta a una señorita en París'), incluso a reconocerla como una dimensión personal real ('Lejana') y a analizarla "científicamente" ('Cefalea'). 'Carta a una señorita en París' y 'Ómnibus', revelan el redescubrimiento de la otredad social, mientras que en 'Circe' se enfrentan las fuerzas instintivas esenciales [...]. El perseguidor alcanza en *Bestiario* esa coherencia interna elemental que le permitirá recuperar su impulso básico para sustentar la vida (Amestoy 1983: 383).

En efecto, Cortázar explora en 'Lejana' el sentimiento de otredad como vía de superación de la soledad trascendental del individuo. Así pues, ya hemos estudiado el alcance del aislamiento auto-impuesto que caracteriza al narrador de 'Carta a una señorita en París': una angustia similar es la que parece experimentar Alina Reyes, protagonista del cuento 'Lejana'. A través de su diario, Alina, una

joven bonaerense de clase alta, describe su hastío ante el mundo que la rodea: “Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas, de *pink champagne* y la cara de Renato Viñes” (119).⁶⁷ En efecto, Alina no es capaz de integrarse totalmente en su entorno puesto que se siente incomprendida por sus semejantes: “estoy sola entre esas gentes sin sentido” (120). De este modo, Alina manifiesta su sentimiento de alienación: la vida cotidiana se vuelve insoportable puesto que se ha percatado de que esa misma rutina, esa realidad que le ha sido dada, ya no es satisfactoria, puesto que se basa en la ignorancia y en la soledad: “Qué felices son”, comenta con amargura de sus familiares, totalmente ajenos a su ansiedad (119).⁶⁸ De manera similar, Cortázar sostiene en el citado ensayo ‘Teoría del túnel’ que “nuestro existencialista se angustia porque se sabe falsamente solo, porque su soledad es una *auténtica falsedad*” (Cortázar 1947: 119). En efecto, Alina, a su vez, se siente desgraciada porque intuye la presencia de su otro ‘yo’, una mendiga que vaga por las calles de Budapest. Esta idea la obsesiona hasta el punto de que viajará a la capital húngara en su luna de miel, con el fin de reencontrarse con la otra. Como resultado, la conciencia de Alina se verá transmigrada al cuerpo de su otro ‘yo’, la lejana.⁶⁹

Así pues, Alina es consciente de que su realidad cotidiana parece incompleta, que al margen de sus veladas de conciertos y trivialidades existe “[...] esa que es

⁶⁷ En *Cuentos Completos /I*. pp.119-125.

⁶⁸ Cortázar retoma esta idea en *Los premios* a través del personaje de López, quien se plantea cuestiones semejantes a las de Alina “Honestamente, procuraba interrogarse: ¿no estaba satisfecho de su vida, no le bastaba su trabajo, su casa [...], sus amigas del momento o del semestre? Lo malo es que nos han metido en la cabeza que la verdad está en los sueños, y a lo mejor es al revés y me estoy haciendo mala sangre por una tontería” (Cortázar 1960: 290).

⁶⁹ Por primera vez en un cuento, Cortázar explora el tema de la transferencia de conciencias, el cual está relacionado con “la migración de las almas o la idea de que dos personas pueden ser componentes intercambiables de un cuerpo más grande” (MacAdam 1971: 56). Este concepto, tan recurrente a lo largo de su obra, se vincula con la idea del doble y de las figuras cortazarianas, como ya hemos mencionado en la introducción.

Alina Reyes pero no la reina del anagrama” (119). Del mismo modo, Cortázar considera que el existencialista “[e]stá solo y angustiado, angustiado porque solo, angustiado porque la condición humana no es la soledad (Cortázar 1947: 122). En efecto, como sugerirá Oliveira, protagonista de *Rayuela*:

sin poseerse no había posesión de la otredad, ¿y quién se poseía de veras? ¿Quién estaba de vuelta de sí mismo? de la soledad absoluta que representa no contar siquiera con la compañía propia, tener que meterse en el cine o en el prostíbulo o en la casa de los amigos o en una profesión absorbente o en el matrimonio para estar por lo menos solo-entre-los-demás? (240).

Como resultado, Alina ya no es capaz de continuar escudándose en las trivialidades de su anodina existencia como una manera de evadirse de su propia condición. En cambio, empieza a experimentar la sensación de que, en algún lugar, se encuentra una parte suya que es víctima de maltratos y abusos, alguien que sufre al otro lado de un puente (símbolo de pasaje y de unión para Cortázar) y a quien le entra nieve por los zapatos rotos.⁷⁰ En efecto, estas imágenes se repiten constantemente en el cuento y sirven de nexo entre la vida de Alina en Buenos Aires y la mendiga, a la vez que anticipan la transformación final.⁷¹ Sin embargo, para Alina, esta ansiedad generada por su necesidad de ir en busca de su otro ‘yo’ es a la vez contradictoria ya que siente que es “tan hermos[a] [...] porque abre un camino, porque no concluye” pero, al mismo tiempo es “horrible porque abre un camino a esta que no es la reina y que otra vez odio de noche” (119). Por ello, si bien al principio del relato se observa una actitud de rechazo ante la lejana, “que sufra, que se hiele” (120), más adelante se

⁷⁰ A este respecto, José Amícola señala que esta evocación a los zapatos rotos: “expresa miseria o malestar físico y síquico [ya que se trata de] un recurso de corte neorrealista con gran poder de sugerencia para el lector que inmediatamente siente la incomodidad de la protagonista” (Amícola 1969: 120-2).

⁷¹ De esta forma, mientras Alina sigue realizando las acciones de su vida cotidiana, parece presentir la trasmigración de su conciencia al cuerpo de la otra, que tendrá lugar al final del cuento: “Le doy un beso a la señora de Regules, el té al chico de los Rivas, y me reservo para resistir por dentro. Me digo: ‘Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos’” (120).

produce un cambio en la postura de Alina, quien llega a sentir “una súbita y necesaria ternura hacia la que no es reina y anda por ahí” (121).⁷² Este sentimiento ambivalente parece motivado en parte por la misma naturaleza de lo ‘otro’: lo desconocido suele producir en el individuo un miedo irracional a la vez que ejerce una atracción inexplicable.⁷³

Como ya hicieran los existencialistas, parece que Alina también se ha percatado de que “[c]on todas las dudas, con todas las incertidumbres, el Yo me está dado, es en el soy, vale como base e instrumento” (Cortázar 1947: 122-3). En efecto, aunque Alina no sea capaz de comprender totalmente la existencia de la otra ya que la considera como una simple fabricación, un producto de sus sueños, en cambio tiene la certeza de que sus vidas se encuentran vinculadas a través de algún nexo inexplicable por medio de los parámetros lógicos del pensamiento racional:

No es que sienta nada. Sé que solamente es así, que en algún lugar cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado (120).

Sin embargo, para lograr ese reencuentro que tanto anhela y teme a la vez, Alina es consciente de que deberá cruzar el puente, tanto físico como espiritual, que la separa de la lejana, porque únicamente así conseguirá cubrir “la distancia que media del yo al otro” (Cortázar 1947:122). Por ello, Alina debe franquear los límites que confinan y restringen su ‘yo’, por lo que decide que “basta de pensar y a ser, a

⁷² De manera similar, el narrador de ‘Carta a una señorita en París’ experimenta una mezcla de orgullo y repulsión hacia los conejitos que vomita: “Apenas pude me encerré en el baño; matarlo ahora. [E]l conejito era blanquísimo y creo que más lindo que los otros.[...]. Comprendí que no podía matarlo” (En *Cuentos Completos /I*: pp. 114-5).

⁷³ Por ello, a pesar de que en un primer momento Alina se resiste a admitir la presencia de la mendiga, va aceptando esta situación gradualmente, hasta el punto de que, hacia el final, parece asumir que: “Sólo queda Budapest porque allí es el frío, allí me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod [...] y él me pega y yo lo amo” (121).

ser al fin y para bien” (124). Como resultado, Alina concibe la necesidad de “[...] salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos” (123). De este modo, Cortázar sugiere que tan sólo a través de la fusión con el ‘otro’ se consigue superar el sistema de falsas dicotomías, dado que:

el paso a la acción es la síntesis misma, la liquidación del hiato por el puente del hombre que no es ya subjetividad y la realidad exterior a él que no es ya objetividad, sino superrealidad que involucra ambas instancias en el acto por el cual hombre y mundo se integran (Cortázar 1947: 123).

En efecto, el individuo debe aceptar la superrealidad como una vía de acceso, de apertura hacia una realidad intersticial donde el ‘yo’, al reconocerse en el ‘otro’, pueda ganar en posesión ontológica. Por este motivo, para acceder a ese nuevo ámbito de la realidad que intuye Cortázar, los personajes de sus cuentos sufren transformaciones y desdoblamientos, lo cual parece responder al sentimiento de rebeldía del mismo autor, quien rechaza los límites físicos del individuo, el ‘yo’ “condenado a ser siempre el mismo, condenado a la rutina no sólo de la realidad sino de la existencia, sin posibilidad de extenderse a otras dimensiones” (Moreno Montoya 1995: 57). Como ya hemos señalado, en el caso de ‘Lejana’ se produce un proceso similar: el ‘yo’ de Alina se encuentra restringido, ligado a una vivencia parcial e insatisfactoria. Como en muchos de los relatos del autor, en ‘Lejana’ también aparecen unas fuerzas extrañas que invaden la conciencia de la protagonista de modo que se produce una fractura en la realidad conocida. En consecuencia, la lejana no sólo representa la posibilidad de acabar con las coordenadas espaciales que dominan a la Alina bonaerense, ya que la presencia de la lejana le permite viajar “a Hungría en pleno Odeón” (123), sino que también el sistema temporal pierde

consistencia y validez, puesto que Alina siente que:

me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto [porque] [a]llá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía [...]. Y me parecería bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo (123).

Por su parte, Jaime Alazraki ha sugerido que, en este relato, la introducción del elemento fantástico no constituye un intento de “jugar con los temores del lector”, sino que “[e]s más bien una ruta de acceso a ese segundo orden a través de una metáfora que [...] no es sólo un mero espejismo del personaje, sino un medio epistemológico de conocer, en términos poéticos, estratos de la realidad que escapan a los esquemas lógicos” (Alazraki 1983: 182). De esta manera, Cortázar nos propone en este relato que, una vez que el individuo se haya liberado de las cadenas que lo reducen a una experiencia parcial y, por tanto, limitada de la realidad, entonces será capaz de ingresar en este nuevo orden donde, como ya intuía el autor, será posible ir a “reunirse con los otros solitarios” (Cortázar 1947: 131).

Así pues, es revelador estudiar la evolución del concepto cortazariano del sujeto a través de la comparación de estos relatos. Como ya hemos sugerido, las historias de *Bestiario* se caracterizan por el aislamiento y la incomunicación de sus protagonistas. De este modo, en ‘Carta a una señorita en París’ el individuo es el causante de su propia soledad puesto que es incapaz de comunicar su experiencia de una realidad intersticial. En ‘Cefalea’ y especialmente en ‘Casa tomada’, el sujeto se dedica a reproducir patrones aprendidos que le permitan garantizar su ámbito de seguridad. De manera similar, el conformismo domina al individuo en ‘Ómnibus’, cuento en el que Cortázar explora además el efecto de la sociedad como entidad alienadora del ‘yo’. Como resultado, el sujeto se ve convertido en un mero autómat

dentro de una sociedad de carácter deshumanizante, ya que reduce a sus miembros, tanto metafórica como literalmente, a meros vegetales: son, todavía, individuos pasivos, carentes de toda capacidad de acción.

Es conveniente recordar ahora, como ya veníamos apuntando, que la constante irrupción de ese orden fantástico que trastoca la monótona existencia de los personajes responde al manifiesto rechazo de Cortázar hacia los parámetros racionales del pensamiento occidental. En efecto, Cortázar se siente agobiado por esa visión uniformada de la realidad que nos limita y restringe como individuos, ya que, como sugiere Oliveira: “esta realidad no es ninguna garantía para vos o para nadie, salvo que la transformes en concepto, y de ahí en convención, en esquema útil” (*Rayuela*, 310). Por ello, este descontento que siente el autor adquiere en un primer momento toques metafísicos, y se manifiesta en los relatos que hemos estudiado a través del elemento fantástico o extraño y de la manipulación de las coordenadas espacio-temporales tradicionales. Sin embargo, como veremos más adelante, este trasfondo metafísico dará lugar en sus siguientes colecciones de cuentos a una preocupación más explícita hacia cuestiones de carácter social. En efecto, el ‘yo’ cortazariano no será capaz de autorrealizarse dentro de esa sociedad a la que Cortázar atribuye, como en ‘Ómnibus’, una naturaleza represiva. Por ello, el sujeto cortazariano ha de crear un nuevo ámbito social en el que pueda gozar de una verdadera libertad de espíritu. Sin embargo, el individuo no podrá llevar a cabo esta tarea desde su soledad, si no que deberá emprender, como la protagonista de ‘Lejana’, una búsqueda del ‘otro’ que le permitirá, a su vez, reencontrarse a sí mismo, puesto que, como propone Oliveira:

La verdadera otredad hecha de delicados contactos, de maravillosos ajustes con el mundo, no podía cumplirse desde un solo término, a la mano tendida

debía responder otra mano desde el afuera, desde lo otro (*Rayuela*, 240).

Por ello, el siguiente paso en nuestro análisis nos lleva a estudiar con más detalle el concepto del 'otro', que en los relatos de Cortázar se tiende a identificar con la noción del doble o del *alter ego*, uno de los aspectos de la obra cortazariana que más atención crítica ha atraído. Sin embargo, consideramos que las limitaciones de los estudios críticos previos se acentúan especialmente dentro de este campo ya que, como decíamos en la introducción, parecen concentrados en analizar el alcance de la otredad tan sólo dentro de un ámbito puramente textual, descuidando, pues, el carácter más complejo pero ciertamente mucho más revelador de la búsqueda del 'otro' que se desarrolla en un plano supratextual.

3. La búsqueda del 'otro' como medio de autorrealización del 'yo': "Je est un autre"⁷⁴

Hasta ahora, pues, hemos examinado los orígenes, de carácter fundamentalmente existencialista, del interés de Cortázar con respecto a la problemática asociada con el individuo. De este modo, hemos hecho hincapié en el trasfondo de soledad e incomunicación que inunda los cuentos de *Bestiario*, el cual abrirá paso, como veremos, a una nueva apreciación del personaje en cuanto ser humano en 'El perseguidor', donde el individuo descubre la necesidad de superar su

⁷⁴ Referencia al verso de Rimbaud: "Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait". Rimbaud sugiere con este verso que el pronombre que designa al interlocutor, aquel que mejor conocemos es, en realidad, el 'otro', hecho que, como veremos, se ajusta al planteamiento que estamos estudiando.

soledad esencial para ir al encuentro del 'otro', como ya se perfilaba en 'Lejana'. De esta manera, este sentimiento de búsqueda de los personajes se manifiesta en muchos casos a través del desdoblamiento o la trasmigración de la conciencia del 'yo', como se observa en buena parte de los relatos de *Final del juego*, hasta el punto de que se convertirá en tema principal de *Rayuela* y también estará presente, en mayor o menor medida, en las colecciones de cuentos posteriores. Así pues, hemos observado cómo el personaje cortazariano inicia una búsqueda, ya sea de forma consciente o no, de su doble, de modo que, gracias a su ingreso en el 'otro', el 'yo' es capaz de trascender los límites físicos de su conciencia para lograr formas del ser más enriquecedoras, puesto que consigue ganar en posesión ontológica.

Sin embargo, como ya hemos señalado en la introducción, a pesar de la notable contribución que supone buena parte de los estudios críticos previos, consideramos que, en su gran mayoría, ofrecen una visión un tanto limitada de la cuestión, puesto que se han dedicado a examinar principalmente el alcance del doble dentro de un nivel intratextual, desatendiendo, pues, el carácter decisivo de la búsqueda del *alter ego* que el mismo 'yo' cortazariano emprende en un plano supratextual, es decir, en un nivel situado más allá de la narrativa o generado a partir de ésta, como estudiaremos en el segundo capítulo. Pero antes de explorar la relevancia de este punto, nos parece necesario establecer en primer lugar el marco teórico que nos permitirá obtener un mayor entendimiento de la cuestión. Por ello, en este primer capítulo nos dedicaremos a desarrollar las bases del concepto del individuo que se puede extraer de la obra cortazariana y que nos llevará a examinar las categorías de 'cronopio', 'fama' y 'hombre nuevo' que el mismo Cortázar crea en su narrativa.

En otras palabras, nos parece imprescindible explorar el camino que emprende el mismo 'yo' cortazariano en busca de su *alter ego* con el fin de desvelar así la estrecha relación que guarda el 'yo' del autor con el 'tú' del lector. Sin embargo, hemos de hacer hincapié una vez más en la distinción que ya hemos establecido en la introducción entre 'autor implícito' y 'autor real'. Por ello, no debemos confundir al 'autor implícito', es decir, la 'persona' que surge de los textos y que siempre se encuentra ubicado en un nivel narrativo, con aquel que los escribe, el 'autor real', puesto que este último se sitúa en un marco externo. Si retomamos nuestro análisis de la búsqueda del 'otro' que se opera en esta esfera supratextual, conviene recordar además que en cualquier acto comunicativo se establece un puente dialéctico entre un hablante y un oyente: es necesario, pues, contar con la figura de un receptor que reciba el mensaje del emisor. En efecto, líneas contemporáneas de investigación filosófica de la conciencia, como algunas ramas recientes de la hermenéutica, otorgan al receptor un carácter esencial, puesto que ya no es sólo considerado como intérprete de un mensaje sino que también se le asigna el papel de agente reconocedor de la individualidad del hablante.

Dentro de esta tendencia, la teoría comunicativa de Jürgen Habermas nos parece particularmente apropiada para examinar este punto, puesto que dicho autor ha estudiado la naturaleza del 'sí mismo' o la ipseidad como producto de una forma de autorreflexividad específica que se origina en el marco de la relación intersubjetiva. Como ya hemos indicado en la introducción, Habermas, continuador del trabajo iniciado por la escuela frankfurtiana, elabora una 'hermenéutica crítica' orientada hacia un estudio de la sociedad en un sentido de emancipación, pero con una revisión de los postulados del marxismo clásico. De este modo, Habermas

proporciona a la teoría crítica unas bases epistemológicas que le permiten desarrollar un entendimiento de la razón con valores éticos, así como una metodología no positivista de las ciencias sociales. Su principal interés reside en alejarse del esquema sujeto-objeto característico de la epistemología post-cartesiana para proponer, en cambio, una teoría intersubjetiva de la comunicación. De manera similar, como ya hemos observado anteriormente, el mismo Cortázar rechaza la dicotomía entre sujeto y objeto, lo cual no sólo se refleja en sus reflexiones teóricas, sino que también tiene una manifestación práctica en sus relatos a través de la búsqueda del 'otro' y su posterior fusión con el 'yo'.

Así pues, Habermas rechaza el solipsismo de la consciencia individual y apunta hacia un 'paradigma intersubjetivo', que presupone un sujeto lingüístico, interpersonal. De este modo, Habermas sugiere que, para llegar a un acuerdo sobre algo, los participantes en cualquier proceso comunicativo no sólo deben ser capaces de entender el significado de los enunciados emitidos en el acto del habla, sino que también han de poder relacionarse entre sí en su papel de hablantes y oyentes dentro del ámbito de una comunidad lingüística. A través de estas relaciones interpersonales recíprocas que se establecen por medio de esta doble perspectiva de emisor-receptor, el individuo accede a una 'relación consigo mismo' ('relation-to-self') que surge a raíz de este contexto interactivo. En otras palabras, un hablante se puede dirigir en una actitud performativa⁷⁵ a un oyente siempre y cuando haya aprendido a verse y comprenderse a partir de la perspectiva de su prójimo, del mismo modo en que el

⁷⁵ La pragmática universal de Habermas entiende la comunicación como una interacción de los actos de habla: todo acto lingüístico está compuesto por una parte 'proposicional' (un enunciado con contenido) y una parte 'performativa' (implícita en el acto). A la parte proposicional corresponde una oración declarativa ('p') o una mención, para actos de habla no constatativos ('que p'); la parte performativa se asocia con un acto ilocutivo, que puede traducirse verbalmente, de la forma más simple, con un pronombre personal y un verbo (yo afirmo, yo creo..) (Habermas 1988:viii, 69-70 & Sáez 2002: 337).

oyente adoptaría para sí la perspectiva del hablante. En consecuencia, esta ‘relación consigo mismo’ surge al adoptar la perspectiva del ‘otro’ en un acto comunicativo. En efecto, Cortázar propone en *Rayuela* un proceso similar: “Cuando es eso, ya no estoy mirando hacia el mundo, de mí a lo otro, sino que por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, *lo demás mirándome*. Me veo como pueden verme los otros” (84). Del mismo modo, como estudiaremos con más detalle en el segundo capítulo, esta misma idea, que radica en la necesidad de mirar con los ojos del ‘otro’ para ganar una mayor comprensión de sí, constituye el tema principal del relato ‘Axolotl’.

Así pues, a través del análisis de estos aspectos de la teoría comunicativa habermasiana, pretendemos poner de manifiesto el proceso que caracteriza la evolución del ‘yo’ cortazariano. Siguiendo la psicología social de George Herbert Mead (1863-1931), Habermas propone que el individuo logra una esfera propia de subjetividad cuando se interpreta a partir de las reacciones comunicativas que suscita en el ‘otro’.⁷⁶ De este modo, gracias al conocimiento de sí que se adquiere a través de la proyección en el *alter ego*, el individuo logra a su vez la autocomprensión. En su

⁷⁶ Dada la complejidad del tema, esbozaremos brevemente los principales postulados que caracterizan la teoría comunicativa de Mead. En *Mind, Self and Society* (1934), Mead describe cómo la mente individual emerge a raíz de un proceso social de comunicación que conlleva dos fases que presuponen a su vez un contexto social en el que dos o más individuos interactúan: la primera fase es la ‘conversación gestual’ (‘conversation of gestures’) y la segunda corresponde al lenguaje o la ‘conversación de gestos significativos’ (‘conversation of significant gestures’). Mead considera el lenguaje como un medio de comunicación a través de ‘símbolos significativos’ (‘significant symbols’), los cuales consisten en un gesto vocal que suscita una respuesta similar tanto en el sujeto que realiza dicho gesto, como en aquel que lo recibe. De este modo, Mead entiende el proceso comunicativo como un acto social ya que se requieren al menos dos individuos que interactúen. Por ello, según Mead el acto comunicativo consta de tres elementos: un gesto que inicia la comunicación, una respuesta a ese gesto por parte de otro individuo, y por último, el resultado de la acción iniciada por el primer gesto. Así pues, para Mead la mente es una forma de participación en un proceso interpersonal (social), puesto que el individuo adopta para sí la actitud del ‘otro’ hacia sus propios gestos o comportamiento. George Cronk. ‘George Mead’ en *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. [on-line] <<http://www.utm.edu/research/iep/m/mead.htm>>. Consultado Septiembre 2005.

ensayo 'Individuation through Socialization: On George Herbert Mead's Theory of Subjectivity', Habermas reconoce que la autorrealización, que consiste en el proyecto de un 'sí mismo' propio, es una aspiración inalienable del sujeto.⁷⁷ Pero al mismo tiempo, partiendo de los conceptos elaborados por Mead, hace depender la autorrealización de la comprensión de sí que se alcanza a través del reconocimiento del 'otro'. De este modo, gracias a la aplicación de los postulados teóricos que desarrolla Habermas, propondremos que la constante búsqueda del 'otro' que se desprende de la obra de Cortázar no es un recurso meramente estilístico ni gratuito, sino que responde a la necesidad intrínseca del 'yo' cortazariano de lograr su autovalidación como individuo. Como resultado, sugeriremos que el encuentro con el 'otro' se convertirá en el vehículo que permitirá subsanar el hiato que, como ya nos decía nuestro autor, media entre el 'yo' y el 'tú'.

Así pues, en el mencionado ensayo, Habermas encuentra en el pensamiento de Mead las bases que le permitirán desarrollar este aspecto de su teoría comunicativa.⁷⁸ Para Habermas, el logro de Mead consiste en establecer una relación

⁷⁷ Habermas, Jürgen (1988) 'Individuation through Socialization: On George Herbert Mead's Theory of Subjectivity' en *Postmetaphysical Thinking: Philosophical Essays*. pp. 149-204.

⁷⁸ Habermas introduce en primer lugar una serie de términos fundamentales que manejará a lo largo de su estudio, por lo que nos parece necesario rescatarlos aquí para facilitar la fluidez de su argumento. De esta manera, una de las preocupaciones principales de Habermas consiste en analizar el concepto de 'individualización social' ('social individualization'). Según Habermas, las propuestas sociológicas existentes carecen de precisión, y toma como ejemplo de este problema la definición que proporciona Emile Durkheim, quien describe la 'individualización social' como "a growth in the spontaneous forces that enable the individual to be himself" (Habermas 1988: 150). A raíz de esto, Habermas considera que Durkheim tiende a abordar la individualidad como un concepto definido en términos de una desviación ('deviation') de las características universales del entorno social de un sujeto determinado; por otro lado, Durkheim entiende como factores que permiten lograr la individualización tanto la 'diferenciación societal' ('societal differentiation') o la 'división del trabajo' ('division of labor') como la multiplicación de los roles sancionados socialmente. Habermas indica que, históricamente, esta diferenciación societal se ha asociado con una confrontación de las expectativas normativas diversificadas. La interiorización de estos conflictos conduce a una 'autonomización' ('autonomization') del 'sí mismo', puesto que el individuo debe en primer lugar 'autopositionarse' como un sujeto que actúa de manera espontánea (152). Para Habermas, las limitaciones de este enfoque radican en el hecho de que esta 'diferenciación societal' apunta hacia una individualización que se termina convirtiendo en otro sistema de normas establecidas socialmente, lo

entre dos elementos fundamentales: por un lado, la diferenciación dentro de la estructura de roles y, por otro, la formación de la conciencia y la adquisición de autonomía por parte de aquellos individuos que han sido socializados en condiciones diferenciadas (*opus cit.* 151). Gracias a este proceso, es posible alcanzar la ‘individuación’ (‘individuation’), que depende “upon the internalization of the agencies that monitor behavior, which migrate, as it were, from without to within” (152). De este modo, tal y como lo entiende la filosofía del sujeto, la individuación conduce, en última instancia, a la ‘autorrealización’ (‘self-realization’) del individuo. Pero Habermas considera insuficiente este planteamiento por lo que, siguiendo a Mead, propone que la individuación no se consigue mediante la autorrealización de un individuo que actúa de manera independiente desde su aislamiento, sino que implica un proceso de socialización mediado lingüísticamente, así como la constitución simultánea de una ‘historia de vida’ (‘life-history’) que sea, a su vez, consciente de sí (152-3). De manera similar, podemos enlazar en parte esta idea con el análisis que hemos extraído de los cuentos de *Bestiario*, donde, recordemos, el individuo no será capaz de autorrealizarse en un ámbito de soledad, sino que deberá emprender una búsqueda del ‘otro’ que le permitirá, a su vez, reencontrarse a sí mismo. Por ello, Habermas sugiere que la identidad del individuo socializado se forma “simultaneously in the medium of coming to an understanding with others in language and in the medium of coming to a life-historical and intrasubjective understanding with oneself” (153). En efecto, como veremos más adelante, la evolución del ‘yo’ cortazariano parece seguir un proceso similar ya que, por un lado, busca entablar una relación dialéctica con el lector y, por otro lado, adopta una

cual parece una expresión del ‘individualismo institucionalizado’ (‘institutionalized individualism’) de Talcott Parsons (150-1).

postura crítica en cuanto a su contexto histórico, lo cual evolucionará hacia su latente compromiso político con la causa de los países de América Latina, puesto que, como el mismo Cortázar declara:

el habla [es] el punto más alto que haya escalado el hombre buscando saciar su sed de conocimiento y de comunicación, es decir, de avanzar positivamente en la historia como ente social, y de ahondar como individuo en el contacto con sus semejantes. Sin la palabra no habría historia y tampoco habría amor. Seríamos mera perpetuación y mera sexualidad. El habla nos une como pareja, como sociedades, y como pueblos.⁷⁹

Según Habermas, gracias al llamado ‘giro lingüístico’⁸⁰ que se produce en la filosofía del sujeto, es posible entender la individualidad a través de la relación que se forma entre el reconocimiento intersubjetivo y el conocimiento de sí mediado intersubjetivamente; en otras palabras, Habermas considera que la estructura del lenguaje permite explicar el hecho de que el ser humano encuentra el camino hacia un ‘sí mismo’ a través de su completa exteriorización en otros objetos o en otros individuos, ya que “only at the greatest distance from itself does it become conscious of itself in its irreplaceable singularity as an individuated being” (153).⁸¹ De manera

⁷⁹ Cortázar, Julio, ‘Las hermosas palabras de toda nuestra lucha, enferman por el mal uso que les da el enemigo’, (Conferencia dada en Madrid, 1981) en *El otro país*, número 10, enero de 2002. [on-line] <<http://www.nodo50.org/elotropais/n10/cortazar.htm>> Consultado Abril 2003.

⁸⁰ En la filosofía continental, Heidegger es el promotor de este giro lingüístico a través de la relación que establece entre ser y lenguaje, puesto que considera al lenguaje como una manifestación del ser. Habermas comenta la relevancia de este giro lingüístico en ‘The Unity of reason in the Diversity of Its Voices’ (Habermas 1988: 134-39).

⁸¹ El siguiente paso en su análisis lleva a Habermas a emprender un recorrido por la historia conceptual de la noción de ‘individuo’, la cual designa en el campo de la lógica a un objeto sobre el cual es posible afirmar algo, mientras que en la ontología se aplica a una identidad simple o a un ser determinado. De esta forma, Habermas ofrece una primera definición de la expresión ‘individualidad’, entendida como “the singularity or particularity of a numerical individual, and not what is atomic or indivisible”, por lo que el concepto de ‘individuo’ describe aquello que “can be picked out and recognized again among the set of possible objects as being this particular one” (153). Asimismo, Habermas señala que, en la tradición empírica, las coordenadas de espacio y tiempo se utilizan como elementos de individualización, ya que un sujeto puede ser identificado numéricamente por medio del segmento espacio-temporal que su cuerpo ocupa físicamente. En cambio, la identificación cualitativa, que Habermas prefiere, se produce al caracterizar al mismo ser humano “through a determinate gene combination, through a social role constellation, or through a biographical pattern” (154). De manera similar, Cortázar también parece favorecer este tipo de individualización cualitativa puesto que se

similar, podríamos enlazar esta idea con la noción cortazariana de ‘paravisiones’ que desarrolla en *Rayuela* y que puede explicar el proceso que sigue el sujeto cortazariano para desdoblarse:

[las paravisiones son] una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano, como si yo fuera alguien que me está mirando (mejor todavía -porque en realidad no me veo: como alguien que me está viviendo) [...]. [Y] en ese instante sé *lo que soy* porque estoy exactamente sabiendo *lo que no soy* (568-9).

Por otro lado, en la tradición filosófica de la mente, el sentido enfático de la individualidad ha sido asociado desde Descartes con el ‘ego espontáneo’ o el Yo, el cual da paso al ‘ego trascendental’ de Kant. Para Habermas, los límites de este enfoque son particularmente evidentes en el trabajo de Immanuel Hermann Fichte: a pesar de que éste pretende ir más allá del punto de partida trascendental al relacionarlo no sólo con una consideración intersubjetiva de la individualidad sino también con un concepto existencialista de ‘autoelección’ (‘self-choice’), dicha unión continúa basándose en la primacía concedida a la conciencia y a la relación sujeto-objeto (158-9). Sin embargo, Habermas se muestra de acuerdo con la propuesta de Fichte que hace derivar el ego individual de un proceso mediante el cual un sujeto debe oponerse a sí mismo ante el ‘otro’ en una relación intersubjetiva. La necesidad de un encuentro entre ego y *alter ego* nace, pues, “from the fact that an ego, which, paradoxically, has *itself* posited itself, is able to become conscious of itself only in the mode of active subjectivity” (164).⁸² Al mismo tiempo, Fichte entiende que el

empeña en rechazar las limitaciones impuestas por las fronteras de espacio y tiempo hasta el punto de que, como ya hemos observado, las manipula con frecuencia en sus cuentos.

⁸² Con este modelo de un ego que se autoposiciona a través de un acto que es ‘ejecutado prácticamente’ (‘practically executed’) y que es ‘recapitulable reflexivamente’ (‘reflexively recapitulable’), Fichte combina la dimensión práctica y teórica de la subjetividad que estaban separadas en Kant (Habermas, 159).

ego sólo es capaz de ‘autoposicionarse’ (‘self-positing’) como algo individual, pero dicha individualidad requiere, no obstante, que el ego encuentre otros egos que lo delimiten a su vez. Sin embargo, como Fichte sigue considerando al ego original como subjetividad trascendental, éste sólo es capaz de encontrar otros egos como objetos. De esta manera, la singularidad y la universalidad del punto de partida trascendental se reafirma en detrimento de la intersubjetividad y de la individualidad (160-1). En resumen, a pesar de estas objeciones, Habermas rescata la idea que se desprende del argumento de Fichte que permite entender el lenguaje como un “medium through which one is able to *demand* independent activity of the other and to confront him with one’s expectation” (161). De manera similar, el ‘yo’ cortazariano exige de su lector que adopte una postura activa y crítica no sólo ante el lenguaje sino también ante las expectativas sociales, como tendremos la ocasión de comprobar en nuestro tercer capítulo.

Soren Kierkegaard, por su parte, rechaza el punto de partida trascendental en favor de un ‘sí mismo’ que está situado en una forma concreta de vida o en una historia de vida individual (‘life-history’). Kierkegaard, pues, retoma este concepto de ‘autoposicionamiento’ y lo interpreta como ‘autoelección’, en un proceso mediante el cual el ‘yo’ se apropia crítica y responsablemente de su ‘historia de vida’, por lo que Habermas sugiere que:

The act of self-positing must now be shifted to an individual who is entangled in history; the historicized, situated self must return to itself from out the facticity of a life that has developed naturally (164).

De este modo, el concepto de ‘historia de vida’ se convierte en el principio de individuación, siempre y cuando, advierte Habermas, esta ‘historia de vida’ sea traspuesta, a través de un acto de autoelección, en una forma existencial de la cual el

‘sí mismo’ sea a su vez responsable: el ‘yo’ se autoelige no sólo como aquel que es sino también como aquel que quiere llegar a ser (164-5). Al mismo tiempo, partiendo de este concepto de autoposicionamiento, Kierkegaard entiende la ‘autorrelación’ (‘self-relation’) como una ‘relación consigo mismo’ (‘relating-to-oneself’), por medio de la cual “I relate myself at the same time to an antecedent Other on whom this relation depends” (164).⁸³

Según Habermas, la verdadera innovación fue lograda por Wilhelm von Humboldt, ya que reemplaza el modelo de conciencia sujeto-objeto por un modelo de comunicación lingüística que implica a hablantes y oyentes, gracias al cual dichos hablantes se encuentran entre ellos de manera no-objetivizante. De este modo, la perspectiva del sujeto trascendental da paso a una pluralidad de las perspectivas de los participantes. La unidad dentro de esta pluralidad es considerada no como una asimilación sino como un ‘entendimiento no-obligado’ (‘unforced agreement’) en el diálogo, ya que la comunicación permite enlazar formas de vida diferentes sin anular por ello su diversidad (162-3). Humboldt considera, pues, que el lenguaje es el vehículo que posibilita la práctica lingüística entre sujetos que pertenecen a una comunidad lingüística mientras que, al mismo tiempo, se renueva y mantiene como un sistema lingüístico por medio de esta práctica (163). En efecto, como sugiere Cortázar: “Hablamos porque somos, pero somos porque hablamos”.⁸⁴

De esta forma, Habermas destaca el hecho de que, para Humboldt, en este proceso de comunicación lingüística las perspectivas del hablante y del oyente ya no

⁸³ Sin embargo, para Kierkegaard, este Otro será, en última instancia, Dios.

⁸⁴ Cortázar, Julio, ‘Las hermosas palabras de toda nuestra lucha, enferman por el mal uso que les da el enemigo’, (Conferencia dada en Madrid, 1981) en *El otro país*, número 10, enero de 2002. [on-line] <<http://www.nodo50.org/elotropais/n10/cortazar.htm>> Consultado Abril 2003.

se encuentran en el punto de inflexión de una subjetividad centrada sobre sí misma, sino que convergen en la esfera del lenguaje, por lo que “in this conversation the ‘irrevocable dualism’ of speech and reply, question and answer, utterance and response, reactivates itself each time anew” (163).⁸⁵ De este modo, el lenguaje se convierte en el medio que permite combinar a la vez los procesos de socialización e individuación: la actitud performativa que adopta el individuo para llegar a un acuerdo con el prójimo permite vincular el ‘yo’ del acto ilocutivo con la pretensión de que uno debe ser reconocido como un sujeto que no puede ser reemplazado en tomar decisiones con respecto a su propia historia de vida individual. En otras palabras, el sujeto ha de entablar una relación dialéctica con el ‘otro’ para reclamar para sí el reconocimiento de su propia existencia.

A modo de resumen, Habermas considera que, tanto para Kierkegaard como para Humboldt, la individualidad se relaciona con la intersubjetividad lingüística y con la identidad delimitada por la historia de vida (‘life-historical identity’) a través de la premisa de que “the call, the demand, or the expectation of an Other is needed in order to awaken the consciousness of spontaneous activity in me” (165). En el caso del ‘yo’ cortazariano que se desprende del nivel narrativo supratextual, esta expectativa adquiere un carácter activo puesto que implica, además, un estado de búsqueda consciente del ‘otro’, como veremos más adelante.

Así pues, partiendo de este modelo de comunicación intersubjetiva, Mead propone explicar la estructura del individuo. Habermas señala que Mead consigue

⁸⁵ Por ello, la menor unidad analítica consiste en la conexión que se establece entre el acto del habla del ‘yo’ y la toma de posición del ‘otro’. Habermas hace hincapié en la gran importancia que reviste para Humboldt el análisis de los pronombres personales; en efecto, Humboldt encuentra en la relación que se establece entre el par ‘yo-tú’ y ‘tú-mí’, diferente a su vez de la relación ‘yo-él(ella)’ y ‘yo-ello’, las condiciones que posibilitan la ‘síntesis no-obligada’ (‘unforced synthesis’) del entendimiento adquirido lingüísticamente (Habermas, 163).

alejarse del modelo reflexivo de la 'autoconciencia' ('self-consciousness'), característico del Idealismo alemán, mediante el cual el sujeto sólo se encuentra a sí mismo a través de la meditación de su objeto (170). En efecto, para Mead el 'sí mismo' nace en el marco de un contexto social, de modo que la 'autoconciencia' surge a raíz de un proceso mediante el cual el individuo adopta la actitud del 'otro' con el fin de divisarse a sí mismo a través del punto de vista del 'otro'. De este modo, Habermas atribuye a Mead el logro de haber sido el primero en utilizar la actitud performativa de la primera persona hacia una segunda persona, especialmente la relación simétrica que se establece entre el par 'yo-mí', como veremos. Gracias a este nuevo tratamiento de la cuestión, el objeto ya no es entendido a partir de la perspectiva de tercera persona de un observador, sino que se instala en la perspectiva de una segunda persona participante en la comunicación lingüística: el 'otro' es un *alter ego* en segunda persona.

Para justificar su argumento, Mead hace descender la entidad del ego, característico de la filosofía de la conciencia, a un 'mí' ('me'), es decir, a un 'sí mismo' que primero emerge en contextos de interacción ante los ojos de un *alter ego*, de manera que los conceptos filosóficos fundamentales se trasladan de la esfera de la conciencia a la del lenguaje (162). De este modo, Habermas concluye que la autoconciencia originaria no es un fenómeno inherente al sujeto sino que se genera a través de la comunicación, ya que "self-consciousness forms itself on the path from without to within, through the symbolically mediated relationship to a partner in interaction" (177). Por otro lado, a través de este 'mí', Mead es capaz de expresar esta estructura del 'sí mismo' como segunda persona de otra segunda persona pues, como aclara Habermas:

As long as subjectivity is thought of as the inward space of one's own representations, a space that is disclosed when the object-representing subject bends back, as if in a mirror, upon its activity of representing, everything subjective will be accessible only in the form of objects of self-observation or introspection -and the subject itself only as a 'me' objectified under this gaze. The 'me' casts off the reifying gaze, however, as soon as the subject appears not in the role of an *observer* but in that of a *speaker* and, from the *social perspective* of a *hearer* encountering him in dialogue, learns to see and to understand himself as the alter ego of another ego (171-2).

De manera similar, en el mencionado cuento 'Axolotl' podremos observar un desarrollo semejante: a raíz de la contemplación obsesiva de los axolotl, la conciencia del hombre narrador se ve trasmigrada a la mente del anfibio, estableciéndose entre ellos un recíproco puente comunicativo. Como resultado, el 'yo' narrativo se aplica al mismo tiempo al punto de vista 'yo-el otro-tú' del hombre-narrador y del axolotl-narrador, proceso que queda reflejado mediante la manipulación del lenguaje: el narrador es capaz de divisarse a sí mismo no sólo como un hombre sino también como un axolotl.

Por ello, Habermas considera que el hecho de aceptar la perspectiva del 'otro' implica, a su vez, adoptar un rol, ya que "through the fact that I perceive myself as the social object of an other, a new reflexive agency is formed through which ego makes the behavioral expectations of others into his own" (179). En efecto, una sociedad se compone de un sistema estructurado de patrones y reglas de comportamiento, por lo que esta configuración de roles organizados según las normas establecidas engloba la actitud de todos sus miembros para formar una unidad simbolizada, esto es, el 'otro generalizado' ('generalized other') que implica, pues, una actitud organizada y estandarizada con respecto a la cual el individuo define su propia conducta, de modo que este 'otro generalizado' revela "the behavioral expectations of one's social surroundings that have, as it were, *migrated*

into the person” (179).⁸⁶ Por este motivo, Mead considera que el individuo sólo alcanza su ‘autoconciencia’ cuando sea capaz de divisarse a sí mismo desde el punto de vista de este ‘otro generalizado’. De esta forma, a pesar de que el ‘sí mismo’ surja en una interacción socio-simbólica, no se convierte por ello en una mera reflexión pasiva del ‘otro generalizado’. En efecto, si bien el individuo tiene la capacidad de modificar su manera de actuar en función de la actitud del prójimo, su comportamiento no se encuentra condicionado sistemáticamente por estos patrones de conducta del ‘otro’.

Como resultado, Mead encuentra dos fases (o polos) que componen el ‘sí mismo’: una etapa que refleja la actitud del ‘otro generalizado’ y otra que surge como una reacción hacia la actitud de este ‘otro generalizado’. Mead recurre al paradigma ‘mí-yo’ para explicar este proceso, de modo que asocia el ‘mí’ con un ‘sí mismo’ social que reproduce “the organized set of attitudes of others which one himself assumes”, mientras que el ‘yo’ se convierte en la reacción ante el ‘mí’, ya que representa “the response of the organism to the attitudes of the others” (Mead 1934: 175). De este modo, se establece una relación dialéctica entre la sociedad y el individuo que se pone de manifiesto a través de esta polaridad entre el ‘mí’, que supone la interiorización de roles que derivan de procesos simbolizados, y el ‘yo’, que implica una reacción creativa hacia las estructuras simbolizadas del ‘mí’ o el ‘otro generalizado’. Así pues, Mead define este ‘mí’ como “a conventional, habitual individual”, mientras que el ‘yo’ refleja “the novel reply” del individuo hacia el ‘otro generalizado’ (Mead 1934: 197).

Como veremos a continuación, también es posible aplicar esta estructura del

⁸⁶ La cursiva es nuestra. Recordemos, una vez más, que en los relatos cortazarianos está migración de la conciencia del ‘yo’ al ‘otro’ (y viceversa) se produce de manera literal.

‘sí mismo’ al concepto cortazariano de identidad, ya que también divide la sociedad en dos categorías principales de individuo: el ‘fama’, que representa a un sujeto pasivo a imagen del ‘mí’ habermasiano; y el ‘cronopio’, que constituye en principio un individuo activo y libre de espíritu, semejante al ‘yo’. De esta manera, Habermas sugiere que una identidad constituida únicamente por este ‘mí’ posee en sí una naturaleza convencional, ya que “it mirrors the forms of life and the institutions that are practiced and recognized in a particular society” (Habermas 1988: 180). Por ello, Habermas encuentra en el ‘mí’ una conciencia moral que se adhiere a las convenciones y prácticas de un grupo específico, por lo que representa “an identity formation that makes responsible action possible only at the price of blind subjugation to external social controls, which remain external in spite of the internalizing effect of role-taking” (182). Así pues, Habermas considera que el individuo no es capaz de autorrealizarse desde un estado de identidad convencional por lo que deberá hacerse responsable de su propio proyecto de vida, acercándose así a una etapa postconvencional de identidad en la que, como veremos más adelante, el ‘yo’ cortazariano podrá llegar a autoelegirse como un ‘hombre nuevo’.

4. La identidad convencional

Así pues, Habermas describe de esta forma esta primera etapa convencional que el individuo debe superar para alcanzar su identidad verdadera. Ya hemos estudiado el papel decisivo que este autor atribuye al ‘otro’, no sólo como agente reconocedor de la individualidad del hablante sino también como un vehículo que

permite al 'sí mismo' realizar una autorreflexión crítica. Sin embargo, en esta etapa convencional el 'sí mismo', formado por el par 'mí-yo', todavía se encuentra sujeto a controles sociales puesto que no ha sido capaz de desvincularse de las normas que regulan la sociedad. De este modo, este individuo convencional parece destilar pasividad y contentamiento, puesto que no sólo no se preocupa por cuestionar las formas lingüísticas o sociales que le han sido asignadas, sino que se limita meramente a asimilarlas y reproducirlas.

De ahí es posible extraer, pues, una concepción del individuo que también podemos aplicar a la estructura del sujeto que Cortázar elabora en su obra. Por ello, estudiaremos en primer lugar la noción de 'fama' que identificaremos con el 'mí' habermasiano y, a continuación, examinaremos el concepto de 'cronopio' que también se asemeja a la función del 'yo' descrito por este autor. De manera preliminar, recordemos que mediante el análisis de los relatos de *Bestiario* ya encontramos a unos personajes que representaban, en líneas generales, a un tipo de individuo a quien se le atribuían una serie de características negativas. En efecto, en estos relatos se describe a un ser humano que se deja atrapar por la falsa seguridad que inspira la rutina ('Casa tomada' y 'Cefalea'), que sufre un aislamiento autoimpuesto por su incapacidad de comunicar ('Carta a una señorita en París', 'Cefalea' y 'Bestiario') y que acata ciegamente los convencionalismos ('Ómnibus').

De manera similar, en *Historias de cronopios y famas* (1962), un conjunto de cuentos breves escritos en prosa poética de clasificación un tanto difícil, Cortázar acuña el concepto de 'fama', el cual nos parece que reúne los aspectos fundamentales de este 'mí' convencional que estamos analizando. Si bien el autor no ofrece una definición demasiado explícita acerca del significado concreto de este término, es

posible extraer algunas de sus características básicas a través del estudio de estos relatos. En primer lugar, hay que resaltar el contraste que supone *Historias de cronopios y famas* con respecto a las colecciones previas, donde el vínculo común entre los relatos es más evidente. De la misma forma, a diferencia del ejercicio introspectivo que constituyen algunos de los cuentos anteriores, en *Historias de cronopios y famas* se entremezclan aspectos tanto humorísticos como absurdos con una clara intención: desestimar una concepción del mundo (y de un lenguaje) demasiado trascendental y ortodoxo, quizás a modo de recordatorio de que, para Cortázar, la literatura es ante todo un acto lúdico.

De esta manera, los ‘famas’ encarnan a un tipo de individuo, en clara oposición a los ‘cronopios’ (como ya estudiaremos más adelante), que “nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen” pero que, sin embargo, se entretiene pegando “sus estampillas con prolijidad, dándoles golpecitos para que se fijen bien”.⁸⁷ En efecto, este afán de pulcritud y sobriedad de los famas se pone de manifiesto en ‘Conservación de los recuerdos’, puesto que descubrimos que “las casas de los famas son ordenadas y silenciosas [...]. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios, y los famas mueven la cabeza comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio” (480). Del mismo modo, los famas se caracterizan por la necesidad de controlar todos los aspectos de su vida ya que consiguen de este modo garantizar su entorno de seguridad, tal y como se desprende de la descripción de sus hábitos al emprender un viaje:

Cuando los famas salen de viaje, sus costumbres al pernoctar en una ciudad son las siguientes: Un fama va al hotel y averigua cautelosamente los precios, la calidad de las sábanas y el color de las alfombras. El segundo se traslada a la comisaría y labra un acta declarando los muebles e inmuebles

⁸⁷ En *Cuentos Completos /I*. Madrid. p. 474 y 498, respectivamente. Todas las citas de *Historias de cronopios y famas* pertenecen a la mencionada compilación de cuentos.

de los tres, así como el inventario del contenido de sus valijas. El tercer fama va al hospital y copia las listas de los médicos de guardia y sus especialidades. Terminadas estas diligencias, los viajeros se reúnen en la plaza mayor de la ciudad, se comunican sus observaciones, y entran en el café a beber un aperitivo (479).

En otro cuento, 'Comercio', los famas deciden poner una fábrica de mangueras y como los cronopios que han empleado se dedican a bailar en lugar de a trabajar, los famas "se enfurecieron y aplicaron en seguida los artículos 21, 22 y 23 del reglamento interno. A fin de evitar la repetición de tales hechos" (484). Como consecuencia de esta satisfacción que experimentan al respetar y seguir fielmente las normas, no es de extrañar que "en las sociedades filantrópicas las autoridades [sean] todas famas" (485).⁸⁸

Como resultado, este gusto por las rutinas y el respeto a los deberes y normas sociales encaja dentro del tipo de identidad convencional que propone Habermas, como podemos observar en 'Lo particular y lo universal', uno de los cuentos que probablemente mejor ilustra el carácter de los famas. En este relato, un entusiasmado cronopio se está lavando los dientes y tira por la ventana el exceso de dentífrico, con la mala suerte de que aterriza en el sombrero de unos famas que estaban manteniendo una animada conversación de política en la calle, con el resultado de que el cronopio debe hacer frente a la ira de los famas no sólo por haberles estropeado los sombreros sino también por estar malgastando de esa manera la pasta de dientes.

Así pues, hasta ahora hemos estudiado mediante estos relatos los rasgos principales que distinguen a este 'sí mismo' en su estado convencional: un individuo

⁸⁸ Como veremos más adelante, en su novela *Los premios*, Cortázar también atribuye a las autoridades del barco las características de los famas. Asimismo, Cortázar señala que los famas son "pesimistas por naturaleza" (492), de modo que, en una ocasión en que el fama se toma un frasco de virtud, "lo mismo sigue viviendo solo y triste. Cuando se cruza en la calle con su suegra o su mujer, ambos se saludan respetuosamente y desde lejos. No se atreven ni siquiera a hablarse, tanta es su respectiva perfección y el miedo que tienen de contaminarse" (488).

conformista, pasivo y, por lo general, rutinario. Por otro lado, es interesante señalar que Cortázar reinventa la palabra 'fama', ya existente en el vocabulario español pero otorgándole un nuevo significado y morfosintaxis. A este respecto, David William Foster realiza una valiosa observación, ya que sugiere que, a través de dicha manipulación del lenguaje, Cortázar ofrece una definición pseudo-sociológica para perfeccionar nuestra apreciación de una tipología humana ya existente pero que había sido insuficientemente descrita. De este modo, Foster sugiere que el propósito de Cortázar no reside únicamente en cuestionar nuestra realidad cotidiana a través de la categorización del ser humano sino que, en cambio:

he is challenging our perception of it by defamiliarizing⁸⁹ it, by introducing a panoply of types and behaviors that really does not quite fit. By doing so, he is asking us to see it in a way that *breaks* with our normal, secure perception [and] he ruptures the instrument most closely identified with perception, the code of social communication, language, through his introduction of elements alien to it (Foster 1979: 66).

En *Las armas secretas*, aunque se trate de una colección anterior, este patrón de conducta adquiere unos rasgos más definidos y se consolida en relatos como 'Cartas de mamá', 'Los buenos servicios' y 'El perseguidor'. En efecto, en el primero de estos relatos el individuo se caracteriza no sólo por adoptar una actitud pasiva sino también por su falta de comunicación. En este cuento, Luis se casa con Laura, la novia de su hermano Nico, el cual ha enfermado de tuberculosis. Tras la muerte de Nico, a los pocos días de la boda, el joven matrimonio se embarca rumbo a París para escapar de las reprobaciones familiares. Sin embargo, a pesar de llevar dos años viviendo en París, Luis sigue sintiendo el peso de las obligaciones sociales a través de las cartas que su madre periódicamente le escribe desde Buenos Aires:

⁸⁹ Como veremos en el tercer capítulo, Cortázar también utiliza un elemento de 'desfamiliarización' similar para cuestionar la percepción convencional del lector pasivo.

Cada carta de mamá [...] cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota [porque las cartas] eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro de ese orden de cosas que Luis había querido y trazado y conseguido, calzándolo en su vida como había calzado a Laura en su vida y a París en su vida (179).⁹⁰

La nueva existencia casi perfecta que Luis se ha creado en París, “[esa] vida [...] sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes” (182), se tambalea cada vez que recibe una carta de su madre, porque éstas se han convertido en un penoso recordatorio del pasado que ha dejado atrás y de los deberes sociales que no se han cumplido. Por eso, después de cada carta de mamá “no quedaba más que una parva libertad condicional, la irrisión de vivir a la manera de una palabra entre paréntesis, divorciada de la frase principal de la que sin embargo es casi siempre sostén y explicación” (179).

Las cartas, pues, son como una nube que enturbia pasajeramente su impasible existencia pero que, de un manotazo, se pueden guardar en un cajón y después todo seguirá igual: “la oficina, el cine por las noches, Laura siempre tan tranquila, bondadosa, atenta a sus deseos” (180). Así transcurren sus días, y su relación con Laura se mantiene gracias al tácito acuerdo de no pronunciar nunca el nombre de Nico, de fingir que son felices y de que todo está bien: “Lo raro era que Laura no lo nombrara nunca, y que por eso tampoco él lo nombrara, que Nico no fuera ni siquiera el difunto, ni siquiera el cuñado muerto, el hijo de mamá” (184).

De esta forma, se establece una rutina que Luis asume y acepta: el constante reproche implícito que se desprende de las cartas de su madre es el precio que debe pagar por su ‘traición’, por su osadía de querer llevar una existencia que no le pertenece. Por eso, Luis se resigna a seguir recibiendo las cartas como una condena

⁹⁰ En *Cuentos Completos /1*. pp.179-193.

perpetua puesto que “si le hubieran faltado habría sentido caer sobre él la libertad como un peso insoportable” (182). Sin embargo, esta perpetuación de las rutinas y de su estabilidad prefabricada se ven amenazadas cuando un día y sin previo aviso, en una de las cartas su madre menciona que el hermano muerto, Nico, había preguntado por ellos. Luis decide ignorar la evidente equivocación que ha cometido su madre, “habría querido escribir ‘Víctor’ y había puesto ‘Nico’” (180), y decide no contarle la verdad a Laura, para no afligirla aunque, en realidad, Luis confiesa que lo único que le importaba era “la cara que pondría Laura, la actitud de Laura. Y le importaba por él, naturalmente, por el efecto que le haría la forma en que a Laura iba a importarle la carta de mamá” (180). En efecto, a pesar del tiempo y la distancia, el recuerdo de Nico sigue interponiéndose entre ellos como una presencia silenciosa pero tenaz que va deshilachando poco a poco su felicidad hecha a base de retales:

La carta de mamá lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos dos años de vida en París, la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos (186).

De este modo, la sorda amenaza del nombre de Nico en la carta de mamá es suficiente para descubrirle las costuras a ese “simulacro de sonrisas y de cine francés” (188). Sin embargo, a pesar de que tanto Laura como Luis son conscientes del engaño que viven, son incapaces de actuar, de asumir la responsabilidad de sus errores y tratar de enmendarlos, por lo que, cuando su madre anuncia la próxima visita de Nico, les resulta más fácil seguir representando la farsa y aceptar ya como real la intromisión de Nico, quien, en realidad, nunca había estado ausente.

Este relato guarda ciertas semejanzas con ‘Casa tomada’, ya que en ambos cuentos el sujeto prefiere someterse a la presencia ajena antes que alterar su sentido

de comodidad. Del mismo modo, a pesar de su matrimonio los personajes se ven atrapados en una existencia solitaria por su incapacidad de comunicar(se). Como resultado, este 'sí mismo' convencional se revela como un individuo apático, conforme y rutinario; un sujeto, en suma, "de l[o]s que se quedan atrás y sólo obran por inercia, aunque empleara a veces una voluntad casi terrible en no hacer nada, en no vivir de veras para nada" (187). Del mismo modo, Cortázar parece sugerir en este cuento que la verdad no se compone únicamente de aquello tangible o visible, sino que se puede deformar con facilidad para ajustarla a una percepción subjetiva de la realidad.

Dentro de esta misma colección, *Las armas secretas*, Cortázar retoma ciertos aspectos de este individuo convencional en 'Los buenos servicios'. Madame Francinet, una criada francesa de origen humilde, narra un extraño episodio en el cual madame Rosay, de elevada posición social, solicita sus servicios para que cuide de sus perros durante una fiesta. Días después, monsieur Rosay propone a madame Francinet que se haga pasar por la madre de un amigo de la familia, monsieur Bébé, que acaba de morir, con el fin de 'guardar las apariencias', aunque no se llega a aclarar del todo la necesidad de involucrar a madame Francinet en la farsa. Durante el velorio, la aflicción de madame Francinet deja de ser fingida cuando descubre que el fallecido fue el único invitado de la fiesta que le había demostrado cierta consideración. Sin embargo, Madame Francinet se deja llevar por su congoja y, al tratar de besar al muerto, monsieur Rosay se lo impide con un gesto de censura. De este modo, este relato contiene un explícito trasfondo social, pues retrata la desigualdad de clases: la ingenua y servicial madame Francinet no entiende las extravagancias de los Rosay pero está dispuesta a cumplir su cometido sin rechistar.

Sin embargo, cuando se atreve a salirse de las expectativas y demuestra un auténtico pesar, está trasgrediendo el papel dramático que le ha sido asignado y, por ende, su rol social. Como resultado, este relato recuerda en ciertos aspectos al individuo que estudiamos en 'Ómnibus', puesto que el 'yo' que se desprende de 'Los buenos servicios' no sólo respeta ciegamente los convencionalismos sino que acata y cumple las órdenes establecidas, por muy ridículas que parezcan. De esta forma, como ya sugería Habermas, este 'yo' convencional tampoco será capaz de hacer frente a las estructuras institucionalizadas de las relaciones sociales, por lo que, en este relato, madame Francinet deberá limitarse a reproducir su papel social: obedecer, servir y no cuestionar(se).

El siguiente cuento de nuestro análisis, 'El perseguidor', nos parece interesante por varios motivos, a pesar de que ya haya sido estudiado por la crítica con frecuencia:⁹¹ por un lado, Cortázar presenta en un nivel intratextual el conflicto que surge entre estos dos polos, el 'mí' y el 'yo', que conforman el 'sí mismo' convencional a través de los personajes de Bruno y de Johnny, respectivamente. De este modo, podremos examinar no sólo los rasgos que caracterizan el comportamiento de un individuo fama o cronopio, sino también sus contradicciones. Por otro lado, en el plano supratextual este relato supondrá un punto de inflexión en el pensamiento del mismo Cortázar. Dicho esto, pasemos a estudiar en un primer lugar el personaje de Bruno, biógrafo de Johnny Carter y crítico de jazz, en el cual se consolidan estos aspectos del 'mí-fama' que venimos examinando. A lo largo de su narración, Bruno retrata su paradójica relación con Johnny, un saxofonista adicto a

⁹¹ Véanse, por ejemplo: Sommer, Doris, 'Pursuing a Perfect Present' en Alonso, Carlos J. (ed.) (1998), pp. 211-36; Veiravé, Alfredo, 'Aproximaciones a 'El Perseguidor'' en Lagmanovich, David (ed.) (1975), pp. 191-218; Saúl Sosnowski, 'Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de 'El Perseguidor', de Julio Cortázar', en Giacomani, Helmy F. (ed.) (1972), pp. 427-45.

las drogas pero de inmenso talento, la cual se basa en una mezcla de interés personal y una cierta condescendencia hacia el caótico estilo de vida del músico:

[D]esde mi mundo puritano -[...] cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral- los veo como ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad [aunque] envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, aunque nadie sepa qué es exactamente ese otro lado (238).⁹²

A diferencia de Johnny, Bruno es un “ciudadano útil”, un sujeto que se deja regir por el tiempo lineal y el sentido común, que siente la obligación de “crearse deberes a manera de flotadores” (236) para resguardarse de los disparates de Johnny, sus arrebatos irracionales, que revelan, al fin y al cabo, “su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver” (235). De este modo, aunque llegue a intuir, hasta cierto punto, ese sentimiento de otredad que inunda a Johnny, Bruno prefiere aferrarse a su seguridad cotidiana rellena de trivialidades, satisfecho de sí mismo y compadeciendo secretamente a Johnny, ese “pobre diablo enfermo y vicioso y sin voluntad” (248):

Sonríó lo mejor que puedo, comprendiendo vagamente que [Johnny] tiene razón, pero lo que él sospecha y lo que yo presiento de su sospecha se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días (233).

De esta manera, en el personaje de Bruno se reafirma un modelo de comportamiento pasivo que ya se empezaba a esbozar en los cuentos de *Bestiario*. Así pues, Bruno se empeña en crear rutinas y obligaciones con el fin de evitar la responsabilidad que supone cuestionarse la validez de la realidad convencional; por otro lado, si bien llega a entrever la posibilidad de una realidad de carácter intersticial, antepone la supuesta estabilidad que proporciona perpetuar unos valores aprendidos antes que salirse de la norma, puesto que, a pesar de Johnny, a pesar de

⁹² En *Cuentos Completos /1*. pp. 225-266.

“una luz que busca encenderse” (234), esa puerta que empieza a entreabrirse del otro lado, Bruno prefiere, en cambio, “pensar en pasado mañana y era como una tranquilidad, como un puente bien tendido del mostrador hacia adelante” (236).⁹³ Por ello, Bruno constituye un tipo de individuo que no pierde nada porque tampoco arriesga nada, un sujeto que se conforma con los límites que imponen un ‘aquí’ y un ‘ahora’, porque se trata, en suma, de “un ‘yo’ que todavía no [ha] accedido al ‘tú’” (Cortázar 1973: 49). De este modo, podemos entresacar de este cuento una crítica implícita a ese estado de complacencia y aceptación en el que se escuda Bruno y que supone, además, una negativa a dar el salto al vacío, ese “tirar[se] de cabeza contra la pared” (241) que consiste en cometer, como el narrador de ‘Carta a una señorita en París’, un simbólico suicidio espiritual que le permitiría, en cambio, liberarse de formulismos desgastados y manidos para ir en busca de un ‘sí mismo’ renovado, por lo que su existencia se termina convirtiendo en “la vida, como un *comentario* de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance del salto que no damos” (*Rayuela*, 635).

Al mismo tiempo, al agravarse el comportamiento irracional de Johnny, Bruno teme que desacredite en público las conclusiones de su biografía, ya que Johnny le censura en más de una ocasión la visión parcial que ofrece de su vida, aunque reconozca que “no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar” (260). De hecho, los esfuerzos de Bruno se centran en definir y etiquetar la música de Johnny, en lugar de intentar plasmar la esencia de Johnny, su angustia como ser humano:

⁹³ De manera similar, Cortázar manifiesta que “en la mayoría de los casos, esa erupción de lo desconocido no va más allá de una sensación breve y fugaz de que existe un significado, una puerta abierta hacia una realidad que se nos ofrece pero que nosotros, tristemente, no somos capaces de aprender” (‘El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica’ en Alazraki 1983: 69).

Honestamente, ¿qué me importa su vida? [En realidad] no me ha parecido necesario explicarle a la gente que Johnny cree pasearse por campos llenos de urnas, o que las pinturas se mueven cuando él las mira (260/251).

Por otro lado, es posible entresacar de estas líneas una velada confesión, un amargo reproche que quizás Cortázar se esté dirigiendo en cierto modo a sí mismo. En efecto, como el autor confiesa en diversas entrevistas, su preocupación principal en *Bestiario* se centraba en conseguir determinados efectos estéticos más que en desarrollar el carácter de los personajes. En cambio, ‘El perseguidor’ es un reflejo del periodo de transición que Cortázar atraviesa a nivel intelectual y emocional: a raíz de su traslado a París en 1951, Cortázar es capaz de llevar una vida más intensa, que le permite dejar atrás la frustración de la existencia retraída y solitaria que experimentó en Argentina (González Bermejo 1978: 130):

‘El perseguidor’ fue una primera toma de conciencia de una realidad inmediata, histórica, que hasta entonces había estado relegada al telón de fondo para los sucesos fantásticos de mis cuentos. No es por azar que poco tiempo después —y esas podrían ser las experiencias paralelas— fui por primera vez a Cuba y conocí de lleno la experiencia socialista, con la que me solidaricé. Hasta entonces yo veía personas, individuos encerrados en sus viviendas privadas. ‘El perseguidor’, en efecto, fue una primera tentativa por aprehender al hombre como historia y destino, como buscador de sí mismo en su punto más alto y exigente (Barnechea Lima, 1971).

De esta manera, como exploraremos en el siguiente apartado, el ‘yo’ cortazariano retoma a su vez su propia ‘historia de vida’ como paso previo para poder alcanzar una identidad más satisfactoria. Pero volvamos a nuestro análisis de este ‘yo’ convencional. Hasta ahora hemos estudiado este ‘mí-fama’ en términos de una determinada concepción de la realidad: este individuo se ubica, pues, en un plano que no sólo respeta las coordenadas espacio-temporales tradicionales, sino que también se limita a reproducir costumbres y gustos adquiridos. De la misma forma, también podemos precisar que este individuo sólo es capaz de fijar esta realidad, de

comprenderla, a través de un lenguaje establecido. En efecto, Johnny le reprocha a Bruno su necesidad de recurrir a las palabras, a la rigidez del lenguaje, para tratar de expresar la esencia de su música: “No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma” (261). Como propone Peter Standish, el personaje de Johnny parece sugerir que “once language takes over and the biography is published the ‘truth’ is fixed, and falsified in the process” (Standish 2001: 29).⁹⁴ De manera similar, Oliveira afirma en *Rayuela* :

El solo hecho de que vos estés a mi izquierda y yo a tu derecha hace de la realidad por lo menos dos realidades, y conste que no quiero ir a lo profundo y señalarte que vos y yo somos dos entes absolutamente incomunicados entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si uno es serio (*Rayuela*, 310).

Por este motivo, el ‘sí mismo’ convencional de Bruno sólo es capaz de aceptar una realidad que se base en conceptos asibles y palpables, inscritos dentro de los límites de una conciencia razonante y segura, de modo que no consigue abandonar ese estado de pasividad que le impide comprometerse consigo mismo y con su prójimo, puesto que se niega a participar en la experiencia de Johnny, de acceder con él a ese nuevo ámbito de la realidad donde quizás sea posible encontrar ese ‘yo’ huidizo pero tan necesario. Y es precisamente aquí de donde nace la contradicción del personaje, su frustración, ya que Bruno, como tantos otros “que se aceptaban a sí mismos (o que se rechazaban pero conociéndose de cerca) entraban en la peor paradoja, la de estar quizá al borde de la otredad y no poder franquearlo” (*Rayuela*, 240).

De esta forma, en este primer nivel intratextual que estamos estudiando (en el cual, recordemos, se inscriben los personajes), el individuo se enfrenta con un mundo

⁹⁴ En otro cuento de esta misma colección, ‘Las babas del diablo’, el narrador cuestiona la validez de las formas solidificadas del lenguaje para expresar su versión de la verdad, como veremos en el tercer capítulo.

dual, por lo que la presencia del otro se intuye a través de las fisuras que se abren en la realidad convencional. Por ello, cuando el personaje se libra de las restricciones espacio-temporales e ideológicas a las que se ve limitado por su conformista actitud de 'fama' consigue, pues, traspasar el umbral de una nueva realidad de carácter intersticial en la que el individuo recupera su libertad de espíritu, convirtiéndose así en un imprevisible 'cronopio', esto es, un sujeto que rehuye los patrones convencionales y se deja guiar por pulsaciones poéticas. O ese parece, al menos, el panorama que Cortázar presenta en su obra. En efecto, mediante el análisis de una selección de relatos de *Bestiario*, *Las armas secretas* e *Historias de cronopios y de famas*, hemos podido comprobar el rechazo de Cortázar ante este tipo de individuo pasivo y rutinario que hemos denominado como el 'mí-fama'. Por otro lado, en esta última colección de relatos encontramos por primera vez la otra categoría de sujeto que Cortázar claramente prefiere, el 'yo-cronopio', cuyas características ya se empezaban a esbozar en relatos previos. Por ello, en un primer momento puede parecer que una posible solución consista en convertirse en 'cronopio' con el fin de poder abandonar ese estado convencional de identidad que Cortázar tanto critica. Sin embargo, como veremos, el hecho de llegar a ser un 'cronopio' no supondrá en absoluto una garantía de éxito.

Así pues, en el mencionado libro de cuentos *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar esboza los rasgos principales que identifican a este yo-cronopio, en clara oposición al sujeto fama.⁹⁵ De este modo, a pesar de que los cronopios llevan un estilo de vida más caótico y desorganizado que los famas, parece que, por el

⁹⁵ En la conferencia 'El sentimiento de lo Fantástico' (1982) le pidieron que definiera su concepto de cronopio, a lo que contestó: "Al igual que lo fantástico los cronopios no se dejan definir. Están ahí, y hay que tener cuidado con ellos porque en el mismo minuto en que uno se va a sentar ya ellos te han quitado la silla, pero es lo más que se puede acercar a una definición".

contrario, están más capacitados para disfrutar de la vida, tal y como se desprende de cuentos como 'Viajes', 'Conservación de los recuerdos', 'Comercio' y 'El canto de los cronopios', entre otros. Como resultado, los cronopios rechazan una visión del mundo estandarizada y normativa: un primer paso para lograrlo consiste en impugnar las coordenadas temporales que controlan la existencia de los 'famas', como podemos observar en 'Tristeza del cronopio'. En este cuento, un cronopio se aflige porque su reloj atrasa, aunque concluye que, como mínimo, es "menos tarde para mí que para los famas" (476). De manera similar, en 'Relojes', un cronopio se rebela contra la actitud cuidadosa de un fama que le da cuerda mensualmente a su reloj de pared. Por ello, decide inventar el reloj-alcachofa cuyas hojas "marcan la hora presente y además todas las horas" (481). Sin embargo, cuando el cronopio arranca la última hoja y llega al corazón de la alcachofa, se da cuenta de que "el tiempo ya no puede medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero" (481). El tono claramente humorístico de este relato está en consonancia con el carácter lúdico que Cortázar atribuye a los cronopios.

Del mismo modo, este rechazo ante el tiempo convencional es también uno de los aspectos que definen a Johnny Carter, el personaje que probablemente mejor representa el comportamiento de este yo-cronopio en los cuentos del autor.⁹⁶

Recordemos, además, que hemos identificado este individuo cronopio con el otro

⁹⁶ En cuanto a sus novelas, Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela* también condensa la esencia del yo-cronopio, hasta el punto de que el mismo autor ha manifestado la estrecha relación que guardan ambos personajes: "si yo no hubiera escrito 'El perseguidor' habría sido incapaz de escribir *Rayuela* [porque en] principio están ya contenidos allí los problemas de *Rayuela*. El problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en un caso y Oliveira en el 'otro', que una fatalidad biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta, Johnny por sus motivos y Oliveira por motivos más intelectuales, más elaborados, más metafísicos. Pero se parecen mucho en esencia. Johnny y Oliveira son dos individuos que cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social" (Picón Garfield, 1978).

componente del 'sí mismo' que describe Habermas, el 'yo', el cual constituye una reacción ante la perspectiva del 'otro generalizado' representado por el 'mí'. Como ya hemos estudiado más arriba, Johnny lleva un estilo de vida caótico, consumido por las drogas y el sentimiento de otredad que solamente es capaz de aprehender a través de su música⁹⁷: "la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo" (228). La frustración de Johnny nace en parte de su incapacidad de ajustarse al tiempo lineal de los famas, ya que como le reprocha a Bruno, su biógrafo y paradigma de yo-fama: "Tú no haces más que contar el tiempo [...] A todo le pones un número" (226). De este modo, Johnny trata de expresar con su música lo que no entiende con palabras, su constante búsqueda de un algo más auténtico que se le escapa, de modo que se angustia porque teme "morir sin haber encontrado [ya que] toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin" (262).⁹⁸ En efecto, Johnny vive acechado por una sensación de extrañamiento que le lleva a intuir las fisuras en la realidad convencional ya que, a pesar de sus alucinaciones y de su discurso inconexo:

tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo.... (246).

Como resultado, la música se convierte en el vehículo a través del cual Johnny es capaz de acceder a un nuevo ámbito de la realidad, donde puede desplazarse, "cambiar de lugar", salirse de sí mismo para experimentar otras formas del ser. De

⁹⁷ Para un estudio centrado en el papel de la música en la obra cortazariana, véase Peiró (2006).

⁹⁸ En una entrevista, Cortázar indica que "Johnny se está buscando a si mismo y [...] a su prójimo, en una nueva escala, lo que podríamos llamar el hombre nuevo, visto en otra óptica" (González Bermejo, 61).

hecho, gracias al jazz Johnny consigue olvidarse de las obligaciones y de la rutina que impone una visión convencional de la realidad, ya que: “la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto [...]. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar” (230). De este modo, Johnny rechaza los valores tradicionales que aportan tranquilidad y confianza a un individuo-fama, ya que intuye las limitaciones espirituales que supone contentarse con una existencia basada en las apariencias y en los convencionalismos:

No estaba satisfecho, pensaba que las cosas buenas, el vestido rojo de Lan, y hasta Bee, eran como trampas para ratones, [...] trampas para que uno se conforme [...], para que uno diga que todo está bien [...], cosas bonitas para que me quedara conforme como te quedas tú porque tienes París y tu mujer y tu trabajo (263).⁹⁹

Por ello, Johnny critica la complacencia y la supuesta seguridad que regula el comportamiento de los famas, satisfechos con “su cara blanca y su pelo bien peinado y sus uñas cuidadas” (245), un sujeto pasivo que confía en una visión estandarizada de la realidad puesto que Johnny, a pesar de ser “un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel”, se da cuenta de que, en el fondo:

no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y no beba (246).

Como resultado, Johnny se desespera, se frustra porque se resiste a asumir que “no haya otra cosa, no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta” (263). Sin embargo, como Bruno y los demás todavía se encuentran sujetos a una

⁹⁹ Recordemos que, precisamente, esto es lo que aportaba seguridad a Bruno y a lo que tampoco estaba dispuesto a renunciar. Por ello, Bruno atribuye al efecto de las drogas y el alcohol las extravagancias de Johnny, sus torpes embates contra la realidad, porque le resulta más cómodo considerarlo como los desvaríos de un pobre loco y enfermo antes que arriesgarse a perder “[su] buena salud, [su] casa, [su] mujer, [su] prestigio” (249).

percepción convencional de la realidad, Johnny termina reconociendo que al fin y al cabo “[e]stoy tan solo como ese gato, y mucho más solo porque lo sé y él no” (261). En efecto, este sentimiento de soledad recuerda al que también empezaban a experimentar algunos de los personajes de *Bestiario*, aunque a diferencia de aquellos tímidos ataques contra la realidad, Johnny parece manifestar esa angustia existencial a la que ya se refería Cortázar en ‘Teoría del túnel’. En efecto, Johnny, como el existencialista, es consciente de que:

al asumir su soledad como piedra de toque, buscará superarla y comunicar; quebrará su falsa finitud solitaria y su no menos infinitud dogmática, para acceder a un orden donde quizá esté Dios presente y no abatido (Cortázar 1947: 119).

De este modo, por medio de su música Johnny intenta rebelarse torpemente contra la almidonada mentalidad que organiza la existencia de este ‘yo’ convencional, esa pacata moralidad de puertas para afuera que también conducirá “al grupo de la paz” de *Los premios* a agachar la cabeza y a aceptar, como veremos a continuación. Por ello, Johnny se niega sobre todo a reconocer aquello que “los que son como mi compañero Bruno llaman Dios. El tubo de dentífrico por la mañana,¹⁰⁰ a eso le llaman Dios. El tacho de basura, a eso le llaman Dios” (261). En efecto, Johnny trata de transmitirle a Bruno su necesidad de salir a buscar un nuevo orden que no se base en patrones aprendidos y gastados, sino que, por el contrario, el individuo ha de llegar a descubrirlo por sí mismo mediante una renovación de sus estructuras mentales: “Sobre todo no acepto a tu Dios [...] Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí” (264). Por eso Johnny se angustia

¹⁰⁰ Quizás por esta razón, el cronopio de ‘Lo particular y lo universal’ se entretiene tirando en la cabeza de unos prudentes famas la pasta de dientes sobrante.

cuando, una vez publicada su biografía, se da cuenta de que, a pesar de todo, tampoco Bruno ha entendido nada, por lo que Johnny, como el existencialista del que nos hablaba Cortázar:

comprende que está solo con su riqueza interior; que no posee nada fuera de él porque no conoce nada, y lo desconocido es una falsa posesión [...]; [por ello, se siente] angustiado porque lo acomete el horror del círculo vicioso, y después de descubrir que la realidad continúa desconocida, se pregunta si su experiencia gnoseológica no será una contraparte igualmente falsa, igualmente mal conocida (Cortázar 1947:122).

En resumen, de este relato podemos extraer la esencia del 'yo-cronopio': un individuo que rechaza una perspectiva convencional de la realidad y que reacciona ante el 'otro generalizado'. Este parece, pues, el ideal de individuo hacia el que Cortázar pretende dirigirnos en su obra. Sin embargo, si este fuera el caso, es decir, si incitar al sujeto a convertirse en cronopio constituyera de por sí el objetivo último de Cortázar, ¿por qué entonces la mayoría de los personajes que, como Johnny, son capaces de intuir la otredad y van de hecho en su búsqueda parecen terminar fracasando? Recordemos, por ejemplo, la derrota del personaje en 'Lejana' y en 'Cartas de mamá' o la frustración del narrador de 'Carta a una señorita en París' o de Horacio Oliveira en *Rayuela*. El mismo Johnny, además, se muere sin haber podido transmitir a Bruno lo que está buscando. Para entender mejor esta cuestión, y quizá encontrar una posible respuesta, nos parece necesario recurrir una vez más al planteamiento teórico de Habermas.

De forma preliminar, recordemos que el 'sí mismo' en una etapa convencional caracteriza, en suma, este tipo de comportamiento que venimos describiendo, un individuo pasivo, obediente y respetuoso de las estructuras y convenciones sociales. Sin embargo, es necesario hacer hincapié en el hecho de que, para Habermas, el 'sí mismo' se constituye de manera totalmente intersubjetiva: la

integración en una comunidad es, pues, una condición imprescindible para lograr la autorreflexividad práctica del 'sí mismo' (183-185). Por ello, el individuo no puede alcanzar su verdadera identidad si se abstrae de dicha comunidad. En efecto, como afirma el mismo Cortázar: "imposible ser un individuo sin ser al mismo tiempo la comunidad" (Cortázar 1947: 120). De este modo, el sujeto se ubica en una situación social determinada, por lo que debe adoptar una postura concreta ante ese entorno, ya sea para aceptar las normas establecidas o, por el contrario, para rechazarlas.

En la novela *Los premios* (1960), podemos estudiar la aplicación práctica de este proceso que describe Habermas, ya que Cortázar estudia el comportamiento del individuo integrado dentro de una entidad social concreta y también vuelve a presentar esta oposición entre el 'mí' y el 'yo' que nos ocupa. En esta novela, Cortázar establece un interesante mosaico social, a la vez que estudia la relación que entablan los personajes en el transcurso de un crucero, con destino misterioso, que han ganado en la lotería. La acción se desencadena cuando, ya embarcados, los pasajeros reciben la prohibición de acceder a la popa, lo cual, junto con la falta de información general, pone de manifiesto las diferencias que existen no sólo en su clase social sino también en sus motivaciones como individuos, de modo que se produce una clara fragmentación de los personajes en dos grupos: uno minoritario, que se empeña en desafiar las órdenes; y otro mayoritario, que adopta un comportamiento pasivo, pues sus miembros se limitan a aceptar las normas con tal de no enturbiar la tranquilidad de la travesía, por lo que acusan a los otros pasajeros de alterar en balde la paz y el orden.

De la misma manera, Mead considera que el 'sí mismo' emerge en una situación social, puesto que tiene lugar cuando, en esta primera etapa de identidad

convencional, el individuo reproduce la actitud del ‘otro generalizado’ (interiorizado en el ‘mí’), el cual constituye a su vez un instrumento de control social ya que permite a la comunidad regular la conducta de sus miembros. Como resultado, el ‘sí mismo’ se convierte en un factor social que permite la cohesión del grupo: a través de una realidad socialmente definida, la voluntad del individuo se identifica con unos valores y objetivos comunes (Mead 1938: 191). Por este motivo, a pesar de su diferente bagaje socio-económico y cultural, los personajes de *Los premios* se integran en dos grupos bien diferenciados por su patrón de conducta, lo cual nos permite establecer una correlación con estos dos polos del ‘sí mismo’ que hemos descrito más arriba.

Por un lado, podemos asociar el ‘mí’ en su aspecto convencional con este grupo mayoritario que respeta y asume las normas establecidas, “el partido de la paz”, integrado por el Dr. Restelli, profesor de historia de aire grandilocuente, “modelo de discreción y buen sentido”; el Sr. Trejo, “vehemente defensor de la causa de la justicia y el orden”; Don Galo, un engreído prohombre de origen gallego que “se limitaba a apoyar los discursos con frases llenas de ingenio y oportunidad” (428); así como la mayoría de los miembros de la familia Trejo y de los Pressuti, estos últimos de origen más humilde y siempre preocupados por las apariencias. Recordemos, además, la postura crítica que Cortázar adopta hacia este aspecto convencional del sujeto, representado por un comportamiento de ‘fama’, que reproduce costumbres aprendidas:

Qué inútil tarea la del hombre, peluquero de sí mismo, repitiendo hasta la náusea el recorte quincenal, tendiendo la misma mesa, rehaciendo la misma cosa, comprando el mismo diario, aplicando los mismos principios a las mismas coyunturas (*Rayuela*, 540).

De este modo, este grupo-fama refleja la perspectiva “of the generalized other or the community will that we find already embodied, [...] in the intersubjectively recognized and autonomous norms and forms of life of our society” (Habermas 1988: 181), por lo que también podemos incluir dentro de este ‘otro generalizado’ (interiorizado en el ‘mí’) a los ‘lípidos’ (o los miembros de la tripulación) y los ‘glúcidos’ (los oficiales), que se encuentran al mando del barco y simbolizan la autoridad y el control.

Por otro lado, recordemos que el otro componente del ‘sí mismo’, el ‘yo’, surge como una reacción ante la visión unificada y poco imaginativa del ‘mí’, actitud que podemos relacionar con esa entidad minoritaria, “los malditos”, que se rebela contra las estructuras y las formas de poder establecidas: principalmente, el dentista Medrano; Raúl, un joven homosexual de clase acomodada; el profesor López; y Atilio Presutti, el ‘Pelusa’, de clase obrera. Tras varios intentos fallidos de subir a la popa y frustrados por la falta de comunicación con las autoridades, los integrantes de este grupo-cronopio deciden adoptar medidas más drásticas a raíz de la enfermedad de Jorge, un niño que viaja con su madre. Por este motivo, los disidentes tratan de llegar a la popa por la fuerza y, como consecuencia, uno de los marineros dispara a Medrano. Como resultado, las autoridades del barco no sólo cancelan la travesía sino que también intentan alegar que la muerte se ha debido a causas accidentales, por lo que pretenden imponer en los pasajeros una visión manipulada y uniformada de la realidad. Ante las airadas protestas de los ‘malditos’, las autoridades proponen una ‘alternativa’ para aquellos que desestimen la versión oficial:

en caso de que alguno de ustedes, perdida la noción de la realidad por razones amistosas o por lo que sea, insista en desvirtuar el origen de los hechos [me vería] precisado a desembarcar a ustedes en [...] alguna zona aislada, y retenerlos allí hasta que se serenaran los ánimos, y pudiera darse un curso normal a la información (423).

De manera similar, Cortázar rechaza abiertamente en 'Teoría del túnel' el conformismo que caracteriza a esta actitud convencional mientras que advierte de los peligros de aceptar ciegamente las normas establecidas:

es muy típico de la mentalidad reaccionaria enmascarar su fundamental cobardía moral en una dogmática afirmación de *orden* frente a las aventuras vertiginosas del hombre. Cegándose al hecho de que lo ordenado y seguro -en valores de comunidad- es siempre lo pasado e inerte, lo que mantiene vigencia por el sordo juego del menor esfuerzo, el miedo, las convenciones codificadas y la pereza (Cortázar 1947: 132-3).

Así pues, incapaces de seguir defendiendo su postura bajo la influencia del 'otro generalizado', el grupo de los "malditos" termina sucumbiendo a la presión social. Con la llegada a Buenos Aires, los personajes retoman sus roles habituales, ya que "la ciudad los esperaba para cambiarlos, devolverles todo lo que se habían quitado junto con la corbata o la libreta de teléfonos al subir a bordo" (435).¹⁰¹ De esta manera, parece que el fracaso de este 'yo-cronopio' se produce porque, al seguir estando todavía sujeto a las normas estandarizadas de la sociedad, no ha sido capaz de desvincularse totalmente del 'mí-fama'. Habermas explica esta circunstancia a partir del hecho de que, como hemos visto, el 'mí' es el portador de una conciencia moral que se adhiere a las convenciones y prácticas de un grupo específico, de modo que representa "the power of a *particular* collective will over an individual will that has not yet come into its own" (182).

Por ello, es conveniente recordar que el proceso de formación de identidad que venimos describiendo implica dos etapas imprescindibles: en una primera fase convencional, el individuo debe interiorizar los controles sociales para llegar a

¹⁰¹ Cortázar explora una idea similar en su relato 'La autopista del sur', como veremos en el último apartado de este capítulo.

desarrollar por sí mismo la capacidad de cumplir o de transgredir las expectativas que son consideradas como legítimas por una comunidad en particular (181). Como resultado, el 'yo', que surge como una respuesta ante el 'mí', se descubre no sólo como la presión de un motor presocial y natural, sino también como "the impulse of creative fantasy -or as the impetus for the innovative transformation of a way of seeing" (180).¹⁰² Por ello, el sujeto individuado ha de dejar atrás este estado convencional de socialización y, al adoptar una actitud crítica hacia las normas establecidas de esa sociedad en particular, conseguirá desarrollar por sí mismo una identidad postconvencional:

[the distinction between the 'me' and the 'I' has] set in motion a generalization of values and, especially in the system of rights, a universalization of norms, and these processes demand a specific kind of independent accomplishment from the socialized individuals. The onus of these decisions requires a nonconventional ego-identity (187).

Por ello, este grupo-cronopio de los "malditos" que Cortázar retrata en *Los premios* caracteriza una respuesta del 'yo' (ante el 'otro generalizado') que termina fracasando porque todavía se encuentra sujeto a controles sociales. De este modo, es necesario hacer hincapié en el hecho de que, si bien una simple reacción ante las expectativas sociales supone un primer paso para desarrollar esta nueva identidad postconvencional que intuye Habermas y, como veremos, también Cortázar, no es suficiente de por sí para realizar esta transformación en el individuo, sino que implica, en cambio, un proceso por el cual el sujeto debe hacerse cargo de su propio proyecto de vida para alcanzar así la autorrealización.

¹⁰² Como estudiaremos en el segundo capítulo, Cortázar propone en 'Axolotl' una transformación de la manera tradicional de mirar del individuo.

5. Hacia una identidad postconvencional

Como hemos visto, pues, Habermas propone que el individuo ha de superar este estado convencional del 'sí mismo' para lograr su identidad verdadera. Por ello, el personaje cortazariano debe, en primer lugar, ser capaz de trascender su soledad ('Lejana'), para después emprender una búsqueda (consciente o no) del 'otro', como se perfila en los cuentos de *Las armas secretas* y *Final del juego*, aunque en ocasiones la presencia del 'otro' sea una imagen proyectada del pasado ('Cartas de mamá') o producto del desdoblamiento del 'yo' del protagonista ('Las armas secretas', 'Una flor amarilla'). A través de la proyección y de la inserción en el 'otro', el personaje cortazariano consigue alcanzar formas del ser más completas, puesto que gana en posesión ontológica ('El ídolo de las Cícladas', 'Axolotl'), como estudiaremos en el segundo capítulo. Sin embargo, como indica Habermas, para desarrollar una identidad postconvencional, el individuo debe adoptar una actitud crítica hacia las expectativas sociales, y este proceso ya no se lleva a cabo desde el plano intratextual de los personajes (o aplicado a la estructura del 'sí mismo', a través de la oposición 'mí-yo'), sino que debe producirse desde un nivel supratextual, el cual asociamos con el autor implícito, a través de un proceso de autoelección.

Así pues, podemos trasladar este planteamiento al análisis que hemos iniciado de 'El perseguidor'. En la sección anterior ya estudiamos este relato desde un plano intratextual ya que que Cortázar caracteriza estos dos elementos que componen la estructura del 'sí mismo' de la siguiente manera: el 'yo' que propone Mead, es decir, un yo-cronopio, como Johnny (o el "grupo de los malditos" de *Los premios*), surge

como una reacción ante un ‘mí’ que refleja las formas institucionalizadas de la sociedad, como el individuo-fama Bruno o el “grupo de la paz” que hemos estudiado más arriba. Como ya hemos sugerido, el ‘yo-cronopio’ de Cortázar no es suficiente para alcanzar esa identidad postconvencional que propone Habermas puesto que todavía se encuentra sujeto a controles sociales. Por ello, es necesario superar este primer nivel narrativo para poder acercarnos a esta etapa postconvencional de identidad.

De este modo, es en este plano supratextual donde el autor implícito adopta una postura crítica hacia las expectativas sociales que le permiten desarrollar una ‘comprensión de sí’ más completa al entablar en primer lugar una ‘relación práctica consigo mismo’. Habermas explica este proceso de la siguiente manera: en el ‘mí’ se encuentran arraigadas las formas de vida concretas y las instituciones que constituyen una colectividad en particular; sin embargo, la formación de esta identidad convencional “disintegrates under the pressure of societal differentiation, or the diversification of conflicting role expectations” (Habermas 1988: 183). En efecto, al distanciarse de estas convenciones sociales, el individuo se ve sobrecargado tanto por sus propias decisiones morales como por un proyecto de vida individual que se genera a raíz de un proceso de ‘comprensión ética de sí’ (‘ethical self-understanding’) y la imposibilidad de reconciliar a ambos puede conducir a la desintegración de esta identidad convencional. Pero estudiemos su planteamiento con más detalle.

En primer lugar, recordemos que Habermas considera que, en cualquier acto comunicativo destinado a alcanzar un acuerdo, el hablante erige una pretensión de reconocimiento de sí mismo como entidad autónoma y ser individuado. En efecto,

este 'sí mismo', que sólo consigue cerciorarse de sí mediante el reconocimiento de su identidad por otros, se manifiesta de manera lingüística a través del pronombre personal en primera persona utilizado en su actitud performativa (191). De este modo, Habermas considera que las presuposiciones universales y pragmáticas de la interacción comunicativa constituyen recursos semánticos que permiten a las sociedades históricas construir su propia visión del mundo (191).

Por ello, el desarrollo de la 'individualización social' implica un doble proceso por el cual el individuo no sólo busca reafirmarse a sí mismo sino que también ha de adoptar una conducta consciente con respecto a su 'historia de vida', de modo que "the self-determination and the self-realization that are expected of [the individual] presuppose a nonconventional sort of ego-identity" (184). Así pues, al alcanzar esta esfera de individuación y autonomía, el 'sí mismo' de la 'relación práctica consigo mismo' no puede cerciorarse de sí a través de una reflexión directa sino únicamente por medio de la perspectiva de un prójimo. En este caso, observa Habermas, "I have to rely not on others' *agreement* with my judgements and actions but on their *recognition* of my claim of uniqueness and irreplaceability" (186). De este modo, Habermas indica que el sujeto retoma su propia historia de vida como principio de individuación al entablar una relación con esta nueva forma de sociedad proyectada: el 'sí mismo' significa, pues, "my existence as a whole -in the full concretion and breadth of the life and formative processes that shape identity" (186).

De manera similar, podemos observar un proceso semejante al que describe Habermas en un análisis supratextual de 'El perseguidor'. Como ya hemos mencionado, este cuento supone un punto de inflexión en el desarrollo intelectual y creativo de Cortázar puesto que, como manifiesta en numerosas ocasiones, en 'El

perseguidor' "hay una especie de final de una etapa anterior y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes" (Picón, 1978).¹⁰³ Como resultado, es posible encontrar aspectos del mismo Cortázar reflejados tanto en Johnny como en Bruno, por lo que podemos sugerir que en este relato el autor entabla una 'relación práctica consigo mismo' o, en otras palabras, realiza un ejercicio autodialéctico. En efecto, el individuo en su estado convencional que reproduce las normas y convenciones aceptadas por la sociedad, encarnado por el personaje de Bruno, constituye ese Cortázar de Argentina, de los cuentos de *Bestiario*, aquel "burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético [...], egoístamente solitari[o] e independiente (Guibert, 1968). En efecto, Cortázar manifiesta en una entrevista que Bruno asume una posición de espectador ya que se trata de un "personaje que no [puede] escapar de su circuito cerrado de reflexión, disolverse un poco de los otros; participar [...]. [Argentina fue una] época de mi vida en la que yo me sentía personalmente un espectador de lo que sucedía afuera, sin una verdadera participación, sin un deseo de comunicarme con 'el otro', con el prójimo" (González Bermejo, 61).¹⁰⁴ Sin embargo, a partir de su traslado a París, Cortázar es capaz de llevar una vida más intensa, por lo que despierta a una nueva faceta de sí mismo, representada por medio de Johnny, de sus intentos de aprehender ese nuevo ámbito de la realidad que se le escapa. Por ello, parece que tanto Johnny como Cortázar comparten un mismo sentimiento de angustia, pero sobre todo, parecen aspirar a un mismo deseo de intemporalidad:

¹⁰³ Del mismo modo, en una entrevista con Omar Prego, Cortázar admite que: "Hasta ese momento mi literatura se había servido un poco de los personajes, los personajes estaban ahí para que se cumpliera un acto fantástico, una trama fantástica los personajes no me interesaban demasiado" (Prego, 1985a).

¹⁰⁴ En el tercer capítulo estudiaremos la relación entre esta idea del 'espectador' y el lector pasivo.

si yo pudiera solamente vivir como [...] cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... entonces un hombre [podría] vivir cientos de años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana (233).¹⁰⁵

Quizás, aunque sea de manera inconsciente, Cortázar sí que haya logrado cumplir su deseo, puesto que su 'yo' implícito sigue perdurando en su obra, de modo que es tarea del lector saber ir en su búsqueda.

Así pues, consideramos que, siguiendo este aspecto de la comunicación intersubjetiva de Habermas que venimos estudiando, el 'yo' cortazariano del plano supratextual retoma su 'historia de vida' a través de un acto de autoelección: el 'yo' se autoelige no sólo como aquel que es sino también como aquel que quiere llegar a ser. En efecto, como sugiere Cortázar en 'Teoría del túnel': "el hombre posee virtualmente sus últimas posibilidades, está solo frente a su destino, puede decidirlo como individuo y especie, *debe* escoger su futuridad al escoger su presente" (Cortázar 1947:132). Por ello, nos parece necesario estudiar, aunque sea brevemente, la evolución de esta historia de vida consciente que desarrolla el 'yo' cortazariano, centrándonos en los dos aspectos que, en nuestra opinión, inciden de manera más directa en la formación de su concepto del individuo en una etapa postconvencional: el papel del intelectual latinoamericano en el exilio y el debate entre literatura y socialismo.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Cortázar explora una idea similar en su relato 'La autopista del sur', como estudiaremos en la última sección de este capítulo.

¹⁰⁶ Por alejarse de los objetivos de nuestra investigación, nos vamos a limitar a esbozar las principales etapas del despertar político de Cortázar a partir del citado relato 'El perseguidor'. Si bien su interés político hasta a ese momento había sido limitado, diversos críticos han interpretado algunos de los cuentos de *Bestiario*, como 'Casa tomada' y 'Ómnibus' como una crítica al movimiento peronista (Stavans 1996:16). Del mismo modo, 'La banda' (*Final del juego*) también ha sido entendida como una alegoría del peronismo (Filer 1970:107-8). Para un estudio centrado en la vertiente política en la

Recordemos, pues, que Cortázar se traslada en 1951 a Francia, donde consigue dejar atrás esos años de ostracismo y aislamiento que había experimentado en Argentina. Ya desde los cuentos de *Bestiario* Cortázar empieza a introducir ese espacio dual, que oscila entre Buenos Aires y Europa (especialmente París), que caracterizará el resto de su obra, y será el tema central de cuentos como 'El otro cielo'¹⁰⁷ (*Todos los fuegos el fuego*) y de novelas como *Rayuela*. Asimismo, desde París Cortázar es capaz de presenciar la victoria cubana de 1959, uno de los acontecimientos históricos que tuvo una clara influencia en su despertar político: su visita al país en 1961 le permitió observar de primera mano el proceso de formación del socialismo en América Latina. Este hecho, como el mismo autor confiesa, hizo patente la falta de compromiso político que había caracterizado su vida hasta ese momento y, como resultado, decide adoptar un papel más activo en su contexto histórico y político:

La revolución cubana, por analogía, me mostró entonces y de una manera muy cruel y que me dolió mucho, el gran vacío político que había en mí, mi inutilidad política. Desde ese día traté de documentarme, traté de entender, de leer: el proceso se fue haciendo paulatinamente y a veces de una manera casi inconsciente. Los temas en donde había implicaciones de tipo político o ideológico más que político, se fueron metiendo en mi literatura (Prego, 1985a).

Por este motivo, la percepción de su propio trabajo como escritor evolucionará en función de esta nueva manera de entender el mundo. Por ello, en contraste con los relatos de *Bestiario*, donde los personajes eran un mero vehículo para introducir el elemento fantástico, Cortázar traduce esta nueva apreciación del

obra de Cortázar, véanse: Gómez, Susana (1993); Montanaro, Pablo (2001); Shafer, José P. (1996); Stavans, Ilan (1996); Standish (2001).

¹⁰⁷ En este relato, el protagonista es capaz de trasladarse en el tiempo y en el espacio a través de un pasaje en unas galerías bonaerenses.

individuo en 'El perseguidor' hasta el punto de que Johnny y Bruno, como ya hemos estudiado, constituyen "una tentativa de acercamiento al máximo a los hombres como seres humanos" (Prego, 1985a). Sin embargo, aunque no podamos afirmar que la revolución cubana supusiera el único detonante de la conciencia política en Cortázar, sí que es cierto que permitió materializar de manera palpable los principios del movimiento socialista latinoamericano a través del esfuerzo conjunto de sus protagonistas. La revolución, pues, ya no era una ideología abstracta sino una realidad viable en manos de sus participantes.

Sin embargo, a pesar de su afinidad con el movimiento revolucionario, Cortázar no renuncia a su creatividad artística por sus creencias políticas, sino que considera que ambos elementos pueden convivir en su narrativa: "la literatura es mi vocación, y [la preocupación por los temas políticos] es una labor de interés militante" (Perlado, 1983). Sin embargo, esta actitud suscitó las críticas de algunos intelectuales latinoamericanos, como la polémica que sostuvo en 1970 con Óscar Collazos, quien no sólo condenaba la falta de explícito contenido político en su obra sino que también le reprochaba su residencia en Europa.

En efecto, a pesar de la activa participación de Cortázar en la defensa de los derechos humanos en América Latina entre los años 1960 y 1980¹⁰⁸, y el creciente

¹⁰⁸ En 1970 Salvador Allende invitó a Cortázar a celebrar su victoria en las urnas chilenas. Tres años después, el ejército dirigido por Augusto Pinochet derrocó al gobierno elegido democráticamente y estableció en su lugar un régimen de represión y torturas que sería un prelude de la 'guerra sucia' argentina. Cortázar respondió con su poema "Matemática elemental", publicado en *La Opinión* el 7 de Octubre de 1973 en el cual advertía de los peligros del régimen militar chileno. Cuando la Junta de Pinochet quiso utilizar algunos de sus textos en *El Mercurio*, Cortázar no sólo se negó rotundamente sino que también prestó su colaboración a la revista *Araucaria*, fundada por Teitelbolm y otros exiliados chilenos. Como resultado, la Junta prohibió y quemó los libros de Cortázar. En 1974, Cortázar donó al pueblo chileno la suma del premio Médicis, otorgado por el gobierno francés por su novela *Libro de Manuel* (Shafer, 178-179). Al mismo tiempo, Cortázar participó en el Segundo Tribunal Russell, que tenía como objetivo estudiar las denuncias de las violaciones de los derechos humanos que, por aquel entonces, eran práctica común en muchos países de América Latina. Sin embargo, como las actividades y las conclusiones de este Tribunal no solían llegar al pueblo, Cortázar decidió utilizar el héroe de cómic Fantomás para condenar la actuación de la CIA en América Latina y

trasfondo político en su narrativa, Cortázar tuvo que soportar las críticas de este escritor colombiano, quien censuraba la “europeización” y el hermetismo de los escritores del llamado *Boom* editorial que resultaba en el escaso compromiso político de sus obras: “nos debemos a un momento sociocultural y político que el refinamiento de algunos escritores latinoamericanos, volcados hacia Europa, quiere desvirtuar” (Collazos 1969: 103).¹⁰⁹

Con respecto a su residencia en Francia, Cortázar se defiende afirmando que es precisamente su distancia física de América Latina la que le había permitido adquirir no sólo una consciencia política sino también una capacidad de acción. En efecto, Cortázar admite en una entrevista que “el hecho de que yo haya venido a Europa [...] no solamente no me quitó nada de latinoamericanidad, ni de argentinidad, específicamente, sino que me aportó una acumulación de experiencias que la Argentina no me hubiera dado jamás” (González Bermejo, 14).¹¹⁰ En su recopilación de ensayos *Argentina: Años de alambradas culturales* (1984) aclara su postura ante el papel del intelectual en el exilio: aunque en un principio éste fuera voluntario, a raíz del golpe militar argentino de 1976 se convirtió en uno más bien forzoso.¹¹¹ Esta circunstancia tuvo como resultado no sólo un exilio físico, sino

exigir así libertad cultural (Soler, 1977). De hecho, el éxito editorial de *Fantomás contra los Vampiros Internacionales* demostró “que se puede entrar en la conciencia de los pueblos por los caminos más insólitos” (Shafer, 182).

¹⁰⁹ Collazos critica de manera explícita a Cortázar cuando compara *62, Modelo para armar* con “ciertas tendencias intelectualizantes, falsamente rituales, representadas en ciertos juegos mecánicos, en puro oficio literario” (Collazos, 94).

¹¹⁰ En la misma entrevista, Cortázar también señala que precisamente los libros que marcaron el Boom “fueron libros escritos por tipos que no estaban allá [...]. [L]o que fastidia es esa especie de localismo como condición moral que justifique una obra” (González Bermejo, 15).

¹¹¹ A este respecto, Cortázar afirma que: “mi exilio sólo se ha vuelto forzoso en los últimos años; cuando me fui de Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas apremiantes. Por eso, durante más de veinte años pude viajar con frecuencia a mi país, y sólo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como un exiliado. [N]o he sido objeto de ninguna

también un destierro cultural, que es el que más afectó al autor (Cortázar 1984: 17). Sin embargo, en lugar de considerarlo como un elemento negativo, prefiere utilizar esta condición como un arma contra “ese fascismo cultural” con el fin de “[hacer] del disvalor del exilio un valor de combate” (21), como veremos.

En cuanto al supuesto hermetismo de su obra y su escaso contenido político explícito, Cortázar mantendrá siempre su derecho a gozar de independencia artística ya que no se considera como “un escritor de obediencia, un escritor que se limita únicamente a defender su causa y a atacar a la contraria, sino que voy a seguir viviendo en plena libertad, en mi terreno fantástico, en mi terreno lúdico” (Prego, 1985a).¹¹² En efecto, Cortázar se defiende sosteniendo que la verdadera obra revolucionaria no es sólo aquella con un contenido revolucionario sino “la que procura revolucionar la novela misma, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje” (Cortázar 1970:134). Por ello, Cortázar recomienda no considerar como escapista aquella literatura que, como la suya, es consciente de su marco sociopolítico y cultural:

[y que] se origina sin embargo en niveles de creación en los que lo imaginario, lo mítico, lo metafísico (entendido literalmente) se traduce en una obra no menos responsable, no menos insertada en la realidad latinoamericana, y sobre todo no menos válida y enriquecedora que aquella más directamente vinculada con el tan esgrimido contexto de la realidad histórica (Cortázar 1970: 120).¹¹³

medida oficial en ese sentido, y es muy posible que si quisiera viajar a la Argentina podría entrar en ella sin dificultad; lo que sin duda no podría es volver a salir, aunque desde luego la junta militar no reconocería ninguna responsabilidad en lo que pudiera sucederme [...]” (Cortázar 1984: 17-18).

¹¹² De manera similar, Cortázar afirma que: “Mi humanismo es socialista, lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo; si no acepto la alienación que necesita mantener el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia a los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser” (Guibert, 1968).

¹¹³ De manera similar, en su ‘Carta a Roberto Fernández Retamar’ Cortázar se manifiesta: “incapaz de acción política, [pero] no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empeñada búsqueda

De este modo, Cortázar justifica así su planteamiento de que la creatividad artística no está reñida con una consciencia política, puesto que hace hincapié en el hecho de que una novela (o incluso sus cuentos, como veremos) pueden ofrecer modos alternativos de concebir la realidad sin dejar por ello de reflejar el marco histórico y político, por lo que se produce una obra “que además del efecto literario van a tener un efecto de tipo político. Ésa me parece que es la visión del compromiso, la justa en un escritor” (Prego, 1985a).

En ‘Recortes de prensa’ (*Queremos tanto a Glenda*, 1980), Cortázar retoma esta idea y la cuestión del intelectual en el exilio a través de una inusual narradora en primera persona. Noemí, una escritora argentina exiliada en París recibe la invitación de escribir un texto para las esculturas de otro compatriota en el exilio. Al mismo tiempo, llegan a sus manos unos recortes de periódico que relatan un suceso ocurrido hace tres años pero que podría estar también pasando “en este mismo momento en Buenos Aires o en Montevideo” (361).¹¹⁴ Como ya lo hiciera en *Libro de Manuel*, Cortázar vuelve a introducir los recortes de prensa para reforzar la apariencia verídica de la narración: la historia real de Laura Bonaparte Bruschtein, cuya familia desapareció al completo en manos del régimen militar argentino, es la trágica prueba de que la represión y la tortura nunca son anónimas.

Sin embargo, la rabia y rechazo inicial que siente Noemí se transforman en un sentimiento de frustración e impotencia, semejante al que experimenta el ‘yo-

ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira ya en sí mismo y por sí mismo, no tiene ya nada que ver con el cómodo humanismo de los mandarines de occidente. En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad” (Simó 1968: 113-4).

¹¹⁴ En *Cuentos completos/2*. pp. 360-9.

cronopio', impuesto en este caso por la distancia: "siempre es igual, siempre tenemos que reconocer que todo esto sucedió en otro espacio, sucedió en otro tiempo. Nunca estuvimos ni estaremos allí, donde acaso.." (364).¹¹⁵ Después de su visita al escultor, Noemí se dispone a regresar a su casa pero en el camino se encuentra con una niña que llora en las escaleras de una casa porque: "Mi papá le hace cosas a mi mamá" (365). Noemí sigue a la niña hasta un cuartucho en el que una mujer, desnuda y maniatada, está siendo torturada por un hombre. Sin apenas darse cuenta de sus actos, Noemí golpea al hombre con una silla y, tras liberar a la mujer, ambas lo atan a la cama. Como resultado, los papeles se invierten: la víctima se convertirá a su vez en agresora.

Todavía sin poder explicarse lo que ha sucedido, Noemí decide utilizar la narración de su extraña experiencia como el texto para las esculturas. Días después, recibe una carta de su amigo escultor que incluye otro recorte de prensa, la noticia de un crimen sucedido en los suburbios de Marsella: un hombre atado en una cama, su hija desaparecida, la amante que se ha dado a la fuga... La historia le parece inquietantemente familiar. Noemí vuelve a la casa, aunque está convencida de que ya no la va a encontrar, "sencillamente porque ese huerto estaba en los suburbios de Marsella" (369). Así pues, Cortázar utiliza de nuevo uno de sus recursos más característicos, la manipulación del tiempo y del espacio, con un propósito bien concreto: la distancia física no constituye en sí un obstáculo que impida luchar contra la represión y la violencia, ya que siempre es posible encontrar caminos, ya sean fantásticos o no, para intervenir, cambiar los papeles, puesto que, de lo contrario, "sería como mandarles a ellos un telegrama de adhesión" (363).

¹¹⁵ Esta frase nos parece reveladora ya que parece anticipar la experiencia que poco después vivirá Noemí.

Otro motivo de polémica tanto con algunos intelectuales latinoamericanos como con los dirigentes cubanos se debió a la postura crítica de Cortázar con respecto a la relación entre socialismo y literatura. En líneas generales, Cortázar considera que, a pesar del sentimiento de apertura y libertad que vio nacer un movimiento revolucionario como el cubano, y de su inicial apoyo hacia la experimentación en las artes, la experiencia cubana corría, sin embargo, el peligro de convertirse en un sistema institucionalizado y rígido (Standish, 137). En una reveladora entrevista de 1968 para la versión en español de la revista *Life*, Cortázar aclara esta actitud:

Mi ideal del socialismo no pasa por Moscú sino que nace con Marx para proyectarse hacia la realidad revolucionaria latinoamericana que es una realidad con características propias, con ideologías y realizaciones condicionadas por nuestras idiosincrasias y nuestras necesidades, y que hoy se expresa históricamente en hechos tales como la Revolución Cubana, la guerra de guerrillas en diversos países del continente, y las figuras de hombres como Fidel Castro y Che Guevara. A partir de esa concepción revolucionaria mi idea del socialismo latinoamericano es profundamente crítica, como lo saben de sobra mis amigos cubanos, en la medida en que rechazo toda postergación de la plenitud humana en aras de una hipotética consolidación a largo plazo de las estructuras revolucionarias. Mi humanismo es socialista, lo que para mí significa que es el grado más alto, por universal, del humanismo; si no acepto la alienación que necesita mantener el capitalismo para alcanzar sus fines, mucho menos acepto la alienación que se deriva de la obediencia a los aparatos burocráticos de cualquier sistema por revolucionario que pretenda ser [...]. Mi adhesión a su lucha revolucionaria nace de que la creo la primera gran tentativa en profundidad para rescatar a América Latina del colonialismo y del subdesarrollo (Guibert, 1968).

Por ello, aunque Cortázar ofrezca su apoyo a la revolución, lo hace siempre desde una postura crítica, tal y como se desprende a raíz del arresto del poeta Heberto Padilla.¹¹⁶ En efecto, en 1971 Cortázar y un grupo de intelectuales (Vargas Llosa, entre ellos) se mostraron en desacuerdo con el gobierno castrista a causa del

¹¹⁶ Para más información, véase: Casal, Lourdes (1971). *El caso Padilla: documentos: literatura y revolución en Cuba*. Miami: Ediciones Universal.

encarcelamiento de Padilla, quien había sido acusado de actividades anti-revolucionarias (Shafer 1996: 163). Si bien el suceso provocó una mezcla de respuestas, la postura de Cortázar resulta más evidente en su poema 'Policrítica a la hora de los chacales', en el que reafirma su derecho a ser crítico al tiempo que expresa su defensa de la revolución. De hecho, al margen de algunas divergencias ocasionales con los líderes cubanos, Cortázar estaba convencido de que la revolución socialista era el camino a seguir en los países de América Latina:

creo que el socialismo, y no la vaga eternidad anunciada por el poeta y las iglesias, transformará al hombre en el hombre mismo. Por eso rechazo toda solución basada en el sistema capitalista o el llamado neocapitalismo, y a la vez rechazo la solución de todo comunismo esclerosado y dogmático; creo que el auténtico socialismo está amenazado por las dos, que no solamente no representan soluciones sino que postergan cada una a su manera, y con fines diferentes, el acceso del hombre auténtico a la libertad y a la vida (Guibert, 1968).

Sin embargo, Cortázar no fue del todo indiferente a los críticos que exigían de él una obra que incluyera una consciencia política y revolucionaria más explícita, de modo que produjo su novela *Libro de Manuel*¹¹⁷ (1973), que causó gran controversia en Argentina,¹¹⁸ en aquella época bajo el gobierno militar de Alejandro Lanusse (Rock 1985: 442).¹¹⁹ En esta novela, cuyos derechos de autor donó para ayudar a los prisioneros políticos en Argentina, Cortázar trata de integrar el mensaje político con

¹¹⁷ Para otros estudios sobre *Libro de Manuel*, véase Saúl Yurkievich (1974) 'Los tanteos mánticos de Julio Cortázar' en Pedro Lastra (ed.) (1981), pp. 241-248.

¹¹⁸ A este respecto, Cortázar manifiesta en una entrevista que esta novela fue acusada "de frívol[a] por una cierta izquierda que no entiende que se pueda escribir un libro donde se habla de un operativo de guerrilla urbana en un tono un poco desapegado y juguetón con que se manejan muchas veces los personajes" (González Bermejo, 125). En efecto, Cortázar considera que "ese operativo guerrillero no tiene la menor importancia en sí; lo que cuenta es todo un trabajo interno de reflexión y de crítica a las conductas revolucionarias, que se ve a través del comportamiento de los personajes" (González Bermejo, 128).

¹¹⁹ Poco después, Héctor José Cámpora, dirigente del partido justicialista y delegado personal de Perón, ganó las elecciones aunque sólo permaneció en la presidencia cuarenta y nueve días (Rock 1985: 443-451).

la experimentación literaria que ya había iniciado en *Rayuela* y en *62. Modelo para armar*. De este modo, como indica Boldy, Cortázar fusiona en *Libro de Manuel* dos discursos: uno principal, que combina un realismo literario con un marxismo dogmático como vehículo para introducir un discurso secundario, el cual incorpora elementos humorísticos y eróticos, con el fin de liberar de tabúes este primer discurso. Para Cortázar, como los surrealistas, no sirve de nada quebrantar el dualismo capital-mano de obra si al mismo tiempo no se acaba con otros dualismos semejantes: imaginación y realidad, lo consciente e inconsciente, sexo lícito e ilícito. Por ello, Boldy hace hincapié en el hecho de que uno de los aspectos más significativos que se desprende de la novela es la necesidad de concebir la revolución como un instrumento para transformar al individuo en su totalidad y no sólo aquellos elementos definidos por el marxismo (Boldy 161 & 166).¹²⁰

Sin embargo, *Libro de Manuel* tuvo poco éxito de público y de crítica, a pesar de que hacía una referencia directa a la situación histórico-política en América Latina.¹²¹ Por si fuera poco, la descripción de torturas y secuestros, que en breve serían práctica común durante los años de la ‘guerra sucia’ argentina, no fue del agrado del gobierno conservador de este país que ya de por sí no sentía demasiada simpatía hacia Cortázar.¹²² En esta novela describe las experiencias de un grupo de

¹²⁰ Sin embargo, este hecho incomodó a algunos sectores de izquierdas que consideraban el erotismo como algo inapropiado. En cambio, Cortázar consideraba que esta actitud era perjudicial para el espíritu revolucionario: “Yo creo que esa actitud machista de rechazo, despectiva y humillante hacia la homosexualidad, no es en absoluto una actitud revolucionaria. Ese es otro de los aspectos que quise mostrar en *El libro de Manuel*” (Prego, 1985a).

¹²¹ Standish recoge un resumen de las principales críticas que se dirigieron a Cortázar tras la publicación de la novela (Standish, 132-136).

¹²² Los años siguientes dieron lugar a la ascensión y la caída del movimiento peronista argentino. La superinflación, los movimientos guerrilleros, la caótica administración pública y la inestabilidad política fueron algunos de los factores que condujeron al golpe de estado de marzo de 1976, que dio comienzo a uno de los periodos más turbulentos de la historia argentina (Rock, 452). En efecto, durante los años de la ‘guerra sucia’, las Fuerzas Armadas argentinas llevaron a cabo la eliminación

revolucionarios (especialmente latinoamericanos) residentes en París que planean el secuestro de un VIP para pedir como rescate la liberación de unos presos políticos; al mismo tiempo constituye una recopilación de recortes de periódicos y revistas que relata la otra historia que algún día leerá el niño Manuel¹²³, esa historia cotidiana de muchos países latinoamericanos, plagada de desapariciones, torturas y represión.¹²⁴

física de sus enemigos a través de una maquinaria tanto pública como clandestina (Sarlo, 31). Como ya había representado Cortázar de manera indirecta en *Los premios*, las autoridades argentinas elaboraron un discurso político que imponía una visión estandarizada de la realidad que permitía justificar sus actos como necesarios para salvaguardar la seguridad de la nación. Este discurso autoritario tenía como objetivo validar la exclusión social y el exterminio de los enemigos de la patria, ya que éstos representaban “lo absolutamente extranjero a las tradiciones, la historia y los valores de la patria [...] y son individuos atacados por una patología” (Sarlo, 37). En cambio, el gobierno militar simbolizaba unos valores positivos (principalmente los valores católicos tradicionales) y las fuerzas armadas constituían su instrumento operativo (Sarlo, 37). Como resultado, el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) pretendía suprimir cualquier tipo de resistencia y, para lograrlo, invalidaron la producción intelectual hasta el punto de que no sólo menoscabaron los valores culturales sino que también consideraban a sus productores y consumidores como agentes subversivos en potencia (Masiello, 12). Cortázar también se vio afectado por la censura y en 1977 dos de sus cuentos, ‘Segunda vez’ y ‘Apocalipsis de Solentiname’ (incluidos en *Alguien que anda por ahí*), fueron prohibidos por el régimen argentino.

¹²³ Standish hace hincapié en el significado del nombre Manuel: es Emmanuel, el Mesías, símbolo de una nueva generación (un ‘hombre nuevo’ como estudiaremos en la siguiente sección) (Standish 126).

¹²⁴ Cortázar combina en esta novela su mensaje político con algunas de las técnicas que había empleado en *Rayuela*, como la inclusión de recortes de periódicos. Sin embargo, a diferencia de en *Rayuela*, el uso de recortes en *Libro de Manuel* tiene un claro propósito: al reproducir gráficamente los documentos, noticias y telegramas es una manera de demostrar su autenticidad: “hay ciertas cosas tan monstruosas que la gente no las hubiera creído. Hubieran dicho: Cortázar inventa” (Picón, 1978). Con respecto al uso de recortes, Linda Hutcheon sugiere que en esta novela los recortes de prensa insertados en la narrativa constituyen una interrupción formal y hermenéutica, ya que al ser reproducidos de manera tipográfica se refuerza su función autenticadora y paratextual. Por ello, Hutcheon sugiere que los recortes son utilizados como una suerte de collage, aunque sólo de manera irónica ya que “what they incorporate is not any actual fragment of the real referent, but [...] its textualized representation. It has been argued that the collage form is one that remains representational while still breaking with realism through its fragmentation and discontinuity. Cortázar’s paratextual use of a collage of newsclippings inserted into the fictional text points not only to the actual social and political background of the novel’s action, but also to the fact that our knowledge of the background is always already a discursive one: we know past and (present?) reality mostly through texts that recount it through representations, just as we pass on our historical knowledge through other representations” (Hutcheon 1989: 87). De este modo, Hutcheon considera que, como el libro constituye un manual para Manuel, el hijo de los revolucionarios, la introducción de los recortes simbolizan una representación de la historia contemporánea (Hutcheon 1989: 87). Por otra parte, Hutcheon también relaciona esta inserción paratextual de documentos históricos en lo que denomina metaficciones historiográficas (como veremos en el tercer capítulo) con el ‘efecto alienante’ de Brecht (que también estudiaremos en el tercer capítulo) ya que “like the songs in [Brecht’s] plays, the historical documents dropped in fictions have the potential effect of interrupting any illusion, of making the reader into an aware collaborator, not a passive consumer” (Hutcheon 1989: 87).

Ya el prólogo contiene un obvio mensaje político, en el que se insta al lector a participar en la construcción del socialismo en América Latina sin renunciar por ello a la libertad de pensamiento y a “su sed erótica y lúcida, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida [...]” (Cortázar 1973: 9).

Así pues, si nos detenemos brevemente a estudiar algunos aspectos de esta novela, se debe al hecho de que nos permiten introducir los elementos necesarios para examinar una cuestión que, de manera indirecta, lleva asociada esta evolución del ‘yo’ cortazariano que nos ocupa: la síntesis del individuo frente a lo universal. En efecto, como sugiere el mismo Cortázar: “Mi noción de esa literatura [de mera creación imaginativa] ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo” (Simó 1968: 109). De este modo, como señala Roy, el sentimiento de incomunicación que caracterizaba a los personajes de Cortázar en sus obras anteriores se traduce en esta novela en “una lamentación ante el aislamiento latinoamericano” (255). Del mismo modo, Roy hace hincapié en el éxito del grupo gracias a la cohesión y solidaridad de sus integrantes, aunque todavía sigan presentes en algunos personajes el aislamiento y egoísmo típicos del ‘mí-fama’ (260). Boldy nos proporciona un claro ejemplo de este conflicto a través del personaje de Andrés que, al acercarse a la casa hacia el final de la novela, no consigue reconciliar la doble circunstancia de ser un argentino, es decir, un sujeto histórico y, al mismo tiempo, encontrarse en un contexto determinado y verse involucrado en una acción revolucionaria (178). Pero expliquemos esta cuestión con más detalle.

Ya hemos examinado en las secciones anteriores el hecho de que el sujeto cortazariano no es capaz de autorrealizarse desde una esfera de aislamiento sino que

debe ingresar en el 'otro'. Recordemos, además, que tanto para Cortázar como para Habermas, el 'sí mismo' sólo conseguirá alcanzar su identidad verdadera cuando se inscriba en una sociedad determinada. En efecto, Habermas sugería que el 'sí mismo' de la 'relación práctica consigo mismo' sólo podía cerciorarse de sí por medio de un proceso que implica un reingreso en sí mismo a través de la perspectiva de otros como su *alter ego*; pero éste debe ser entendido, no obstante, como un *alter ego* de todos los posibles *alter egos* de una comunidad en su sentido más amplio (187).¹²⁵ Por ello, Habermas considera este proyecto de un 'sí mismo', derivado de un logro independiente del sujeto, como una instancia que se constituye de manera social: el individuo, pues, no es capaz de abstraerse de la sociedad en un ámbito de aislamiento sino que debe reintegrarse en ella.

De manera similar, Cortázar concibe una estructura semejante a esta comunidad de carácter universal que propone Habermas pero, en primera instancia, lo hace desde un plano más bien metafísico. Por ello, Cortázar es capaz de enlazar la existencia de personajes distanciados entre sí por el tiempo y el espacio gracias a su concepto de 'figura'¹²⁶ que adquiere así un valor universal, de modo que este 'otro' se amplía a su vez para abarcar una colectividad en su sentido más amplio. En efecto,

¹²⁵ Siguiendo a Mead, Habermas propone, pues, una comunidad de carácter universal consistente en todos los posibles *alter egos*. El 'yo' proyecta un nuevo contexto intersubjetivo, y abre paso así a un nuevo 'mí' que refleja las normas de esta comunidad proyectada. Si bien la relación entre el 'yo' y el 'mí' persiste en esta nueva etapa de identidad postconvencional desarrollada socialmente, se invierte el orden de prioridad (183-7). Habermas explica esta circunstancia de la siguiente manera: en una etapa convencional, el 'mí' se apropia de un 'yo' espontáneo de manera no-objetivizante a través de un proceso que implica tanto un 'autoconocimiento' como un 'cerciorarse de sí'. En cambio, en este nuevo ámbito postconvencional, el 'yo' permite anticipar una relación interactiva con un círculo de oyentes ya que, a través de la perspectiva de éstos, el 'yo' consigue regresar a sí mismo y cerciorarse de sí como un ser autónomo e individuado (187). Por ello, el 'mí' no se autorrealiza mediante una relación interactiva antecedente, sino que es el 'yo' el que proyecta este contexto de interacción que posibilita, a su vez, la reconstrucción de esta fragmentada identidad convencional en otra verdadera.

¹²⁶ Recordemos que ya esbozamos las características fundamentales de la noción de 'figura' en el capítulo introductorio.

Roy señala que en *Libro de Manuel* “‘el doble’ ya es un grupo, la ‘figura’ es ‘la Joda’” (260).¹²⁷ Así pues, el ‘sí mismo’ se constituye como una entidad social. Sin embargo, esta circunstancia presenta un primer problema ya que, si es una condición imprescindible que el sujeto deba ingresar en una comunidad para autorrealizarse, ¿no implicaría también un proceso por el cual su pretensión de individualidad se vería menoscabada? A este respecto, Cortázar argumenta que la sociedad, según el ideal socialista, no suprime al sujeto sino que tiene como objetivo desarrollar su personalidad y transformarla hasta el punto de que el ámbito individual y el colectivo dejarían de estar en conflicto:

La sociedad tal como la concibe el socialismo no sólo no puede anular al individuo así entendido, sino que aspira a desarrollarlo en un grado tal que toda la negatividad, todo lo demoníaco que aprovecha la sociedad capitalista, sea superado por un nivel de su personalidad donde lo individual y lo colectivo cesen de enfrentarse y de frustrarse (Cortázar 1970: 127).

Sin embargo, cómo y cuándo se lleva a cabo esta transformación no está del todo claro.

Por otro lado, también hemos estudiado la importancia que tanto Cortázar como Habermas atribuyen a la actividad crítica del sujeto. De este modo, si su intención parece dirigirse a animar al individuo no sólo a que desarrolle la capacidad de pensar por sí mismo, sino también a que rechace los sistemas establecidos, entonces podemos plantearnos de qué manera es posible alcanzar el consenso necesario para fundar cualquier formación social. En otras palabras, si cada individuo que compone un sistema social debe ejercer una acción crítica y rechazar las formas de control social, ¿cómo podemos entonces establecer en una comunidad las bases que permitan asegurar una convivencia armoniosa y justa para todos sus integrantes?

¹²⁷ ‘La Joda’ es como se autodenomina el grupo guerrillero de esta novela.

Ante estos interrogantes, ni la historia ni Cortázar parecen ofrecernos una solución concluyente. Habermas, por su parte, presenta una posible respuesta teórica, también enlazada con la cuestión anterior, cuya aplicación práctica no nos resulta del todo convincente.

Así pues, Habermas intenta resolver este problema sugiriendo que esta reinsertión del individuo en una comunidad de carácter universal que propone, no implica por ello una absorción del sujeto, sino que se presupone un relación de complementariedad. Habermas explica esta circunstancia mediante las dos dimensiones en las que la individuación tiene lugar, esto es, la 'autodeterminación moral' ('moral self-determination') y la 'autorrealización ética' ('ethical self-realization'). Según Habermas, la autonomía moral, a la que antes hacíamos referencia, permite establecer una correlación con los juicios normativos de validez que trascienden el status quo de una sociedad particular ya que se atribuyen precisamente al ideal de un consenso universal normativo.¹²⁸ Del mismo modo, en la dimensión ética de la autorrealización, el individuo no apela a la proyectada comunidad universal para llegar a un acuerdo sobre un sistema de normas sino que busca, en cambio, el reconocimiento de su pretensión de sí mismo como un individuo irremplazable y único (191-2). Por ello, Habermas concluye que, en el acto comunicativo, las suposiciones de autodeterminación y autorrealización mantienen

¹²⁸ Para Habermas, el análisis de la comunicación lingüística es un vehículo que permite la comprensión del sentido de lo real, la cual está siempre vinculada con una 'justificación de validez' ('validity claim'). Los hablantes, además de pertenecer a una comunidad en la que ya se ha forjado una concepción del mundo, erigen pretensiones de validez, relacionadas a través de una dimensión pragmática de los actos de habla (dimensión performativa) y dirigida al contenido de lo que expresamente dicen, creen o sostienen (parte proposicional del acto de habla). Gracias a esta doble estructura del habla, las opiniones de los hablantes o de las comunidades entran en conflicto de tal modo que determinados contenidos se revisan reflexivamente, de modo que ya en el mismo acto del habla pretendemos una validez de carácter universal para nuestras afirmaciones (Habermas 1988: viii-ix & Sáez 2002: 256-7).

un sentido estrictamente intersubjetivo, ya que:

whoever judges and acts morally must be capable of anticipating the agreement of an unlimited communication community, and whoever realizes himself in a responsibly accepted life history must be capable of anticipating recognition from this unlimited community (192).

De esta manera, Habermas parece asumir que el consenso universal normativo trasciende los límites de una comunidad concreta, por lo que el individuo no busca llegar a un acuerdo sino que está reclamando su autodeterminación como un sujeto individuado. Sin embargo, para aclarar la cuestión que nos ocupa, este planteamiento de Habermas tampoco nos ofrece una respuesta del todo satisfactoria ya que este autor no explica de qué factores depende este consenso universal normativo ni tampoco su proceso de formación. Por ello, parece que nos encontramos ante un callejón sin salida que ni Habermas ni Cortázar nos ayudan a resolver, circunstancia que pone de manifiesto la problemática relación del individuo contemporáneo con la sociedad.

Con respecto a sus cuentos, Cortázar introduce progresivamente temas de cariz político en *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982). De este modo, Cortázar explora en ‘Segunda vez’ (*Alguien que anda por ahí*) la cuestión de los desaparecidos argentinos durante la época de la dictadura militar, como estudiaremos en el tercer capítulo; en ‘Graffiti’ (*Queremos tanto a Glenda*) propone maneras alternativas de hacer frente a la censura y la represión; y ‘Pesadillas’ (*Deshoras*) constituye una efectiva alegoría de los años de secuestros y violencia que se vivieron durante el ‘Proceso’ argentino, al tiempo que se opone a la postura impasible de un sector de

la población que prefería ignorar la realidad.¹²⁹ Sin embargo, a pesar del indudable interés crítico de estos relatos, nos parece más relevante centrar nuestra atención en ‘Apocalipsis de Solentiname’ (*Alguien que anda por ahí*), ya que Cortázar hace descender su ‘yo’ implícito del plano supratextual a un nivel narrativo intratextual: en otras palabras, Cortázar se concibe a sí mismo como un personaje más de sus cuentos. Por otro lado, en este relato también se condensan los principales elementos que hemos estudiado más arriba: el papel del intelectual en el exilio y la idea de que la creación artística no está reñida con el mensaje político.

Así pues, en ‘Apocalipsis de Solentiname’ Cortázar narra su propia visita a esta pequeña comunidad nicaragüense en 1976.¹³⁰ En efecto, Cortázar no se esconde bajo la máscara de otro personaje sino que la narrativa está salpicada por detalles de corte autobiográfico. De camino a Nicaragua, Cortázar participa en una conferencia de prensa en Costa Rica en la que es bombardeado con las preguntas de siempre: “¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up*¹³¹ era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido? [...] ¿a usted

¹²⁹ Cortázar describe este cuento como “una especie de resumen alegórico [...] de la situación que se ha vivido en la Argentina en los últimos años [...]. Hay denuncia, hay protesta y hay combate por lo que sucede en la Argentina, es decir, un clima de opresión, un clima de miedo, de desapariciones y de asesinatos” (Perlado, 1983).

¹³⁰ En una ponencia escrita y enviada al Congreso del PEN Club realizado en Estocolmo en junio de 1978, Cortázar aclara que: “[‘Apocalipsis de Solentiname’] narraba una visita clandestina que en 1976 hice a la comunidad de Solentiname, en el gran lago central de Nicaragua. Nada hay en él que pueda ofender directamente a la junta argentina, pero todo en él la ofende porque dice la verdad sobre lo que sucede hoy en tantos países latinoamericanos; y ese relato fue además tristemente profético, pues un año después de haberlo escrito, las tropas del dictador Somoza arrasaron y destruyeron esa pequeña, maravillosa comunidad cristiana dirigida por uno de los grandes poetas latinoamericanos, Ernesto Cardenal” (Cortázar 1978, ‘El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina’).

¹³¹ *En Cuentos completos/2*, pp. 155-60. Cortázar hace referencia a la versión cinematográfica que en 1966 realizó Michelangelo Antonioni de su cuento ‘Las babas del diablo’. La alusión a este relato no es casual ya que en ‘Apocalipsis de Solentiname’ la fotografía también desempeñará un papel fundamental.

no le parece que [...] escribía demasiado hermético para el pueblo?” (155).¹³² Ya de camino a Solentiname con un grupo de amigos, entre ellos el poeta Ernesto Cardenal, toman unas fotos de recuerdo con una polaroid, hecho que provoca la sorpresa de Cortázar al estar poco acostumbrado a ese tipo de cámaras:

a mí ver salir de la nada, del cuadradito celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro [hasta el punto de que llegué a preguntarle] a Óscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo (156).

En efecto, este pasaje desvela una de las ideas que articulan el relato: la facilidad con la que se puede desvirtuar una imagen y, por extensión, nuestra manera de ver la realidad.

Tras su llegada a Solentiname, Cortázar se muestra visiblemente interesado por unos cuadros, de escenas rurales, realizados por algunos de los campesinos de la zona y que retratan “la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza” (156). En efecto, como sugiere María Eugenia Escobar:

La ingenuidad y la sencillez de estas obras de los campesinos son casi idílicas, están vinculadas con el tipo de vida de la Comunidad y el misticismo que en ella hay. La opción de vida de la comunidad de Cardenal es vista desde una eticidad que valora y respeta esa diferencia (Escobar, 1998).

Al día siguiente, Cortázar asiste a una misa en la que los campesinos conversan sobre el arresto de Jesús en el huerto:

un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América

¹³² En efecto, como ya hemos observado más arriba, tales son las críticas más frecuentes que se le hiciera a la obra de Cortázar en la década de los setenta. Al recogerlas en este cuento, parece como si Cortázar buscara una manera indirecta de rebatirlas, como veremos.

Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia (157).

De este modo, Cortázar hace hincapié en el hecho de que los peligros que acechan a una pequeña comunidad como la de Solentiname son en realidad extensibles a la suerte que pueda correr cualquier ciudadano de América Latina, reiterando así un compromiso moral que no entiende de nacionalidades.¹³³ Aún fascinado por la grandiosa simpleza de las pinturas, Cortázar decide sacarles unas fotos, “y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor” (157). De esta manera, Cortázar consigue fotografiar todos los cuadros, que coinciden con el número exacto de tomas que le quedaban en el carrete.

Cortázar regresa a Cuba y por fin a París, Cortázar retoma “otra vez la vida de reloj pulsera y *merci monsieur, bonjour madame*, los comités, los cines, el vino tinto y Claudine, los cuartetos de Mozart y Claudine” (157), sugiriendo así que quizás sea inevitable asumir una existencia de ‘fama’ de vez en cuando, como ya vimos en ‘Cartas de mamá’. Ya reveladas las fotos, se dispone a verlas en diapositivas: primero aparecen las imágenes de la comunidad, “pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender” (158), el muchacho que tampoco comprende por qué acaba de recibir un tiro en mitad de la frente. Aunque al principio Cortázar trata de convencerse de que le han entregado por error las fotos de otro cliente, pronto se da cuenta de que no ha sido así y que, una tras otra, en vez de los

¹³³ Recordemos que Cortázar también elaboraba una idea semejante en ‘Recortes de prensa’, como hemos visto más arriba.

cuadritos de Solentiname, las diapositivas reflejan escenas de torturas y represión que pueden estar sucediendo en cualquier lugar, incluso “en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo, seguí apretando y apretando entre ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca” (159). Su amiga Claudine llega en el momento justo en que se terminan las fotografías, de modo que Cortázar la sienta en su sillón y le pide que las vea por sí misma, mientras él se refugia en el baño para reponerse. Cuando regresa, se sorprende al encontrar a Claudine sonriendo “feliz y gata y tan contenta” por lo bonitas que le habían salido las fotos de los cuadritos campestres (159):

Sentado en el suelo, sin mirarla, busqué mi vaso y lo bebí de un trago. No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro (160).

Así pues, en este relato Cortázar demuestra que no siempre es necesario empuñar pancartas ni eslóganes para realizar una firme denuncia sino que, a veces, las armas más poderosas nacen de la imaginación. Del mismo modo, Cortázar pone de manifiesto dos elementos que serán constantes a lo largo de su obra: por un lado, hace hincapié en el valor arbitrario de la mirada¹³⁴ y, por otro, también nos muestra un pasaje que permite acceder a otro ámbito de la realidad, como hemos encontrado en los cuentos de *Bestiario* y *Las armas secretas*. Sin embargo, esa otra realidad de carácter intersticial que Cortázar introduce en este relato ya no se asienta sobre unas bases abstractas ni atemporales, sino que se ubica en una esfera histórica y concreta:

¹³⁴ Como estudiaremos en el tercer capítulo, en ‘Las babas del diablo’ Cortázar cuestiona la validez de lo que uno ve, como también lo hará en ‘Axolotl’, cuento que estudiaremos en el siguiente capítulo.

la realidad latinoamericana. En efecto, como ya afirmaría unos años antes en su ‘Carta a Roberto Fernández Retamar’:

[M]i problema sigue siendo [...] un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual. Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber (Simó 1968: 109).

De este modo, Cortázar parece emprender así una lucha constante contra esa distorsión de la realidad a la que se ve sometido el individuo: si bien en los cuentos anteriores el autor rechazaba la visión implantada por la tradición del pensamiento occidental, en este relato, en cambio, Cortázar parece advertir del peligro que supone contentarse con una edulcorada percepción de la realidad, como la que imponían los organismos de poder totalitario en la sociedad latinoamericana.

Durante la última década de su vida, su participación política aumentó considerablemente: aparte de colaborar con el mencionado Segundo Tribunal Russell, contribuyó en diversos actos públicos en defensa de los derechos civiles en América Latina. Por ello, su compromiso político se refleja no sólo en su narrativa sino también en un gran número de ensayos y conferencias.¹³⁵ Así pues, resulta evidente que el escritor que dejó Argentina en 1951 tenía poco que ver con el comprometido intelectual de *Libro de Manuel* y ‘Apocalipsis de Solentiname’. Gracias, especialmente, a la revolución de Cuba, Cortázar no sólo despierta a una renovada apreciación del ser humano, como se observa en ‘El perseguidor’, sino que

¹³⁵ Con respecto a ‘la cuestión argentina’, como ya hemos mencionado más arriba, se publicó en 1984 una recopilación de artículos bajo el título de *Argentina: Años de alambradas culturales*, donde aclara su postura hacia el exilio. Asimismo, Cortázar prestó su apoyo al movimiento sandinista nicaraguense donando los derechos de autor de uno de sus últimos libros *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1983) (Standish, 13).

también encuentra un nuevo tema para su narrativa: la conciencia política, que explorará tanto en sus ensayos como en sus textos literarios. Para concluir, resulta necesario hacer hincapié en el hecho de que, a pesar de su preocupación por los problemas sociales latinoamericanos, Cortázar no se considera a sí mismo como un militante político sino como un escritor, y como tal, su principal interés consiste en renovar las estructuras lingüísticas y literarias: “estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*” (Cortázar 1970: 136). Sin embargo, parece que, de manera indirecta, Cortázar también siente la necesidad de justificarse ante sí mismo y sus lectores en *Libro de Manuel*, al tiempo que matiza su noción del compromiso político:

yo creo que te sobra el derecho de seguir adelante, te equivoqués o no, tengás razón o no; andá a saber lo que le pasaba por la cabeza a Marx mientras escribía, es una cuestión de responsabilidad y la comprendo, el juego es grande y yo creo que vale la pena, total ganar o perder no tiene importancia en sí, la historia es una increíble cantidad de manotazos por todos lados, algunos agarran la manija y otros se quedan con los dedos en el aire, pero cuando sumás el todo por ahí te da la revolución francesa o el Moncada (255-6).

Para concluir, consideramos que Cortázar desarrolla en este párrafo la idea principal que sirve de transición entre una etapa convencional de identidad y otra postconvencional: el individuo ha de asumir su historia de vida como forma de acción responsable.

6. El hombre nuevo del futuro / el futuro del hombre nuevo

Así pues, hasta ahora hemos examinado las principales fases que

caracterizan el desarrollo del sujeto en la narrativa cortazariana. Por ello, tras una primera etapa de soledad, el individuo emprende una búsqueda del 'otro' que le permite ganar en posesión ontológica. Sin embargo, para Cortázar el 'sí mismo' no puede llegar a autorrealizarse desde una esfera de aislamiento sino que, a través de la noción de figuras, se proyecta una colectividad de carácter global, similar a la 'comunidad universal' que propone Habermas. Del mismo modo, siguiendo los postulados teóricos de Habermas, hemos estudiado los dos polos fundamentales que componen el 'sí mismo': un 'mí-fama' que refleja la actitud del 'otro generalizado' (o las formas institucionalizadas de la sociedad) y un 'yo-cronopio' que surge como una reacción hacia la actitud de este 'otro generalizado'. A través de la interiorización de las expectativas normativas de la sociedad, el yo-cronopio es capaz de autoelegirse mediante un proyecto de vida consciente que, en el caso del 'yo' implícito del nivel supratextual, se manifiesta gracias al giro intelectual que, como ya hemos sugerido, se desprende del conjunto de la obra de Cortázar. De este modo, se consigue desarrollar una etapa de identidad postconvencional que convertirá al individuo en un 'hombre nuevo', como veremos.

Sin embargo, ante este planteamiento que venimos elaborando, también es posible encontrar una objeción, ya que si partimos de la base de que Cortázar está construyendo un camino para que lo recorra el sujeto, entonces ¿hasta qué punto podemos hablar de la libre elección del 'yo'? En efecto, si nos limitamos a aceptar los juicios de otros, en este caso de Cortázar, en lugar de desarrollar nuestros propios valores morales, ¿no se estaría acaso menoscabando la pretensión de autodeterminación del sujeto? Por otro lado, ¿podríamos considerar esta evolución del 'yo' que propone Cortázar como un logro individual del sujeto? De manera

similar, ya el mismo Cortázar parece estar dando voz a una preocupación de carácter semejante en *Libro de Manuel*:

el problema de elegir, que es cada vez más el problema de este roñoso y maravilloso siglo con o sin el maestro Sartre [...], reside en que no sabemos si nuestra elección se hace con manos limpias. Ya sé, elegir es mucho aunque uno se equivoque, hay un riesgo, un factor aleatorio o genético, pero en definitiva la elección en sí tiene un valor, define y corrobora. El problema es que a lo mejor [...] cuando yo elijo lo que creo una conducta liberatoria, un agrandamiento de mi circunstancia, a lo mejor estoy obedeciendo a pulsiones, a coacciones, a tabúes o a prejuicios que emanan precisamente del lado que quiero abandonar (191-2).

Para aclarar esta cuestión conviene recordar en primer lugar el hecho de que, a raíz de los cambios socio-políticos que sacuden los países latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX, el 'yo' cortazariano no sólo asume un papel activo como individuo consciente de su entorno social sino que también adopta una postura crítica hacia su contexto histórico, como se observa tanto en el plano intratextual (*Libro de Manuel* y sus últimas colecciones de cuentos) como en el supratextual (su postura crítica ante el socialismo cubano). Por ello, Cortázar parece sugerir que una manera de resolver este conflicto consiste en desarrollar un proceso crítico que permita al individuo no sólo cuestionarse en cuanto ser humano sino también cuestionar los arquetipos morales y sociales que sustentan cualquier comunidad para ser capaz de trascender ese estado convencional del 'sí mismo'.

Habermas explica este planteamiento de la siguiente manera. A través de este proceso crítico, el 'yo' cortazariano es capaz de alcanzar una 'comprensión ética de sí', la cual deriva en un sujeto "who is capable of speech and action, one who in the face of other dialogue participants presents and, if necessary, justifies himself as an irreplaceable and distinctive person" (Habermas, 168). En otras palabras, Habermas asocia el concepto de individualidad con la 'comprensión ética de sí' de una primera

persona en relación a una segunda persona, de modo que se aplica a un sujeto que sabe quién es y quién quiere llegar a ser, pero no sólo ante sí mismo, sino también ante un prójimo. En efecto, Habermas hace depender el 'sí mismo' de la 'comprensión ética de sí' del reconocimiento de los receptores ya que, en primer lugar, ésta nace como una respuesta ante las pretensiones del 'otro':

because others attribute accountability to me, I gradually make myself into the one who I have become in living together with others (170).

Como ya hemos estudiado, Habermas sugiere que el sujeto se ve sobrecargado por una serie de decisiones morales que provocan una fragmentación en ese estado convencional del 'sí mismo':

For the individuals, the detraditionalization¹³⁶ of their lifeworld at first presents itself as a fatalistically experienced differentiation of diversified life situations and conflicting behavioral expectations, which burden them with new coordinative and integrative performances (195).

Por este motivo, una sociedad que todavía reúna unas características convencionales no es adecuada para albergar esta nueva identidad postconvencional a la que se acerca el individuo-cronopio del nivel intratextual. Habermas rescata, pues, la idea del sociólogo alemán Ulrich Beck, quien intuye la necesidad de hallar un 'nuevo tipo de integración social', el cual, no obstante, ha de ser un logro propio del individuo. En efecto, como indica Habermas, Beck propone que la desmembración de las formas sociales establecidas y la pérdida de las convenciones tradicionales puede ocasionar "the impetus not only for the singularization of individuals who

¹³⁶ Habermas indica que, en el campo de la sociología se acostumbra a describir los procesos de modernización de la sociedad desde dos enfoques principales, a saber, por un lado se consideran como la diferenciación funcional de un sistema social y, por otro, como la 'destradicionalización' ('detraditionalization') de un mundo de vida (193). Habermas señala que esta destradicionalización se manifiesta, por su parte, mediante la "decomposition of religious worldviews, of stratified orders of domination, and of those institutions which, by becoming various functions, continue to characterize the society as a whole" (193).

have been socialized elsewhere, but *also* for ‘a new kind of social integration’” (197). De este modo, Habermas concluye que los actos independientes que se esperan del individuo no pueden consistir únicamente en las elecciones racionales motivadas por las preferencias de uno mismo, sino que el individuo debe realizar “the kind of moral and existential self-reflection that is not possible without taking up the perspective of the other” (199). Sólo a través de esta relación intersubjetiva emerge, pues, un nuevo tipo de integración social entre aquellos individuos que han logrado la individualización en vez de ser meramente manipulados:

The participants must themselves generate their socially integrated forms of life by recognizing each other as autonomous subjects capable of action and, beyond this, as individuated beings who vouch for the continuity of the life histories for which they have taken responsibility (199).

De esta manera, como sugiere Habermas, es precisamente gracias a las relaciones intersubjetivas que el sujeto alcanza no sólo una comprensión espontánea de sí mismo (‘compulsion-free understanding’) sino que también se logra una comprensión mutua y espontánea entre individuos (Habermas 1988: 145). Sin embargo, si bien esta intersubjetividad intacta permite establecer relaciones sociales que partan de un reconocimiento libre y recíproco, Habermas advierte de que esta idea no puede ser interpretada en su totalidad como una reconciliada forma de vida que se proyecta hacia el futuro como una visión utópica, ya que: “[i]t contains no more, but no less, than the formal characterization of the necessary conditions for the unforeseeable forms adopted by a life that is not misspent” (145-6). Por ello, Habermas sugiere que, en el caso de que fuera posible alcanzar una forma de vida similar, sólo podría realizarse a través de la solidaridad y del esfuerzo combinado de los individuos, aunque este proceso no se vea totalmente libre de conflicto (146).

Para Habermas, esta noción está relacionada con el humanismo en su significado moderno, que se manifiesta “in the ideas of a self-conscious-life, of authentic self-realization, and of autonomy -a humanism that is not bent on self-assertion” (146).

De manera similar, como venimos observando, la narrativa de Cortázar también supone un intento de reformar las bases sobre las que se asienta la sociedad occidental con el fin de desarrollar un estado postconvencional de identidad, el cual asociamos, ya en un plano extratextual, con el concepto de un ‘hombre nuevo’ que Cortázar pretende alcanzar. La mejor manera para conseguirlo, según Cortázar, es a través de una revolución interna que apueste por modernizar no sólo la conciencia social del individuo, sino también sus estructuras mentales y, por tanto, lingüísticas. En efecto, Cortázar apuesta por un lenguaje transformador que permita llevar a cabo una reestructuración de la sociedad:

una de nuestras tareas más importantes [como escritores] es que no sólo seamos creadores sino críticos de las formas lingüísticas de que se sirve el lenguaje revolucionario [...]. Abundan entre nosotros las retóricas gastadas, las palabras que van perdiendo su sentido original, se vuelven estereotipos en la mente de quienes las escriben y de quienes las leen. ¿Qué sentido último puede tener una revolución que no sea una revolución constantemente inventiva, capaz de cambiar no solamente las estructuras sociales exteriores sino las que condicionan y generan las estructuras mentales de cada individuo y por ende de todo el pueblo? (Cortázar 1983: 73-4).

De este modo, esta necesidad constante de renovación expresiva que supone la obra de Cortázar responde a la voluntad implícita de transmitir su nueva apreciación del mundo y del ser humano.

Así pues, a través de este proceso de formación de identidad que, como hemos estudiado, propone Cortázar, el individuo consigue desarrollar una fase no-convencional del ‘sí mismo’ desde donde sea capaz de autorrealizarse para convertirse, pues, en un ‘hombre nuevo’, ideal semejante al concepto que crearía el

socialismo cubano para designar a:

un hombre solidario que, superado el egoísmo en una entrega total al otro, no cesaría en la lucha por la justicia hasta que arraigase en el planeta una sociedad justa y libre, que da a cada cual según las necesidades. Su profeta era Che Guevara y su realización habría comenzado en una isla fascinante del Caribe (Sotelo, 1999).

Como señala Boldy, este concepto de 'hombre nuevo' aparece con frecuencia en la obra de Cortázar y evoluciona a la par de su pensamiento político, hasta que en *Libro de Manuel* adquiere ya el valor que le otorgó Che Guevara y que otros intelectuales de izquierda, como Mario Benedetti, también utilizan (16).¹³⁷ De este modo, ya en 'Teoría del túnel' Cortázar intuía el surgimiento de este 'hombre nuevo'¹³⁸ como un paradigma del individuo que se construye socialmente a través de un autopoicionamiento crítico en su contexto histórico, trascendiendo así los arquetipos tradicionales que sustentan el pensamiento occidental:

[al hombre del siglo] sólo se lo ve asomar con un gesto y un signo propios por entre las ruinas de la estética inmanente, de la Literatura como 'historia del espíritu', vencedor precario en una batalla que puede ser preludeo a la que un día libraré contra la especie organizada, contra la sociedad que lo traiciona como ser, contra una Historia que no es ya auténticamente la suya y un Dios que muestra al descubierto los aparejos y las poleas que lo exaltan (Cortázar 1947: 130).

¹³⁷ A este respecto, Benedetti considera que: "el escritor latinoamericano enfrenta en este momento un formidable desafío: crear para (y desde) el pueblo, pero crear sin formulas manidas, sin recetas gastadas por la rutina. El hombre nuevo reclama (o va a reclamar muy pronto) un *arte nuevo*. También este *arte nuevo* (que probablemente nada tenga que ver con las viejas y nuevas vanguardias artísticas, muchas veces enclaustradas en una experimentación esotérica) será algo así como un asalto a lo imposible" (Benedetti 1974: 110).

¹³⁸ Con respecto a esta noción del hombre nuevo, en la conferencia 'El sentimiento de lo Fantástico' le preguntaron a Cortázar: "¿Qué tiene de fantástico el hombre nuevo suponiendo que lo fantástico es una realidad completa y alcanzable?", a lo que respondió: "Bueno, aquí hay un problema de vocabulario sumamente complicado, porque lo que tiene de fantástico el hombre nuevo es que no existe todavía. Todos nosotros tenemos nuestra idea de eso que se ha dado en llamar 'el hombre nuevo' y creo que la lucha en común que muchos libramos está justamente dirigida por ese esquema, por ese deseo de llegar a una nueva concepción de lo humano, pero no hemos llegado todavía, estamos muy lejos de eso y el hombre nuevo es un hombre nuevo en un plano a futuro..." (Cortázar, 1982, 'El sentimiento de lo Fantástico').

Como resultado, se produce una confrontación entre el ‘hombre viejo’ y el ‘hombre nuevo’, ya que “no se trata de coexistencia, el hombre viejo no puede sobrevivir tal cual en el nuevo aunque el hombre siga siendo su propia espiral” (Cortázar 1973: 29). Por ello, al dejar atrás esta etapa convencional del ‘sí mismo’ tiene lugar, pues, la muerte del hombre viejo “que ha ido quemando sucesivamente sus máscaras, sus yos imperfectos para dejar surgir en sí al hombre nuevo” (Sola 1968: 126).

Sin embargo, a pesar de que Cortázar manifiesta que este hombre nuevo¹³⁹ es una suerte de abstracción idealizada para referirse al hombre del futuro, sí que parece atribuirle, en cambio, unas características bien concretas. En efecto, este hombre nuevo se distingue no sólo por su capacidad de acción responsable, (de la cual, recordemos, carecía el ‘mí-fama’), sino también por su actitud crítica hacia los patrones establecidos mediante una revolución interior que le permita alcanzar formas del ser más completas. Se trata, en suma, de un sujeto “individual y socialmente concebido, hombre lúcido y pleno capaz del negarse a sí mismo, de la entrega amorosa, de la plenitud contemplativa, pero capaz también de asumir responsablemente su persona en el momento de la elección” (Sola, 161). No obstante, nos parece necesario detenemos brevemente para aclarar este concepto ya que, si como hemos visto, el hombre nuevo constituye a la vez un individuo histórico y social, ¿podemos entender entonces que cualquier sujeto es capaz de cumplir este proceso de autorrealización? Por otro lado, ¿se produciría un efecto diferente

¹³⁹ Aunque se aleje de los objetivos de nuestro trabajo, parece inevitable plantearse si Cortázar también concibe la existencia de una ‘nueva mujer’, de modo que podemos relacionar esta cuestión con una reciente lectura de carácter feminista de la obra de Cortázar, como la que realizan Paley Francescato, Martha (en Alazraki (ed.), 1983) y Schmidt-Cruz, Cynthia (2004). Por otro lado, ante las críticas que recibiera por acuñar el término de ‘lector hembra’ para designar a un tipo de lector pasivo, que estudiaremos en el tercer capítulo, Cortázar se disculpó públicamente y, en una entrevista con Cristina Peri Rossi, llegó a afirmar que: “me he corregido y soy un hombre nuevo, es decir, medio mujer” (Peri 2001: 70-71).

dependiendo de sus valores morales y políticos previos? Aunque Cortázar no plantea directamente esta cuestión, sí que contempla, como ya hemos visto, la necesidad del individuo de superar un estado convencional de identidad que lleva asociado una concepción tradicional del ser humano y de la sociedad.

En efecto, como ya hemos sugerido, Cortázar considera que la sociedad occidental se basa en sistemas de pensamiento obsoletos que impiden al individuo alcanzar una comprensión más completa tanto del universo como de sí mismo. Por ello, Cortázar trata de esbozar mediante su narrativa un nuevo espacio social donde este hombre nuevo pueda llegar a autorrealizarse. Para lograrlo, es necesario que el individuo se desprenda de los valores que lo limitan a una experiencia-fama de la realidad:

Puede ser que haya un reino milenario, pero si alguna vez llegamos a él, si somos él, ya no se llamará así. Hasta no quitarle al tiempo su látigo de historia, hasta no acabar con la hinchazón de tantos *hasta*, seguiremos tomando la belleza por un fin, la paz por un desiderátum, siempre de este lado de la puerta donde en realidad no siempre se está mal, donde mucha gente encuentra una vida satisfactoria, perfumes agradables, buenos sueldos, literatura de alta calidad, sonido estereofónico, y por qué entonces inquietarse si probablemente el mundo es finito, la historia se acerca al punto óptimo, la raza humana sale a la edad media para ingresar en la era cibernética (*Rayuela*, 540-1).¹⁴⁰

Cortázar explora con mayor profundidad esta idea en ‘La autopista del sur’ (*Todos los fuegos el fuego*), donde a raíz de un descomunal atasco de tráfico en una autopista francesa que se prolonga por meses, se produce una suspensión del tiempo convencional hasta el punto de que: “Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si el tiempo atado a la muñeca derecha o el bip bip de la radio midieran otra cosa”

¹⁴⁰ Como mencionaremos en el tercer capítulo, el avance de la ciencia contemporánea desempeña un papel notable en la obra de Cortázar (véase nota 165).

(505).¹⁴¹ En su prisa por llegar a París, los personajes, identificados con los coches que conducen, se exasperan por la lentitud perenne con la que avanzan. Como la situación se prolonga y no parece haber auxilio del mundo exterior a la vista, se organiza toda una nueva estructura social con el fin de cubrir sus necesidades básicas hasta llegar a París porque “comprendían que en una situación semejante había que ayudarse” (511).¹⁴² De esta forma, cuando el individuo renuncia a su egoísta aislamiento, descubre a su lado la presencia del ‘otro’, de los otros. Como ya anticipaba Cortázar en el citado ensayo ‘Teoría del túnel’:

la angustia del hombre contemporáneo no se muerde la cola: padecerla en soledad es premisa e incitación para superarla luego en altruismo: ahí se abre la etapa de reunión, de comunicación -de comunidad en su legítimo y alcanzado reino (Cortázar 1947: 131-2).

De esta manera, se exalta la generosidad desinteresada de la que es capaz el ser humano, pero que la vorágine de una sociedad superdesarrollada nos ha hecho olvidar. Despojados así de las comodidades que la sociedad neocapitalista ha vuelto imprescindibles, los personajes de este cuento entran en contacto con un modo de vida más primitivo pero que les permite, en cambio, recuperar los valores intrínsecos a la verdadera esencia del hombre: “libertad, moral, acto, acción, humanidad, dignidad, condición” (Cortázar 1947: 115). Sin embargo, un día y sin previo aviso se descongiona la autopista, por lo que la sociedad que habían formado se disuelve: con el avance y el retroceso de las filas de coches “el grupo se dislocaba, ya no existía” (521). Como consecuencia, en su absurda carrera hacia la supuesta civilización se rompen los vínculos de verdadera fraternidad que antes unían a los

¹⁴¹ En *Cuentos Completos/ 1*. pp. 505-23.

¹⁴² Recordemos que, de manera similar, en ‘Ómnibus’ y ‘Bestiario’ ya se podía observar una actitud fraternal en ciernes entre los personajes.

personajes:

Absurdamente [el ingeniero] se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habría que visitar a los enfermos, examinar la situación con Taunus y el campesino del Ariane; después sería la noche, sería Dauphine subiendo sigilosamente a su auto, las estrellas o las nubes, la vida. Sí, tenía que ser así, no era posible que eso hubiera terminado para siempre (522).

De esta forma, al experimentar, aunque de manera fugaz, un modo de vida más auténtico, asentado sobre las bases de la solidaridad, el amor y el altruismo, el individuo descubre con angustia renovada que la humanidad de autopistas y ascensores parece haber perdido ya todo su sentido humanista:¹⁴³

y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante (523).¹⁴⁴

Como ya habíamos encontrado en 'Ómnibus', Cortázar también explora en 'La autopista del sur' el efecto de la sociedad como entidad alienadora del 'yo'. Como en 'Ómnibus', Cortázar también critica el automatismo del individuo en una sociedad de carácter deshumanizante, ya que convierte a sus miembros en simples vegetales y máquinas.¹⁴⁵ Sin embargo, a pesar de que el conformismo todavía domina al individuo en 'Ómnibus', parece que Cortázar empieza a confiar en la instintiva cordialidad de la que son capaces los personajes, y que llegará a convertirse en la espontánea solidaridad que se refleja en 'La autopista del sur'. Por

¹⁴³ Como ya veremos en el segundo capítulo, Cortázar retoma esta idea de la búsqueda de un modo de vida más primitivo en relatos como 'El ídolo de las Cícladas' y 'La isla a mediodía'.

¹⁴⁴ De manera similar, Marcy E. Schwartz (1999) considera que "Cortázar's fiction politicizes the city [Paris] as a stronghold of Western capitalist values and a repository of postcolonial alienation and marginalization" (28).

¹⁴⁵ Recordemos que en ambos cuentos los personajes pierden su identidad humana para ser asimilados por ramos de flores ('Ómnibus') o automóviles ('Autopista del sur').

otro lado, el grupo parece repercutir de manera negativa en el sujeto de 'Ómnibus' pues, como ya hemos sugerido, provoca un efecto represor sobre el 'yo'. En cambio, en 'La autopista del sur', Cortázar entiende el grupo como una forma de salvación para luchar no sólo contra la soledad del individuo sino también contra el deterioro de la sociedad. De este modo, Cortázar parece sugerir en este cuento que la solidaridad como motor social quizás sea todavía posible y lo único que verdaderamente se necesita para lograrlo lo tenemos al alcance de la mano. En efecto, esta idea tendría cabida dentro del carácter renovador que Cortázar atribuye al socialismo:

el fin supremo del marxismo no puede ser otro que el de proporcionar a la raza humana los instrumentos para alcanzar la libertad y la dignidad que le son consustanciales; esto entraña una visión optimista de la historia, como se ve, contrariamente al pesimismo egoísta que justifica y defiende el capitalismo, triste paraíso de unos pocos a costa de un purgatorio cuando no de un infierno de millones y millones de desposeídos [...]. De todas maneras, mi idea del socialismo no se diluye en un tibio humanismo teñido de tolerancia; si los hombres valen para mí más que los sistemas, entiendo que el sistema socialista es el único que puede llegar alguna vez a proyectar al hombre hacia su auténtico destino (Guibert, 1968).

Así pues, este proceso de formación de identidad que se desprende de la obra de Cortázar implica varias etapas sucesivas: en primer lugar, a través de la proyección en el 'otro', el sujeto-fama ha de interiorizar las convenciones y normas que regulan la sociedad para después aceptarlas o trasgredirlas en su fase de yo-cronopio. Por último, a través de un acto de autoelección y autoposicionamiento, el individuo retoma su historia de vida como principio de individuación para así lograr, como el hombre nuevo, la autorrealización. Sin embargo, hay que recordar que este 'sí mismo' que propone Cortázar no constituye de por sí un proyecto terminado y definitivo, sino que depende, en última instancia, del esfuerzo consciente que realice el individuo. Por otro lado, Cortázar considera necesario

crear un nuevo ámbito social mediante una empresa socialista puesto que se trata de:

la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* tan elemental como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir, en el simple, inconcebiblemente difícil y simple principio de que la humanidad empezara verdaderamente a merecer su nombre el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre (Simó, 103).

Sin embargo, una vez expuesto el planteamiento teórico de esta evolución del 'yo' que propone Cortázar, nos queda preguntarnos si es posible encontrar una aplicación práctica de este modelo cortazariano del 'yo'. En otras palabras, ¿esta construcción del hombre nuevo que intuye Cortázar es una realidad viable en la sociedad actual? En efecto, hoy en día parece difícil aceptar con el mismo optimismo de hace cuarenta años el impulso renovador de esas palabras de Cortázar ante un panorama político internacional que, en lo que va de siglo XXI, ya ha visto caer en picado la economía argentina (diciembre del 2002), ha puesto en evidencia la fragilidad del socialismo en Cuba (actualmente a causa del precario estado de salud de Castro) y ha demostrado la fuerza imparable del neocapitalismo estadounidense que ha orquestado, por ejemplo, la reciente guerra con Irak en marzo del 2003. Por otro lado, no hay que olvidar el importante papel que, en el plano espiritual, desempeñan las religiones fundamentalistas como el cristianismo y el islamismo, cuya constante fricción, junto con el problemático contexto político actual, parece que va a desembocar en un proceso de 'destradicionalización' de la sociedad como el que describía Habermas. Por ello, se presenta un futuro un tanto incierto para alcanzar esta nueva forma de integración social a la que aspiraba Cortázar, dentro de un mundo contemporáneo en continuo conflicto.

Pero retomemos de nuevo el análisis de Mead acerca de la dinámica social que se establece entre el 'mí' y el 'yo'. Como ya hemos estudiado, el 'yo' sale a la luz como respuesta ante el 'otro generalizado', de modo que este 'mí' representa la fase del 'sí mismo' que refleja la situación social en la que debe actuar el individuo. Por ello, si tenemos en cuenta que tanto el 'sí mismo' como la sociedad constituyen dos polos dialécticos de un mismo proceso, se puede deducir que el cambio en un polo conllevaría a su vez una modificación en el otro polo. De esta manera, Mead propone que la reconstrucción social es un proceso llevado a cabo por individuos (o grupos de individuos) que se encuentran en conflicto con una sociedad determinada, por lo que, de lograrse dicha reconstrucción, el nuevo contexto social produciría como resultado cambios que se podrían aplicar al 'sí mismo' de aquellos individuos ubicados en este nuevo ámbito social. En consecuencia, Mead sugiere que "social reconstruction and self or personality reconstruction are the two sides of a single process — the process of human social evolution" (Mead 1934: 309). Por ello, quizás un primer, aunque modesto paso para iniciar cambios en la sociedad empezaría por introducir transformaciones en uno mismo, y es así como proponemos entender la obra de Cortázar: como un espacio dialéctico que permita al lector, "en el que reside ya la semilla del hombre futuro"¹⁴⁶, apre(he)nder un poco más de sí mismo, para recordar que:

el paraíso está aquí abajo, [como reafirman con amargo orgullo surrealistas y existencialistas -poetistas] aunque no coincidan en el dónde ni en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el

¹⁴⁶ En la ya mencionada 'Carta a Roberto Fernández Retamar, Cortázar declara que: "Jamás escribiré para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro" (Simó 1968: 110).

corcel para la fuga (Cortázar 1947: 137).

CAPÍTULO 2:

De otros / ambos lados: la participación como vía de posesión ontológica: “Doctor *Hekyll and Mister Jyde*”¹⁴⁷

En la particular cosmovisión de Cortázar, el ser y el conocimiento forman una estructura abierta y porosa. Esto obedece al sentimiento de alteridad que inunda al escritor, puesto que considera que la razón del ser transcurre en paralelo a lo ‘otro’. Como ya hemos estudiado en el capítulo anterior, Cortázar trata de (re)establecer a través de su obra una suerte de unidad perdida entre el ser humano y su entorno social. Sin embargo, el individuo deberá llevar a cabo en un primer lugar un proceso de autocomprensión que se logra mediante la proyección en el ‘otro’. De este modo, gracias al conocimiento de sí que se obtiene al interiorizar las reacciones comunicativas suscitadas en el alter ego, el sujeto es capaz de trascender una etapa de identidad convencional para acercarse a un estado postconvencional del ‘yo’, desde donde pueda autorrealizarse.

Hasta ahora, pues, hemos señalado la importancia que, en un nivel intratextual, Cortázar atribuye al encuentro con el doble, el cual no sólo es capaz de adoptar diversas formas sino que también es frecuente que pertenezca a un ámbito espacio-temporal diferente al del personaje.¹⁴⁸ Asimismo, hemos estudiado el

¹⁴⁷ En el relato que estudiaremos a continuación, ‘Lucas, sus críticas de la realidad’, Cortázar se basa en el personaje de Jekyll y Hyde para ilustrar la fusión entre el ‘yo’ y el ‘otro’ y sugiere que: “No estaba mal aquella canción del jazz de los años cuarenta, *Doctor Hekyll and Mister Jyde...*” (En *Cuentos completos/ 2*. p. 280).

¹⁴⁸ Recordemos que en la introducción estudiamos la relevancia del doble en la narrativa de Cortázar: para lograr el autoconocimiento el ‘yo’ debe desdoblarse con el fin de ingresar en el objeto. Como resultado, los personajes cortazarianos han de superar los límites de su propia conciencia para integrarse en el ‘otro’, de manera que se favorece un ‘yo’ ubicuo que permitiría dar vida a otra existencia, sin tener en cuenta las restricciones físicas y temporales.

rechazo del autor hacia una visión convencional de la realidad y su búsqueda de un nuevo orden de carácter intersticial desde donde se anule el hiato entre el 'yo' y el 'tú'. Por ello, proponemos tender en este capítulo un puente entre el lado de acá y el lado de allá, o en otras palabras, entre el 'yo' implícito que se desprende de la obra cortazariana y la figura del lector que ésta proyecta. Así pues, consideramos necesario examinar, como hemos apuntado previamente, la búsqueda del 'otro' que, ya en un plano supratextual, emprende el 'yo' implícito del autor. De este modo, nos centraremos en analizar el valor que Cortázar otorga a la comunicación analógica como vía de posesión tanto ontológica como epistemológica.

En efecto, ya hemos observado en el capítulo anterior que, según Cortázar, para alcanzar el autoconocimiento el 'yo' debe ser capaz de desunirse de sí para ingresar en el 'otro', logrando de este modo una suerte de ubicuidad gracias a la fusión entre el sujeto y el objeto. Cortázar reflexiona acerca de esta idea en 'Lucas, sus críticas de la realidad', texto incluido en *Un tal Lucas* (1979), libro que se compone de breves pasajes en prosa narrados fundamentalmente por el personaje de Lucas, quien recuerda en más de una ocasión al mismo Cortázar. De hecho, en esta colección se combina el tono humorístico de *Historias de cronopios y de famas* con el carácter introspectivo de *Último round* (1969) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), de modo que, a pesar de su brevedad (tan sólo tres párrafos), Cortázar condensa en 'Lucas, sus críticas de la realidad', las premisas que ya había desarrollado en cuentos como 'Axolotl' (que estudiaremos más adelante) o en *Rayuela*.

En este texto, pues, Cortázar explora el problema de la identidad estableciendo una correspondencia con uno de los ejemplos literarios de personalidad

escindida más fascinantes, el caso del doctor Jekyll y su perverso *alter ego* Hyde: “Jekyll sabe muy bien quién es Hyde, pero el conocimiento no es recíproco. A Lucas le parece que casi todo el mundo comparte la ignorancia de Hyde, lo que ayuda a la ciudad del hombre a guardar su orden” (238).¹⁴⁹ La acertada elección de este paralelismo, lejos de ser casual, permite poner de relieve los principales elementos que articulan el concepto cortazariano del doble. En su estudio de las novelas, Steven Boldy ha establecido un modelo basado en aspectos míticos para examinar la relación que Cortázar desarrolla en su obra entre la noción de monstruo, el doble, las figuras y el centro. De este modo, Boldy sugiere que la pérdida de la unidad original a la que antes nos referíamos produce un individuo dual en el que una fuerza represora se impone sobre otra reprimida, la cual es considerada como un monstruo (Boldy 1980: 7). En efecto, como ya habíamos estudiado en el capítulo anterior, este modelo también es aplicable a cuentos como ‘Lejana’, donde el ‘yo’ de la Alina bonaerense se ve amenazado por la presencia de la mendiga, la otra. Por ello, Boldy entiende las figuras como una estructura textual que, si bien permite poner de manifiesto esta presencia original, suele conducir sin embargo a su destrucción como monstruo. Como resultado, “[t]he laws (of society, language, superego, narrative, etc.) which are accomplices in this destruction must be transgressed if the repetitive pattern is to be broken or reversed, and the presence recovered” (7). Por este motivo, Boldy considera que la noción de centro o unidad sólo puede ser recobrada a través de la reconciliación del ser humano “with the monster within” (7). Recordemos que en el análisis que hemos elaborado en el capítulo anterior hemos interpretado esta fuerza reprimida, el monstruo, como el aspecto del ‘sí mismo’ (el yo-cronopio) que surge como una reacción ante las convenciones sociales interiorizadas en el mí-fama.

¹⁴⁹ En *Cuentos completos/ 2*, pp. 221-323.

De manera similar, Cortázar sugiere en el mencionado relato que, una vez se supriman las barreras entre el sujeto y el objeto, el 'yo' y el 'otro', el individuo será capaz de acceder a ese nuevo ámbito de la realidad:

La relación objetiva-subjetiva no interesa a Lucas; en un caso como en otro, términos definidos escapan a su definición, Dorita A no es Dorita A, o Lucas B no es Lucas B. Y partiendo de una instantánea relación $A = B$, o $B = A$, la fisión de la costra de lo real se da en cadena [...]. El tiempo de un quejido, claro, pero Hyde y Jekyll se mira cara a cara en una relación $A \Leftrightarrow B / B \Leftrightarrow A$ (238).

Esta forma de relación intersubjetiva que propone Cortázar se basa en un principio de identidad de carácter analógico, el cual tiene su origen en el acto poético. En efecto, en su ensayo 'Para una poética' (1954), Cortázar entiende la poesía como puente para alcanzar una posible realización ontológica. Para nuestro autor, la visión mágica del mundo y la percepción analógica de la realidad, característica del poeta, es en esencia identificable a la del hombre primitivo: el poeta es el mago que utiliza las palabras en lugar de los fetiches.

En su trabajo sobre lo oculto en la poesía argentina, Melanie Nicholson estudia el origen de este pensamiento analógico-mágico que Cortázar desarrolla en el mencionado ensayo. Así pues, Nicholson sugiere que este tipo de visión analógica de la realidad evoluciona a partir de los románticos alemanes de principios del siglo XIX, quienes recibieron a su vez influencias del ocultismo europeo y oriental y consideraban el lenguaje como un instrumento para transformar el mundo. Como señala Nicholson, los románticos alemanes entendían que, si la palabra poética constituía en sí una forma de intervención para cambiar la realidad, entonces el poeta era el poseedor de una suerte de poder secreto (3).¹⁵⁰ A finales del siglo XIX,

¹⁵⁰ Según Nicholson, Friedrich von Hardenberg Novalis (1772-1801) es uno de los románticos alemanes que mejor representa este concepto del universo como una unidad cósmica y la idea del

Baudelaire desarrolla un sistema de ‘correspondencias’ que concebía el universo visible como una forma análoga de otro ámbito invisible perteneciente a una esfera más allá. De este modo, gracias al uso consciente de sus poderes mágicos, el poeta transforma las correspondencias percibidas en formas literarias como el símbolo, la metáfora o la analogía. De manera similar, Cortázar considera que la evocación de relaciones metafóricas es propia a la condición humana puesto que “el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje” (Cortázar 1954: 267-8). Como consecuencia, el interés de Baudelaire por trascender la percepción de los fenómenos visibles abrió paso a una nueva etapa en la que el lenguaje poético se convirtió en asociativo en lugar de lógico, de manera que esta confluencia de percepciones sensoriales, mentales y espirituales produjo infinitas posibilidades con respecto al pensamiento analógico universal anterior (Nicholson, 6).

Para Cortázar, pues, la relación entre la metáfora y el ser es evidente puesto que ésta representa “la *forma mágica* del principio de identidad” (Cortázar 1954: 269), de modo que en el pensamiento mágico-poético es posible crear conexiones analógicas que permitan vincular imágenes que no se correspondan con una visión unilateral de la realidad. Como sugiere Cortázar-Lucas: “Esto (ya) no es esto, porque yo (ya) no soy yo (el otro yo)”.¹⁵¹ De esta forma, tanto el primitivo como el poeta

poeta como un mago. Sin embargo, su apreciación de la existencia humana y natural no se basa en la unidad o armonía, sino en un sentimiento de dispersión y deterioro. Para Novalis, la reconciliación entre el mundo real y el ideal sólo era posible a través del elemento mágico de la palabra poética, de modo que equiparaba al poeta con el mago, al ser uno el *alter ego* del ‘otro’. Como señala Nicholson, su interés en el poder de la palabra poética lo convierte en predecesor de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé (5-6).

¹⁵¹ En *Cuentos completos*/ 2. p. 238.

intuyen la posibilidad de alcanzar una imagen absoluta, ya que ambos aceptan “el establecimiento de *relaciones válidas* entre las cosas por analogía sentimental, porque ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas [...]” (Cortázar 1954: 274). En su relato ‘El ídolo de las Cícladas’ (*Final del juego*), Cortázar parece poner en práctica los postulados teóricos que desarrolla en el mencionado ensayo.¹⁵² En efecto, en este cuento Morand y Somoza, éste último de origen rioplatense, desentierran en una isla griega una antigua estatuilla con forma de mujer. Ya desde el primer momento, Somoza, “falso arqueólogo [e] incurable poeta” (329), siente una fascinación inexplicable por la estatuilla que Morand sólo puede aceptar con cierto desdén condescendiente:

Vista desde Morand la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el pasado, abrir una fisura por donde acceder a... (331).

Sin embargo, Cortázar considera en ‘Para una poética’ que, a pesar de la visión racional del mundo característica de la historia y la cultura occidental (que en este relato puede asociarse con la postura escéptica de Morand), todavía es posible hallar en el individuo una tendencia a las relaciones analógicas (Cortázar 1954: 268). Por ello, Somoza, como el poeta, alberga la “insensata esperanza de llegar alguna vez hasta la estatuilla por otras vías que las manos y los ojos y la ciencia” (330). En efecto, Cortázar sugiere en el citado ensayo que “esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación pre-científica” responde a la necesidad del poeta de trascender los límites que impone una percepción sensorial de la realidad y que, como resultado, conduce al sujeto a buscar en la dirección analógica un vehículo para

¹⁵² En *Cuentos completos/ 1*. pp. 329-335.

lograr la aprehensión ontológica “de un mundo irreductible en su esencia a toda razón” (Cortázar 1954: 268-9). De esta forma, Somoza vive con la esperanza de que “su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial” (331).

Así pues, esta búsqueda de contacto con el ‘otro’ es la que lleva al poeta a utilizar el valor analógico del lenguaje como vía de aprehensión de la realidad. En efecto, en su reseña de la obra de Octavio Paz *Libertad bajo palabra* (1949), Cortázar sugiere que:

la poesía es siempre una cierta denominación, un salirse del contacto esencial y, a la vez, mantenerlo y comunicarlo [...]. El riesgo principia allí donde el poeta vacila entre [...] la denominación y el mensaje; para que éste contenga a aquélla, para que el *yo* alcance a valer en el *tú* y no traicione retóricamente su esencial originalidad, un destino poético es necesario [...]; y si ha podido señalarse que no hay *stricto sensu*, poesía sin comunicación, sin *tú*, los grados de esa trascendencia contienen la prueba del poeta, su batalla para que el fuego original sea también fuego cuando otros ojos lo contemplan en el poema, y no una imagen lunar de la llama.¹⁵³

Por ello, a través del concepto metafórico (como sugiere Cortázar “El ciervo es un viento oscuro”) se revela la existencia de una unidad satisfactoria, de modo que se abre la posibilidad de ser en el ‘otro’. Por medio del concepto analógico, “los poetas expresan *simplemente* el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma de ser: una participación” (Cortázar 1954: 278). Sin embargo, esta noción no implica que se haya producido una asimilación total: no hay dos cosas que en realidad *son* una sola, sino que se realiza una participación de una cosa en otra. A través de las imágenes, el poeta es capaz de plasmar su “angustia personal de enajenamiento” o, en otras palabras, las conexiones analógicas le permiten proyectar

¹⁵³ En *Obra poética 2*. p. 206.

su necesidad de ser en otra cosa (278). Del mismo modo, Cortázar sostiene que el mago empleaba la dirección analógica como un instrumento para obtener el dominio de la realidad. En cambio, para el poeta, la eficacia de las imágenes responde a un impulso que manifiesta su profunda urgencia existencial:

el poeta en su ansiedad, parece ese ciervo salido de sí mismo (y con todo siempre ciervo) que asume la esencia del oscuro viento [...]. También el poeta (hacedor de intercambios ontológicos) debe cumplir la forma mágica del principio de identidad y *ser otra cosa* (278). (En cursiva en el original).

De esta manera, el poeta siente la necesidad de explorar la realidad por medio de las relaciones analógicas, de explorar “aquello-que-no-es-el-hombre, y que sin embargo se adivina oscuramente ligado por analogías a descubrir”. No sólo eso, Cortázar sugiere que una vez “hallada la analogía [...] se *posee la cosa*” (279).¹⁵⁴

En efecto, Cortázar recurrirá a esta noción, el ansia de posesión del objeto, en ‘La isla a mediodía’ y especialmente en ‘Axolotl’. En este primer relato, Cortázar explora la obsesión de Marini con una recóndita isla griega y el plácido modo de vida de sus habitantes, tan diferente de su propia existencia anodina y banal. Desde la lejanía del avión en el que trabaja, Marini sólo consigue contemplar la isla cada vez durante algunos minutos al día, pegado a la ventanilla y sintiendo “el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada [la isla] en el espeso azul” (567).¹⁵⁵ Tras un tiempo de constante escrutinio de la isla, Marini se decide por fin a abandonarlo todo para ir en búsqueda de esa otra existencia que anhela.

¹⁵⁴ En cursiva en el original.

¹⁵⁵ En *Cuentos completos /1*. pp. 564-9. Como veremos a continuación, Cortázar retoma en ‘Axolotl’ esta imagen del sujeto que observa al objeto a través del cristal de un acuario.

Cuando finalmente es capaz de contemplar el mar desde la costa de Xiros lo embarga la sensación de que “la isla lo invadía y lo gozaba con una tal intimidad que no era capaz de pensar o de elegir” (567). De este modo, como sugiere Standish, Marini se convence de que nunca dejará la isla donde no sólo ha encontrado su destino espiritual sino también una culminación sensual (Standish, 64). A pesar de eso, no puede evitar seguir conservando su reloj en un bolsillo del pantalón como un recordatorio de la existencia que intenta dejar atrás, ya que admite que “[n]o sería fácil matar al hombre viejo, pero allí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible” (568). Sin embargo, ante los atónitos ojos de Marini, un avión se estrella en el mar, por lo que sin dudar se lanza al agua para rescatar al único superviviente del accidente. Al llegar a la orilla, el hombre es ya un cuerpo sin vida y, cuando los habitantes de la isla se apresuran a socorrerlo se sorprenden de que un hombre tan gravemente herido haya sido capaz de alcanzar la orilla solo. Así pues, Cortázar parece sugerir en este relato, como ya lo hiciera en ‘Carta a una señorita en París’, que mientras el sujeto no sea capaz de desvincularse totalmente de una etapa de identidad convencional que lo limita a una experiencia parcial de la realidad, el individuo sólo conseguirá ingresar en el ‘otro’ a través de la muerte del ‘hombre viejo’.¹⁵⁶

De manera similar, Cortázar estudia el proceso de participación del ‘yo’ en el ‘otro’ en ‘Axolotl’, recogido en la ya mencionada recopilación de relatos *Final del juego*. Como en ‘Lejana’, Cortázar vuelve a explorar el tema de la otredad en

¹⁵⁶ Standish ofrece una sugerente interpretación de este relato: la aerolínea representa una vida rutinaria regida por la tecnología, mientras que la isla encarna la vuelta a las raíces culturales (Grecia) (64-65). Martha Paley de Francescato también ofrece un interesante análisis en su artículo ‘El viaje: función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar’ en Lagmanovich, David (ed.) (1975), pp. 125-38.

‘Axolotl’, donde demuestra su virtuosismo como cuentista.¹⁵⁷ El narrador de este relato, tras una visita a un acuario parisino, se encuentra fascinado por una especie de salamandras de origen mejicano llamadas axolotl o ajolotes, cuyo rasgo más destacado son sus ojos, “dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando” (382). Su obsesión llega a tal límite que su consciencia termina cruzando el cristal del acuario que los separa, instalándose así en el cuerpo de un axolotl, desde donde relata su historia. La narrativa fluctúa, pues, entre la visión del hombre-narrador y la del axolotl-narrador.¹⁵⁸

A diferencia de otros cuentos, la realidad no se presenta de manera gradual en ‘Axolotl’, dado que ya desde el primer párrafo se crea una apertura que deja entrever un elemento extraño en la narrativa: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl [...]. Ahora soy un axolotl” (381). En efecto, como ya hemos visto en el capítulo anterior, los relatos neofantásticos de Cortázar se caracterizan por la introducción de un plano mimético donde se representa una realidad histórica y familiar, reconocible por el lector y, ya sea de manera paralela o en yuxtaposición, aparece intercalado otro orden con valores fantásticos. Tanto este nivel fantástico como el ‘realista’ están dotados de la misma validez dentro de la narrativa, por lo que las categorías lógicas del pensamiento racional se desestabilizan y pierden relevancia.

Al principio del relato, el hombre-narrador describe el origen de su fijación

¹⁵⁷ En *Cuentos completos/1*. pp. 381-386.

¹⁵⁸ En el tercer capítulo estudiaremos la manipulación del punto de vista en este relato.

con los axolotl, y su deseo de *conocer* a estos anfibios.¹⁵⁹ En sus visitas diarias al acuario, el hombre-narrador los observa y los estudia minuciosamente. El proceso de asimilación comienza con la obsesiva representación de los axolotl en la mente del hombre:

Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia. Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba, inmóviles en la oscuridad [...] (383).

Al final, su deseo de comprenderlos provoca que su consciencia de hombre transmigre al cuerpo de un axolotl y, por extensión, que el hombre *sea* un axolotl:

Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl [...]. Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo (384).

De este modo, no resulta difícil establecer un paralelismo entre el planteamiento de Cortázar en 'Para una poética' sobre la participación ontológica y el desarrollo de este relato. En efecto, el hombre-narrador siente desde el principio una suerte de afinidad con los axolotl que no puede explicar: "desde el primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (381). Como ya hemos señalado, a pesar de la aparente disparidad entre la esencia de un hombre y un axolotl (o un ciervo y el oscuro viento), existe la posibilidad de que ambos formen parte de una unidad satisfactoria dentro del sistema analógico del poeta. Incluso el hombre-narrador del relato concibe esta opción:

¹⁵⁹ A este respecto, parece que en este relato Cortázar está manifestando una obsesión personal ya que, como admite en una entrevista: "lo que me obsesionó siempre [de los animales] fue la imposibilidad que tenemos de proyectarnos por lo menos un segundo en la estructura del animal, para tener, desde él, una idea de la realidad que capta" (González Bermejo, 54).

La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles [...]. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo (383).

Por este motivo, en su afán de conocerlos, el hombre observa intensamente a los axolotl, los estudia, los describe con detalle, y se deja fascinar sobre todo por los ojos de las salamandras, “carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía [...] perderse en un diáfano misterio interior” (382). A través de la mirada de los axolotl, el hombre descubre la zona intersticial por la que se asoma tímidamente el ‘otro’, aquello que está por conocer: “los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (382). El hombre parece llegar a entrever incluso el enigma que esconden los axolotl: “oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente” (382), aunque no sea totalmente capaz “de penetrar en lo impenetrable de sus vidas” (383). En consecuencia, el hombre sufre, se angustia, se obsesiona cada vez más; sin embargo intuye una posible vía de comunicación con los axolotl a través “de su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, [el cual] me penetraba como un mensaje: ‘Sálvanos, sálvanos’” (383). Por ello, la participación del hombre en el axolotl (o viceversa), se produce por medio de sus ojos: “‘Usted se los come con los ojos’, me decía riendo el guardián [...]. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro” (383).

De manera similar, Cortázar sostiene que “en todo objeto [...] el poeta ve una esencia distinta de la suya, y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente”

(Cortázar 1954:280).¹⁶⁰ Así pues, el hombre-narrador del cuento reconoce en el axolotl la presencia del ‘otro’, aquello por conocer, por aprehender, pero no únicamente porque represente otras formas de vivir, sino porque también implica otras formas de mirar. En efecto, los ojos son el rasgo distintivo de los axolotl, lo que los diferencia de otras especies, y especialmente la manera en que miran al hombre: “mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban” (381). Como ya hemos señalado, el deseo del protagonista es el de comprender a los axolotl. Sin embargo, pronto se da cuenta de que esto no es posible desde su limitado punto de vista como hombre. En cambio, se sugiere que los axolotl son conocedores de su propio misterio: “Eso miraba y sabía. Eso reclamaba” (383). Por este motivo, el hombre percibe la necesidad de participar en el ‘otro’ como vía de posesión ontológica: si consigue experimentar de manera directa la existencia del ‘otro’, entonces habrá alcanzado ese conocimiento que anhela. En efecto, como propone Mikhail Bakhtin:

A person has no internal sovereign territory; he is wholly and always on the boundary; looking inside himself, he looks *into the eyes of another* or *with the eyes of another* [...]. I cannot become myself without another; I must find myself in another by finding another in myself (in mutual reflection and mutual acceptance) (Bakhtin 1961:287). (En cursiva en el original).

De este modo, el hombre comprende que no le basta con observar a los axolotl desde su mirada de hombre sino que, para participar en el axolotl, debe observar el mundo desde el otro punto de vista: “Se es más rico de ser cuando, además de ciervo, se alcanza a ingresar en el viento oscuro”,¹⁶¹ nos dice Cortázar. Y esto es exactamente lo que hace el narrador: para poder poseer la esencia del axolotl, el hombre no sólo ha de ser el ‘otro’, sino que debe mirar con los ojos del ‘otro’:

¹⁶⁰ La cursiva es nuestra.

¹⁶¹ ‘Para una poética’, p. 280.

Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y comprendí (384).

Por ello, Block de Behar sugiere que la revelación por la imagen es un proceso bilateral, de modo que “la reflexión, como el axolotl de Cortázar, es [...] un fantasma que se identifica con quien lo piensa” (Block de Behar 1984: 20). Así pues, como indica Block, gracias a este proceso de autorreflexión se genera simultáneamente un estado de identificación y extrañamiento, puesto que la imagen permite reconocer al ‘otro’ pero al mismo tiempo lo distancia, de modo que “por medio del espejo es posible orientarse en *le monde renversé* y descubrir la verdad que allí se encuentra pero invertida” (21).

Como consecuencia, a través de este proceso de autorreconocimiento del ‘yo’ en el ‘otro’, la consciencia del protagonista se ve transmigrada al cuerpo del axolotl. Sin embargo, aunque ahora es capaz de verse a sí mismo y a los demás desde su visión de axolotl, el hombre descubre que su conversión en el ‘otro’ no es una garantía inmediata de autoconocimiento: “yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible” (384). Como resultado, el mero hecho de ser un axolotl no le permite por sí solo llegar a comprender a los axolotl. En cierta manera, Cortázar explica esta circunstancia en ‘Para una poética’, pues sugiere que:

Cantar la cosa [...] es unirse, en el acto poético, a *calidades* ontológicas *que no son las del hombre* y a las cuales [...] el hombre ansía acceder y ser en la fusión de su poema que lo amalgama al objeto cantado, le cede su identidad y lo enriquece. Porque ‘lo otro’ es en verdad aquello que puede darle grados del ser ajenos a la específica condición humana. Ser algo [...], o cantar el ser de algo, supone *conocimiento* y, en el orden ontológico en que nos movemos, *posesión* (Cortázar 1954: 281-2).

De ahí se desprende que, para el poeta, alcanzar el conocimiento en sí no es el fin último, sino que lo que realmente importa es “ser cada vez más” (*Ibíd.* 282), participar en el ‘otro’ para acceder a niveles del ser que le son ajenos, de modo que se logra un enriquecimiento de su esencia humana. En otras palabras, el poeta trata de alcanzar la posesión de la realidad en un nivel ontológico como medio de ampliar su propio sentido del ser. Por este motivo, el hombre-narrador del relato ansía poseer la esencia de los axolotl, participar en ellos, ya que considera que de este modo obtendrá también un mayor conocimiento de sí mismo. Sin embargo, a pesar de que el personaje consigue integrarse en el ‘otro’, descubre que continúa “pensando como antes” (384), como un hombre, puesto que “todo axolotl piensa como un hombre [...]” (385). Por ello, el hombre no ha perdido su visión humana debido a que “el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa”;¹⁶² pero de ser así, si el hombre es capaz ahora de ver el mundo a través de la mirada de los axolotl, ¿por qué entonces es también consciente de que no puede comprenderlos? Esto se debe, quizás, al hecho de que Cortázar considera que “el poeta es aquel que *conoce para ser*”; es decir, el poeta no se ve movido por un ansia de conocimiento, sino por una voluntad de posesión ontológica que le conducirá a “ser, y ser *más* que un hombre, ser todos los grados posibles de la esencia” (Cortázar 1954: 284). (En cursiva en el original). En efecto, Cortázar desarrolla esta premisa en su ensayo ‘Entra un camaleón’, en el que señala que:

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa [...]. Desde luego que en el acto racional del conocimiento no hay pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos categorizables y petrificables, en procura de una simplificación lógica a su medida [...]. La

¹⁶² Lévi-Brühl, citado por Cortázar (‘Para una poética’ p. 272).

conducta lógica del hombre tiende siempre a defender la persona del sujeto, ser por excelencia el antagonista del mundo, porque si al hombre lo obsesiona conocer es siempre un poco por hostilidad, por temor a confundirse. En cambio [...] el poeta renuncia a defenderse, renuncia a conservar la identidad en el acto de conocer porque precisamente el signo inconfundible [...], es [...] sentirse a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema. Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpon infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más real (Cortázar 1967: 325-6). (En negrita en el original).

Por ello, cuando la consciencia del hombre-narrador se traspone al plano del axolotl, el hombre no gana en conocimiento sino en ser. Así pues, Cortázar parece sugerir en este cuento que, en realidad, lo que el hombre-narrador ha conseguido saber a través de su experiencia como axolotl es que, precisamente, no le es posible llegar a comprender a los axolotl. Y es en este momento cuando se logra la verdadera posesión ontológica: el hombre-narrador no es *como* un axolotl, sino que *es* un axolotl, y es capaz de reconocerse en ese lejano ‘otro’ porque él, su esencia, puede verse reflejada también en ese ‘otro’, ya que ha participado en él. Como ya proponía Cortázar, una vez “hallada la analogía [...] se *posee la cosa*” (Cortázar 1954: 279).

Sin embargo, parece que para Cortázar no es suficiente reunir el ser por sí solamente. Una vez poseída la esencia de los axolotl, el hombre pierde interés en ellos, tal y como explica el axolotl-narrador:

Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros [...]. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre (384).

De manera similar, parece que la consciencia del hombre, ahora instalada en el axolotl, se ha dado cuenta de que la única forma de participar en el ‘otro’, de alcanzar

la posesión ontológica, es a través del proceso creativo:

Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él [...] y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy un axolotl [...]. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl (385).

Por medio de este sugerente final, se puede entrever quizás otra conexión analógica:

ahora los axolotl son un cuento, una fabulación, una creación producto de la mente del hombre, y por lo tanto, se ha logrado la posesión ontológica. Y sabemos que es así porque tenemos el libro, objeto físico, entre las manos. De manera similar,

Cortázar sostiene que:

el poeta se siente crecer en su obra. Cada poema lo enriquece en ser. Cada poema es una trampa donde cae un nuevo fragmento de la realidad. El poeta se traspone poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar [...] (Cortázar 1954: 285).

Por ello, en su reconocimiento de la realidad y de su propio ser, el poeta ha descubierto la otredad de sus semejantes y, por extensión, la del lector; y es precisamente esta otredad la que resulta más esquiva a la posesión, la más inalcanzable. A través de la escritura, el poeta pretende transmitir su angustia personal, su ansia de posesión ontológica, la cual se logra, como hemos visto, gracias a la participación en el 'otro' por medio del acto poético. De ser así, si el poeta enriquece su esencia con cada poema que escribe, ¿no se podría afirmar lo mismo acaso sobre el acto de leer? En efecto, cuando leemos es posible concebir al 'otro' como aquello que nos aguarda al otro lado del puente narrativo: el autor. De esta manera, el acto de lectura se revela también en sí como un intento de posesión ontológica paralelo a la escritura, por lo que el lector que sepa y esté dispuesto a

participar verá también enriquecer su condición humana. Como resultado, el lector que ha llegado a participar en el 'otro', aquel que ha sabido mirar a través de los ojos del 'otro', descubre con cada re-lectura nuevos matices, nuevas analogías que le permiten enriquecer su esencia humana, porque el verdadero lector al que aspira Cortázar no se ve movido por un ansia de comprender a los axolotl (o, por extensión, los cuentos del autor), sino que busca ampliar su ser, ya que "*sabe* que le ha sido dado ser más, ser él y también otro, ser-en otro, escapar del solipsismo"(Cortázar 1947: 118). En efecto, como indica Iser, cuando texto y lector confluyen en una misma situación, se desvanece la separación entre sujeto y objeto, de modo que el significado ya no es un objeto que busca ser definido, sino que se convierte en un efecto que debe ser experimentado (Iser 1976: 9-10).

Anteriormente ya mencionamos el papel esencial que las metáforas desempeñan en los cuentos de Cortázar, las cuales, como sugiere Alazraki, constituyen un instrumento "[que] busca expresar mensajes inexpresables por medio del código realista" (Alazraki 1994: 70). Sin embargo, uno no puede dejar de plantearse cuál es ese mensaje que Cortázar parece querer transmitir por medio de la figura de los axolotl. Como resultado, este cuento ha sido considerado por la crítica como una representación de la alienación de Latinoamérica dentro de la civilización occidental (Brett Levinson), o incluso como una suerte de identificación ancestral con la América precolombina (Antonio Pagés Larraya)¹⁶³. Esta variedad interpretativa que despiertan sus relatos explica también en cierta medida la actualidad de su obra. A pesar de los casi cincuenta años que han transcurrido desde

¹⁶³ Pagés Larraya recoge otros posibles significados del cuento ya que lo considera como una vuelta antropológica a los orígenes del hombre; intuye un simbolismo religioso; o lo estudia desde el punto de vista del psicoanálisis, o desde un plano gnoseológico (pp. 472-4).

la publicación de *Final del juego*, es sorprendente la vitalidad y la frescura que todavía desprende gran parte de su cuentística. Esto obedece al hecho de que su obra fantástica, como el mismo Cortázar afirma, “viene de regiones arquetípicas que de una u otra manera todos compartimos, y en el acto de leer esos cuentos el lector es testigo o descubre algo de sí mismo”.¹⁶⁴ En efecto, la riqueza de los relatos cortazarianos radica en el hecho de que el autor elabora una suerte de armazón, una estructura hueca que permite proyectar las preocupaciones y ansiedades del lector. De manera similar, el hombre del cuento descubre que la falta de expresión de los axolotl se debe a que “eran larvas, pero larvas quiere decir máscara y también fantasma” (383). El mismo hombre-narrador se pregunta: “detrás de esas caras aztecas [...] ¿qué imagen esperaba su hora?” (383), ya que, en realidad, una máscara no es más que una trampa, un medio de encubrir la identidad de algo o de alguien pero, al mismo tiempo, los axolotl también son fantasma porque representan una visión quimérica, una imagen incorpórea impresa en la fantasía y, como tal, voluble y esquiva.

Y por ello tal vez convenga recordar ahora el amargo descubrimiento del hombre, y su incapacidad de comprender totalmente a los axolotl puesto que, de manera similar, también le puede quedar al lector la extraña sensación de que, en los cuentos de Cortázar, siempre parece existir algún elemento inalcanzable, algo que se nos escapa, algún significado oculto que, como la mirada de los axolotl, no nos es posible desentrañar por completo. Sin embargo, esta decepción es sólo aparente, pues

¹⁶⁴ Julio Cortázar, citado en Alazraki 1994: 71. Esta ‘regiones arquetípicas’ que describe Cortázar se asemejan a los arquetipos propuestos por C.G. Jung, para quien éstos constituyen “inherited structuring patterns in the unconscious with potentials for meaning formation and images. They are unrepresentable in themselves and evident only in their manifest derivatives, archetypical images” (Rowland 1999: 226). Asimismo, Cortázar se declara un asiduo lector de Jung, sobre todo de sus trabajos acerca del inconsciente colectivo, hasta el punto de que considera que algunos escritores pueden llegar a convertirse en un “catalizador de angustias colectivas” (Prego 1982: 218).

como esclarece Alazraki:

[el] mensaje [de sus cuentos] descansa, no en el número ilimitado de interpretaciones a que invita el relato, sino en el principio [...] de indeterminación fundado en la ambigüedad y que funciona como el eje estructurador del relato. La indeterminación no es sino una advertencia a toda forma de conceptualización como limitación inevitable a nuestra capacidad de conocer y la ambigüedad, la respuesta de la literatura y del arte en general a esa limitación humana (Alazraki 1994: 71).

Así pues, Cortázar parece sugerir en 'Axolotl' que la interpretación que le demos a sus cuentos es, de por sí, irrelevante, ya que un relato esconde tantos significados como lectores tenga. Sin embargo, de ser así, si la búsqueda de significado como objetivo último carece de importancia, entonces uno puede plantearse la futilidad de la actividad crítica. No obstante, conviene recordar que un crítico no es más que un tipo lector que ha decidido comunicar el resultado de su lectura a otros, la cual es el resultado de una experiencia individual y, por tanto, subjetiva: no hay dos interpretaciones iguales, puesto que tampoco hay dos lectores iguales. Como sugiere Mario J. Valdés: "Escribimos interpretaciones de los textos para hacérselos y para hacer nuestra visión del mundo, y para así compartir y participar dentro de la comunidad" (Valdés 1989: 179). Así pues, el espíritu con el que abordamos este trabajo de investigación se basa en la misma visión caleidoscópica que Cortázar imprime en su obra: no buscamos proporcionar respuestas unánimes a sus relatos, sino que pretendemos estudiarlos desde una perspectiva cómplice que acepta participar en el juego de la lectura, con todas sus consecuencias. Por este motivo, lo realmente esencial será la capacidad del lector de aprender algo nuevo, de encontrar un poco de sí mismo y del 'otro' en cada lectura y, sobre todo, la posibilidad de llegar a "desplazarse, desaforarse, descentrarse, y descubrirse" de forma paralela a la experiencia del escritor (*Rayuela*, 607).

CAPÍTULO 3:

Del lado de allá: el ‘vos / tú’

L'art de la lecture doit laisser l'imagination de l'auditeur, sinon tout à fait libre, du moins pouvant croire à sa liberté.

- *El examen* (Julio Cortázar 1986: 11) -

Como señala José María Castellet, en la literatura del siglo XX se observa, por un lado, la progresiva desaparición de la figura del autor de las páginas de su narrativa y, por otro, la incorporación del lector como elemento de análisis crítico (Castellet 1957: 15). En efecto, entre las obras de mediados de siglo, se hace patente una preocupación generalizada por la figura del receptor, por lo que buena parte de la crítica literaria del momento vuelca su atención en estudiar este aspecto del proceso literario. Como ya hemos estudiado en el primer capítulo, Cortázar es, ante todo, un hombre inquieto, consciente de su entorno político y social, que huye de formulismos fáciles y de convenciones aprendidas pero que no se muestra ajeno a la influencia de los movimientos artísticos del momento, por lo que no es de extrañar que también se refleje en su narrativa este renovado interés por el receptor como objeto literario. De este modo, Cortázar elabora una dura crítica de la epistemología del realismo del siglo XIX y su afán de renovación responde a una lúcida conciencia que intuye la posibilidad de crear un mundo de armonía acorde con los descubrimientos científicos de su tiempo.¹⁶⁵

¹⁶⁵ En *La vuelta al día en ochenta mundos* demuestra un claro entendimiento del significado de la ciencia contemporánea, ya que considera que “en el siglo XX nada puede curarnos mejor del antropocentrismo autor de todos nuestros males que asomarse a la física de lo infinitamente grande (o pequeño)” (Cortázar 1967: 25). De esta manera, Cortázar propone que el sentido ordinario de tiempo y espacio e identidad inmutable debería dar lugar a una percepción de lo invisible, de los macro y micro-objetos, que destruiría la conciencia cotidiana de localización euclidiana y del ser. Véase también el artículo ‘Cortázar cuántico’ por Carolina Ferrer (1996). Recordemos, además, que Cortázar introduce con frecuencia la ciencia en *Rayuela*. Con respecto a su rechazo ante el realismo del siglo XIX, estudiaremos más adelante la crítica que realiza N. G. Round ante esta postura de Cortázar.

Prolijo ensayista, deja constancia de su pensamiento acerca de su oficio de escritor a través de su extensa obra y en numerosos artículos y entrevistas. De ellos se desprende una concepción de la literatura que adquiere el carácter de instrumento crítico del lenguaje y de la forma, de manera que entabla con el lector una relación tanto dialéctica como ideológica. En efecto, ese mismo espíritu indagador, constante en su obra, le lleva a buscar un espacio óptimo para reflexionar sobre el ámbito del hombre desde el umbral que se crea entre el proceso de escritura y el de lectura, al tiempo que nos recuerda la necesidad de adquirir un compromiso con la invención como arma desveladora de una realidad profunda, todavía por conocer:

En todos los casos, positivos o negativos, de esa relación entre realidad y literatura, de lo que se trata en el fondo es de llegar a la verdad por las vías de la imaginación, de la intuición, de esa capacidad de establecer relaciones mentales y sensibles que hacen surgir las evidencias y las revelaciones que pasarán a formar parte de una novela o de un cuento o de un poema (Cortázar 1981: 70).

Para lograrlo, Cortázar apelará a un tipo de receptor específico, una especie de 'lector cómplice' que consiga superar las barreras impuestas por la página escrita para adentrarse en un ámbito donde la imaginación carezca de límites. Sin embargo, a pesar de que buena parte de la crítica se haya apresurado a elaborar (re)definiciones sobre este mismo concepto de lector cómplice, nos parece que, en su mayoría, han incurrido precisamente en una postura un tanto 'acómplice', puesto que como ya hemos sugerido en la introducción, se han contentado con describir el proceso en lugar de cuestionarlo. En cambio, propondremos que la noción de lector que se desprende de la obra cortazariana es en realidad un reflejo de su apreciación del individuo. Así pues, por medio de la estructura que hemos desarrollado en el primer capítulo, analizaremos a continuación el papel que desempeña el lector en la narrativa de nuestro autor, poniendo especial énfasis en sus cuentos. Del mismo

modo, tendremos en cuenta aportes teóricos relevantes, especialmente los postulados que elaboran críticos de la escuela de Constanza, como Wolfgang Iser.

En primer lugar, conviene recordar que ya estudiamos en el capítulo introductorio tanto el contexto literario como el teórico que suscita el interés de Cortázar por el destinatario de su obra; a continuación, pues, nos centraremos en examinar principalmente cómo y por qué evoluciona su apreciación del receptor, desde su rechazo ante un lector de carácter pasivo hasta su explícita apelación de un destinatario que participe en el proceso creativo. Por último, sugeriremos que el hecho de llegar a convertirse en un mero cómplice del autor no conduce de por sí a la última casilla de esta suerte de rayuela lectora que nos invita a recorrer Cortázar sino que, por el contrario, constituye el punto de partida que quizás nos permita llegar a descubrir otras formas posibles de lectura/lector.

1. El (re)nacimiento del lector

Como ya estudiamos en la introducción, los autores de la ‘nueva narrativa’ latinoamericana de los años cuarenta y cincuenta se distinguen por su interés en rechazar los postulados del realismo tradicional así como por su renovada apreciación del papel que desempeñan tanto el escritor como el lector. Como resultado, este modo de concebir el mundo produjo unas obras literarias que pretendían transmitir una visión de la realidad más compleja a través de nuevos temas literarios y formas estructurales, de manera que se requería una mayor participación del lector en la narrativa. El punto álgido de este período fue sin duda el Boom

editorial que se inicia aproximadamente hacia 1960, ya que supuso un fenómeno tanto de producción como de recepción sin precedentes en la literatura latinoamericana.¹⁶⁶ A partir de la segunda guerra mundial, los países latinoamericanos experimentaron un notable crecimiento económico y, en el caso concreto de Argentina, los dos gobiernos peronistas (1946-52 y 1952-55) implementaron un sistema educativo oficial que redujo la tasa de analfabetismo y aumentó el número de estudiantes universitarios (Saítta, 9).

Como consecuencia, la literatura latinoamericana dio luz a una serie de obras que cuestionaban la percepción de la realidad de un público educado. De este modo, el surgimiento del Boom fue posible gracias a un cambio generalizado en la relación de las fuerzas sociales, culturales y estéticas. A pesar de que algunos autores como Juan Carlos Onetti (1909-1994) y Jorge Luis Borges (1899-1986) ya habían experimentado con las formas narrativas, fue sobre todo con novelas como *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), *El señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias, 1946) y *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier, 1953), gracias a las que empezaron a trasgredirse los límites de lo real creando una segunda realidad de la imaginación, tendencia que pareció arraigarse aun más a raíz de la revolución cubana de 1959 y el consecuente despertar político que se extendió por el continente (Oviedo, 300; Ibsen, 4).

Al mismo tiempo, la expansión editorial que se produjo tanto fuera como dentro de Latinoamérica facilitó la difusión de las obras de nuevos autores o el redescubrimiento de otros entre un vasto público de lectores que “supieron

¹⁶⁶ Swanson indica la dificultad de situar con precisión la cronología del Boom y por ello recomienda considerarlo como el punto álgido de la ‘nueva narrativa’, que adquirió renombre internacional en la década de 1960 (Swanson, 60), aunque gran parte de la crítica suele asociar el inicio del Boom con la publicación de *Rayuela*.

reconocerse en esas ficciones, mitos y fábulas que les permitían acceder a un trasfondo común de realidades e imágenes” (Oviedo, 300). Por ello, aunque el éxito de la novela se debió en gran medida a las estrategias de marketing de las casas editoriales, también hay que reconocer el decisivo papel que desempeñaron los lectores en potenciar este auge de ventas. Como señala el mismo Cortázar “todos los que [...] califican el boom de maniobra editorial, olvidan que el boom [...] no lo hicieron los editores sino los lectores, y ¿quiénes son los lectores sino el pueblo de América Latina?”.¹⁶⁷

En líneas generales, Cortázar ha sido encasillado, junto con Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, como uno de los principales autores del Boom, debido sobre todo a su insistencia en desvelar una realidad de carácter ambiguo así como por su interés en el lector. Sin embargo, algunos críticos como Carlos Alonso consideran que el continuo cuestionamiento del concepto de identidad característico de las últimas obras de Cortázar lo colocaría más cerca del movimiento literario del post-Boom.¹⁶⁸ De modo similar, Shaw observa una transición en los últimos escritos de Cortázar, centrados en buscar un mayor compromiso político y social que reflejan las preocupaciones propias del post-Boom (33). De cualquier manera, resulta evidente que buena parte de los escritores de los años cincuenta y sesenta, y entre ellos también Cortázar, compartieron un renovado interés por

¹⁶⁷ Citado en Ibsen, p. 4.

¹⁶⁸ Peter Beardsell también sitúa las últimas obras de Cortázar dentro de este movimiento post-Boom (Beardsell 1994: 3). Al mismo tiempo, Alonso observa en Cortázar una similitud con las preocupaciones filosóficas típicas del periodo post-estructuralista, cuyas características son: “the exploration of the subject as problematically inscribed in language and the understanding of literature as a discourse whose existence discloses the precarious foundation of the other discourses with which it shares a social and cultural space” (Alonso 1998: 13-14). En efecto, esta premisa parece resumir el pensamiento cortazariano con respecto al papel del lenguaje, al que considera un instrumento para acceder a otras realidades: “El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los

experimentar con la forma y el fondo que ponía de manifiesto, ya desde el mismo discurso, el carácter revolucionario que imperaba en esa época, a pesar de sus diferencias en ideología política.

Sin embargo, como indica Ibsen, es necesario hacer hincapié en el hecho de que no todos los autores de estas décadas apuntaron por una obra de explícito carácter experimental sino que, como el peruano José María Arguedas (1911-1969) y José Revueltas (1914-1976) en México, hubo otros que prefirieron seguir una línea fundamentalmente realista, especialmente en sus primeros escritos (Ibsen, 5). Por ello, nos parece oportuno detenernos brevemente para enlazar esta cuestión con la crítica dirigida a Cortázar por el escapismo de su obra y la supuesta falta de expreso contenido histórico-político, como ya estudiamos en el primer capítulo. Recordemos, pues, que Cortázar defiende que su libertad creativa no está en absoluto reñida con un activo compromiso político hasta el punto de que afirma que “la literatura es siempre una expresión de la realidad, por más imaginaria que sea” (Cortázar 1981: 56). Para resolver este punto, nos parece interesante rescatar la distinción fundamental que Linda Hutcheon realiza entre lo que denomina, por un lado, ‘tardía metaficción modernista radical’ (‘late modernist radical metafiction’), en la cual se potencian las formas experimentales en detrimento de la comunicación y, por otro, la ‘metaficción historiográfica’ (‘historiographic metafiction’), cuyas obras ya presentan, al margen de su forma narrativa, un intrínseco valor histórico y social:

the past as referent is not bracketed or effaced, [...] it is incorporated and modified, [...] given new and different life and meaning [...]. In other words, even the most self-conscious and parodic of contemporary works do not try to escape, but indeed foreground the historical, social [and] ideological context in which they have existed and continue to exist (citado en Ibsen, 5).

demás” (citado en Shafer 1996: 39).

De este modo, como ya anticipamos en el primer capítulo y volveremos a estudiar más adelante, el interés de Cortázar no radica en producir una obra que refleje fielmente la realidad sino que pretende ofrecer un discurso alternativo que, por el mero hecho de serlo, ya está poniendo en evidencia la necesidad de buscar una nueva manera de entender la literatura y, por extensión, la sociedad.

Así pues, el Boom permitió que las novelas de estos autores llegaran a un público más amplio, por lo que se propusieron nuevas vías para activar una relación más directa entre el lector y el texto por medio de tres recursos principales, que Ibsen resume de la siguiente manera: por un lado, como en el surrealismo, se cuestionaron los postulados de la racionalización y la validez de una visión preconcebida del mundo. Por otro lado, se provocó una fragmentación del orden natural de una realidad de carácter empírica. Como resultado, se introdujeron una serie de temáticas y estructuras textuales que, como ya hiciera Brecht mediante su concepto de 'estratagema', permitían poner de manifiesto la estructura social de la vida cotidiana (Ibsen, 5). En efecto, recordemos que ya hemos estudiado en nuestro primer capítulo la influencia del movimiento surrealista en la obra de Cortázar como vía de acceso a una realidad de carácter intersticial. Del mismo modo, también tuvimos la ocasión de analizar el valor arbitrario que Cortázar atribuye al conocimiento empírico en cuentos como 'Axolotl' y 'Apocalipsis de Solentiname'. Asimismo, hemos podido examinar el desarrollo del concepto cortazariano del sujeto y la compleja relación que entabla con la sociedad a través de la proyección en el 'otro'. Por ello, nos proponemos explorar en este capítulo el efecto que provocará en el lector la aplicación de estas premisas en los dos principales niveles de la narrativa que hemos establecido: en un plano intratextual y en otro extratextual.

Pero pasemos a estudiar, primero, el impacto decisivo que produjo el Boom en la actitud del mismo lector como consumidor de literatura. En su artículo 'Realidad y literatura en América Latina', Cortázar advierte un cambio en la disposición del lector contemporáneo puesto que éste ya no sólo disfruta de los rasgos estrictamente literarios del texto, ya sea la forma o el fondo, sino que también demuestra un interés "que parte de los libros o llega a ellos para plantearse diversas cuestiones que lo preocupan" (Cortázar 1981: 57). En efecto, Cortázar considera que el cambio de enfoque que se produce en el panorama latinoamericano, motivado por "una búsqueda de nuestras raíces auténticas y de nuestra verdadera identidad en todos los planos, desde el económico hasta el político y el cultural" (58), ha creado un tipo de lector que demuestra una nueva apreciación hacia la literatura como un vehículo de autocomprensión, puesto que "[l]eer un libro latinoamericano es casi siempre entrar en un terreno de ansiedad interior, de expectativa y a veces de frustración frente a tantos interrogantes explícitos o tácitos" (61). Como sugeriremos más adelante, la obra de Cortázar podrá tener un efecto muy similar en el lector, puesto que se pretende destruir el sentimiento de falsa seguridad en el que se apoya su percepción de la realidad con el fin de estimular y activar la naturaleza inquisitiva del receptor.

Por ello, Cortázar reconoce que la función de la literatura no radica en su capacidad para encontrar respuestas a las grandes preguntas que se plantea el ser humano ("¿qué somos, quiénes somos, hacia dónde vamos?") sino que debe ser concebida como un instrumento que permita impulsar nuestra facultad de seguir formulándolas:

toda pregunta de este tipo es siempre más que una pregunta, está probando una carencia, una ansiedad de llenar un hueco intelectual o psicológico, y

hay muchas veces en que el hecho de encontrar una respuesta es menos importante que el haber sido capaz de vivir así la pregunta, de avanzar ansiosamente por las pistas que tienden a abrirse en nosotros (60).

De manera similar, Lisa Block de Behar indica que, para H. G. Gadamer (1961, *Wahrheit und Methode*) la dialéctica que se establece entre el mismo acto de preguntar y el de responder constituye de por sí un círculo hermenéutico que pone de manifiesto la naturaleza dialógica de la relación entre receptor y texto. Por ello Block sugiere que “el lector cuestiona la obra y sus códigos; la obra cuestiona al lector y los suyos” (Block, 1985). El texto se concibe, pues, como la respuesta a una pregunta; sin embargo, es poco probable que la respuesta que el texto pueda proporcionar a la pregunta concreta de un lector sea de por sí totalmente suficiente, por lo que el mismo texto plantea a su vez preguntas al lector. De este modo se produce lo que Gadamer denomina el ‘horizonte de preguntas’ (similar al ‘horizonte de expectativas’ de Hans-Robert Jauss) que “es la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada” (Rothe 1987: 17). Wolfgang Iser, por su parte, también entiende la obra literaria como una entidad que “questions or recodes the signals of external reality in such a way that the reader himself is to find the motives underlying the questions, and in doing so he participates in producing the meaning” (Iser 1976: 74). Por ello, como veremos más adelante, este ‘horizonte de preguntas’ permitirá que la recepción del texto confirme o bien defraude las expectativas del lector de manera que también podrá repercutir, en un plano extratextual, en su comportamiento como individuo.

Por otro lado, Cortázar considera que la estructura narrativa tradicional ya no refleja las preocupaciones características del individuo del siglo XX, puesto que se

limita o se excluye la participación del receptor en la obra literaria; como resultado, se vuelve necesario un cambio que permita estrechar los lazos entre el lector y el autor:

Un nuevo sentimiento de la realidad se abre paso en el campo literario, tanto del lado de los escritores como de sus lectores, que finalmente son una sola imagen que se contempla en el espejo de la palabra escrita y establece un maravilloso, infinito puente entre ambos lados (Cortázar 1981: 61).

Sin embargo, para que esta relación bilateral sea efectiva ya no podrá seguir asentándose sobre unos arquetipos desgastados y obsoletos, sino que deberá producirse una transformación que renueve la actitud tanto de los que escriben como de los que leen. Por ello, como sugiere Cortázar, “un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual” (Cortázar 1962-3: 382). De este modo, Cortázar intuye, pues, la presencia de un nuevo tipo de lector que “va hacia la literatura con una actitud interrogante” (Cortázar 1981: 58). Por este motivo, admite en su artículo ‘Algunos aspectos del cuento’ que:

[n]o se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cowboys. [En cambio], [l]o que hay que hacer es educarlo, y eso es en una primera etapa tarea pedagógica y no literaria (Cortázar 1962-3: 384).

En efecto, como sugiere Ibsen, en el texto unívoco la función que desempeña el lector se encuentra limitada por la visión de la realidad que impone el autor, a pesar de que disponga de cierta libertad a la hora de aventurar alguna posible interpretación. Sin embargo, en los textos de carácter polisémico, como los de Cortázar, el lector se enfrenta a una versión de los hechos que puede ser transmitida mediante diversos puntos de vista que gozarán de la misma validez, de modo que el

lector ha de completar la narrativa según la opción que le parezca más plausible. Como resultado, el texto polisémico es capaz de movilizar al lector y de llevarlo a la acción, lográndose así un efecto en un plano extratextual. De este modo, Ibsen propone que el texto unívoco “merely *re-produces* the ideology of its creator, but the text that includes the reader in its realization *produces* ideology” (Ibsen, 7-8).

De aquí se desprende que Cortázar, tanto el intelectual como el hombre, decide adoptar una postura de responsabilidad para con su lector y sus semejantes, de quienes espera, a su vez, que adquieran cierto compromiso literario y social. El camino a recorrer no se verá exento de dificultades, pero realizarlo juntos ya será, de por sí, una recompensa. La realidad, el conocimiento, no se hallan al final del trayecto sino que hay que buscarlos en la lateralidad, en los huecos o en las fisuras:

como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas (Cortázar 1967: 32).

Por ello, una vez que el escritor se ha percatado de la falsedad del mundo en el que vive siente la necesidad de transmitir su descubrimiento al lector. De esta manera, Cortázar demuestra la urgencia de instruirlo, de hacerlo partícipe de una experiencia de carácter universal, pero no por ello adopta una postura demagógica ni prepotente: no se considera a sí mismo conocedor de una verdad suprema sino que tan sólo intuye la posibilidad de encontrar un “paralaje verdadero” (Cortázar 1967: 34).

2. Del lector y sus alrededores

Así pues, no es de extrañar que este nuevo interés por el lector que se respira en el ámbito tanto literario como crítico contemporáneo que hemos estudiado en la introducción se refleje también en la obra de Cortázar. Incluso, como indica Standish, Cortázar ya empieza a manifestar unas ideas bien definidas antes de que las teorías sobre el lector cobraran importancia a nivel internacional, ya que el mismo Cortázar sugiere que el escritor debe luchar “against the pasiveness of the consumer of novels and short stories, against the inclination to prefer predigested products. The renovation of the novel [...] must aim to create a reader who is as active and committed as the novelist” (citado en Standish, 100). En efecto, Cortázar elabora en *Rayuela* una teoría y una praxis de la novela contemporánea y, paralelamente, se encuentra también explícita una aguda reflexión con respecto al lector. Desde su profundo sentir metafísico hasta su carácter experimental, *Rayuela* ya ha sido ampliamente estudiada por la crítica¹⁶⁹, y no es nuestra intención dedicar más páginas a esta labor, puesto que nuestro objetivo fundamental se centra en analizar la función del lector en los cuentos. Sin embargo, nuestro estudio se vería incompleto si no tomáramos en consideración la relevancia de dicha novela, ya que es precisamente en estas páginas donde el autor acuña el término de ‘lector cómplice’, núcleo de nuestro trabajo, que estudiaremos más adelante.

¹⁶⁹ Indicamos algunos de los estudios más destacados, a nuestro parecer: Amorós, Andrés, ‘*Rayuela* (nueva lectura)’ en Alazraki (ed.) (1983), pp.103-58; Boldy, Steven (1980); Moreno Montoya, Octavio Augusto (1995); Sola, Graciela de (1968); Perdomo, María Teresa (1980); Amestoy, Lida Aronne (1972); Brodin, Brita (1975). Por otro lado, en Giacoman, Helmy F. (ed.) (1972), se incluyen los siguientes ensayos: Fernando Alegría, ‘*Rayuela* o el orden del caos’, pp. 81-94; Enrique Giordano, ‘Algunas aproximaciones a *Rayuela*, de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego’, pp. 95-130; John G. Copeland, ‘Las imágenes de *Rayuela*’, pp. 131-50. Del mismo modo, en la edición crítica de *Rayuela* de Ediciones Cátedra, Andrés Amorós proporciona una excelente bibliografía sobre la novela.

De manera general, *Rayuela* es el espacio donde el autor medita acerca de sus principales preocupaciones, que también se ven reflejadas en los relatos: Cortázar desgaja su particular crítica de la tradición del pensamiento occidental, el cual, según el escritor, ha dado lugar a una visión de la realidad falsa y limitada; del mismo modo, la novela propone un sistema de dualidades que se ven conjugadas en una unidad superior, un Absoluto, que revela la posibilidad de acceder a un mundo nuevo hecho a la medida de un hombre nuevo. En efecto, Cortázar considera que tanto sus novelas como sus cuentos están regidos por las mismas preocupaciones ya que “la actitud central sigue siendo la misma y lo único disímil son las perspectivas en que se sitúa el autor para multiplicar sus posibilidades intersticiales” (Cortázar 1967: 40).

Así pues, Cortázar no duda de la estrecha relación que guardan ambos géneros hasta el punto de que llega a afirmar que *Rayuela* ha sido como una reflexión de la que serían producto los relatos: “*Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, la indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso” (*Ibid.*). Como explica el mismo Cortázar, mientras que las novelas le permiten reflexionar dialécticamente sobre el extrañamiento que le impulsa a escribir, en los cuentos se produce una participación directa, puesto que dicho sentimiento se muestra tal y como se da en el autor. En otras palabras, los relatos se convierten en un vehículo que le permite plasmar sus preocupaciones mientras que las novelas son el marco donde medita acerca de estas inquietudes. Sin embargo, como muy acertadamente indica Jaime Alazraki, *Rayuela* no basta únicamente para explicar los relatos, dado que “Cortázar combina sus estímulos intelectuales con sus propias fobias y pasiones y estas últimas resultan tan enigmáticas para él como para el lector” (Alazraki 1983: 33). Por este motivo,

aunque utilicemos *Rayuela* a modo referencial, consideramos que el espacio idóneo para estudiar la función del lector reside principalmente en los cuentos.

En efecto, la misma naturaleza del cuento presupone ya la figura de un oyente o receptor a quien se dirige la narrativa. En su artículo ‘Del cuento breve y sus alrededores’, Cortázar elabora su particular teoría sobre este género que podemos resumir de la siguiente manera: el cuento, por su brevedad y condensación, permite producir un efecto en el lector más intenso que la novela. En otras palabras, la novela se caracteriza por ir acumulando de forma progresiva los efectos textuales en el lector mientras que el cuento actúa desde el principio:

el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña [...] que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora (Cortázar 1969a: 67).

Del mismo modo, Cortázar entiende el cuento como una forma cerrada, que le permite crear la ilusión de un texto autónomo, incluso ‘autárquico’, en el cual sus narradores serán los únicos responsables de sus acciones y de sus pensamientos. Esta noción cobra una especial importancia dentro del marco de la narración neofantástica puesto que uno de los vehículos que se utilizan para conseguir sembrar el elemento de duda en el lector es mediante su identificación con el narrador (Puleo 1990: 50). Sin embargo, hay que señalar que esta suerte de esfericidad de la que habla Cortázar se refiere a la forma del cuento y no a su fondo puesto que, ya la misma naturaleza de lo fantástico e incluso la particular cosmovisión de Cortázar, suponen precisamente un rechazo ante cualquier intento de imponer un significado hermético o definitivo. Por ello, Cortázar entiende el cuento como un medio que permite lograr una “fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la

esencia misma de la condición humana” (Cortázar 1962-3: 376).

Asimismo, Cortázar considera que tanto el cuento como el poema comparten un origen común ya que ambos nacen “de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen ‘normal’ de la conciencia” (Cortázar 1969a: 78). Sin embargo, Cortázar advierte que la comunicación entre el cuentista y el lector “se opera *desde* el poema o el cuento, no *por medio* de ellos” (79), ya que éstos se han convertido en entidades independientes de sus creadores:

el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, lector azorado de sí mismo (79).

Por último, Carmen de Mora ha destacado el doble papel que desempeña el lector como potenciador de esa ‘apertura’ a la que apuntan los cuentos de Cortázar ya que, por un lado, a causa de la economía verbal del relato, el lector debe realizar un mayor esfuerzo interpretativo y, por otro, en el caso del cuento fantástico, “la función del lector es tal que sólo a través de su proceso desvelador se manifiesta lo fantástico” (56).

Tras estas consideraciones previas sobre la estrecha relación que se establece entre el lector y el cuento, pasemos a esbozar brevemente las principales premisas que se pueden extraer de *Rayuela* acerca del acto de lectura. En líneas generales, la novela se compone de una serie no-consecutiva de capítulos de modo que Cortázar propone, ya desde la primera página, que el lector colabore en la re-creación de la historia. La novela se compone de tres partes: ‘Del lado de allá’ (que corresponde a la vida del protagonista en París), ‘Del lado de acá’ (que se sitúa en Buenos Aires), y ‘De otros lados’ (que constituyen lo que Cortázar también denomina como

‘Capítulos prescindibles’). Es interesante señalar que es en esta última sección donde encontramos las reflexiones del escritor Morelli, cuya figura aparece como un vehículo a través del cual se exponen una serie de teorías literarias que el lector supone que se asemejan a las del propio Cortázar, puesto que suelen coincidir con los recursos que se están empleando en la novela.¹⁷⁰

A través de un ‘Tablero de dirección’, Cortázar ofrece dos formas principales de leer la novela: una que seguiría el orden tradicional y que excluye el material de los capítulos prescindibles y otra que consiste en ir alternando los capítulos según el orden propuesto por el autor. Como resultado, Cortázar esboza también dos tipos de lector bien definidos: un lector de carácter convencional que se contentará con realizar una lectura lineal de la narrativa (al cual denominaré como ‘lector hembra’ o ‘lector pasivo’) y otra clase de lector más activo (el ‘lector cómplice’) que deberá interactuar con el texto. De este modo, Cortázar parece confiar la selección de una u otra lectura al receptor otorgándole así una responsabilidad de la que antes carecía.

Sin embargo, algunos críticos, como Robert Brody y Steven Boldy, han cuestionado hasta qué punto este poder de decisión reside realmente en el lector. En su estudio de *Rayuela*, Boldy considera que dicha obra no es “a totally open, aleatory novel, nor as many detractors and enthusers agree, is everything left to the reader, whom they would have as a mysterious new animal recently invented by Cortázar. The reader is drawn into a bewildered but deep and critical commitment to his

¹⁷⁰ A este respecto, se acepta de manera general que Morelli encarna el *alter ego* de Cortázar. De entre los muchos críticos que apoyan esta idea, se encuentran: Andrés Amorós, ‘*Rayuela* (nueva lectura)’ en Alazraki (ed.) 1983: 107 y Pedro Ramírez Molas (1978: 128). Al margen de la crítica, veremos cómo las opiniones de Morelli acerca del lector parecen reflejar las del mismo Cortázar, que ya hemos expuesto previamente. Por otra parte, Cortázar también ha manifestado una voluntad consciente de apelar a un tipo específico de lector: “Con *Rayuela* [...] mi intención explícita era despatetizar, deshipnotizar al lector mediante ese brusco pasaje que lo sacaba de situaciones emocionales que arriesgaban convertirlo en un lector-hembra” (González Bermejo 1978: 75).

reading and involvement in the novel, by sometimes unconventional, but often conventional means [...]” (Brody, 31). Brody, por su parte, considera que la importancia que se le atribuye al lector en dicha novela representa uno de los aspectos más provocativos pero también más decepcionantes de las ideas literarias de Cortázar: por un lado, el constante desplazamiento de papeles que se produce entre novelista, personaje, lector y/o crítico le parece un aspecto provocativo aunque no especifica la razón; por otro lado, encuentra que los efectos extraliterarios son necesarios para obtener una mayor comprensión de la obra, reduciéndose así el significado de la literatura (Brody, 31). Sin embargo, aunque ambas objeciones nos parecen aceptables, también es posible, como veremos, llevar el papel del lector un poco más lejos.

Con un simple vistazo al mencionado ‘Tablero de dirección’ y al comentario del autor que lo acompaña, resulta evidente que el mismo Cortázar favorece explícitamente una lectura ‘cómplice’ de la narrativa, por lo que el lector puede verse condicionado a escoger a su vez esta manera de leer la novela. Por otro lado, es cierto que, aun cuando se elija realizar dicha lectura salteada del texto, también se estará siguiendo un orden de los capítulos que, al fin y al cabo, ya ha sido determinado previamente por el escritor de modo que, en realidad, parece que nos encontramos con otra forma más de lectura convencional de la narrativa. No sólo eso, como veremos más adelante, consideramos que ambas categorías de lectores que determina Cortázar se encuentran inscritas en el texto (a imagen de un lector implícito) y, como tales, siguen estando controladas en gran medida por el autor. No resulta difícil, pues, plantearse entonces dónde reside exactamente esta supuesta libertad de elección que Cortázar pretende otorgar al lector: en efecto, se diría que tanto el lector, como el

individuo en la sociedad, gozan de una independencia un tanto ilusoria, puesto que parecen condicionados a seguir las normas dictadas por otros.

Sin embargo, también es posible que el propósito del ‘Tablero de dirección’ no consista simplemente en que uno se contente con reproducir alguna de las lecturas sugeridas por el autor sino que, por el contrario, sea otro recurso más para incitar al lector a que empiece a crear su propia ‘rayuela’. No obstante, algunos críticos, como Dominic Moran, son de la opinión de que el lector cómplice no sólo carece de libertad absoluta sino que tampoco es capaz de producir una pluralidad de lecturas de la novela. Según Moran, el lector cómplice no tiene la opción de leer la novela como un ‘lector hembra’ o de leer la novela lineal como un lector cómplice, ya que:

as soon as the reader discovers that there are two books, he/she cannot read one of them without constantly feeling the gravitational pull of the other (a true ‘lector hembra’ would remain blissfully unaware of his/her status; once chided by the author, his/her newly acquired self-awareness would make him/her into something more than the passive reader he/she is accused of being: there is a sense in which *Rayuela* does not admit such readers). Furthermore, the ‘active’ reader is not simply given *carte blanche*, but provided with an entire methodology and list of criteria which are to govern his/her journey through the novel (143).

A pesar de esta objeción de Moran que, a primera vista, parece relevante, consideramos en cambio que en la narrativa de Cortázar el lector no sólo aprende a desarrollar una verdadera autonomía sino que también adquiere una responsabilidad selectora, de modo que se pone en marcha el mecanismo dialéctico del acto literario que constituirá un primer paso para conseguir la auténtica participación en el proceso de lectura. Si bien es cierto que según las observaciones de Moran el papel del lector en *Rayuela* parece altamente controlado por el autor, estimamos que, gracias al ‘Tablero de dirección’, el sujeto lector consigue interiorizar los componentes que regulan y dirigen su propia actividad lectora, de modo que será capaz de obtener un

mayor entendimiento no sólo de la narrativa propiamente dicha sino también de su misma condición como colaborador en el acto literario. Como resultado, a través de este proceso, el lector de *Rayuela* consigue liberarse (hasta cierto punto) del control al que se ve sometido por el autor, de modo que puede realizar una nueva re-lectura del texto en la que adquiere la autonomía de activar su capacidad selectora para rechazar o escoger capítulos y partes del libro que considere como ‘prescindibles’.

De la misma manera, a pesar de la aparente complejidad añadida que pueda suponer para algunos lectores seguir la estructura de una novela ya de por sí densa a partir de este ‘Tablero de dirección’,¹⁷¹ consideramos que, en realidad, es una más de las juguetonas estratagemas del mismo Cortázar para sacar al lector de su complacencia y ostracismo, para hacerle comprender que hasta las cosas más serias y profundas resultan más fáciles de digerir cuando se las adereza con un poco de humor y optimismo. Por ello, una vez que el lector empieza a pensar por sí mismo descubre que, independientemente del tipo de lectura que escoja, la estructura básica de la novela sigue siendo la misma ya que el ‘Tablero de dirección’ amplía las dos partes principales del libro, ‘Del lado de allá’ y ‘Del lado de acá’, intercalando los capítulos prescindibles.

Sin embargo, de ser así, parece posible plantearse entonces dónde reside la necesidad de incluir esta serie de indicaciones precisas para el lector. En efecto, Block de Behar considera que la serie de instrucciones que proporciona Cortázar en dicho ‘Tablero de dirección’ resultan artificiales y terminan por restringir la libertad del lector, puesto que:

¹⁷¹ Fernández Retamar parece de esta opinión, ya que afirma que: “no tomé demasiado en serio la página en que Cortázar ofrece un montón de números que deben ser seguidos para la mejor comprensión de la novela; sinceramente, he visto con sorpresa [...] la atención que se le da a esto” (Simó, 21).

esa elección y ordenamiento que propone el autor mismo constituyen los fueros naturales del lector, y por eso no hace falta invitarlo a ejercerlos, y menos todavía, a limitarlo con indicaciones exactas. Son extralimitaciones 'paratextuales' de un autor abusivo que intenta actuar también desde 'uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra' (Block de Behar 1984: 79).

De manera similar, Moran señala que: "[s]o elaborate and insistent are these instructions that they risk totally demystifying and re-routing the whole reading process" (143). Sin embargo, lejos de ser un elemento gratuito en el libro, estimamos que el 'Tablero' ejerce una función activadora de la auto-consciencia del lector. Si bien es cierto que, como apunta Block de Behar, el lector no necesita una invitación explícita para desempeñar su papel en el acto literario, sí que conviene, en ocasiones, recordarle su importante rol como colaborador en el proceso creativo.

Para concluir, nos parece oportuno hacer hincapié en el hecho de que si nos hemos detenido a analizar la función de este 'Tablero de dirección' en más detalle es precisamente porque nos ha permitido exponer de una manera práctica los mecanismos internos que regulan la actividad selectora del lector en la narrativa de Cortázar, fenómeno que se produce de forma menos obvia en los cuentos del autor, como estudiaremos en las secciones siguientes.

Así pues, propondremos que el concepto del lector en la obra de Cortázar evoluciona de manera paralela a su apreciación del 'yo'. En el primer capítulo ya estudiamos el interés de Cortázar por destruir el principio de identidad convencional. De este modo, Cortázar entiende que el sentimiento de soledad y alienación del sujeto obedecen al carácter restrictivo de una sociedad positivista. Para Cortázar, esto se puede superar a través de la búsqueda y la participación en el 'otro', lo cual se relaciona a su vez con su noción de 'figura', la cual, recordemos, permite establecer 'constelaciones' de comportamientos entre personas que pertenecen a distintos

ámbitos espacio-temporales. Por ello, sus personajes sufren transmigraciones y desdoblamientos que producen una ruptura de las barreras dualísticas entre el individuo y el 'otro', gracias a lo cual el 'sí mismo' es capaz de autorrealizarse al alcanzar tanto posesión ontológica como autoconocimiento.

Como resultado, consideramos que el sujeto cortazariano parte de un estado de identidad convencional, representado por un 'individuo-fama' de carácter pasivo, que reacciona ante las normas establecidas para llegar a ser un 'sujeto-cronopio', más libre e imaginativo, acercándose así a una etapa post-convencional del 'sí mismo' en la que el 'yo' puede llegar a autoelegirse como un 'hombre nuevo'. Si aplicamos la misma estructura al lector de Cortázar, nos encontraremos en primer lugar con una etapa convencional del 'tú', en la que un lector de carácter pasivo deberá abandonar su ciega aceptación de lo real para cuestionar y cuestionarse como lector cómplice, consiguiendo desarrollar así una fase post-convencional del 'tú' que implica un proceso de autoselección y también de aprendizaje. En un nivel extratextual, pues, el lector habrá adquirido la capacidad de convertirse en un 'se-lector'.

3. Etapa convencional del 'tú': el lector pasivo

Tras estas consideraciones previas, pasaremos a analizar la evolución del papel que desempeña el lector en los cuentos de Cortázar. Como ya hemos indicado más arriba, Cortázar distingue en *Rayuela* dos tipos principales de lector: uno activo y otro de carácter pasivo, que también denomina como 'lector hembra' o 'lector alondra'. A este respecto, en una entrevista con Evelyn Picón Garfield, Cortázar se

disculpó públicamente por haber utilizado un término tan poco acertado como el de 'lector hembra' y propuso en su lugar el de 'lector pasivo', el cual preferimos emplear también:

I ask you women to forgive me for having used such a 'machista' expression so typical of Latin American underdevelopment [...]. I did it innocently and I have no excuses; but when I began to hear opinions of my friends who are women readers, who insulted me cordially, I realized that I had done something stupid. I should have written 'passive reader' and not 'female reader', because a woman does not have to be continually passive; she is in certain circumstances, but not in others, the same as a 'macho' (Picón, 1978).¹⁷²

Así pues, en esta primera etapa convencional que estamos estudiando, el 'tú' comparte rasgos similares a los del sujeto-fama: se trata, en líneas generales, de un lector pasivo y poco intuitivo, que se contenta con facilidad y no se preocupa por indagar más allá de la página escrita. Si bien es precisamente en *Rayuela* donde este concepto del lector pasivo toma forma, también es posible encontrar antecedentes en sus textos anteriores.

Por ello, es interesante señalar que, ya en su primera novela *El examen* (escrita en 1950 pero publicada póstumamente en 1986), la idea del lector ocupa un lugar destacado. En efecto, en esta novela los personajes hablan de sus inquietudes mientras se pasean por las calles de un Buenos Aires un tanto inusual, donde se erige una Casa en la que un grupo de Lectores profesionales se encarga de leer en voz alta libros de autores como Goethe (1749-1832), Honoré de Balzac (1799-1850), Nigel Balchin (1908-1970), Dostoievsky (1821-1881), Ricardo Güiraldes (1886-1927), Benito Pérez Galdós (1843-1920) y Javier de Viana (1868-1926), entre otros. Las normas de la Casa son claras: "Lea libros y se encontrará a sí mismo. Crea en la letra

¹⁷² En otra entrevista con Cristina Peri Rossi, Cortázar reiteró sus disculpas: "cuando dije eso, respondía a un código cultural reaccionario y atrasado. Una idealización del género masculino, a

impresa, en la voz del Lector. Acepte el pan del espíritu” (Cortázar 1986:11). De este modo, Cortázar empieza a esbozar en esta novela las principales características que definirán el comportamiento de este tipo de lector pasivo. En efecto, los asistentes a estas sesiones de la Casa, en su mayor parte estudiantes, se limitan a escuchar las lecturas realizadas por otros, en este caso, por un Lector (que asume la voz del autor) que se dispone a modular y a imprimir en la narrativa su propia subjetividad, o en otras palabras, que se dedica a ‘cerrar’ la lectura, hasta el punto de que parece que “lee con tal perfección que ya no importa lo que lee” (16). Cortázar representa a través de la figura de un oyente impasible a esta clase de lector que acepta y acata el papel omnisciente del autor y de la realidad que describe, por lo que se convertirá en un mero receptor pasivo del acto literario.¹⁷³

Así pues, podemos establecer un primer paralelismo entre el concepto de ‘yo-fama’ y el de ‘tú-pasivo’: por un lado, el sujeto-fama que estudiamos en el primer capítulo se contentaba con asumir una visión de la realidad que reproducía aspectos convencionales del pensamiento occidental; por otro lado, este tipo de lector pasivo se conformará con aceptar la percepción de lo real que ofrece el autor. Asimismo, recordemos que el individuo fama asimilaba las convenciones y normas que dictaba la sociedad; el lector pasivo, como veremos, reflejará a su vez las expectativas de la tradición realista anterior, con su concepto de espacio, tiempo y racionalidad característico. En efecto, ya hemos observado el interés de Cortázar por hallar una realidad de carácter intersticial que se adapte a las necesidades de un ‘hombre

expensas del femenino” (Peri 2001: 70-71).

¹⁷³ Como estudiaremos más adelante, Cortázar utiliza con frecuencia en sus cuentos un tema semejante: el sujeto como espectador pasivo, tal y como se observa en ‘La banda’, ‘Las Ménades’ e ‘Instrucciones para John Howell’.

nuevo'; en el plano literario esta búsqueda de transformación se manifestará en su rechazo ante una literatura de corte realista puesto que, según Cortázar, reproduce formas tanto literarias como ideológicas que se encuentran ya obsoletas. Por ello, en el ya mencionado ensayo 'Situación de la novela' Cortázar considera que las características principales de la novela de los siglos XVIII y XIX expresaban "racionalidad, mediatización derivada de la visión racional del mundo o, en el caso de novelistas que inician ya una visión más intuitiva y simpática del mundo, mediatización verbal ocasionada por el empleo de un lenguaje que no se presta -por su estructura- para expresar esa visión" (Cortázar 1950a: 226). De este modo, en *El examen* se empieza a poner en evidencia el rechazo de Cortázar ante el realismo tradicional:

en quinto grado la señorita Capello le hacía leer pasajes de Marianela. Todo iba tan bien las primeras páginas, después los bostezos, el lento ahogo que poco a poco le ganaba la garganta y la boca, la señorita Capello con su cara de ángel oyendo en éxtasis, la pausa forzada para contener el bostezo (10).

De este modo, Cortázar sugiere que la visión realista ya no refleja las inquietudes del individuo contemporáneo al tiempo que ridiculiza la postura de este lector pasivo, 'oyendo en éxtasis', que implica una manera conformista de leer y de entender la realidad ya que no parece capaz de pensar por sí mismo:

Esas dos [chicas que salieron de un aula] son capaces de subir para oírle a Menghi alguna novela rusa, o versos españoles tan bien dichos por la señorita Rodríguez. Tragan todo sin masticar [...] y se largan al cine o a un concierto. Son cultas, son unas ricuras [...]. Porque hubiera sido inútil preguntarle a una de esas chicas qué pensaba de lo que ocurría en la ciudad, en las provincias, en el hemisferio, en la santa madre tierra (11).

En sus siguientes novelas, *Los premios* y especialmente en *Rayuela*, Cortázar retoma su censura hacia las limitaciones que atribuye al discurso realista y al tipo de

lector que éste produce. En efecto, para Cortázar, la novela realista, que acepta el mundo de la experiencia diaria como un tema de exploración autosuficiente, no basta de por sí para expresar su búsqueda personal de una realidad más auténtica. Esto se debe, quizás, al hecho de que esta visión realista parece reflejar una percepción concreta del mundo y, por tanto, cerrada, mientras que la obra de Cortázar apunta hacia formas más abiertas e intuitivas, ya que considera que la realidad no constituye un ámbito determinado y fijo, sino que es susceptible al cambio. En cuanto al efecto que este tipo de literatura produce en el lector, Cortázar no deja lugar a dudas:

Cuando los malos lectores de novelas insinúan la conveniencia de la verosimilitud, asumen sin remedio la actitud del idiota que después de veinte días de viaje a bordo de la motonave *Claude Bernard*, pregunta, señalando la proa: “Cést-par-là-qu’on-va-en-avant?” (Cortázar 1960: 56).

Esta actitud un tanto cándida e ingenua que Cortázar parece asociar con el lector típicamente realista está representada en *Rayuela* por el personaje de Lucía, la Maga, quien se convierte en blanco involuntario de las burlas no siempre encubiertas de Oliveira, el cual suele adoptar una postura sarcástica e incluso condescendiente hacia los gustos literarios de su compañera: “La Maga no sabe quién es Spinoza. La Maga lee interminables novelas de rusos y alemanes y Pérez Galdós, y las olvida en seguida” (234).

Sin embargo, ante este punto no podemos pasar por alto la crítica que N. G. Round dirige a la visión negativa que, a su vez, Cortázar trasmite de la obra de Pérez Galdós y, en especial, de su novela *Lo prohibido*, en el capítulo 34 de *Rayuela*. En este capítulo, Cortázar intercala los pensamientos de Oliveira con su propia lectura desdeñosa de dicha novela de Galdós, obra que Cortázar parece utilizar como ejemplo de las limitaciones que atribuye al realismo tradicional. Por ello, Round

sugiere que “[this chapter 34] is meant to urge upon its readers a hostile view - Cortázar’s view- of Galdós and of the kind of fiction which his novels represent” (Round, 54). Sin embargo, Round parece asumir que el lector de *Rayuela* se limita a aceptar ciegamente las opiniones del autor y que carece por ello de la autonomía de pensamiento necesaria para emitir por sí mismo sus propios juicios de valores.

Por otro lado, Round considera que la elección de Cortázar de dicha novela demuestra una falta de conocimiento inaceptable de la obra de Galdós y de su intención como crítico social: “[Cortázar] has taken its opening pages (rashly) as a standard specimen of outmoded realism, having picked it out more or less at random, and neither knowing nor caring very much about what Galdós has to say in the remainder of the book” (57). Sin embargo, la pretensión de Round de que el lector cortazariano no es más que una simple figura sin voz ni voto dentro de la narrativa del autor sugiere que él mismo tampoco parece haberse preocupado demasiado por descubrir la función selectora que, ya como hemos observado más arriba, Cortázar concede al lector en su obra. Para concluir este debate, consideramos que, si bien las objeciones de Round nos parecen perfectamente admisibles, tampoco invalidan por ello la opinión que, al margen del mayor o menor rigor crítico que uno le atribuya, el mismo Cortázar o su portavoz Oliveira puedan expresar hacia el realismo tradicional o la obra de Galdós, de la misma manera que Round está en su perfecto derecho de sentir poco o ningún aprecio por *Rayuela* o por la narrativa de Cortázar sin gozar necesariamente de un conocimiento profundo sobre ella.

Así pues, recordemos que, para Cortázar, la verdadera literatura es aquella que ha conseguido producir un efecto en el lector: como, en su opinión, el modo realista de representación ya no funciona, Cortázar busca recrear una visión más

auténtica de la realidad que integre “ideas of fusion and solution, of traditionally non-fusible aspects of life -the scientific with the poetic, the real with the fantastic, the horse with the unicorn” (Brody, 67-8). Para lograrlo, Cortázar propondrá, a través de las notas de Morelli, adoptar un enfoque antinovelístico y no descriptivo, que rechace un lenguaje meramente literario y el sentido de coherencia tradicional ya que, como sugiere en *Los premios*:

En el fondo lo que vos le reprochás a las novelas es que te llevan de la punta de la nariz, o más bien que su efecto sobre el lector se cumpla de fuera para dentro, y no al revés como en la poesía (Cortázar 1960: 253-4).

Este interés por lograr un efecto en el lector ‘de dentro para fuera’, como ocurre en la poesía, (y, como ya hemos visto, también en el cuento), parece adoptar una manifestación práctica en ‘Casa tomada’, relato que podemos entender como un reflejo de la tensión que se produce cuando entran en conflicto dos modos de representación: uno tradicional o ‘realista’ y otro moderno o ‘fantástico’. En efecto, ya hemos estudiado en el primer capítulo las características principales de este cuento: dos hermanos viven en una casa que empieza a ser invadida gradualmente por unas fuerzas extrañas. Para los protagonistas, la casa simboliza el respeto a las tradiciones ya que les asegura la pertenencia a un orden establecido: “Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua [...] guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia” (107).¹⁷⁴

Del mismo modo, es necesario hacer hincapié en el afán del narrador por describir minuciosamente tanto la casa como sus tareas diarias, produciéndose así lo que Barthes denomina ‘efecto de lo real’ (‘effet de réel’)¹⁷⁵ que, en los cuentos de

¹⁷⁴ En *Cuentos Completos/ 1*. pp. 107-11.

¹⁷⁵ En su artículo ‘L’effet de réel’ (1968) Barthes estudia lo que denomina como ‘detalles inútiles’

Bestiario, se traduce en la reproducción de una realidad mimética y familiar. Sin embargo, esta visión se ve fragmentada con la introducción de otro ámbito de carácter fantástico, de modo que, como sugiere Rodríguez-Luis: “[...] the very unreality of the narrated events constantly urges the reader to dismiss that reality as a value in itself and look for what it must be serving as a vehicle for” (62). De este modo, el narrador se confiesa, quizás no de manera casual, como un ávido lector de literatura francesa: “Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina” (107). Así pues, este modo de vida tradicional y seguro se refleja en los gustos literarios del narrador, quien parece representar una suerte de complacencia lectora que se puede asociar con su clase social burguesa. Por ello, no resulta difícil asumir que esta alusión a la literatura francesa se refiere a una narrativa de corte realista como la de Balzac o Flaubert ya que, como hemos visto, Cortázar la considera como un tipo de literatura convencional y conformista. Finalmente, cuando la fuerza invasora obliga a los personajes a abandonar precipitadamente una parte de la casa, el hermano se lamenta sobre todo por haber perdido el acceso a sus libros. Por ello, a través de ese desalojo forzado de los habitantes de la casa, Cortázar parece sugerir la necesidad de hacer llegar al lector nuevas formas literarias de representación de la realidad.

Este interés por desestabilizar la seguridad del lector, característico de los cuentos neofantásticos de Cortázar, guarda notables semejanzas con el ‘teatro

(‘détails inutiles’) de una narración y que se aplica a aquellos pasajes que se escapan al análisis estructural del texto. Barthes toma como ejemplo un fragmento de Flaubert y considera que dichos ‘detalles inútiles’ tienen la única función de producir un ‘efecto de lo real’ (effet de réel). Barthes también los asocia con la descripción que se opone a la narración, ya que la primera “n’est justifiée par aucune finalité d’action ou de communication” (Barthes 1968: 83). Asimismo, Barthes señala que en la cultura occidental la descripción se ve sujeta a una función meramente estética., de modo que la descripción de Flaubert añade a las constricciones estéticas, otras realistas (86).

épico' de Bertolt Brecht (1898-1956), quien considera insuficiente el modo de representación realista para transmitir la realidad de los problemas sociales. Por ello, el 'teatro épico' tiene como objetivo incitar al espectador a que cuestione su propia realidad social y desarrolle así su capacidad crítica a través de un 'efecto alienante o distanciador' ('Verfremdungseffekte'), que consiste en mostrar situaciones familiares bajo un marco inusual. De manera similar, Cortázar utiliza unos recursos semejantes en 'La banda' y 'Las Ménades' (*Final del juego*). Estos dos relatos se caracterizan por tener lugar en un ámbito explícitamente teatral, lo cual ya parece llevar asociado un elemento de decepción y engaño. De la misma manera, los protagonistas son espectadores de una realidad (una representación musical) que no entienden ni tampoco comparten con el resto de los asistentes, creándose así un doble 'efecto alienante': por un lado se ven distanciados de una realidad que les resulta ajena y, por otro, se sienten aislados de los otros espectadores. De esta forma, a través de este 'efecto alienante' Brecht pretende lograr que el espectador reaccione adoptando un papel activo en los procesos de transformación social:

[Brecht] wanted [the spectator] to use his critical faculties in assessing what was being enacted, and gain insights from this process that would influence his own further thinking, that is, alter his consciousness (Subiotto, 33).

En 'La banda', el narrador relata la historia de Lucio, un porteño que va a ver una película europea y, antes de que comience, se ve forzado a asistir a la representación de una banda de música popular. Dejando de lado el obvio contexto sociopolítico¹⁷⁶ que enmarca el cuento, lo que nos interesa de 'La banda' consiste precisamente en rescatar ese sentimiento de alienación que experimenta el

¹⁷⁶ Recordemos que tanto este relato como 'Las Ménades' también han sido interpretados como una alegoría del peronismo (Standish, 69-72).

protagonista, de incompreensión ante una realidad que los demás personajes no sólo aceptan como admisible sino que también disfrutan con deleite desde la platea.

Cortázar retoma esta idea en ‘Las Ménades’, relato en el que el protagonista, un narrador en primera persona pero que se distancia de los hechos contados, asiste a un concierto de música clásica popular destinado a satisfacer a las masas. Como sugiere Standish, la actitud del protagonista y sus gustos musicales desentonan con los de los demás espectadores, ya que “his detached, sophisticated, almost rational approach to music contrasts with the unbridled enthusiasm of the undiscerning majority” (71). A diferencia del desarrollo que se observa en ‘La banda’, cuyos personajes se contentaban con aplaudir beatíficamente desde el patio de butacas, los espectadores de ‘Las Ménades’¹⁷⁷ se ven poseídos por una suerte de histeria colectiva que los lleva a atacar, incluso con resultados sanguinarios, al director de la orquesta y a los músicos. Esta escena recuerda a la crítica, llevada al extremo, que Brecht dirige al teatro burgués característico de la década de 1920 ya que incitaba al espectador a que dejara “his reasoning powers with his hat and coat in the cloak-room and enter the darkened auditorium simply to engage in a trance-like orgy of feeling, as if he were drugged” (Subiotto, 33).

Del mismo modo, aunque ni el protagonista de ‘La Banda’ ni el de ‘Las Ménades’ compartan con los otros asistentes una aceptación del contexto que los rodea, tampoco consiguen dejar atrás su condición de espectadores pasivos de una realidad que se les escapa. Por ello, a pesar de que empiecen a ejercer débilmente su capacidad crítica, de ahí su sentimiento de alienación, este tipo de lector/espectador

¹⁷⁷ Es inevitable hacer referencia al título nada casual de este relato y sus referencias mitológicas, tema recurrente en la obra de Cortázar (*Los reyes*, ‘Circe’). Las Ménades eran las asistentes a las orgías de Dionisio, dios griego del vino y el desenfreno.

pasivo todavía se encuentra sometido, como los oyentes de la Casa en *El examen*, a una interpretación de la realidad impuesta por otros. Años más tarde, Cortázar vuelve a explorar una idea similar en 'Lucas, sus hospitales (II)', relato de tono autobiográfico donde Lucas-Cortázar narra el ingreso en el hospital de Sandra (personaje fácilmente identificable con Carol Dunlop, última pareja de Cortázar), lo cual provoca en el narrador un sentimiento de descolocación que produce: "[u]n vértigo, una brusca irrealidad. Es entonces cuando la otra, la ignorada, la disimulada realidad salta como un sapo en plena cara [...] una mañana de agosto en Marsella" (318).¹⁷⁸

A diferencia de otros cuentos, en los que la realidad del protagonista es alterada por la introducción de un elemento fantástico, en este relato la existencia hasta entonces idílica de Lucas se ve trastocada por la intromisión de otra realidad de hospitales y caos. Como veremos más adelante, en el cuento 'Segunda vez' (*Alguien que anda por ahí*) también podremos observar un proceso semejante, ya que el elemento extraño que penetra en la existencia del personaje ya no se basa en un ámbito fantástico, sino que se asienta en la realidad. Por ello, cuando Lucas sale del hospital para buscar un supermercado donde comprar lo imprescindible para su estancia, se encuentra totalmente desorientado en medio de la gran ciudad, "sólo peatón entre automóviles como bólidos indiferentes" (321).¹⁷⁹ Cuando por fin regresa al hospital, se intenta convencer a sí mismo de que esa realidad que está viviendo no es más que una mentira y que la otra, la verdadera existencia, lo

¹⁷⁸ En *Cuentos completos/2*. pp. 318-21.

¹⁷⁹ Recordemos que en el primer capítulo ya estudiamos el carácter negativo y opresor que Cortázar atribuye a la ciudad en 'Autopista del sur' y su búsqueda de una forma de vida más primitiva pero más enriquecedora (como en 'La isla a mediodía', que mencionamos en el segundo capítulo).

aguarda en la casa de las colinas con Sandra, ya que:

Piensa vagamente [...] en un cuento leído hace siglos, la historia de una falsa banda de música en un cine de Buenos Aires. Debe haber algo parecido entre el tipo que imaginó ese cuento y él, vaya a saber qué, en todo caso Lucas se encoge de hombros [...] y termina por encontrar el camión y las sandalias, lástima que no hay alpargatas para él, cosa insólita y hasta escandalosa en una ciudad del justo mediodía (321).

De este modo, a través de esta referencia intertextual, Cortázar incita al lector a que reevalúe su 'horizonte de expectativas' y active su capacidad de participación en la narrativa, como estudiaremos más adelante.

Así pues, Cortázar aborda sus cuentos desde un sentimiento de lateralidad, de "estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos" (Cortázar 1967: 34). Como consecuencia, en un plano supratextual se activa en el escritor un mecanismo de "extrañamiento" y "descolocación", con el objetivo de "buscar las fisuras de lo aparental" (Cortázar 1967: 36). Cortázar explica con más detalle en qué consiste este extrañamiento que confiesa haber experimentado él mismo:

En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se torne porosa como una esponja; durante un momento, por desgracia breve y precario, lo que me rodea cesa de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o quien creo que soy, y en ese terreno en que las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse, todo es posible y todo puede rendirse (Alazraki 1983: 67-8).

Y cuando esto se logra, sus narraciones se convierten en "aperturas hacia el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido" (Cortázar 1967: 39). Para Cortázar, este extrañamiento suele manifestarse,

como hemos visto, por medio de la introducción de una dimensión fantástica que, inesperadamente, abre la posibilidad “de explorar otros corredores de esta inmensa casa en la que habita el hombre” (Alazraki 1983: 62). De esta manera, se consigue que “la anécdota de cada relato [sea] también un testimonio de extrañamiento, cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector” (Cortázar 1967: 39). Por ello, Cortázar busca recrear este mismo sentimiento de extrañamiento en el lector, para obligarlo a reaccionar ante una “seguridad de raíz kantiana” que limita y empobrece su percepción de la realidad (Cortázar 1967: 26).

En resumen, nos parece que el concepto cortazariano del lector pasivo que estamos estudiando sigue un planteamiento análogo a la función que desempeña el espectador dentro del teatro de Brecht. En efecto, para Cortázar es necesario superar el estado convencional del ‘tú’ para lograr la verdadera realización en el proceso de lectura. Como se observa en *Rayuela*, Cortázar establece una polaridad bien marcada entre los dos tipos de lector: mientras que el lector cómplice participa de la experiencia, el lector pasivo es de los que se limitan a quedarse con la “fachada” sin tratar de descubrir qué se esconde detrás (561). La crítica al lector pasivo es evidente en el capítulo 109, en el cual Morelli esboza un paralelismo entre la fotografía y la literatura pues argumenta que:

la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir, que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados” (646).¹⁸⁰

¹⁸⁰ Cortázar ha comparado en más de una ocasión la literatura y la fotografía. De esta manera, en uno de sus relatos más conocidos, ‘Las babas del diablo’ (*Las armas secretas*, 1959), Cortázar superpone los planos del arte y la realidad. En efecto, el narrador Michel, fotógrafo y traductor, captura con su cámara una escena en la que una mujer parece seducir a un adolescente. Al sentirse sorprendido por Michel, el chico se escapa y aparece un hombre que hasta entonces había permanecido al margen, sentado en un coche. Una vez en su casa, el elemento fantástico se introduce en el cuento cuando el narrador ve cómo los personajes de la fotografía cobran vida. A este respecto, Frederick Luciani señala que “[p]hotography (the ‘lie’ of a captured moment) and film (the ‘lie’ of sequential narrative) serve as emblems for the mendacity of written narrative -indeed, for all forms of mimetic art- and, ultimately, for the breakdown of all ontological quests” (187). De manera similar, ya hemos

De esta manera, el típico lector pasivo sería el que pretende “dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine, [lo cual] significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto”. Sin embargo, Morelli rechaza esta situación “porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra” (647). Como resultado, este lector pasivo se encuentra cómodo dentro de los límites asignados, puesto que no se molesta en cuestionar su percepción de la realidad. En efecto, como señala Oliveira, este tipo de lector representa:

[el] 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 (611).

En efecto, este comentario de Oliveira parece una clara referencia a ‘Continuidad de los parques’, un cuento recogido en *Final del juego* (1956), en el que se encuentra una tácita advertencia del peligro que supone ser un lector pasivo. Este relato se centra en un hombre de clase acomodada que, sentado cómodamente en su sillón, se dedica a leer una novela en la que dos amantes se dan cita. Los primeros párrafos describen la actitud despreocupada con que el protagonista se embarca en la lectura, así como las actividades previas que, como escribir una carta, ha realizado durante la jornada. Como el narrador de ‘Casa tomada’, el hombre de ‘Continuidad de los parques’ se siente satisfecho y seguro en su entorno, donde nada puede alterarlo:

Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo alto del respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los

estudiado en ‘Apocalipsis de Solentiname’ (*Alguien que anda por ahí*, 1977) que Cortázar también utiliza la fotografía para introducir la dimensión fantástica. Véase el notable trabajo sobre este relato de Alberto Moreiras “‘Apocalypse at Solentiname’ as Heterological Production” en *Julio Cortázar. New Readings*. (ed. Carlos J. Alonso), pp.157-182.

robles (291).¹⁸¹

Así pues, el hombre se deja llevar poco a poco por el ritmo de la novela, “absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes” (291). Cortázar describe de esta manera el comportamiento del lector pasivo, “arrellanado en su sillón favorito”, quien, como si de una película se tratara, se limita a contemplar cómo “las imágenes [...] se concertaban y adquirirían color y movimiento” (291). En *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar vuelve a evocar esta imagen para criticarla duramente:

Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí **aprovecha** el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio (319).¹⁸²

De esta manera, Cortázar censura en ‘Continuidad de los parques’ la superficialidad de un tipo de literatura que se convierte en pura relajación y que induce a una actitud de pasividad y conformismo, la carencia de inquietudes y, sobre todo, la ciega aceptación de una supuesta realidad representada por el autor. Por ello, el hombre del cuento se deja dirigir blandamente por la novela que está leyendo “cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo”, como ya nos decía Oliveira (*Rayuela*, 611). De manera similar, Block de Behar indica que este personaje-lector “se emparenta sospechosamente con el lector arquetípico de Balzac” (Block de Behar 1984: 184). En efecto, el lector no es más que un mero espectador que observa tranquilamente cómo se desarrolla la narrativa pero sin tratar de involucrarse, sin abandonar su entorno de seguridad, como también hemos visto en el caso de los protagonistas de ‘La banda’ y ‘Las Ménades’.

¹⁸¹ En *Cuentos Completos /I*. pp. 291-2. Es interesante notar el uso de un lenguaje que refuerza esa sensación de un ambiente de seguridad y comodidad: “se dejaba interesar lentamente por la trama”; “volvió al libro en la tranquilidad del estudio”; “arrellanado en su sillón favorito” (291).

¹⁸² En negrita en el original.

Sin embargo, Cortázar destruye esta sensación de confianza a través de la superposición de planos: la realidad de la pareja protagonista de la novela se entrecruza con la realidad del lector de la novela, quien acaba convirtiéndose así en un personaje más de la misma, aunque con peligrosas consecuencias. De ahí se desprende que este lector pasivo, que no quería verse implicado en la trama de la historia, termina siendo atrapado, a su pesar, por los mismos personajes de la novela. A través de la omisión de verbos en las últimas frases se consigue simultaneizar la acción. El relato concluye con la imagen del amante que, con actitud amenazadora, se adentra en la casa donde se encuentra el lector:

primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (292).

Por medio de este inquietante final, se consigue prolongar el efecto de continuidad de planos ya sugerido por el título. Como ya hemos visto, el hombre protagonista del cuento se transforma en un personaje de la novela que está leyendo; es más, parece que incluso nosotros, a nivel extratextual, nos convertimos, como lectores del relato, en personajes involuntarios de una trama que nos es ajena pero a la que nos vemos universalmente ligados.

Esta idea nos remite una vez más al concepto de figuras, el cual, como ya hemos estudiado, corresponde al sentimiento de que es posible establecer vínculos entre seres sin relación aparente. En efecto, Cortázar parece sugerir en este relato que, tanto en el acto de lectura como en nuestra vida ordinaria, no sirve de nada adoptar una actitud pasiva, de mero contemplamiento, puesto que, nos guste o no, ya estamos formando parte de una entidad suprema que provoca “una concatenación,

una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible” (Harss, 292). Sin embargo, para gozar realmente de la experiencia y, como el hombre del cuento, no vernos despojados de nuestra capacidad selectora, es necesario adquirir un compromiso, no sólo con la trama, como sugería Oliveira, sino también con la realidad de la que componemos un elemento indisoluble. Como resultado, podemos observar un paralelismo entre este relato y ‘Casa tomada’ ya que, mediante esa puñalada que se supone que recibe el personaje-lector, (quizás a la manera del ‘cross’ a la mandíbula de Arlt), Cortázar nos propone acabar no sólo con las formas literarias tradicionales sino también con un tipo de lector conformista. Del mismo modo, si realizamos una lectura contextualizada del cuento, también podemos entender ‘Continuidad de los parques’ (y de manera similar ‘Casa tomada’) como una crítica a aquellos escritores de la vanguardia argentina que dirigían su mirada hacia Europa para inspirarse, ignorando las aspiraciones y la cultura de las clases más bajas.

Así pues, a través de esta desfamiliarización de la realidad empírica, característica de los cuentos de Cortázar, el lector debe reevaluar su ‘horizonte de expectativas’ de modo que se pueda producir un cambio en su conciencia ya que, como sucede en el teatro épico de Brecht:

The audience is put into a position to see more than the protagonists, to grasp the wider context, to assess the evidence presented and adopt an attitude as to its significance. The spectator is thus not regarded as just the passive recipient of a description of circumstances, however naturalistic, but as an active and integral part of a play (Subiotto, 41).

Cortázar desarrolla un proceso similar en ‘Instrucciones para John Howell’ (*Todos los fuegos el fuego*), en el que el protagonista, Rice, es uno más de los espectadores de una obra de teatro de carácter mediocre. Tras el primer acto, un

hombre lo invita a que lo acompañe entre bastidores. Rice supone que le van a hacer una encuesta y accede a regañadientes; por ello, cuando un grupo de hombres insiste en que adopte el papel del protagonista de la obra durante el segundo acto, Rice protesta y confiesa no entender lo que le están pidiendo: “‘Casi es mejor’, dijo el hombre alto. ‘En estos casos el análisis es más bien una desventaja’” (570).¹⁸³ Incapaz de zafarse, Rice empieza el segundo acto en el papel de John Howell. Poco a poco se va acostumbrando a improvisar y se comporta de manera acorde a las instrucciones que ha recibido, pero en los sucesivos actos comienza a rebelarse progresivamente cambiando detalles de la trama. Sin embargo, la respuesta de los hombres es tajante: aunque le permiten jugar con cierto elemento impredecible, Rice debe acatar las normas o atenerse a las consecuencias. Cuando finalmente Rice decide transgredir su parte, los hombres lo echan de malas maneras del teatro, de la misma manera en que Madame Francinet se vio reprendida en cuanto dejó de cumplir ciegamente su papel en ‘Los buenos servicios’, como ya vimos en el primer capítulo. Como sugiere Standish, las principales cuestiones que se tratan en este cuento incluyen los distintos niveles de la realidad, el poder de la ficción, el destino, la existencia de unas fuerzas de control anónimas, la presión por aceptar las normas y los límites del libre albedrío (69).

Sin embargo, también podemos entender este relato como una alegoría de las constricciones a las que se ve sometido el lector/espectador, ese tipo de individuo que, como Rice, como el hombre de ‘Continuidad de los parques’, se dispone a contemplar la trama desde la segura comodidad de su butaca. A diferencia de los otros relatos que hemos estudiado en esta sección, en

¹⁸³ En *Cuentos completos/1*. pp. 570-9.

‘Instrucciones para John Howell’ el personaje se ve por fin forzado a ‘actuar’, a involucrarse con la historia aunque sea contra su voluntad. Sin embargo, una vez que empieza a sentirse cómodo en su papel, también reclama para sí una autonomía que le es negada: el espectador puede gozar de cierta independencia siempre y cuando no transgreda las normas de la representación. En cuanto al acto de lectura, este tipo de lector pasivo que estamos estudiando también se encuentra sometido a la visión impuesta por el autor o, en otras palabras, se ve obligado a seguir las reglas de una lectura que le ha sido asignada por el escritor. Sin embargo, como ya sugería Brecht y como también nos propone Cortázar en este relato y en el ‘Tablero de dirección’ de *Rayuela*, al interiorizar los mecanismos que regulan su propia actividad lectora, el sujeto lector se verá capacitado para dejar simplemente de ‘actuar’, de representar un papel, y podrá empezar, en cambio, a participar.

Así pues, la relación que se establece entre el ‘tú’ pasivo y el ‘yo-fama’ crea un lector-fama en proceso de desarrollo, que se adapta a la sociedad, pero que también será capaz de transformarla a través de sus actos. De este modo, esta polaridad ‘yo-tú’ en su estado convencional constituye una entidad susceptible al cambio si se estimula y se activa la capacidad de participación del sujeto. Por ello, como señala Ibsen, el escritor latinoamericano contemporáneo adopta un compromiso muy especial para con su lector, “not as an omnipotent voice lecturing from the pulpit”, como lo hiciera el Lector de *El examen*, “but rather, by means of a dynamic relation that has the potential to create a new kind of reader, a new kind of person” (Ibsen, 7).

4. Hacia una teoría del lector cómplice

Así pues, hemos podido observar que Cortázar es consciente de este cambio de actitud que tiene lugar en la literatura contemporánea: como el lector ya no es considerado como una entidad ajena al proceso literario, Cortázar decide producir una obra acorde, que necesite la participación de un receptor que deberá abandonar la pasividad que caracteriza a ese estado convencional del 'tú' para llegar a abordar la narración desde una perspectiva cómplice. En su artículo 'El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica', Cortázar estudia la carga fantástica de sus cuentos y recuerda las lecturas de su infancia que lo predispusieron a aceptar lo fantástico como un fenómeno natural, puesto que:

esa literatura, tanto de buena como de mala calidad, halló en mí a un lector como los de otros tiempos, un lector dispuesto a participar en el juego, a aceptar lo inaceptable, a vivir en un estado permanente de lo que Coleridge llamaba 'la suspensión de la incredulidad' (Alazraki 1983: 66).¹⁸⁴

De aquí se desprende que, de alguna manera, Cortázar parece buscar un lector a imagen suya, un lector que disfrute de la experiencia lúdica pero que, al mismo tiempo, sepa utilizar el texto como un instrumento para cuestionar su propia realidad. Como hemos visto, Cortázar rechazaba la pasividad de un lector de tipo convencional, acostumbrado a aceptar una visión realista, de modo que requerirá de su lector que adopte una actitud crítica, alerta, y sobre todo, cómplice, para que sea capaz de vislumbrar y acceder por la "zona intersticial" que proponen sus narraciones

¹⁸⁴ La 'suspensión de la incredulidad' ('suspension of disbelief') hace referencia a una frase utilizada por Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia Literaria* (1817) para señalar que "readers will, in the interest of what Coleridge called 'poetic faith', forego the temptation to doubt the veracity or likelihood of what is expressed in a literary work, or any modern form of media when applied in today's world". Definición extraída de *Bedford Glossary* (1998). [on-line] <<http://www.geocities.com/dejectium/suspension.html>>. Consultado Octubre 2004.

(Cortázar 1967: 36).

Sin embargo, antes de estudiar con más detalle este concepto de ‘lector cómplice’, nos parece oportuno detenernos brevemente para aclarar ciertas cuestiones teóricas. Como ya hemos observado en la introducción, el panorama crítico de la segunda mitad del siglo XX concentra su interés en estudiar la figura del lector. De entre todos los aportes teóricos de la crítica literaria contemporánea, consideramos que algunos aspectos concretos de la teoría fenomenológica de Wolfgang Iser (1926-) resultan los más apropiados para explicar la función del lector cómplice que nos ocupa. No obstante, somos conscientes de que ésta no constituye la única, ni tampoco la más reciente de las corrientes teóricas sobre el lector que se podrían aplicar al estudio de la obra de Cortázar,¹⁸⁵ pero nos interesa especialmente el trabajo de Iser por la claridad con la que desarrolla unos conceptos que serán de suma importancia para nuestra investigación.

En líneas generales, su teoría comparte algunas premisas con la hermenéutica, ya que ambas tratan de describir la interacción que se produce entre el lector, el texto y el autor. Para Iser el acto literario consta de tres componentes básicos: el ‘repertorio’, que presupone el sistema de ‘convenciones’ necesarias para establecer una situación, o en otras palabras, implica el conjunto de elementos literarios familiares o recurrentes así como las alusiones a un contexto socio-histórico conocido; las ‘estrategias’, que se refieren a los procedimientos aceptados tanto por el lector como por el autor y que le permiten contrastar lo tradicional con lo no familiar; y la ‘realización’, que implica la participación del lector (Iser 1976: 69). De este modo, Iser considera que la obra literaria consta de dos polos: el artístico, que

¹⁸⁵ Véase, por ejemplo, el notable trabajo de Dominic Moran (2000) que compara la obra de Cortázar con el trabajo de la escuela post-estructuralista y, especialmente, el de Jacques Derrida.

representa el texto del autor, mientras que el estético constituye la realización efectuada por el lector. Por ello, Iser entiende la obra literaria como una entidad virtual y dinámica ya que no puede limitarse ni a la realidad del texto ni a la subjetividad del lector, de modo que su actualización se produce precisamente gracias a esta interacción entre el texto y el lector (Iser 1976: 21). Iser también acuña el término de ‘lector implícito’ que permite tener en cuenta el papel del lector en la realización del texto pero sin predeterminedar por ello su carácter o su situación histórica. El ‘lector implícito’ constituye, pues, “a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient [...]. Thus [it] designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text” (34).

Por otro lado, Iser, como también lo hace Cortázar, abogará por un lector de naturaleza inquisitiva. En *The Act of Reading* (1976) Iser afirma que, si bien el texto expresa una visión subjetiva de la realidad sugerida por el autor, también puede despertarse en el lector un sentido crítico y de auto-análisis, gracias al cual se inicia, en última instancia, un proceso por el cual el lector consigue “react to his own ‘reality’ so that this same reality may be reshaped” (Iser 1976: 85). Sin embargo, como veremos más adelante, aunque el ‘lector implícito’ no sea una categoría totalmente análoga a la del ‘lector cómplice’, ya que éste tendrá unas características propias, consideramos que la base del planteamiento teórico de Iser también se puede aplicar, al menos en parte, a la función que desempeña el ‘lector cómplice’ en los cuentos de Cortázar.

Dicho esto, pasaremos a estudiar las ideas acerca de este lector cómplice que, por medio de las notas que escribe el personaje de Morelli, se encuentran reflejadas

en *Rayuela*. Como ya hemos indicado, Cortázar considera que las formas de narración tradicionales ya están obsoletas y no responden a las necesidades del hombre contemporáneo.¹⁸⁶ En efecto, para Morelli, el escritor romántico pretendía ser entendido por medio de sus héroes; por el contrario, el autor clásico quería otorgar una suerte de lección magistral para dejar constancia de su paso en la historia (*Rayuela*, 560). Cortázar, en cambio, concibe otra opción, la posibilidad de crear una estructura abierta con el fin de convertir al lector en un cómplice, quien participaría activamente en su propia tarea creativa. Con este fin, como señala Eduardo de Faria, Cortázar crea una ‘anti-novela’, caracterizada por:

the abolishment of the notions of story and plot in the narrative, the organization of the narrative as a conglomeration of fragments, like a piece of collage, which would allow many different possibilities of reading, and the use of such elements as the discontinuity and the metalanguage (Faria, 76).

De manera similar, Iser se muestra de acuerdo con este tipo de obra que solicita un lector activo y creador ya que considera que “[a] literary text must [...] be conceived in such a way that it will engage the reader’s imagination in the task of working things out for himself, for reading is only a pleasure when it is active and creative” (Iser 1972: 275). Para Cortázar, por su parte, este aspecto lúdico es un elemento imprescindible del proceso literario puesto que es el tema central de muchos de sus

¹⁸⁶ En líneas generales, Cortázar señala que “la novela clásica relató el mundo del hombre, [...] la novela del siglo pasado se preguntó gnoseológicamente el *cómo* del mundo del hombre, [y] esta corriente que nos envuelve hoy busca la respuesta al *por qué* y al *para qué* del mundo del hombre” (Cortázar 1950a: 237). En efecto, para Cortázar, la novela contemporánea “[durante] los primeros treinta años del siglo [XX], desarrolló y lanzó a fondo lo que podríamos denominar *la acción de las formas*; sus logros máximos fueron formales, dieron por resultado la extensión, libertad y riqueza casi infinitas del lenguaje; [...] y de ahí la batalla de *Ulysses*, la empresa intuitivo-analítica de Proust, el inaudito experimento surrealista, el fusilamiento por la espalda de Descartes [...]. [P]ero la novela que sigue [los ‘tough writers’ de Estados Unidos, el grupo existencialista europeo, los solitarios como Malraux y Graham Greene] y cuyo salto a escena ubico a partir de 1930, se propone exactamente lo contrario: entraña y corporiza las *formas de acción* [...] que encubre la nostalgia y el deseo de acción inmediata y directa que revele y cree por fin al hombre verdadero en su verdadero mundo” (Cortázar 1950a: 232-3).

cuentos y novelas.¹⁸⁷

En *Rayuela* son constantes las referencias al lector, el cual parece hallarse en el centro de las preocupaciones de Morelli:

Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (608).¹⁸⁸

Sin embargo, pronto resulta evidente que esto no se aplica a cualquier lector, ni siquiera a un tipo de lector 'convencional', puesto que no se pretende presentar una obra 'acabada', sino que se ofrecen retazos de una experiencia, fragmentos dispersos a la espera de ser ensamblados por el lector, el cual no tiene más ayuda que su propia imaginación. Por ello, Morelli propone:

Negarse a hacer *psicologías* y osar al mismo tiempo poner a un lector -a un cierto lector, es verdad- en contacto con un mundo *personal*, con una vivencia y una meditación personales... Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones (607).

Así pues, la novela va dirigida a un tipo específico de lector. En efecto, se busca un lector activo, que sea capaz de desenredar el hilo narrativo ya que el autor no le proporcionará un texto con unos límites definidos y precisos. Por eso, ya no le es posible seguir ciegamente el camino trazado por el novelista; en cambio, el lector tendrá en sus manos "algo así como una arcilla significativa, un comienzo de

¹⁸⁷ Para un estudio más exhaustivo del papel que desempeña el juego en las novelas de Cortázar posteriores a *Rayuela*, véase el notable trabajo de Blanco Arnejo (1996) donde también se analiza la figura del lector como elemento desencadenante de ese juego entablado por el autor, como ya hemos observado en la introducción.

¹⁸⁸ De manera similar, en el citado ensayo 'Situación de la novela' (1950), Cortázar manifiesta que "la novela [actual], magnífica de coraje y desprejuicio, continúa su avance hacia nuestra condición, hacia nuestro sentido. Y para someterlos al lenguaje les arrima el hombro y los trata de igual a igual, como a cómplices. Adviértase que ya no hay *personajes* en la novela moderna, hay sólo cómplices. Cómplices nuestros, que son también testigos y suben a un estrado para declarar cosas que -casi siempre- nos condenan; de cuando en cuando hay alguno que da testimonio en favor, y nos ayuda a comprender con más claridad la exacta naturaleza de la situación humana de nuestro tiempo" (Cortázar 1950a: 224-5).

modelado, con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual” (561). De este modo, si este lector consigue darle forma a esa suerte de “texto desaliñado, desanudado, incongruente” (559), y llega a entrever, “por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos” (559), se habrá alcanzado entonces el ámbito idóneo para convertir al lector en un “camarada del camino”(560). Y cuando esto se logra, el lector se transforma en un cómplice del autor, puesto que ha sabido ir en busca del misterio que se esconde tras las ventanas de la “fachada” (561). Como ya hemos expuesto previamente, Cortázar manifiesta su preferencia por una clase de lector activo y participante, el cual parece guardar una estrecha relación con este tipo de ‘lector cómplice’ definido por Morelli. En consecuencia, no nos parece desacertado aceptar las ideas de Morelli con respecto al lector como un reflejo del pensamiento del mismo Cortázar.

Por ello, y siguiendo el planteamiento de Morelli, una vez que se ha conseguido la complicidad con el lector, sólo hay un modo de estrechar los lazos entre el autor y el receptor, a fin de acortar los puentes que los separan. Morelli sugiere, pues:

simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma* (560).

Esta noción de la simultaneidad del lector cómplice constituye un intento más de manipular el tiempo y el espacio. Como ya hemos estudiado, Cortázar rechaza las coordenadas cartesianas que limitan y restringen al ser humano, por lo que los personajes de sus relatos se ven sometidos con frecuencia a transformaciones o superposiciones espacio-temporales. Al reclamar esta simultaneidad, Cortázar se

atreve a transgredir la realidad del lector para trasladarlo al plano creado por el narrador. De esta manera, el lector deja de ser un mero agente pasivo en el proceso literario. En cambio, se espera de él que adopte un papel activo en la re-construcción de la narrativa, por lo que puede llegar a compartir, en última instancia, la misma responsabilidad que el autor. Como sugiere María Teresa Perdomo:

El lector es [...] invitado a desempeñar un doble papel: el de creador literario, y al mismo tiempo y fusionado con éste, el papel de investigador, entendedor y esclarecedor del sentido de su propia vida, es decir, Cortázar lo impele a trascender los límites del lector. Esto se encuentra al alcance de todos los lectores y por tanto, es una empresa masiva, pero los resultados no serán de ningún modo generales, por concretarse únicamente con el concurso personal y [...], de llegarse a una solución, no será absoluta ni universal, sino provisoria, particular y limitada para cada lector (Perdomo 1980: 109).

Por este motivo, *Rayuela* es, como ya sugería Cortázar, un libro que “es muchos libros” puesto que, si el lector sabe seguir las reglas del juego que el autor propone en la novela, entonces se habrá dado cuenta de que el ‘Tablero de dirección’ representa tan sólo una casilla de salida, de modo que es ahora el turno del lector de empezar a crear su propia ‘rayuela’.

Esta es, al menos, la teoría. En la práctica, este afán por convertir al lector en un cómplice del autor podría llegar a funcionar pero conviene tener en cuenta una serie de puntos preliminares. Para empezar, las características principales que determinan el concepto cortazariano de lector cómplice, es decir, un lector activo, crítico y participante no constituyen de por sí una novedad. En efecto, como señala Boldy, las dos maneras de leer que propone Cortázar en *Rayuela*, una activa y otra pasiva, recuerdan al tipo de ‘lector salteado’ y al ‘lector seguido’ que esboza Macedonio Fernández en su novela *Museo de la novela de la Eterna* (Boldy, 13).

Del mismo modo, Benedetti realiza una perceptiva crítica a las aparentes limitaciones que implica el término de ‘lector cómplice’, cuyos antecedentes sitúa en

la obra de Robbe-Grillet y la escuela de la mirada. En su ensayo *El escritor latinoamericano y la revolución posible* (1974) Benedetti recoge muy acertadamente la principal objeción que, de manera general, se suele hacer al tratamiento de Cortázar del lector cómplice (y como ya hemos visto, también a su obra) y que consiste en su carácter marcadamente elitista.¹⁸⁹ Por ello, Benedetti señala que “el autor no sale a la búsqueda de *cualquier* lector, sino a la búsqueda de sus *cómplices*, o sea de sus iguales, de sus pares” (103). Esto es, a todas luces, cierto, ya que como hemos observado en *Rayuela*, Morelli-Cortázar dirige la narrativa a un tipo de lector bien específico. Es más, cualquier lector (real) que haya emprendido por primera vez la lectura de un texto de Cortázar se habrá dado cuenta de que, como Borges, no se caracteriza precisamente por ser un autor ‘fácil’ de leer. *Rayuela* es, en efecto, un libro plagado de tantas referencias literarias, artísticas y filosóficas que el lector puede llegar a sentir que ha abierto las páginas de un tomo enciclopédico por equivocación. Como sugiere Benedetti:

La satisfacción y disfrute del *cómplice* reside, precisamente, en haber reconocido una señal, un indicio, una clave, que lo aparta de la muchedumbre y lo vincula a una minoría selecta. Sin embargo, esta coincidencia momentánea no es de ningún modo garantía de un nexo permanente y fraterno. Simplemente significa que la soledad del escritor es *cómplice* de la soledad del lector; cómplice, no solidaria (103).

En este sentido, el papel del lector cómplice tiene algunos puntos en común con el ‘lector informado’ de Fish, el cual, recordemos, es una categoría de lector que no sólo posee la suficiente competencia lingüística y literaria para descifrar el texto, sino que también debe ser capaz de observar y controlar sus propias reacciones durante el

¹⁸⁹ Es necesario señalar que la crítica de Benedetti no va dirigida específicamente a Cortázar en sí, sino al concepto de ‘lector cómplice’, ya que le parece inadecuado para designar a los lectores latinoamericanos: “Se ha hablado con insistencia del *lector cómplice* (también Cortázar recoge esta propuesta [...]) y en *Rayuela* la transforma en algo mucho más dinámico pero todavía sutilmente elitario)” (102).

proceso de actualización de la narrativa.¹⁹⁰

Entendido de esta manera, el lector cómplice parece, pues, una suerte de abstracción únicamente aplicable a aquellos lectores que posean el mismo bagaje cultural que el autor. Por ello Benedetti propone utilizar en su lugar el término de ‘lector participante’, el cual considera más inclusivo, ya que:

El cómplice verifica y consolida la alianza de un reducido clan, contra una mayoría; el participante, en cambio, *es* la mayoría [...]. La complicidad de dos individualismos nunca puede llegar a una integración tan duradera como la solidaridad de dos participantes que comparten una misma conciencia social. Por ello el lector participante (no el lector cómplice) suele ser riguroso, vigilante, con respecto al escritor; por eso atiende no sólo a su obra, sino a su conducta, a su actitud (103).

Sin embargo, esta noción de lector participante que pretende implantar Benedetti también presenta inconvenientes ya que no nos parece tan integradora como el autor quiere dar a entender: el lector participante es alguien que participa, es cierto, pero eso no implica necesariamente que también alcance el nivel de colaboración y de autonomía que propone Cortázar en su obra. Por otro lado, tal y como lo describe Benedetti en la cita anterior, este tipo de lector sólo será capaz de participar cuando también comparta con el autor una misma conciencia o conducta social, de manera que tampoco se puede aplicar tan libremente a ‘la mayoría’ como él sugiere.

Por ello, consideramos que no es necesario renombrar el concepto de lector

¹⁹⁰ Como ya observamos en la introducción, este concepto de ‘lector informado’ que describe Fish, se asemeja a un tipo de ‘lector cualificado’ (o, en otras palabras, el crítico literario), en cuanto que ambos han de ser lectores competentes. La principal diferencia, no obstante, reside en el hecho de que el lector informado no se acerca al texto con una actitud crítica o evaluadora como lo pueda hacer el lector cualificado. Fish define al lector informado de la siguiente manera: “The informed reader is someone who 1) is a competent speaker of the language out of which the text is built up. 2) is in full possession of ‘semantic knowledge that a mature [...] listener brings to this task of comprehension’. This includes the knowledge (that is, the experience, both as a producer and comprehender) of lexical sets, collocation probabilities, idioms, professional and other dialects, etc. 3.) has *literary* competence [...]. [This] informed reader [is] neither an abstraction, nor an actual living reader, but a hybrid -a real reader (me) who does everything within his power to make himself informed” (citado en Iser 1976: 31).

cómplice sino que conviene, en cambio, redirigir su percepción crítica. En efecto, nos parece que, de manera general, tanto los detractores como los entusiastas de Cortázar tienden a quedarse, utilizando una imagen 'morelliana', con la 'fachada' del lector cómplice, es decir, con su apariencia exterior, en lugar de preocuparse por examinar lo que se esconde detrás. Parte del malentendido surge, en nuestra opinión, por dos motivos principales: en primer lugar, se ha tendido a estudiar el lector cómplice como una entidad aislada y autónoma; por el contrario, es más apropiado entenderlo como una etapa intermedia de este 'tú' en proceso de cambio. Por ello, el lector cómplice se encuentra inscrito en el texto y, como tal, constituye una categoría todavía manipulada en gran medida por el autor: el lector cómplice deberá interactuar con la narrativa, es cierto, pero el efecto en su conciencia se produce ya en un nivel extratextual como se-lector.

Por otro lado, para evitar caer en la costumbre de etiquetar a Cortázar como un autor elitista conviene tener presente que es mucho más que el creador de *Rayuela*, como hemos visto en el primer capítulo. De este modo, este afán reductor y hasta marginante que algunos críticos, como Benedetti o incluso Dominic Moran, asocian con el concepto de cómplice parece pasar por alto el carácter lúdico y de descubrimiento que Cortázar atribuye al proceso de lectura, como veremos en el siguiente apartado. En efecto, la categoría de lector participante que concibe Benedetti parece más el destinatario ideal de un panfleto político que un individuo que posea la libertad de ejercer su capacidad crítica y selectora. Por ello, si, como pretende Benedetti, para que la relación entre texto y lector sea satisfactoria es condición necesaria que el escritor y el lector partan de unos códigos comunes, la comunicación en el acto literario puede verse entonces condicionada. En otras

palabras, si tanto el lector como el autor comparten desde el principio exactamente las mismas 'estrategias' y el mismo 'repertorio', entonces el acto de lectura pierde su carácter dinámico y dialógico ya que, como sugiere Iser, es necesario contar con algún elemento no familiar en la narrativa para lograr alcanzar cierto grado de autoconocimiento:

it is only when the reader is forced to produce the meaning of the text under *unfamiliar* conditions, rather than under his own conditions (analogizing), that he can bring to light a layer of his personality that he had previously been unable to formulate in his conscious mind (Iser 1976: 50).

Asimismo, conviene recordar una vez más que, para Cortázar, tanto el individuo como el lector constituyen una entidad que se encuentra en proceso de desarrollo: para ganar en posesión ontológica el sujeto-lector debe salir de un estado convencional y convertirse en cómplice-cronopio para acercarse a una etapa postconvencional desde la cual será capaz de autoelegirse como un hombre nuevo y se-lector. Por ello, el concepto cortazariano del individuo lector implica un proceso de aprendizaje. De este modo, nos parece necesario hacer hincapié en el hecho de que el lector cómplice no se nace, sino que se hace. En otras palabras, el lector cómplice representa a un individuo que, como el 'yo-cronopio', es consciente de la necesidad de alejarse de ese estado convencional, de manera que se empieza a poner en marcha el mecanismo que le permita realizar esa transformación que se opera ya en un nivel extratextual. En el primer capítulo estudiamos la búsqueda que emprende el 'yo' cortazariano de su doble, la cual culminaba con la participación en el 'otro'. Del lado del 'tú', esta necesidad de cambio se traduce en la realización de la narrativa, es decir, que se supone ya la participación del lector en el acto literario. Por ello, nos parece que podemos prescindir de la propuesta de Benedetti de utilizar el

término de 'lector participante', ya que estimamos que el mismo concepto de cómplice que estamos estudiando implica, ya de por sí, un elemento de participación intrínseco, como veremos a continuación.

5. La participación intratextual

Así pues, hemos señalado el necesario papel que el lector cómplice desempeña como participante en la narrativa. En nuestro estudio de los relatos de Cortázar, encontramos que esta participación puede darse en dos niveles: por un lado, el lector participa en un nivel intratextual y, por otro lado, en el nivel extratextual el lector participa en la experiencia del escritor. Gracias a la combinación de ambos planos, se alcanza la posesión ontológica, como estudiaremos en la última sección de este capítulo.

De manera similar, la teoría fenomenológica de Iser nos permite explicar cómo se desarrolla este proceso. En su ensayo 'The reading process' (1972), Iser analiza de qué manera el lector participa en este primer nivel intratextual. Según Iser, el lector tiene que utilizar su imaginación para rellenar por sí mismo las 'indeterminaciones' ('elements of indeterminacy') que se crean en el texto, es decir, aquellos elementos que no quedan explicados en la narrativa. En efecto, estas 'indeterminaciones' desempeñan un papel fundamental en el proceso de lectura, ya que se convierten en un vehículo para conseguir la participación del lector:

it is the elements of indeterminacy that enable the text to 'communicate' with the reader, in the sense that they induce him to participate both in the production and the comprehension of the work's intention. (Iser 1976: 24)

De este modo, dichas indeterminaciones se pueden completar de diferentes maneras, y el resultado varía en función del lector, por lo cual “one text is potentially capable of several different realizations, and no reading can ever exhaust the full potential” (Iser 1972: 280). Como resultado, cada lector tomará su propia decisión sobre cómo rellenar estas indeterminaciones, de manera que el proceso de lectura es selectivo y, en consecuencia, el texto potencial será mucho más rico que cualquiera de las realizaciones individuales de un solo lector. Esto se debe al hecho de que a menudo la relectura de un mismo texto causa una impresión diferente, pues también han cambiado las circunstancias del lector.

Por este motivo, Iser señala que el proceso de lectura siempre “involves viewing the text through a perspective that is continually on the move”, de manera que se construye una suerte de dimensión virtual, la cual varía también con cada lectura (*Ibid.*). Cortázar, por su parte, también evoca una idea similar en *El examen*, cuando los personajes comentan el efecto de los poemas de Artaud: “-Pobre Artaud - dijo Wally-. El perfecto calidoscopio: su obra pasa de mano, y en ese instante cambian los cristales (cambia la mano), y ya es otra cosa” (Cortázar 1986: 137). Por ello, la realidad que se representa a través de este proceso será también diferente a la del lector, de modo que se crea la paradójica situación por la cual “the reader is forced to reveal aspects of himself in order to experience a reality which is different from his own” (Iser 1972: 282). Por ello, el impacto que esta realidad provoque dependerá en gran medida de la forma en la cual el lector reproduzca la parte no escrita del texto, rellenando estas indeterminaciones, ya que “it is only by leaving behind the familiar world of his own experience that the reader can truly participate in the adventure the literary text offers him” (282).

En efecto, ya hemos estudiado el hecho de que en los cuentos neofantásticos de Cortázar el lector se ve enfrentado a una realidad mimética y familiar que entra en conflicto con unas fuerzas extrañas que amenazan y desestabilizan su visión euclidiana del mundo puesto que, como sugiere Iser:

The efficacy of a literary text is brought about by the apparent evocation and subsequent negation of the familiar. What at first seemed to be an affirmation of our assumptions leads to our own rejection of them, thus tending to prepare us for re-orientation. And it is only when we have outstripped our preconceptions and left the shelter of the familiar that we are in a position to gather new experiences (290).

De manera similar, Cortázar también requiere del lector que abandone esa región de falsa seguridad para aceptar que, en ese nuevo territorio que nos propone explorar el autor, no sólo es posible que la consciencia de un hombre transmigre a un anfibio, sino que también puede darse que el hombre sea un axolotl. Y cuando el lector esté dispuesto a imaginar lo inimaginable, entonces comenzará la verdadera aventura, un recorrido que exigirá del lector toda su capacidad inventiva para participar en la experiencia que propone el autor.

En suma, en este primer plano intratextual el lector debe participar en el proceso de recreación de la narrativa completando aquellos elementos inexplicados o indeterminados con el fin de dar coherencia al texto. Este nivel, pues, se corresponde en gran medida con los recursos estilísticos o estrategias textuales que emplea el autor. En los cuentos de Cortázar, como veremos, la participación del lector en la reconstrucción del texto es un paso imprescindible para poder alcanzar la posesión ontológica que culmina en el nivel extratextual. En efecto, tanto los relatos de Cortázar como sus novelas se caracterizan por la variedad y vitalidad de estrategias textuales utilizadas: Cortázar no presenta un texto acabado, cerrado, en el que todo tiene explicación, sino que el lector debe a menudo completar las indeterminaciones,

reorganizar segmentos de la narrativa, e incluso colocar signos de puntuación. A través de la ambigüedad sintáctica, Cortázar juega con el lenguaje para obtener diferentes efectos textuales: la elisión de verbos, el uso de ciertos pronombres o la omisión de unidades de significado tienen una función específica que le permiten, por ejemplo, difuminar las barreras entre realidad y ficción, como se observa en cuentos como 'Axolotl' y 'Segunda vez', entre otros.

De este modo, nos proponemos estudiar, a través de una selección de relatos, los tres recursos principales que, en nuestra opinión, Cortázar emplea con más frecuencia para lograr esta participación intratextual del lector y estimular su actividad crítica, así como las dificultades que, por su parte, pueda experimentar el lector. Por otro lado, conviene tener en cuenta que estos recursos que hemos identificado requerirán diferentes grados de participación por parte del lector, de modo que podremos estudiar cómo se produce este proceso participativo:

- la manipulación del punto de vista del narrador. Cortázar utiliza esta estrategia en la mayoría de sus cuentos, tanto neofantásticos como en los llamados 'realistas', ya que no sólo consigue obtener una gran variedad de efectos textuales, sino que también le permite poner en tela de juicio los códigos lingüísticos aceptados por el lector. Dadas las limitaciones de espacio, nos limitaremos a ofrecer un estudio general de una selección de relatos aunque nos dedicaremos a examinar en más detalle 'Axolotl' y 'La señorita Cora'.

- la metanarración. Cortázar emplea a menudo la figura de un 'yo' narrativo auto-consciente que reflexiona acerca de su papel como narrador y que cuestiona la dificultad que supone el mismo acto de contar, como comprobaremos en 'Aquí, pero dónde, cómo'. En este relato también podremos examinar la función del narratario,

que se coloca frente al narrador como destinatario del relato, y que en este caso se dirige tanto a una suerte de lector ficticio como a uno de los personajes. De este modo, estudiaremos el efecto que esta metanarración produce en el lector en relatos como ‘Maneras de estar preso’ y ‘Lucas, sus comunicaciones’.

- las indeterminaciones en la narrativa. En ‘Segunda vez’ y en ‘Historia con migalás’ exploraremos el papel que desempeñan los ‘espacios en blanco’ que se crean en la narrativa como un elemento que no sólo permite activar la comunicación entre texto y lector sino que también puede determinar la postura del lector con respecto a la narrativa.

5.1. La manipulación del punto de vista narrativo

De manera preliminar, es interesante señalar que, a pesar de que Cortázar utiliza a menudo este recurso en sus cuentos, este hecho no parece haber despertado demasiada atención crítica ya que, o bien ha sido estudiado como un caso aislado en el análisis de un relato en concreto, o bien se ha examinado de manera muy general. Dentro de esta línea, el trabajo de Carmen de Mora (1992) y, en menor medida, el de Jaime Alazraki (1994) proporcionan un intento inicial de clasificar los cuentos atendiendo a la posición del narrador aunque ninguno de estos autores se dedica por estudiar de manera sistemática los efectos textuales que se producen.

Por ello, partiendo de la predominante narración autodiegética,¹⁹¹ podemos ofrecer unas nuevas tipologías, más rigurosas, que nos permiten clasificar al ‘yo’ narrativo según la función específica que desempeñan en el relato, a saber, narrador

¹⁹¹ Gérard Genette acuña las siguientes tipologías de narración: la homodiegética (narrador en primera persona que participa como personaje secundario o testigo), autodiegética (narrador que es al mismo tiempo el protagonista) y heterodiegética (narrador ausente de su narrativa) (Genette 1972: 251-59).

desdoblado, transpersonalizado, pluralizado y múltiple.¹⁹² Sin embargo, para poder entender mejor este proceso, consideramos necesario realizar unas observaciones teóricas previas. De manera general, como señala Wallace Martin, este concepto del ‘punto de vista’ ha sido asociado tradicionalmente con “the set of attitudes, opinions, and personal concerns that constitute someone’s stance in relation to the world” (Martin 1986: 147). Como indica David Richter, la escuela estructuralista ha dedicado notables esfuerzos a estudiar este concepto y tiende a considerarlo con respecto a sus características gramaticales, es decir, la persona narrativa utilizada y si el foco permanece dentro o fuera de la mente del narrador o de otro personaje (94).¹⁹³ De esta manera, el estructuralista Gérard Genette estudia, bajo la noción de ‘voz’, la situación temporal del narrador en relación con la historia, su grado de participación y los distintos niveles narrativos, y asocia el ‘modo’ con la distancia, que se traduce en la cantidad de información que conoce el narrador (Genette 1972: 251-59). Mieke Bal amplía la distinción propuesta por Genette entre ‘voz’ (quién habla) y ‘foco’ (quién ve) y sugiere distinguir entre focalizador y focalizado, en un proceso que implica centrar el interés de alguien sobre algo. Si bien es evidente que los conceptos se solapan en algunos aspectos y, aunque los términos utilizados puedan variar, Bal señala que las dos nociones básicas necesarias para el estudio del punto de vista se pueden dividir en ‘focalización’ y ‘voz’, que se asocian con la

¹⁹² Las modalidades de narración en primera persona que ofrecemos a continuación están basadas en el trabajo de investigación que desarrollamos en un trabajo previo: Sirera Trull, Minerva, ‘Modalidades de narración en primera persona en los cuentos de Julio Cortázar: Un estudio sobre el punto de vista del narrador’ (tesina de master sin publicar, University of Sheffield, Septiembre 2003).

¹⁹³ Como observa Richter en su estudio sobre teoría narrativa, R.S. Crane desarrolló en 1940 una poética retórica que dio lugar a la corriente retórica de la narratología, cuyas figuras principales son Wayne Booth, James Phelan, Norman Friedman y Peter Rabinowitz. Por otro lado, la rama estructuralista-semiótica, cuyos orígenes se encuentran en el formalismo ruso de 1920, toma el significado como algo que se extrae del desciframiento de códigos lingüísticos. Mieke Bal, Roland Barthes, Dorrit Cohn, Gérard Genette y Gerald Prince siguen esta línea teórica (Richter 1996: ix).

perspectiva a través de la cual se percibe la narración y el lenguaje utilizado para comunicarla, respectivamente (Bal 1985: 100-1).

En primer lugar, hemos aplicado la modalidad de narrador transpersonalizado a un 'yo' narrativo que transmigra de conciencia, como ya se empezaba a perfilar en 'Lejana' aunque es en 'Axolotl' donde este proceso resulta más claro. Como ya hemos estudiado en el segundo capítulo, en este cuento se describe la obsesión del narrador con los axolotl, hasta el punto de que su conciencia (y por extensión, su 'yo' narrativo) se traslada a la mente de uno de los anfibios. Esta distinción que hemos realizado entre focalización y voz resulta necesaria para estudiar este relato debido a la fluctuación de pronombres que designan al 'yo' narrativo. Así pues, el primer párrafo analéptico sirve para introducir los principales elementos de la narrativa, a la vez que se anticipa la dualidad del narrador. En primer lugar, encontramos al hombre que relata en primera persona el proceso de su trasmigración al axolotl. Este hecho se refuerza gramaticalmente a través del uso de pronombres y adjetivos posesivos, aunque de una manera tan sutil que puede pasar inadvertido en una primera lectura:

Vi un cuerpecito rosado y como translúcido [...], terminado en una cola de pez [...], la parte más sensible de nuestro cuerpo. Por el lomo le corría una aleta [...] (382)¹⁹⁴; “A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gustaba movernos mucho (382).¹⁹⁵

Si bien un lector primerizo puede pasar por alto con bastante facilidad este cambio de perspectiva narrativa, también es cierto que en este relato Cortázar utiliza dicho recurso con la suficiente frecuencia como para que incluso el lector más inexperto

¹⁹⁴ En *Cuentos completos/1*.

¹⁹⁵ En la siguiente frase también podemos encontrar otro ejemplo de la fluctuación del punto de vista del narrador: “Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario” (381).

aprenda a reconocerlo. Sin embargo, si a pesar de esto el lector sigue sin detectar este proceso, el final de 'Axolotl' invita a releer el cuento con una mejor apreciación del mismo. Por ello, el cambio de persona gramatical es una estrategia que Cortázar utiliza para producir diferentes efectos textuales pero que suele tener un propósito común: activar la consciencia del lector para que aprenda a leer sus cuentos.

Como resultado, la primera y la tercera persona gramatical se refieren al mismo personaje: la consciencia del hombre-axolotl, quien narra los hechos. Así pues, si bien la voz narrativa corresponde siempre a la consciencia del hombre, la focalización depende de dónde se encuentre su consciencia, ya sea en su cuerpo humano o en el del axolotl; en otras palabras, la focalización oscila entre la perspectiva humana del hombre y su visión como axolotl, lo cual deriva en esta fluctuación en la persona gramatical. De la misma manera, parece que el 'yo' narrativo ejerce la triple función de hombre-narrador-axolotl, ya que designa al mismo tiempo al personaje, al observador y a aquello observado, desde ambos lados del acuario. En consecuencia, esta manipulación del punto de vista del narrador constituye un vehículo que permite introducir el elemento fantástico en la narrativa, de modo que se produce en el lector una vacilación entre lo real y lo ilusorio.

En segundo lugar, encontramos en 'La señorita Cora' el relato más representativo del narrador múltiple, ya que toda la historia se hilvana a través de la perspectiva múltiple de los personajes sin la intervención de ningún narrador específico que articule el hilo narrativo.¹⁹⁶ Si bien Cortázar utiliza una técnica

¹⁹⁶ En *Cuentos completos/1*. pp. 548-63.

parecida en otros relatos,¹⁹⁷ éste es el único en el cual la narración se construye íntegramente a través del desplazamiento continuo de puntos de vista que dan lugar a este narrador múltiple. La transición de un narrador a otro se indica a través de deícticos que funcionan como señalizadores: pronombres, sustantivos y el nombre de los personajes sirven de pista al lector para poder seguir la narrativa. A diferencia de 'Axolotl', donde la manipulación del punto de vista del narrador indica la transformación del protagonista, en 'La señorita Cora' Cortázar relata una historia de carácter más corriente en la que los personajes ocupan simultáneamente el lugar del narrador para hacer llegar sus pensamientos y su limitada visión de la realidad al lector. En este cuento, situado en un hospital bonaerense, el adolescente Pablo es operado de apendicitis y se siente atraído por una de las enfermeras de turno, la joven y atractiva señorita Cora, quien lo considera un niño mal criado. Sin embargo, cuando inesperadamente la operación sale mal, Cora empieza a sentir afecto por Pablo, quien al final muere. Como señala Picón, la perspectiva del 'yo' narrativo se traslada de un personaje a otro de manera que "the reader is constantly being exposed to the minds of various characters as they think and speak about their situation" (Picón 1975a: 68). De este modo, este íntimo retrato de los personajes se ofrece tan directamente que en ocasiones sus voces se superponen. Picón define esta técnica como un "peripatetic I narrative", cuya originalidad se debe a que "Cortázar never directly designates the speakers by name or by the use of quotation marks in dialogue" (Picón 1975a: 68). De manera similar, Anderson describe este proceso como una "yuxtaposición de muchos 'yo'", ya que "el narrador se ha ocultado tan bien que el lector tiene la impresión de que el cuento se hace solo, por

¹⁹⁷ De hecho, en la mayoría de cuentos analizados en esta sección, encontramos más de un 'yo' narrativo, como se observa en 'Axolotl', 'Deshoras' o 'Las babas del diablo'.

la mera yuxtaposición de monólogos de diferentes personajes” (Anderson 1979: 89).

Sin embargo, se podría matizar que los personajes no sólo participan en el relato por medio de sus monólogos sino que también son narradores en sentido estricto ya que contribuyen al desarrollo de la historia con su voz y desde su perspectiva, lo cual da lugar a este narrador múltiple. Como resultado, se produce el efecto de que sólo es posible identificar a quien narra a través de sus pensamientos. La historia es relatada por la madre de Pablo, Pablo (también llamado ‘el nene’ por su madre y a veces Pablito por Cora), la enfermera Cora, el Doctor Luisi y el Doctor Suárez, los cuales atienden al adolescente, y por Marcial, un auxiliar de clínica, relacionado amorosamente con Cora. Para analizar cómo se produce técnicamente este desplazamiento de puntos de vista, hemos identificado tres tipos principales de perspectiva, a saber, la perspectiva consecutiva, la convergente y la unilateral:

- la perspectiva consecutiva: ofrece una suma de la visión de los narradores que permite desarrollar el argumento y le da un aire de simultaneidad. En este relato predomina este tipo de perspectiva, y la transición de un narrador a otro suele ser indicada por medio de un cambio en el género gramatical o, con menos frecuencia, a través de un cambio en la persona gramatical, como en el siguiente ejemplo :

Madre-Pablo-Madre: “{Habrá que ver si la frazada *lo* abriga bien al nene, voy a pedir que por las dudas le dejen otra a mano}. {Pero sí, claro que *me* abriga [...]. Al rato vino mamá} y {qué alegría *verlo* tan bien}” (549).¹⁹⁸

En este fragmento se observa que los pronombres funcionan como deícticos que

¹⁹⁸ La cursiva es nuestra, así como en el resto de extractos del cuento. Hemos delimitado entre corchetes el discurso de cada personaje para facilitar la lectura.

permiten identificar al 'yo' narrativo. Nótese que la segunda frase, pronunciada por Pablo, parece casi una respuesta inmediata a la frase anterior: este efecto queda reforzado por la repetición del mismo verbo con diferente pronombre ("lo abriga / me abriga"), que sirve de enlace entre los dos narradores. La última frase es el único caso en todo el cuento en que el desplazamiento se indica por medio de una conjunción coordinante, sin ningún signo de puntuación: el género masculino del pronombre 'lo' (en "verlo") denota que la perspectiva ha pasado de Pablo a su madre dentro de la misma frase.¹⁹⁹ Mucho más complejo resulta el siguiente fragmento, ya que se producen cinco cambios consecutivos de perspectiva. Como en el ejemplo anterior, no se encuentran marcas gramaticales que sirvan de señaladores, sino que es la voz del personaje, su idiolecto, la que caracteriza al narrador:

¹⁹⁹ Asimismo, el cambio de narrador también puede indicarse a través del género gramatical, como en este párrafo:

Madre- Pablo: "{Después entré en la pieza para acompañar al nene que estaba leyendo sus revistas y ya sabía que lo iban a operar al otro día}. {Como si fuera el fin del mundo, me mira de un modo *la pobre*, pero si no me voy a morir, mamá [...]}"(550).

Como en el ejemplo anterior, la intervención de Pablo (segunda frase) parece una respuesta natural a lo dicho por su madre, como es típico de esta perspectiva consecutiva. La transición entre narradores la facilita el sustantivo femenino "la pobre", casi al final de la frase, que funciona como deíctico. Es frecuente encontrar esta especie de señaladores, generalmente sustantivos, que lejos de ser gratuitos, tienen la función específica de permitir que el lector pueda captar cuándo se produce el cambio de narrador. En otros casos, no parece haber marcas gramaticales específicas que indiquen el desplazamiento de perspectiva, sino que la voz y los pensamientos característicos de cada personaje señalan quién narra, como se observa a continuación:

Cora-Pablo: "{Eso tengo que contárselo a Marcial, se va a divertir y cuando mañana lo vea en la mesa de operaciones le va a hacer todavía más gracia, tan tiernito el pobre con esa carucha arrebolada}, {maldito calor que me sube por la piel, cómo podría hacer para que no me pase eso, a lo mejor respirando antes de hablar, que sé yo. Se debe haber ido *furiosa* [...]}" (553).

En este fragmento el cambio de narrador es más difícil de percibir ya que, a diferencia de los ejemplos anteriores, sólo una coma separa el monólogo de Cora del de Pablo. Por otro lado, aunque el sustantivo femenino "furiosa" indica que se ha producido un desplazamiento de perspectiva, no sirve para determinar quién continúa la narración. Como ya hemos visto más arriba, los pensamientos de la madre se dirigen a Pablo, con lo cual es posible identificarlo como el narrador que continúa el relato. En cambio, en este fragmento Cora va a hablar con Marcial, aunque la siguiente perspectiva que recibimos es la de Pablo: el elemento que señala la transición es "la carucha arrebolada [de Pablo]", que enlaza directamente con el "maldito calor" que experimenta Pablo. Así pues, la identidad del 'yo' narrativo viene determinada por la voz del personaje.

Madre-Doctor Suárez-Pablito-Doctor Suárez-Cora: “{tengo que decirle al doctor Suárez que el cacao le hace mal, o a lo mejor su padre ya se lo dijo porque estuvieron hablando un rato}. {Si quiere salir un momento señora, vamos a ver cómo anda este hombre [...]}. ¿Ahí duele? Claro, es natural. Y ahí, decidme [sic] si ahí te duele o solamente está sensible. Bueno, vamos muy bien, amiguito}. {Y así cinco minutos, si me duele aquí, si estoy sensible más acá y el viejo mirándome la barriga como si me la viera por primera vez [...]}. Mirá que venir a jorobar con lo del cacao, ni que yo fuese un niño de pecho [...]}. {A lo mejor habrá que esperar unos días más, señor Morán, ya sabrá por De Luisi que la operación fue más complicada de lo previsto, [...] pero mejor dígame a su señora que no va a ser cosa de una semana como se pensó al principio [...]}. {Ahora vos fijate si no es mala suerte, Marcial, anoche te lo anuncié, esto va a durar mucho más de lo que pensábamos [...]}. Sabés muy bien que no me hace feliz atender a ese chico, y a él todavía menos, pobrecito.}” (559).

Así pues, la alusión al doctor Suárez en la primera frase permite identificarlo como el ‘yo’ narrativo de la perspectiva que sigue. El segundo cambio de narrador (del doctor a Pablo) queda reforzado, como ya vimos anteriormente, por la repetición del mismo verbo con diferentes pronombres reflexivos (“te duele / me duele”). El siguiente desplazamiento de perspectiva resulta un poco más abrupto, únicamente identificable a través de la voz profesional y el tono serio del doctor Suárez. De manera similar, el último cambio de ‘yo’ narrativo se produce por medio de la voz joven de Cora y su conocida intimidad con Marcial.²⁰⁰

- la perspectiva convergente: aunque sea menos común, permite narrar el mismo hecho a través de diferentes puntos de vista, obteniéndose así una visión más completa del episodio. En el siguiente ejemplo, el embarazoso episodio en que Cora

²⁰⁰ En el siguiente fragmento también se producen diversos desplazamientos de perspectiva consecutiva. Nótese que los nombres de los personajes funcionan aquí como señaladores y que sirven para anticipar el cambio de narrador:

Pablito-Doctor Suárez-Cora-Marcial: “{Maldita fiebre que no quiere bajar, me van a tener aquí hasta quién sabe cuándo, se lo voy a preguntar al doctor Suárez esta misma mañana, al fin y al cabo podría estar lo más bien en casa}. {Mire, señor Morán, quiero ser franco con usted, el cuadro no es nada sencillo. No, señorita Cora, prefiero que usted siga atendiendo a ese enfermo y le voy a decir por qué}. {Pero entonces, Marcial...} {Vení, te voy a hacer un café bien fuerte, mirá que sos potrilla todavía, parece mentira}.” (561).

le ha tomado la temperatura rectalmente a Pablo es relatado a partir de la visión individual de estos personajes. En este fragmento también se utiliza un sustantivo femenino (“mujer”) que funciona como señalador, a fin de marcar la transición entre un narrador y otro. Asimismo, ambos personajes hacen alusión al hecho de que Cora está a punto de reírse, creándose así una suerte de estructura circular que enlaza ambas perspectivas:

Cora-Pablo: “{Cuando me acerqué para que me diera el termómetro seguía tan ruborizado que estuve a punto de reírme, pero con los chicos de esa edad siempre pasa lo mismo, les cuesta acostumbrarse a esas cosas}. {Y para peor me mira a los ojos, por qué no le puedo aguantar esa mirada si al final no es más que una *mujer*, cuando saqué el termómetro de debajo de las frazadas y se lo di, ella me miraba y yo creo que se sonreía un poco (...)}” (550).²⁰¹

- la perspectiva unilateral: sólo se utiliza en una ocasión y consiste en una conversación en la cual el lector sólo recibe una parte del diálogo, de modo que se ve obligado a completar los huecos narrativos. En este fragmento, bajo la forma de una supuesta conversación entre Cora y Marcial, el lector tan sólo recibe el discurso directo de la enfermera, de modo que tiene que reproducir el diálogo del otro personaje. Como resultado, el lector debe tomar una parte activa en el proceso de reconstrucción del significado del discurso a fin de rellenar los huecos narrativos:

Cora: “Marcial, quedate un poco, no ves que el chico duerme, contame lo que pasó esta mañana. Bueno, si estás apurado lo dejamos para después. No, mirá que puede entrar María Luisa, aquí no, Marcial [...]. Parecería que no tenemos toda la noche para besarnos, tonto. Andate. Váyase le digo, o me enoja. Bobo, pajarraco. Sí, querido, hasta luego. Claro que sí. Muchísimo” (555).

²⁰¹ En el siguiente fragmento, esta perspectiva convergente nos permite observar un mismo episodio (Pablo entregándole la taza a Cora) desde distintos ángulos. A diferencia del ejemplo anterior, sólo una coma separa las dos perspectivas, por lo cual el desplazamiento es más difícil de percibir. El sustantivo masculino “hombre” funciona también como señalador.

Pablito-Cora: “{Ella iba a salir pero al llegar a la puerta se quedó un momento como para ver si no se olvidaba de alguna cosa, y yo quería decirle lo que estaba pensando pero no encontraba las palabras y lo único que se me ocurrió fue mostrarle la taza con el jabón}, {se había sentado en la cama y después de aclararse la voz dijo: «Se le olvida la taza con jabón», muy seriamente y con un tono de *hombre grande*}}”(552).

Así pues, hemos visto que el relato se estructura a partir de la yuxtaposición de los monólogos de los personajes que, al mismo tiempo, actúan como narradores de modo que se producen tres tipos principales de perspectiva: una consecutiva, otra convergente y una unilateral. Si tenemos en cuenta que 'La señorita Cora' no se considera como un cuento fantástico, debemos estudiar cuál es la función de los narradores múltiples en este relato. Por un lado, parecen un vehículo que permite al lector penetrar en la mente de los personajes aunque, por otro lado, la ausencia de un narrador que articule el hilo narrativo produce el efecto de que los monólogos de los personajes hayan sido pegados unos con otros a modo de un collage. Al privar el relato de las pausas y entonaciones que indican el cambio de 'yo' narrativo, el lector debe participar activamente a fin de reunir las piezas que componen la historia. Por medio de esta técnica, Cortázar desconcierta al lector para después incitarlo a tomar una actitud de lectura determinada a fin de identificar la voz narrativa e incluso, como hemos visto en el caso de la perspectiva unilateral, para reproducir parte del discurso. Sin embargo, también hay que señalar que, a pesar de la aparente complejidad estructural del relato, no resulta difícil seguir el hilo argumental. En efecto, es posible encontrar una serie de pistas textuales, como los señaladores que ya estudiamos o el idiolecto de cada personaje, que nos permiten recoger los elementos que componen la trama diseminados en el relato, con el fin de darles coherencia. Como resultado, este lector cómplice es el responsable de completar los huecos narrativos para poder construir la historia. Gracias a este proceso de re-construcción del significado, pues, el lector también se une a este grupo múltiple de narradores, creando así una versión única del relato con cada lectura.

Dentro de la categoría de narrador desdoblado, encontramos un ejemplo típico en ‘Las babas del diablo’ (*Las armas secretas*), quizás uno de los cuentos más estudiados, que fue llevado al cine de la mano del director Antonioni.²⁰² La temática fantástica del relato queda reforzada por la estructura desdoblada del narrador: Michel no encuentra la manera adecuada de relatar la extraña experiencia que ha vivido (una de sus fotografías parece haber cobrado vida tras interrumpir una escena de seducción de un menor), de modo que termina por combinar varios puntos de vista, lo cual implica un cambio de persona gramatical. En este cuento el narrador reflexiona acerca de la dificultad que entraña no sólo el mismo hecho de contar sino también la imposibilidad de encontrar un punto de vista adecuado. Como se observa ya desde el primer párrafo, el protagonista cuestiona la utilidad de relatar su historia, pero sobre todo, se plantea cuál será la mejor manera de explicarla, acto condicionado por los mismos límites del lenguaje:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros [...] (214).²⁰³

De esta manera, el narrador desdoblado se caracteriza por utilizar en un momento dado la tercera persona narrativa para referirse a sí mismo.²⁰⁴ En este

²⁰² En 1966 Michelangelo Antonioni adaptó para la pantalla este cuento, que en inglés se tituló “Blow-Up” y que, como indica Stavans, sirvió para extender la reputación de Cortázar internacionalmente (Stavans 1996: 40).

²⁰³ En *Cuentos Completos I*. pp. 214-224.

²⁰⁴ El mismo Michel plantea la duda sobre la naturaleza del ‘yo’ narrativo: “nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido o lo que estoy viendo [...] o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad” (215). Por ello, el narrador anticipa su desdoblamiento: “si me sustituyen, si ya no sé qué decir” (215) y lo constata poco después “(pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto)” (217), que parece explicar la necesidad de utilizar otro punto de vista. Es decir, ante la imposibilidad de Michel de continuar el

cuento, el punto de vista del 'yo' narrativo no es constante sino que se alterna consecutivamente la primera y la tercera persona, reforzándose así la naturaleza inestable y confusa de Michel. De esta manera, el narrador de este cuento reinventa su punto de vista a través de su desdoblamiento. Quizás, Cortázar nos quiere dejar entrever que, en la literatura, como en la sociedad, las estructuras sólo adquieren vida cuando se las transgrede o se las transforma.

Cortázar vuelve a utilizar este tipo de narrador en 'Deshoras' (*Deshoras*), aunque este cuento carece de la complejidad técnica de 'Las babas del diablo'. Al recordar Aníbal su infancia en Bánfield se produce un tipo de 'yo reminiscente': como el narrador necesita distanciarse tanto física como mentalmente de su recuerdo, se ve forzado a utilizar este cambio de punto de vista a fin de separar al Aníbal que narra del que vivió la experiencia.²⁰⁵ A diferencia de 'Las babas del diablo' el cambio de perspectiva queda mejor delimitado en este cuento. De este modo, el 'Aníbal adulto' que narra en primera persona comienza y concluye el relato, mientras que las experiencias de la infancia del 'Aníbal niño' están narradas en tercera persona. Como ya hemos comentado, tanto Michel como Aníbal no encuentran, por diferentes motivos, un punto de vista adecuado para relatar sus experiencias, por lo cual se produce una alternancia de perspectiva. Gracias a este desdoblamiento, se les permite ocupar simultáneamente la posición de narrador, de

relato utilizando su perspectiva, "¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración?" (215), éste se desdobra en una tercera persona que le da la distancia de la que carece.

²⁰⁵ En 'Deshoras' el narrador se presenta como el escritor del relato, que se compone de los recuerdos de su infancia en Bánfield y se centra en su amistad con Doro para, en realidad, acordarse de la hermana mayor de éste, Sara, de la cual estaba secretamente enamorado en su juventud. El desdoblamiento del narrador, que produce el cambio de persona gramatical, es anticipado como elemento necesario de la narración: "Tan inseparables habíamos sido [...] que no era capaz de sentirme escribiendo separadamente sobre Doro, aceptarme desde fuera de la página [...]. Verlo era verme simultáneamente como Aníbal con Doro, y no hubiera podido recordar nada de Doro si al mismo tiempo no hubiera sentido que Aníbal estaba también ahí en ese momento" (470). En

participante y observador de los hechos, y son así capaces de relatar su historia desde varios ángulos. Como resultado, el 'yo' narrativo se articula a través del desplazamiento de puntos de vista que conlleva el cambio de persona narrativa, de modo que se produce el efecto de una narración que parece al mismo tiempo homodiegética, autodiegética y heterodiegética.

Así pues, en 'Las babas del diablo', de carácter más experimental, la estructura desdoblada del narrador se combina con aspectos metafísicos y la temática fantástica del relato. En cambio, 'Deshoras' parece un cuento más maduro por el elemento de reflexión y la mirada retrospectiva del narrador, así como por la estructura circular del relato que ayuda a delimitar el desplazamiento de 'yo' narrativo. En resumen, podemos señalar que, si bien la estructura del narrador desdoblado es diferente en estos cuentos (alternante en 'Las babas del diablo' y circular en 'Deshoras'), la función parece similar ya que, en ambos, el narrador ejerce, al mismo tiempo, el papel de narrador, participante y observador.

En cuanto al tipo de narrador pluralizado, esta modalidad de narración en primera persona se caracteriza por la visión plural del narrador. El 'nosotros' no intenta relatar una simple experiencia colectiva sino que está utilizado como un mecanismo para encubrir la identidad del que narra, como se observa en 'Las caras de la medalla' (*Alguien que anda por ahí*) y 'Cefalea'.²⁰⁶ Sin embargo, a pesar de que la estructura del narrador sea semejante en estos cuentos (la pluralización del 'yo' narrativo impide identificar la voz responsable de la narración), su función

Cuentos completos/2. pp. 470-80.

²⁰⁶ En el apartado en el que estudiaremos el efecto de las indeterminaciones en la narrativa analizaremos dos relatos, 'Segunda vez' e 'Historia con migalás', que nos permitirán retomar esta cuestión del narrador pluralizado.

varía dependiendo del relato. En 'Las caras de la medalla' Javier trabaja de vez en cuando en las oficinas de la CERN en Ginebra, donde conoce a Mireille. Aunque Javier tiene pareja y vive en Londres, su relación parece haberse enfriado. Por eso, poco a poco se va desarrollando su amistad con Mireille que da paso a algo más, aunque ese algo más nunca llega a consumarse. Las primeras líneas están relatadas por un narrador en apariencia heterodiegético, que introduce a Javier y a Mireille. Sin embargo, poco después aparece una desconcertante primera persona del plural que no sólo articula el hilo narrativo sino que también parece asumir la voz de uno de los personajes.

Con este recurso se hace referencia a una supuesta visión conjunta de los protagonistas por medio del 'nosotros', que evoca un deseo de intimidad y parece poner al alcance del lector el entorno del narrador y los personajes, aunque esta perspectiva plural se contrapone al supuesto narrador heterodiegético que hemos mencionado antes. No obstante, a pesar de que la estructura del 'yo' narrativo pareciera responder a este doble punto de vista, en la página siguiente se desvela la verdadera naturaleza del 'nosotros': "Sólo uno de los dos escribe esto pero es lo mismo, es como si lo escribiéramos juntos aunque ya nunca más estaremos juntos" (196).²⁰⁷ Por ello, la pluralización del narrador, junto con su desdoblamiento parcial, permite ofrecer una visión de género neutro, como si su autor pudiera haber sido cualquiera de los dos personajes, Mireille o Javier, indistintamente. De este modo, por medio de esa ficticia perspectiva plural se obtiene un narrador de género ambiguo, que apenas deja intuir la ironía de ese "pero es lo mismo" puesto que, como estamos comprobando, en los cuentos de Cortázar el punto de vista del

²⁰⁷ En *Cuentos completos/2*. pp. 195-205.

narrador nunca suele ser 'lo mismo' sino que es un mecanismo más para poner en tela de juicio las presunciones básicas acerca del acto de leer y narrar.

En el otro cuento que pertenece a esta categoría, 'Cefalea', que ya hemos estudiado en el primer capítulo, el narrador pluralizado sirve para dar un falso sentido de autenticidad a la narración: si varios personajes comparten la misma experiencia, es más fácil aceptarla como verídica.²⁰⁸ Como resultado, el narrador pluralizado actúa en este relato como un refuerzo gramatical de la primera persona a fin de crear la ilusión de realidad en el relato. Por ello, por muy verosímil que parezca 'Cefalea' al principio, demuestra que nuestra percepción de la realidad y de aquello que consideramos verdadero puede ser engañosa y manipulable. De este modo, la primera persona narrativa funciona como un instrumento que ayuda a crear la ilusión de una realidad auténtica y de unos personajes fidedignos.

Así pues, a través de la manipulación del punto de vista del narrador, Cortázar consigue desconcertar al lector para que se mantenga alerta, aprenda a desconfiar de lo que se presenta como cotidiano y llegue a desvelar la posibilidad de nuevas realidades. Por ello, el 'yo' narrativo no trata de interpretar los hechos para el lector, sino que lo deja a merced de un texto que conduce a un entorno extraño y desconocido, en el cual el lector se descubre como último partícipe del proceso creativo. Para lograr este efecto, el narrador se pluraliza, se transpersonaliza o se convierte en privilegiado. Así pues, es sorprendente la facilidad con la que Cortázar empieza a armar la estructura de su narración en primera persona, para después desarmarla y volverla a armar, pero siempre alcanzando matices nuevos. Con respecto a sus cuentos explica que: "Yo en mi

²⁰⁸ En el primer capítulo, (sección 2) ya hemos citado diversos ejemplos de esta pluralización del narrador.

literatura hago cómplices a mis lectores; mi deseo es despertarlos, que se abran mental y espiritualmente a lo que están leyendo [...]. Volver sobre cosas ya escritas puede parecer demasiado fácil, pero en mi caso al menos siempre ha sido más fácil inventar que repetir” (Almada, 1983).

No obstante, también es necesario tener en cuenta de qué manera afecta al lector esta experimentación de Cortázar, es decir, hasta qué punto este recurso incita realmente al lector a participar en lugar de disuadirlo. En efecto, hemos podido comprobar que en su obra Cortázar se muestra exigente para con su lector ya que presenta una narrativa en la que le gusta dar la vuelta a sus narradores, poner del revés formas ya sabidas de modo que se descubre un ‘yo’ narrativo que se hace complejo, polimorfo, impersonal o que tiende a desaparecer por completo. Por ello, el lector que se enfrenta por primera vez a un texto de Cortázar puede sentirse descorazonado y confuso, puesto que se encuentra con un narrador que ya no trata de interpretar la realidad, llevándolo de la mano, sino que lo deja a merced de un texto que conduce a un entorno extraño y desconocido donde nada suele ser lo que parece. A primera vista, la crítica que algunos autores, como Benedetti, dirigían al concepto del lector cómplice podría tener cabida en este punto, ya que es bien probable que el lector primerizo de Cortázar no sepa cómo reaccionar ante la narrativa. Sin embargo, como ya hemos estudiado anteriormente, a raíz del Boom latinoamericano Cortázar encuentra un lector más exigente, cuyas expectativas han cambiado, de manera que también es probable que este lector favorezca un texto que estimule su capacidad crítica.²⁰⁹

²⁰⁹ Del mismo modo, conviene señalar que, a pesar de que Benedetti parece sugerir que Cortázar se trata de un autor un tanto difícil para el público, hemos comprobado en nuestro trabajo la gran cantidad de interés crítico y de lectores que su obra sigue suscitando en la actualidad, lo cual contrasta con la atención más modesta que la crítica literaria parece haber prestado a la obra del mismo

Así pues, es precisamente en este momento en el que el lector empieza a ejercer su actividad selectora dado que posee la capacidad para dejar el texto de lado, en cuyo caso continuará leyendo como un sujeto foma o pasivo, o bien decidirá seguir adelante con la lectura. En efecto, recordemos que, para Cortázar, el lector cómplice, como el sujeto-cronopio, constituye un individuo en evolución, de modo que desarrolla y perfecciona su aptitud lectora mediante su participación en la narrativa. De este modo, el lector desarrolla su faceta cómplice a través de un proceso de aprendizaje, por el cual interioriza y apre(he)nde las estrategias textuales que se incorporan en el cuento, cuyo éxito dependerá principalmente de la disposición del mismo lector.

En suma, conviene recordar una vez más que, por encima de todo, la literatura es para Cortázar un instrumento lúdico, un espacio recreativo abierto a todos aquellos que quieran seguir las reglas del juego. Y así es como hay que entender su experimentación con la primera persona narrativa, como una propuesta lúdica que permita al lector cómplice entrar en el juego. Como el mismo Cortázar nos recuerda: “una vez que se tiene una técnica es demasiado fácil utilizarla continuamente. No es divertido. Y un escritor tiene derecho a divertirse” (González Bermejo 1978: 146). Y el lector también, claro.

5.2. La metanarración y el narratario

Como ya hemos observado en el apartado anterior, Cortázar recurre a menudo a este tipo de narración auto-reflexiva para imprimir en el lector la impresión de que se está adentrando en un ámbito de carácter artificial, como se observa en ‘Las babas del diablo’. En una de las historias que menor atención

Benedetti, por considerarla quizás demasiado accesible.

crítica parece haber atraído, 'Ahí pero dónde, cómo' (*Octaedro*, 1974), Cortázar condensa los principales elementos del cuento neofantástico moderno. A primera vista presenta una estructura relativamente compleja, ya que la narración aparece compuesta por dos textos correlativos que revelan distintos planos de un espacio narrativo, temporal y real: en uno de ellos el narrador cuenta su recurrente sueño con uno de sus amigos, Paco, que falleció treinta años atrás; en el otro, con letra más pequeña y que se puede leer como un relato independiente, el narrador recuerda hechos específicos de su amistad con Paco, que sirve de contrapunto a la otra voz narrativa. El elemento extraño se manifiesta cuando el narrador se despierta y sigue sintiendo la presencia de su amigo de manera muy real:

Sé que sueño con Paco puesto que la lógica, puesto que los muertos no andan por la calle y hay un océano de agua y de tiempo entre este hotel de Ginebra y su casa de la calle Rivadavia [...]. Entonces es obvio que Paco está vivo [...] mientras yo duermo (83).²¹⁰

Sin embargo, el mismo narrador rechaza una explicación sobrenatural ya que no cree en los fantasmas: "Paco está vivo aunque se va a morir, y si algo sé es que no hay nada de sobrenatural en eso: tengo mi idea sobre los fantasmas, pero Paco no es un fantasma" (83).²¹¹ De este modo, el narrador trata de explicar(se) su sueño con Paco, y por qué le parece tan diferente a sus otros sueños: esta percepción de lo irracional que adopta la forma de imagen soñada y la dificultad que experimenta el narrador en aprehenderla se convierte en el tema del relato.

De ahí surge un discurso inconexo, lleno de repeticiones y vacilaciones que reproduce la frustración que siente el narrador al verse incapaz de fijar ese concepto a través de las palabras: "Lo que entonces sé es que haber soñado no es más que

²¹⁰ En *Cuentos Completos 2*. pp. 81-8.

²¹¹ Es interesante señalar que Cortázar también utiliza una imagen semejante, la de un 'fantasma' que

parte de algo diferente, una especie de superposición, una zona otra, aunque la expresión sea incorrecta pero también hay que superponer o violar las palabras si quiero acercarme, si espero alguna vez estar” (83). En efecto, como ya hemos observado, Cortázar rechaza tanto en sus relatos como en sus novelas la rigidez del lenguaje e insiste en la necesidad de transformarlo. Sin embargo, de ser así, si el lector, como el sujeto-cronopio que estudiamos en el primer capítulo, se ve alentado a rechazar estructuras dadas, como el lenguaje, entonces podemos plantearnos de qué manera es posible lograr la comunicación en los textos literarios. Para entender mejor este proceso, conviene retomar nuestro análisis de ‘Ahí pero dónde, cómo’.

Así pues, a diferencia de otros relatos, nos parece que la metanarración ejerce un efecto más directo sobre el lector en este cuento: a través de la figura de un narratario,²¹² Cortázar consigue trasladar el cuestionamiento que caracteriza al narrador de ese cuento al plano del lector, creándose así una suerte de metalectura. Pero estudiemos brevemente los principales rasgos que caracterizan al narratario, concepto que Gerald Prince se ha dedicado a examinar en más detalle. En su artículo ‘Introduction to the Study of the Narratee’, Prince señala que la figura del ‘narratario’ (es decir, el destinatario directo del relato de un narrador y que, por tanto, se sitúa en un nivel intratextual) no puede ser confundida ni con el lector real ni con el lector implícito. En efecto, recordemos que el lector real se encuentra en un plano exterior al texto mientras que el lector implícito es una suerte de lector

parece muy real, en *El examen* y en sus cuentos ‘Las puertas del cielo’ (*Bestiario*) y ‘Cartas de mamá’.

²¹² Cortázar utiliza el recurso del narratario en otros relatos como ‘El río’ y ‘Relato con un fondo de agua’ (*Final del juego*), y ‘Graffiti’ (*Queremos tanto a Glenda*). En estos relatos, el narrador dirige la narración a un receptor, que en algunos casos es uno de los personajes, como se observa en ‘El río’, cuyo narratario es la mujer muerta, que es a su vez protagonista. De manera similar, en ‘Relato con un fondo de agua’ el narrador parece entablar una conversación con su amigo Mauro, quien se convierte así en narratario. Asimismo, el narratario de ‘Graffiti’ es al mismo tiempo el protagonista, cuya personalidad sólo viene caracterizada por el narrador, quien permanece prácticamente oculto hasta el último párrafo. Mora dedica un apartado de su análisis al estudio del narratario, que recoge

ideal, aquel deseado por el autor o requerido por el texto, por lo que es también capaz de entender el mensaje de la narración (Prince 1973: 191-192). Por otro lado, Prince propone como punto de partida de su estudio la categoría de 'narratario grado cero', ya que le permite presuponer en cualquier clase de texto la existencia de un narratario, el cual puede llegar a convertirse a su vez en un narratario específico al adoptar unas características determinadas (191-194).

En cuanto a los tipos de narratarios, Prince establece tres categorías generales dependiendo de su situación narrativa: a menudo, el narratario se identifica con un personaje específico en la historia; en ocasiones puede estar caracterizado como un cierto tipo de persona; en cambio, otras veces el narratario no se encuentra definido excepto por la información proporcionada por el narrador (197-8). En 'Ahí pero dónde, cómo' aparecen dos narratarios: un narratario-personaje representado por Paco, el amigo muerto cuya aparición angustia al protagonista y a quien le dirige una serie de preguntas que nunca recibirán respuesta; otro, mucho más interesante para nuestro estudio, que se halla designado por la expresión "vos que me leés". Así pues, este lector ficticio, a quien va dirigida la escritura del relato, surge por una necesidad del argumento narrativo. En este relato, este narratario-lector también se opone claramente al lector ideal ya que el narrador se lamenta por la imposibilidad de llegar a ser totalmente comprendido: "Y vos que me leés creerás que invento, poco importa, hace mucho que la gente pone en la cuenta de mi imaginación lo que de veras he vivido o viceversa" (87).²¹³

Por otro lado, Prince considera que la relación que un narrador establece con

una selección de los cuentos publicados entre 1951-1974 (Mora 1982: 308-13).

²¹³ Es interesante señalar que el mismo Cortázar utiliza una expresión muy similar, como ya hemos mencionado en el primer capítulo, en una entrevista con Picón Garfield con respecto a la inclusión de recortes de prensa en *Libro de Manuel*: "hay ciertas cosas tan monstruosas que la gente no las

su narratario puede descubrir tanto sobre la personalidad del 'yo' narrativo como cualquier otro aspecto de la narración (199). En efecto, las funciones del narratario son diversas:

[the narratee] constitutes a relay between the narrator and the reader, he helps establish the narrative framework, he serves to characterize the narrator, he emphasizes certain themes, he contributes to the development of the plot, he becomes the spokesman for the moral of the work" (200).

En 'Ahí pero dónde, cómo', el narratario-lector desempeña el papel de mediador entre el lector implícito y el narrador, ya que éste se esfuerza por explicarle al narratario los hechos de manera explícita para que consiga entender mejor sus preocupaciones: "No habré podido hacerte vivir esto, lo escribo igual para vos que me leés porque es una manera de quebrar el cerco, de pedirte que busques en vos mismo si no tenés también uno de esos [...] muertos que quisiste [...]" (87). Al verse así apelado por el narrador, el lector implícito puede llegar a asumir el papel del lector ficticio de manera que se activa un mecanismo en su interior por el cual adquiere 'consciencia de sí'.

Como resultado, el protagonista no sólo cuestiona su papel como narrador sino que incita al lector a que se replante el suyo como receptor: "releer esto es bajar la cabeza, [...] preguntarse por el sentido de estar tecleando en esta máquina, para quién, decime un poco, para quién que no se encoja de hombros y encasille rápido, ponga la etiqueta y pase a otra cosa, a otro cuento" (84). En efecto, esta inquietud por la manera de reaccionar del lector no nos parece casual, pues como se puede apreciar en *Libro de Manuel*, la preocupación del personaje 'el que te dije', escritor de las fichas que un día leerá el niño Manuel, también parece revelar aspectos del mismo Cortázar:

hubiera creído. Hubieran dicho: Cortázar inventa" (Picón, 1978).

me empiezo a dar cuenta de que tu famoso fichero está escrito con un ojo en las fichas y el otro en los futuros lectores, y es eso, los testigos presentes o futuros, los jueces del hoy o del mañana que te dan miedo [...]. Andá a saber si no tenés razón, dijo el que te dije, me he pasado la vida sin pensar en nadie más allá de lo que me gustaba hacer, haciéndolo no solamente por mí sino por una especie de otredad indefinida, sin caras ni nombres ni juicios, pero andá a saber si con los años no me estoy ablandando de golpe y le tengo miedo al qué dirán (265).²¹⁴

De manera similar, años más tarde Cortázar retoma esta idea en ‘Lucas, sus comunicaciones’ (*Un tal Lucas*), donde el autor se transpone al lugar del lector: “Como no solamente escribe sino que le gusta pasarse al otro lado y leer lo que escriben los demás, Lucas se sorprende a veces de lo difícil que le resulta entender algunas cosas” (235).²¹⁵ A pesar de su brevedad, Cortázar parece condensar en esta nota las reflexiones personales que, sobre el lector, encontramos diseminadas en sus novelas, artículos y entrevistas:

Poco le importa la situación individual de los lectores, porque cree en una medida misteriosamente multiforme que en la mayoría de los casos cae como un traje bien cortado, y por eso no es necesario ceder terreno ni en la venida ni en la ida: entre él y los demás se dará puente siempre que lo escrito nazca de semilla y no de injerto (235).

Para lograrlo, según Lucas-Cortázar, es necesario acortar la distancia que separa al lector del autor, ya que: “No se trata de escribir para los demás sino para uno mismo, pero uno mismo tiene que ser también los demás” (235). De este modo, al reducir la dicotomía autor/lector se produce la simultaneidad en el acto creativo a la que se refería Morelli: “Lucas mira en la palma de su mano la palabra destinatario [...]; le importa un bledo el destinatario puesto que lo tiene ahí a tiro, escribiendo lo que él lee y leyendo lo que él escribe” (235).

²¹⁴ Esta explicación de ‘el que te dije’ parece una respuesta a las críticas que, como ya estudiamos en el primer capítulo, le dirigieron a Cortázar entorno a la publicación de esta novela.

²¹⁵ En *Cuentos completos/2*. p. 235.

Por ello, cuando el narrador de 'Ahí pero dónde, cómo' afirma, "Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo" (82), parece una forma indirecta de desafiar al lector a que abandone su complacencia y se plantee, a su vez, ¿y cómo es posible entonces leer esto que estoy leyendo? De este modo, la metanarración en los cuentos de Cortázar puede llegar a convertirse, del lado de allá, en metalectura. En efecto, Cortázar explora una idea similar en su cuento corto 'Maneras de estar preso' (*Un tal Lucas*), donde el narrador es a la vez personaje y lector de la historia que está relatando:

Ha sido cosa de empezar y ya. Primera línea que leo de este texto y me rompo la cara contra todo porque no puedo aceptar que Gago esté enamorado de Lil; de hecho sólo lo he sabido varias líneas más adelante pero aquí el tiempo es otro, vos por ejemplo que empezás a leer esta página te enterás de que yo no estoy de acuerdo y conocés así por adelantado que Gago se ha enamorado de Lil, pero las cosas no son así: vos no estabas todavía aquí (y el texto tampoco) cuando Gago era ya mi amante; tampoco yo estoy aquí puesto que eso no es el tema del texto por ahora y yo no tengo nada que ver con lo que ocurrirá cuando Gago vaya al cine Libertad [...] (287).²¹⁶

De este modo, a través de la apelación directa del narratario-lector, el narrador pretende crear un entorno de intimidad en el que pueda transmitir sus confidencias al lector y expresar su frustración al sentirse preso y coartado por el texto, de ahí el título del cuento. Como resultado, el narrador parece estar advirtiéndole al lector de que también corre el riesgo de verse manejado por la narrativa:

En otros términos rechazo este texto donde alguien escribe que yo rechazo este texto; me siento atrapado [...] porque ni siquiera soy yo quien lo dice sino que alguien me manipula y me regula y me coagula, yo diría que me toma el pelo como de yapa, bien claro está escrito: yo diría que me toma el pelo como de yapa. También te lo toma a vos (que empezás a leer esta página, así está escrito más arriba) y por si fuera poco a Lil, que ignora no sólo que Gago es mi amante sino que Gago no entiende nada de mujeres [...] (287).

²¹⁶ En *Cuentos completos/2*. pp. 286-7.

A diferencia de en 'Continuidad de los parques', donde el narrador-lector reflejaba la actitud del sujeto-fama, en 'Maneras de estar preso' el narrador cuestiona activamente su propia narrativa. Como resultado, en este relato se encuentran delimitados de manera explícita los dos niveles principales de la narrativa que estamos estudiando: en el plano intratextual el narrador relata su historia al lector-narratario, aunque admita no ser quien la está escribiendo, de modo que se pone de manifiesto el nivel extratextual, en el que se sitúan tanto el autor como el lector real. De este modo, se produce ese efecto de simultaneidad al que nos referíamos anteriormente, el cual produce la impresión de que tanto la escritura como la lectura se están realizando al mismo tiempo:

De sobra se ve que de ninguna manera puedo estar de acuerdo con cosas que pretenden modificar la realidad profunda; persisto en creer que Gago no fue al cine ni conoció a Lil aunque el texto procure convencerme y por lo tanto desesperarme. ¿Tengo que aceptar un texto porque simplemente dice que tengo que aceptar un texto? (287).

Así pues, a través de su cuestionamiento y rechazo de la palabra escrita, el narrador parece estar invitando al lector, de ambos lados, a que se atreva a poner en tela de juicio las premisas básicas que componen su comprensión del texto para que no sólo adquiera consciencia de su propia condición como lector sino también para que active su capacidad crítica. De esta forma, gracias a este tipo de relato auto-reflexivo y que incorpora, además, la figura del narratario-lector, se estimula la comunicación entre texto y lector a través de un proceso de metalectura. De este modo, como sugiere Perdomo con respecto a *Rayuela*, pero que también podemos aplicar a los cuentos:

Autor y lector recorrerán caminos parejos, pero el fin último no será la literatura. La literatura es sólo un pretexto para apuntar a lo que no se quiere nombrar, por eso su autor no se detiene en ella, por eso es más resta que suma, y por eso, ante la imposibilidad de escribir el libro que ambiciona, sin

nombrar, por eso su autor no se detiene en ella, por eso es más resta que suma, y por eso, ante la imposibilidad de escribir el libro que ambiciona, sin literatura, es decir, sin interposiciones, pura vitalidad y comunicación, decide por lo menos insinuar, apuntar, sugerir como debería ser este libro imposible, con la esperanza de que el lector parta de la problemática que le presenta el autor para continuarla en la propia, individual (Perdomo, 106-7).

5.3. Las indeterminaciones

Hasta ahora hemos estudiado los dos recursos principales que utiliza Cortázar para inducir la participación intratextual del lector: por un lado, la manipulación del punto de vista narrativo le permite suscitar el interés del lector con el fin de activar su capacidad participativa y, por otro, a través de la metalectura se logra que el lector adquiera consciencia de sí a la vez que se estimulan sus dotes críticas. En este apartado, estudiaremos el proceso que permite al lector descubrirse como colaborador en el acto creativo mediante el estudio de las indeterminaciones que, como ya hemos indicado, Iser define como los elementos que quedan sin explicar en la narrativa. Iser señala que es precisamente la imposibilidad de verificación y de una intencionalidad definida la que provoca la interacción entre texto y lector.

Para Iser, la comunicación en el proceso de lectura se produce a través de los ‘huecos’ (‘gaps’), que son responsables de la asimetría fundamental entre texto y lector; ésta, a su vez, suscita una actividad constitutiva en el lector que se ve estructurada por los ‘espacios en blanco’ (‘blanks’) y las ‘negaciones’ (‘negations’) que surgen del texto. Sin embargo, para que se agilice la comunicación entre texto y lector, la participación de éste tiene que ser controlada de alguna manera por el texto. Como resultado, como ya hemos podido observar, las estrategias textuales que utiliza el autor para guiar al lector en el proceso de lectura permiten además activar su capacidad crítica:

the guiding devices operative in the reading process have to initiate communication, the success of which is indicated by the constitution of a meaning, which cannot be equated with existing frames of reference, as its own specific quality manifests itself in questioning existing meanings and in altering existing experiences (Iser 1976: 167-8).

De manera similar, este proceso adopta una manifestación práctica en ‘Historia con migalas’ (*Queremos tanto a Glenda*), relato en el que dos turistas (que hasta el final del relato no se definen como ‘nosotras’) están pasando unas vacaciones en Martinica. En su búsqueda de tranquilidad y soledad se alojan en una parte casi desierta de la isla, aunque se oyen unas voces femeninas en el bungalow contiguo. Una vez que sus vecinas se han marchado, ellas (el ‘nosotras’ narrativo) continúan escuchando la voz de un hombre a pesar de que saben que la habitación está vacía.²¹⁷ De este modo, como indica Iser, estos ‘huecos’, que surgen en una escena aparentemente tan trivial como la que se describe en ‘Historia con migalas’, son los que estimulan al lector para que complete los ‘espacios en blanco’ con proyecciones: lo que ha sido dicho sólo parece adoptar un significado concreto en relación a lo que no ha sido dicho (Iser 1976: 168). Como resultado, el significado del título parece desvelarse poco a poco, a medida que se manifiestan las características monstruosas de este narrador pluralizado, el cual responde a los fines de la historia.

Así pues, este ‘nosotras’ relata en presente su llegada a la isla, que les proporciona “la seguridad de que nadie conoce nuestro paradero” (339).²¹⁸ Del mismo modo, se empieza a insinuar el pasado un tanto turbio del que parecen huir:

²¹⁷ Cortázar ya había tratado un tema similar en ‘La puerta condenada’ (*Final del juego*), en el cual el protagonista sigue oyendo el llanto de un niño en la habitación contigua, a pesar de que su vecina se ha marchado.

²¹⁸ En *Cuentos completos/2*. pp. 338-346.

“Todavía no sentimos montar los recuerdos [...]. Es precisamente lo contrario: bloquear toda referencia a las semanas precedentes, los encuentros en Delft, la noche en la granja de Erik” (339). Cuando descubren que el bungalow contiguo está ocupado por dos muchachas estadounidenses, “la primera impresión es de desagrado” (338). Sin embargo, su interés se despierta cuando la segunda noche distinguen una voz masculina en el bungalow vecino, que coincide con un sueño “donde larvas, amenazas inciertas, y no bienvenidas pero previsibles exhumaciones tejen sus telarañas o nos las hacen tejer” (340). El sentido del sueño se hace más comprensible si nos remitimos al título del cuento, ya que las migalas son un tipo de araña parecida a la tarántula.²¹⁹ De este modo, Iser considera que la comunicación en el acto literario se activa mediante una tensión recíproca entre lo implícito y lo explícito puesto que: “what is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light” (Iser 1976:169).

Por ello, parece que el proceso de animalización del ‘nosotras’ se realiza de manera progresiva, como se observa en la siguiente frase: “para eso deberían estar aquí por razones parecidas a las nuestras, agazapadamente vigilantes como la gata negra que acecha a un lagarto en la veranda” (341). Otro ejemplo de esta incipiente metamorfosis se advierte en esta frase: “No lo confesaremos, por supuesto, pero sabemos que estamos esperando” (344), que sugiere el instinto cazador de las

²¹⁹ Según la *Enciclopedia de la Vida Animal*, una migala es una especie de tarántula, cuyas características son las siguientes: “esta araña se oculta durante el día en las grietas de las rocas o en la oquedad de un árbol, para salir a cazar de noche. El instinto de la migala de atacar y comerse cualquier cosa móvil es tan poderoso, que el macho debe aproximarse con mucha cautela durante el apareamiento”.

([on-line] <<http://www.elbalero.gob.mx/bio/html/especies/animal/invert16.html>> Consultado Junio 2003).

protagonistas.²²⁰ De forma similar, cuando se dedican a vigilar a sus vecinas ya se empieza a perfilar la identificación del 'nosotras' con las migalas: "no es que las espiemos pero ellas seguramente nos verían como dos migalas en la oscuridad" (341), que más adelante se concreta: "ni siquiera nos es dado jugar como al principio con la idea de que las muchachas podrían imaginarnos como migalas al acecho; ya no están ahí para atribuirles nuestra propia imaginación, volverlas espejos de esto que ocurre en la oscuridad, de esto que insoportablemente no ocurre" (344). Asimismo, la constante referencia al suceso en la granja de Erik en Delft y a "Michael huyendo bajo la luna, Michael tan blanco y desnudo bajo la luna" (342) que, al principio, parecía un episodio secundario, adquiere una nueva significación que quedará apenas sugerida al final del relato.

Sin embargo, a pesar del intento de olvidar los hechos, confiesan que "ahora sabemos que todo era inútil, la fuga, el viaje, la esperanza de encontrar todavía un hueco oscuro sin testigo, un refugio propicio al recomienzo (porque el arrepentimiento no entra en nuestra naturaleza, lo que hicimos está hecho y lo recomenzaremos tan pronto nos sepamos a salvo de las represalias)" (344), lo cual denota el carácter poco escrupuloso de este narrador pluralizado. Como resultado, parece inevitable que el ciclo se vuelva a repetir y por eso, cuando una noche vuelven a escuchar la voz masculina en el bungalow vacío parece que la transformación está a punto de concluir:

nos acercaremos sin consultarnos, sin tratar siquiera de mirarnos, sabemos que estamos pensando en Michael, en cómo también Michael volvió a la granja de Erik, sin ninguna razón aparente volvió aunque para él la granja ya estaba vacía como el bungalow de al lado, volvió como ha vuelto el

²²⁰ Nótese la repetición de verbos que sugieren la actitud cazadora del 'nosotras': "sin admitirlo abiertamente estamos al acecho de la voz del hombre" (341), "No esperamos nada, desde luego. ¿Por qué desde luego, por qué mentimos si lo único que hacemos es esperar, como en Delft, como en tantas otras partes?" (343), "Haciendo café o lavando los platos nos sorprendemos en el mismo gesto de atender, el oído tenso hacia el tabique" (343).

visitante de las muchachas, igual que Michael y los otros volviendo como las moscas, volviendo sin saber que se los espera, que esta vez vienen a una cita diferente (345).

Como explica Iser, los espacios en blanco estructurados por el texto facilitan el proceso de 'ideación' ('ideation') que realiza el lector, el cual consiste en evocar la presencia de algo ausente. Los 'espacios en blanco' y las 'negaciones' controlan la comunicación entre el texto y el lector de la siguiente manera: por un lado, los 'espacios en blanco' permiten que el lector realice operaciones básicas en un nivel intratextual ya que dejan sin determinar las relaciones entre las distintas perspectivas que surgen en el texto, lográndose así que el lector pueda llegar a establecer vínculos entre ellas o a coordinarlas; por otro lado, las 'negaciones' tienen la función de evocar elementos familiares para después cancelarlos. De este modo, el lector se ve forzado a adoptar una postura con respecto al texto, ya que: "what is canceled [...] remains in view, and thus brings about modifications in the reader's attitude toward what is familiar or determinate -in other words, he is guided to adopt a position *in relation* to the text" (Iser 1976: 169).

Así pues, el desenlace del relato parece sugerir un inquietante episodio antropófago, acentuado por la ya completa transformación del 'nosotras' en la migala, en especial cuando se quitan los camiones como "manchas blancas y gelatinosas" (345), que parece una clara referencia a una araña saliendo del huevo. La total fusión del narrador pluralizado con la tarántula se refuerza en la última línea: "es la primera vez en mucho tiempo que nos apoyamos la una en la otra para andar" (345). De esta manera, las dos mujeres caminando juntas evoca la perturbadora imagen de un ser con ocho extremidades, a semejanza de una migala. Como punto final, valga tan sólo recordar que la especie de los arácnidos puede llegar a tener

hasta seis pares de ojos, lo cual podría justificar la visión plural del narrador. Por otro lado, Standish señala que las referencias a arañas son frecuentes en la narrativa de Cortázar y se pueden asociar con la idea de una poderosa tejedora de destinos, la cual “is usually unidentified, sometimes sinister and [...] is frequently invoked as a metaphysical force” (Standish, 18).²²¹

De este modo, es admisible considerar que, dentro del marco de la literatura neofantástica de Cortázar, el narrador de este cuento proporcione una perspectiva pluralizada, la cual es el resultado de su naturaleza arácnida. Para apoyar esta idea, basta con tener en cuenta que ninguna de las dos mujeres, que supuestamente componen el ‘nosotras’ que narra, se distingue como una entidad individual con pensamientos o acciones propios, sino que en todo momento se utiliza el plural con un valor generalizador que unifica al máximo cualquier atisbo de individualidad.

Dicho esto, pasaremos a estudiar ‘Segunda vez’ (*Alguien que anda por ahí*, 1977), relato prohibido por el régimen militar argentino de 1976, que nos permitirá establecer un interesante paralelismo con ‘Historia con migalas’. La acción de este cuento se sitúa en una oficina ministerial como cualquier otra, en la cual el narrador bebe café y charla con sus compañeros de trabajo mientras parecen esperar a gente que está citada. Sin embargo, como en el relato anterior, el ‘yo’ narrativo carece de identidad definida ya que se esconde tras un plural neutralizador que unifica la visión del narrador en una primera persona del plural, que después estudiaremos.

Mientras ellos (el ‘nosotros’ narrativo) beben café y esperan, la focalización del relato se instala en María Elena, quien recibe una convocatoria relacionada con

²²¹ Standish encuentra referencias a las arañas en *Los Reyes* (1949), ‘Casa tomada’, *Divertimento* (1986), ‘Circe’ y ‘Las tejedoras’ (*Último round*), aunque parece haber pasado por alto la relevancia de ‘Historia con migalas’ (Standish, 18-9).

algún trámite burocrático que nunca se especifica. Cuando llega a la cita, en un edificio sin ningún emblema oficial, varias personas aguardan ya en la sala de espera: para todos es la primera visita, excepto para Carlos, un muchacho con el que María Elena pronto entabla conversación. El ambiente es sofocante y la gente espera angustiosamente su turno. Carlos y María Elena los ven entrar y salir uno tras otro, hasta que ellos dos son los únicos que quedan en la sala. Carlos entra justo antes que María Elena, quien se sorprende al no verlo salir como a todos los demás. Una vez dentro, le piden que rellene unos formularios pero empieza a sentirse inquieta ya que Carlos tampoco está en la oficina, en donde sólo hay una puerta, la misma por la que ella ha entrado momentos antes. Tras las preguntas rutinarias, vuelve a ser citada para dentro de tres días y “que no se le fuera a olvidar” (138).²²² María Elena espera, sin éxito, a Carlos fuera del edificio y piensa que para su próxima visita “[capaz que] la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué” (139). Un nuevo cambio de focalización nos devuelve al punto de vista del narrador, y se perfila un desenlace imprevisto: “Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras que el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana” (139).

De este modo, como ya hemos observado, estos ‘huecos’ que se crean en la narrativa activan la capacidad del lector para realizar las proyecciones que le permiten completar las indeterminaciones. Por ello, Iser sugiere que el significado de la narrativa no se revela a través de las afirmaciones sino por medio de un elemento tácito, ya que “as the unsaid comes to life in the reader’s imagination, so

²²² En *Cuentos completos/2*. pp. 134-9. Para otro análisis de este relato, véase: Jordan (2006: 190-4).

the said 'expands' to take on a greater significance that might have been supposed: even trivial scenes can seem surprisingly profound" (Iser 1976: 168).

Si retomamos nuestro análisis de 'Segunda vez', podemos observar que, gracias a la estructura circular del relato, el final invita a releer el principio, pero con una visión agudizada a fin de percibir el amargo sentido que se esconde en frases como "Ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando, lo que se dice esperando" (134), cuya trascendencia puede haber pasado inadvertida en una primera lectura. De este modo, Iser considera que la comunicación en el acto literario constituye un proceso que se activa y regula no por medio de un código establecido sino a través de una interacción mutuamente restrictiva entre lo implícito y lo explícito, entre lo que se descubre y lo que se oculta (Iser 1976: 169). En este relato, el lector debe completar el 'espacio en blanco' que surge al final de la narrativa, y decidir por su cuenta la suerte que ha corrido el personaje de Carlos, quien parece haberse desvanecido literalmente en el aire.

Recordemos que, a través del proceso de 'ideación' que ya hemos estudiado más arriba, el lector debe reconstruir la presencia de aquellos elementos que se encuentran ausentes en el texto. Como resultado, el lector de 'Segunda vez' debe tomar una decisión con respecto al desenlace del relato: o bien acepta una primera explicación fantástica para justificar la desaparición de Carlos o bien debe saber leer entre líneas para descubrir el contexto sociopolítico que se encuentra implícito en la narrativa. Sin lugar a dudas, como estamos viendo, las estrategias textuales guían al lector cómplice de este cuento a que escoja la segunda posibilidad. De este modo, nos parece significativo que, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de los relatos neofantásticos de Cortázar, en los que una explicación de naturaleza

fantástica se suele imponer a otra de carácter lógico o racional, en ‘Segunda vez’ sucede todo lo contrario, ya que se favorece una interpretación basada en sucesos reales.

Por otro lado, es necesario hacer hincapié en el hecho de que el relato se caracteriza por la casi total ausencia de referencias contextuales: aunque es fácil identificar que la acción se sitúa en una ciudad argentina, presumiblemente Buenos Aires, por los modismos de los personajes, no se hace ninguna referencia al organismo gubernamental que convoca las citas ni tampoco se especifica en qué consiste el trámite burocrático. Por otro lado, independientemente de la interpretación que se le dé al cuento, cuando uno termina de leer ‘Segunda vez’ parece prácticamente inevitable llegar a la conclusión de que Carlos ha desaparecido, palabra que, quizás no de manera casual, no se menciona en todo el relato. De este modo, como ya sugería Iser, lo que se omite en la narrativa es un mecanismo que incita al lector a que reevalúe lo explícito, por lo que también se modifica su ‘horizonte de expectativas’ ya que “the written part of the text gives us the knowledge, but it is the unwritten part that gives us the opportunity to picture things” (Iser 1972: 283).

Así pues, el lector cómplice debe participar en la narrativa para completar las ‘indeterminaciones’ que se generan. En el relato que estamos estudiando, a través de la desaparición implícita de Carlos, Cortázar denuncia la inexplicable desaparición de tantos otros Carlos y María Elenas que fue práctica común en Argentina en los años del Proceso.²²³ A pesar de las críticas que recibiera por la

²²³ Recordemos que la dictadura militar argentina (1976-1983) dio lugar al llamado Proceso de Reorganización Nacional, que tenía como objetivo eliminar cualquier tipo de resistencia, a través de una fuerte censura y el secuestro y asesinato de civiles (los desaparecidos) (Sarlo 1987:31).

falta de expreso contexto y contenido político en su obra, Cortázar demuestra en este relato que “the lack of sign can itself be a sign”.²²⁴

Sin embargo, el análisis de este cuento también nos permite replantearnos una cuestión que ya hemos estudiado de manera indirecta: ¿es cualquier sujeto-lector capaz de llevar a cabo este proceso de autorrealización y autoaprendizaje al que apunta Cortázar en sus cuentos? Si seguimos el esquema de lector que hemos establecido en nuestra investigación, es decir, un lector que parte de un estado convencional y que evoluciona para participar en la narrativa como un lector cómplice, podemos inferir que cualquier lector está capacitado, en principio, para autorrealizarse como se-lector, aunque el grado de autorrealización y autoaprendizaje que consiga dependerá en última instancia de su propia disposición. Sin embargo, en el caso de este relato en particular, el cual, como hemos visto, requiere un conocimiento previo por parte del lector del implícito contexto histórico-político en el que se sitúa ‘Segunda vez’, podemos preguntarnos si este proceso de autorrealización está condicionado por el bagaje socio-cultural del lector. En otras palabras, nos parece relevante evaluar hasta qué punto el conocimiento previo del lector, es decir, su repertorio, constituye un elemento necesario para comprender la narrativa.

A primera vista, es probable que un lector argentino reconozca sin demasiadas dificultades las tácitas referencias a los desaparecidos que se insinúan en el relato.²²⁵ En cambio, un lector de otra nacionalidad, por ejemplo europeo, que

²²⁴ Merleau-Ponty, citado en Iser 1976: 169.

²²⁵ En efecto, el mismo Cortázar manifiesta con respecto a este cuento que: “alguien del equipo de Videla [...] vio perfectamente el peligro de ese cuento porque cualquier lector argentino que no sea un imbécil se da cuenta inmediatamente de lo que está diciendo” (González Bermejo, 44).

no sea contemporáneo al cuento o que desconozca la historia argentina, es posible que encuentre otra interpretación del relato, quizás fantástica o puede que la base en su propio ámbito de experiencia. En este caso, ¿podemos considerar que se ha producido una realización negativa de 'Segunda vez'? Para resolver esta cuestión, nos parece necesario retomar el planteamiento de Iser. En efecto, Iser sugiere que, en el caso de que el lector no comparta exactamente el mismo repertorio con el texto, este hecho le permite, en cambio, evaluar desde una postura más objetiva los reguladores sociales que conforman tanto la narrativa como su contexto histórico:

if the literary work arises out of the reader's own social or philosophical background, it will serve to detach prevailing norms from their functional context, thus enabling the reader to observe how such social regulators function, and what effect they have on the people subject to them (Iser 1976: 74).

De este modo, aun cuando el lector desvincule 'Segunda vez' de su latente contexto histórico, no se invalida por ello su realización de la narrativa, ya que habrá completado las indeterminaciones que se crean en el texto siguiendo su propio repertorio, por lo que se refuerza así el papel creativo del lector. En otras palabras, ya hemos observado la gran variedad de interpretaciones que suscitan los cuentos de Cortázar, hecho que pone de manifiesto el proceso de participación del lector en el acto creativo: a pesar de que el lector no haya concretizado la narrativa de la misma manera en que el autor la concibió, el efecto que ésta producirá en el lector será, tan sólo, diferente, de manera que se multiplican la posibilidad de lecturas del texto. En efecto, como sugiere Block de Behar: "Las obras se renuevan a partir de las tensiones que se crean constantemente entre el presente de la recepción y el pasado del texto, entre un horizonte propio y horizontes ajenos, eso que Jauss (citando a Gadamer) llama 'fusión de horizontes' ('Horizontverschmelzung')"

(Block 1984: 57).

Dejando de lado el simbolismo del cuento, la eficacia del relato se refuerza por medio de la estructura del narrador, quien introduce la escena de la oficina en la que trabaja con sus compañeros. Acto seguido, la focalización se desplaza al personaje de María Elena dentro de la misma frase, de modo que el hilo narrativo no se interrumpe: “la convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando [...]; por eso María Elena la había mirado muchas veces en su casa [...]” (134). A partir de ahí y hasta las últimas frases del relato, la única perspectiva es la de María Elena quien, desde su limitada visión de los hechos, no interpreta ni cuestiona los sucesos que está viviendo. Si bien el narrador posee una posición privilegiada puesto que él sí conoce el desenlace de la historia, tampoco emite juicios de valor acerca de la conducta de la protagonista ni anticipa los acontecimientos sino que se mantiene al margen. De hecho, cuando María Elena llega a la oficina para resolver el trámite, el narrador no se descubre como uno de los empleados en el despacho, sino que sigue dejando al lector en tinieblas hasta el final del relato. La reaparición del ‘yo’ narrativo también se produce de manera casi imperceptible, lo cual provoca el golpe de efecto final.

Por ello, nos parece interesante estudiar brevemente la pluralización del narrador: en este cuento la personalidad de quien narra no se individualiza en ningún momento sino que se difumina bajo el peso del ‘nosotros’. Como ya hemos observado en ‘Historia con migalas’, este plural neutralizador permite presentar una visión conjunta de la realidad. En ‘Segunda vez’ esta perspectiva pluralizada y la polaridad que se establece entre el ‘nosotros’ (que permite legitimar al sí mismo) y el ‘ellos’ (que estigmatiza al ‘otro’) podría entenderse como una crítica indirecta al

discurso elaborado por el régimen militar y su manipulación del lenguaje. Este discurso autoritario, que pretendía justificar la muerte o la exclusión social de los ‘enemigos de la patria’, se caracterizaba por presentar una visión estandarizada de la realidad, de modo que los valores positivos (los tradicionales valores católicos) quedaban asimilados por un ‘nosotros’ que garantiza una autoridad de carácter global, encarnado por el Gobierno y sus fuerzas armadas, el cual se contraponía al ‘ellos’ representado por el supuesto movimiento subversivo (Sarlo 1987: 31-46).

De este modo, el narrador de este cuento también presenta una visión unificada de la realidad, en tanto que su individualidad carece de importancia dentro del marco del plural, y se intensifica así este contraste entre ‘nosotros’ y ‘ellos’ (que se asocia con aquellos a quienes están esperando). Bajo esta óptica, el narrador pluralizado es un instrumento que da peso a su visión unificada y que, al mismo tiempo, sirve para validarla ya que parece más fácil aceptar como verídica o válida una experiencia colectiva. Como resultado, este narrador pluralizado se convierte no sólo en una manifestación del poder y de la autoridad sino que también es un vehículo para criticar la facilidad con la que se puede manipular el discurso político. De este modo, como sugiere Standish: “the anonymity of such forces seems to be a crucial element underpinning Cortázar’s portrayal of individual fear and disquiet or sense of powerlessness” (Standish, 150).

Por otro lado, a pesar de que este narrador pluralizado realiza una función bien diferente en ‘Historia con migalás’ y en ‘Segunda vez’, el desarrollo de la narrativa guarda notables semejanzas. En efecto, en ambos relatos se describe una escena aparentemente trivial (unas vacaciones y una cita burocrática) que poco a poco deja entrever otro ámbito de carácter más siniestro. Asimismo, resulta

revelador el hecho de que ambos narradores, ocultos bajo la máscara del plural, se dedican a esperar, de manera casi acechadora, la llegada de otro personaje, el cual desconoce por completo el destino que le aguarda. De hecho, es interesante señalar que los dos relatos terminan de manera semejante, no sólo en cuanto al desenlace, sino también con respecto a las expresiones que se utilizan. Como ya hemos visto, en 'Segunda vez', el narrador concluye que: "Ella [María Elena] no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras que el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana" (139). De manera similar, el 'yo' narrativo de 'Historia con migalas' revela que: "también Michael volvió [...] como ha vuelto el visitante de las muchachas, igual que Michael y los otros volviendo como las moscas, volviendo sin saber que se los espera, que esta vez vienen a una cita diferente" (345).

De este modo, al contrastar ambos relatos y encontrar conexiones entre ellos, el 'horizonte de expectativas' del lector puede verse nuevamente modificado, por lo que tanto 'Segunda vez' como 'Historia con migalas' se abren una vez más a otras posibles interpretaciones. Así pues, a través de este proceso de asimilación que implica no sólo una interiorización de los recursos textuales sino también un reconocimiento por parte del lector de las analogías que se encuentran presentes en la obra de un autor, se consigue descubrir otro grado de colaboración aún más complejo: la participación intertextual, que permite poner de manifiesto en la mente del lector correlaciones y paralelismos entre otros relatos, de manera que se genera a su vez una nueva serie de significados, consolidándose así el decisivo papel que el lector desempeña en el acto creativo. En efecto, como sugiere Sophie Rabau:

“l’intertextualité [...] engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, [...] où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour” (Rabau 2002: 15).

En resumen, gracias al estudio de los tres recursos principales que utiliza Cortázar hemos observado el desarrollo que sigue el lector para participar en la narrativa en este primer nivel intratextual, hecho que puede incluso ampliarse hasta alcanzar un plano intertextual. De este modo, hemos podido examinar las diferentes etapas de participación que guían al lector en su aprendizaje como cómplice del autor. En primer lugar, mediante la manipulación del punto de vista narrativo se llama la atención del lector para incitarlo a participar en el juego de la lectura. En segundo lugar, a través de la figura del narratario el lector adquiere consciencia de sí, mientras que la metanarración le permite interiorizar los mecanismos necesarios para cuestionar la narrativa y cuestionarse como lector, lográndose así una metalectura. Por último, al completar las indeterminaciones con su propio repertorio, el lector se convierte en un colaborador determinante en el proceso creativo.

Del mismo modo, es necesario señalar que en la mayoría de los cuentos estudiados en esta sección se pueden encontrar combinados varios recursos, por lo que el efecto en el lector puede llegar a ser más intenso. No obstante, incluso en aquellos relatos en los que no se utilice ninguno de estos recursos de manera evidente, como la metalectura, a través de este proceso de aprendizaje que estamos desarrollando el lector ha logrado asimilarlos, de manera que es capaz de aplicarlos aun cuando no hayan sido empleados explícitamente por el autor.

Sin embargo, en este punto nos encontramos con un problema semejante al

que ya estudiamos en el primer capítulo con respecto al yo-cronopio: si suponemos que Cortázar traza en su obra un camino para que lo recorra el lector, ¿hasta qué punto podemos considerar entonces esta evolución del lector como un logro individual del sujeto? En este caso, conviene hacer hincapié en el hecho de que, a pesar de que Cortázar proporciona en su narrativa los mecanismos necesarios para hacer del individuo un se-lector, la decisión de cómo y cuánto se participa recae siempre en el lector. En efecto, lejos de ser un travesía rígida y estructurada, gracias a la interiorización de estos mecanismos el lector adquiere la independencia necesaria para rechazar o aceptar las perspectivas y significados que se desprenden de la narrativa, en un proceso similar al que observamos en el ‘Tablero de dirección’ de *Rayuela*. En otras palabras, el lector escoge de qué manera utiliza los recursos empleados para completar las indeterminaciones y hacer suya la narrativa.

6. El se-lector y la participación extratextual

Así pues, hasta ahora hemos estudiado la evolución análoga que sigue el concepto cortazariano del individuo y del lector: ambos constituyen una entidad en proceso de desarrollo que debe ser capaz de trascender el plano intratextual para llegar a autorrealizarse. Del lado de acá, un primer paso para lograr esta autorrealización consiste en interiorizar las expectativas del ‘otro generalizado’, que en los cuentos de Cortázar se manifiesta mediante la búsqueda y la participación en el ‘otro’. En el nivel extratextual, el individuo debe llevar a cabo un proyecto de ‘sí mismo’ que implica un proceso de autoelección y aprendizaje: el ‘hombre nuevo’ se

autoelige no sólo como aquel que es sino también como aquel que quiere llegar a ser. Paralelamente, como ya hemos visto, el lector debe dejar atrás su pasividad inicial para asumir el papel de un lector cómplice que colabore en la narrativa. Una vez que consiga desarrollar por sí mismo su capacidad crítica y creativa, tendrá en su mano los instrumentos necesarios para hacer de sí un se-lector, es decir, un lector consciente del decisivo papel que desempeña en el proceso literario. Como ya hemos señalado en la introducción, Block de Behar también ha utilizado este concepto de manera muy similar, ya que considera al lector como:

un e-lector, en tanto que lee, que elige, más todavía, es un se-lector porque elige por sí mismo y para sí. Por lo tanto la lectura es una acción que define también la condición humana: el hombre no puede no elegir. Entre la obligación y la opción -deber y poder- se juega su tragedia. Es necesario recordar todavía una vez esa contradictoria compatibilidad de libertad y necesidad que es su clave y la del texto. El pensamiento se basa en una mecánica de selecciones: conocer quiere decir reconocer y desconocer a la vez. Es de la relación dialéctica entre ambas acciones que resalta el conocimiento. Para conocer, para pensar, es necesario separar, cortar, abstraer; parte se toma, parte se omite (Block de Behar 1984: 71).

Sin embargo, a pesar de la inspirada definición que Block ofrece, nos parece que su uso de este concepto de se-lector se ve limitado por unos fines aparentemente descriptivos, ya que no se preocupa por estudiar ni cómo se desarrolla esta capacidad selectora en el lector ni tampoco de qué manera es posible aplicarla en el proceso de lectura. En cambio, en nuestro análisis de la evolución que sigue el lector cortazariano hemos examinado las diferentes etapas que permiten al lector desprenderse de una fase convencional de identidad para transformar esa necesidad de acción a la que se refiere Block en participación. Así pues, recordemos que en el nivel intratextual la participación del lector cómplice en la narrativa estaba determinada por las estrategias utilizadas por el autor. En el plano extratextual, en cambio, la participación del lector como se-lector se produce a partir de la

experiencia por la que atraviesa el mismo escritor.

Como ya hemos señalado anteriormente, Cortázar considera que el lector debe ser “copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (*Rayuela*, 560). Por ello, parece que Cortázar pretende eliminar los límites físicos que separan al autor del lector (¿no era acaso esa misma la voluntad secreta de los axolotl, la de abolir el espacio y el tiempo?); en otras palabras, Cortázar propone simultaneizar el proceso de escritura con el de lectura. De manera similar, Iser considera que al leer, texto y lector ya no se enfrentan como objeto y sujeto sino que, en cambio, la división se produce dentro del lector mismo:

if reading removes the subject-object division that constitutes all perception, it follows that the reader will be ‘occupied’ by the thoughts of the author, and these in turn will cause the drawing of new ‘boundaries’ (Iser 1972: 293).

Del mismo modo, conviene recordar que Cortázar también rechaza la conducta lógica que defendería la separación del objeto frente al sujeto ya que considera el acto poético como puente para alcanzar una posible realización ontológica a través de la aprehensión del objeto.

Por este motivo, cuando el lector recrea en su mente los pensamientos del ‘otro’, es decir, del escritor, su propia individualidad pasa temporalmente a un segundo plano, pues se ve suplantada por estos pensamientos ajenos, los cuales se convierten así en el centro de la atención del lector (*Ibid.*). En el plano intratextual, Cortázar explora con frecuencia esta idea, la cual está relacionada con algunos aspectos de su concepto del doble. En efecto, ya encontramos en ‘Lejana’ un primer relato en el que se produce esta infiltración de los pensamientos del ‘otro’ en la

consciencia de la protagonista, hecho que culmina en un intercambio de identidades como también sucede en 'La noche boca arriba' y, en menor medida, en 'Axolotl', aunque es probablemente en 'Las armas secretas' donde se observa mejor este proceso. En este relato se describe la relación entre Pierre y Michèle y la frustración de éste al sentirse rechazado por su novia. Ya desde el principio del relato descubrimos que Pierre es un personaje angustiado por una serie de imágenes, como una escopeta o una bola de cristal, que no puede explicarse y que gradualmente van invadiendo su consciencia, hasta el punto de que su propia personalidad termina totalmente dominada por la presencia de un doble. Poco a poco la figura de este 'otro' se identifica con un soldado nazi que había violado a Michèle siete años antes y que fue asesinado por dos amigos de ella, de manera que el final del relato sugiere que a raíz de la transformación involuntaria de Pierre se va a repetir el pasado.

En el plano extratextual que nos ocupa, Iser explica en *The Act of Reading* esta recreación de los pensamientos del 'otro' de la siguiente manera: aunque la propia orientación del lector queda relegada al pasado, todavía constituye el marco que permite otorgar un significado temático a los pensamientos del autor. Como resultado, Iser considera que la asimilación de la experiencia del autor permite poner en evidencia aspectos de la consciencia del mismo lector: "As the new, foregrounded theme can only be understood through its relation to our old, backgrounded experience [...], it follows that our assimilation of the alien experience must have retroactive effects on that store of experience" (Iser 1976: 155). De manera similar, en su ensayo 'Algunos aspectos del cuento', Cortázar sugiere que el tema que inspiró al autor a crear un relato puede llegar a despertar imágenes latentes en la mente del lector:

un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o en su sensibilidad [...]; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? (1962-3: 374-5).

Por ello, Iser sugiere que, durante el acto de lectura, se produce una división artificial en la personalidad del lector, “because we take as a theme for ourselves something that we are not” (Iser 1972: 293).

De este modo, Iser encuentra dos niveles en el proceso de lectura: el ‘yo ajeno’ (the ‘alien’ me) y el ‘yo real’ (the real, virtual ‘me’), los cuales nunca se ven separados totalmente, puesto que, aunque estemos recreando los pensamientos del ‘otro’, lo que somos no desaparecerá por completo. De ahí se desprende que el acto de lectura conlleva una duplicación de la consciencia del individuo lector, que puede conducir a una renovada comprensión de sí cuando se enfrenta su manera habitual de pensar con la requerida por el texto. En efecto, recordemos que ya estudiamos un proceso similar en nuestro análisis de la participación ontológica en ‘Axolotl’: cuando la consciencia del hombre del cuento se transpone al axolotl, no pierde por ello su visión humana, sino que se produce una participación en la esencia del anfibio. En consecuencia, Iser considera que cada texto crea un nuevo límite en la personalidad del lector, por lo que “the virtual background (the real ‘me’) will take on a different form, according to the theme of the text concerned” (Iser 1972: 293).

Como resultado, en un plano teórico este desdoblamiento que se produce en la consciencia del lector se puede aplicar a la estructura del individuo que, siguiendo a Habermas, ya establecimos en el primer capítulo: por un lado, el ‘mí’, que representaba un estado convencional de identidad puesto que implicaba una

interiorización de las normas y convenciones del ‘otro generalizado’, encuentra su reflejo en el ‘yo real’ del lector, que incorpora tanto el conjunto de su experiencia previa como su ‘horizonte de expectativas’. Por otro lado, el ‘yo’ habermasiano, que suponía una reacción creativa ante el ‘otro generalizado’ se relaciona con el ‘yo ajeno’ del lector, que constituye la imagen del lector implícito creada por el autor. Gracias a este proceso, el lector se transforma en se-lector ya que en un primer momento se ve obligado a tomar una decisión cuando se enfrenta con el texto: o bien asume la función que le ha sido asignada como participante en la narrativa, o bien la rechaza y se limita a adoptar una postura pasiva. En *The Act of Reading*, Iser explica una interacción similar entre texto y lector mediante el trabajo de R.D. Laing, *Interpersonal Perception* (1966), en psicoanalítica de la comunicación:

My field of experience is, however, filled not only by my direct view of myself (ego) and of the other (alter), but of what we shall call *metaperspectives* -my view of the other's [...] view of me. I may not actually be able to see myself as the others see me, but I am constantly supposing them to be seeing me in particular ways, and I am constantly acting in the light of the actual or supposed attitudes, opinions, needs, and so on the other has in respect of me (citado en Iser 1976: 164-5).

Así pues, es en este nivel extratextual en el cual el se-lector, a través de este proceso, gana en posesión ontológica ya que, como vimos en ‘Axolotl’, el hombre ha participado en el ‘otro’. Al leer los cuentos, el lector entra en contacto con su ‘yo ajeno’, formulado por el autor, de modo que el lector se encuentra cara a cara con su propio ser ficticio. En efecto, como señala Booth, el autor trata de crear una imagen del lector al mismo tiempo que está creando la obra: “It is not, after all, only an image of himself that the author creates. Every stroke implying his second self will help to mold the reader into the kind of person suited to appreciate such a character and the book he is writing” (Booth 1961: 89).

De este modo, Iser señala que la división interna que tiene lugar en la

consciencia del lector no sólo le permite constatar su presencia en el texto, sino que también pone de relieve el efecto que el texto ha producido en el lector. Este efecto, a su vez, moviliza la espontaneidad del lector, que se verá modificada según las características de cada texto en particular, revelando así aspectos latentes de su consciencia: “As the nature and the extent of released spontaneity are governed by the individuality of the text, a layer of the reader’s personality is brought to light which had hitherto remain hidden in the shadows” (Iser 1976: 157). De esta forma, concluye Iser, la relación entre el ‘yo ajeno’ y el ‘yo real’ es lo que hace posible entender aquellos elementos no familiares en la narrativa. Sin embargo, para llegar a comprender estos segmentos desconocidos en el texto, y al mismo tiempo ser capaces de recrear los pensamientos de otra persona en nuestra consciencia, es necesario que, en el proceso, entre en juego “our unformulated faculty for deciphering those thoughts [...] -a faculty which, in the act of deciphering, also formulates itself” (Iser 1972: 294). Ahora bien, dado que esta formulación se realiza siguiendo las condiciones establecidas por otro individuo cuyos pensamientos constituyen el tema de nuestra lectura, “it follows that the formulation of our faculty for deciphering cannot be along our lines of orientation” (*Ibid.*). Según Iser, es aquí precisamente donde reside la estructura dialéctica del acto de lectura, puesto que la necesidad de descifrar algo genera a su vez la oportunidad de formular nuestra propia capacidad descifradora.

Así pues, Iser propone que la creación de significado en el texto no sólo implica comprender lo no formulado (lo cual puede ser asumido por la activa imaginación del lector), sino que este proceso supone también la posibilidad de formular una faceta de sí mismo que anteriormente se había pasado por alto, ya que:

“ [...] the constitution of meaning not only implies the creation of a totality emerging from interacting textual perspectives [...] but also, through formulating this totality, it enables us to formulate ourselves and thus discover an inner world of which we had hitherto not been conscious” (Iser 1976: 158).

De esta forma, el propósito de Cortázar de conseguir la simultaneidad entre el acto de lectura y el de escritura se logra en el plano extratextual a través de un proceso mutuo de participación, una suerte de acto simbiótico, que culmina en una posesión ontológica: por un lado, el autor se reconoce en el ‘otro’, aquel lector cómplice que anticipó y, por otro lado, el lector ha de formular una nueva imagen de sí mismo mediante su realización del texto, convirtiéndose así en se-lector. En efecto, como sugiere Iser, es precisamente a través del acto de lectura y de su encuentro con el ‘otro’ gracias al cual el lector consigue adquirir consciencia de sí en este nivel extratextual:

if the certainty of the subject can no longer be based exclusively on its own consciousness -not even through the minimal Cartesian condition of its being it because it can be perceived in the mirror of its consciousness-reading, as the activation of spontaneity, plays a not unimportant part in the process of ‘becoming conscious’ (159).

Por este motivo, el se-lector de Cortázar debe enfrentarse con “la materia en gestación”, como ya lo hizo el escritor en su momento (*Rayuela*, 560). Como ya hemos visto, gran parte de los cuentos de Cortázar nacen de sueños y obsesiones, y son una respuesta a una concepción del mundo porosa y abierta, por lo que se convierten en caminos hacia la otredad. El lector ya no es un mero observador de la realidad, sino que se le da la responsabilidad de comprometerse con la experiencia en la que se embarca con cada lectura. Sin embargo, esta tarea no siempre es fácil: convertirse en un cómplice de Cortázar requiere dedicación y reflexión constante;

incluso implica frecuentes visitas a la biblioteca para descifrar el repertorio de citas y referencias o para comprobar si, en realidad, el autor no se está burlando de nosotros con su sorprendente galería de criaturas como los mismos axolotl, o las mancuspias de 'Cefalea'. Otras veces podemos llegar incluso a sentirnos totalmente perdidos porque nos parece que las cosas no tienen sentido aunque, como nos recuerda el axolotl-narrador, esta sensación es tan sólo pasajera:

Pero [el horror] cesó cuando [...] a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe también que él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente (384).

Sin embargo, no podemos olvidar que el se-lector de Cortázar no sólo ha de utilizar su imaginación, sino que debe abordar la lectura con ojo crítico. De esta manera, la relación que se establece con el autor no es de confianza: el lector no siempre se sentirá seguro leyendo sus cuentos, puesto que el mismo Cortázar se empeña precisamente en destruir ese mundo de dudosa familiaridad. En efecto, Cortázar no pretende proporcionar respuestas definitivas a través de sus cuentos, sino que intenta estimular nuestra capacidad de preguntar, de cuestionar una realidad que, según el autor, nos llega falseada. Por ello, utiliza todas sus armas de escritor para hacernos dudar, volver atrás, retomar el hilo de la narrativa para volver a perderlo en un descuido.

Así pues, es en el nivel extratextual donde el 'hombre nuevo' se-lector puede llegar a autorrealizarse. Sin embargo, conviene recordar que este proyecto de un sí mismo renovado constituye una empresa inalienable y que, por tanto, será una responsabilidad propia del sujeto llevarla a cabo. A través de nuestro análisis de los relatos de Cortázar hemos podido observar la evolución de su concepto del individuo lector. Como hemos estudiado, el lector pasivo de Cortázar parece casi una entidad

abstracta, una imagen difusa que se va perfilando poco a poco a medida que evoluciona su noción sobre el individuo. De este modo, Cortázar invita al lector a que abandone su pasividad para recorrer un camino de autorreflexión que, al interiorizar los pensamientos del 'otro', le permitirá adquirir una nueva consciencia de sí.

Por ello, como sugiere Benedetti, es en primer lugar tarea del escritor "[sembrar] en su experiencia los necesarios indicios para que el lector, o el espectador, o el oyente, tenga por fin acceso a su invención, a su descubrimiento, a su disfrute" (Benedetti 1974: 98). Sin embargo, para que este proceso funcione será imprescindible que el individuo lector adopte una postura activa tanto en su ámbito social como en la realización de la narrativa, ya que sólo a través de la participación el sujeto será capaz de insertarse en la comunidad, "en una preocupación colectiva, en una conciencia social" (Benedetti 1974: 100). En el plano literario, como ya hemos visto, esta participación en los cuentos de Cortázar implica un esfuerzo consciente por parte del lector para concretizar la narrativa, es decir, para hacerla suya. Y es así como debemos entender el papel del se-lector que se autoelige como 'hombre nuevo': un individuo consciente de la capacidad de la obra literaria de sacar a la luz nuevos aspectos de su personalidad que le permiten reevaluar el sistema de normas que conforman su ámbito social, ya que como aclara Iser: "The reader is thus placed in a position from which he can take a fresh look at the forces which guide and orient him, and which he may hitherto have accepted without question" (Iser 1976: 74).

De este modo, Cortázar anima al lector a que ponga en tela de juicio unos valores que hasta entonces aceptaba como legítimos por el mero hecho de que le han

sido inculcados generación tras generación. Sin embargo, también conviene tener en cuenta, como ya estudiamos en el primer capítulo, que la idea de un ‘hombre nuevo’ al que aspiraba Cortázar en las décadas de los sesenta a los ochenta, capaz de transformar mentalidades y revolucionar sistemas sociales parece un tanto distante, por no decir otra cosa, en los albores del nuevo siglo. Por ello, el lector actual de Cortázar (y, por qué no, también algunos críticos) puede llegar a encontrar esa visión del autor un poco cándida y hasta ‘pasada de moda’. En efecto, es práctica común en el arte rechazar de manera sistemática los postulados sobre los que se basa cualquier corriente previa: recordemos que los escritores de la nueva narrativa censuraban las premisas del realismo social previo, de la misma manera en que el movimiento que le sucede, el post-boom, reacciona ante la forma de pensar de los autores del Boom.

No obstante, consideramos que la distancia histórica no invalida en absoluto los principios que sustentan la teoría del individuo lector de Cortázar que hemos desarrollado. Por el contrario, como aclara Iser, incluso cuando no pertenezca al contexto histórico en el que se originó el texto, el lector podrá llegar a reconstruir, mediante un proceso de recodificación, la situación histórica que enmarca la narrativa y, aun más importante, será capaz de experimentar por sí mismo: “the specific deficiencies brought about by those historical norms, and to recognize the answers implicit in the text” (Iser 1976: 74). Por ello, Iser sugiere que la recodificación literaria de normas históricas y sociales tiene una doble función, ya que no sólo permite apreciar a los lectores contemporáneos de la obra aquello que se les puede llegar a escapar en su vida diaria, sino que también proporciona la oportunidad a los lectores futuros de aprehender una realidad que les es ajena (*Ibid.*). De este modo, al encontrarse con convenciones familiares bajo una óptica inusual, el

lector contemporáneo se ve involucrado en el proceso de re-construir el significado de la obra literaria. Sin embargo, Iser hace hincapié en el hecho de que un lector posterior también desempeña la misma función, por lo que la distancia histórica no implica que un texto llegue a perder su carácter innovador, sino que, por el contrario, lo que cambia es la naturaleza de la innovación, como ya estudiamos en ‘Segunda vez’ (Iser 1976: 78).

Así pues, Iser señala que el proceso de reevaluación de normas constituye el carácter innovador del repertorio: para un lector contemporáneo esta reevaluación de las normas que componen el repertorio le permite separarlas de su contexto socio-cultural, reconociendo así sus limitaciones o su eficacia. En cambio, a través de estas normas reevaluadas un lector posterior es capaz de re-crear el mismo contexto socio-cultural que motivó los problemas sobre los que trata el texto (78):

the participant [or the contemporary reader] will see what he would not have seen in the course of his everyday life; the observer [or the later reader] will grasp something which has hitherto never been real for him. In other words, the literary text enables its readers to transcend the limitations of their own real-life situation; it is not a reflection of any given reality, but it is an extension or broadening of their own reality (79).

De este modo, Cortázar, como *los axolotl*, consigue hacernos descubrir la posibilidad de otras formas de mirar, de leer y hasta de vivir, donde lo único verdaderamente importante es la capacidad del individuo lector de no dejar de sorprenderse nunca. Por ello, nos parece que, cuando menos, el mérito de Cortázar reside en que, a pesar del tiempo y la distancia histórica, (factores irrelevantes, como ya hemos visto), es un autor que todavía consigue “trasmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre” (Cortázar 1962-3: 385).

CONCLUSIONES

En este estudio hemos tratado de demostrar la presencia de una línea central que articula buena parte de la narrativa de Cortázar en torno a una preocupación por el sujeto lector. Por ello, hemos aplicado el modelo de comunicación intersubjetiva que elabora Habermas a los conceptos de 'individuo' y de 'lector' que Cortázar desarrolla en su obra. Recordemos, pues, que Habermas describe un sujeto que parte de una etapa convencional de identidad que debe ser superada para poder ingresar en una etapa postconvencional. De esta manera, dentro de esta primera fase convencional hemos podido observar que los personajes de la primera colección de cuentos de Cortázar constituyen, en líneas generales, un tipo de individuo conformista ('Casa tomada'), aislado por su incapacidad de comunicar ('Carta a una señorita en París') y que obedece las reglas establecidas ('Ómnibus'). Por ello, hemos asociado este tipo de conducta pasiva y alienante con la actitud del individuo 'fama' que Cortázar describe en su obra.

Sin embargo, hemos encontrado que tanto para Cortázar como para Habermas el individuo tiene que trascender esta fase convencional del 'sí mismo' para alcanzar una identidad más enriquecedora. Para lograrlo, el personaje cortazariano debe, en primer lugar, ser capaz de superar su soledad ('Lejana'), para después realizar una búsqueda del *alter ego*. Gracias a esta proyección y a la inserción en el 'otro', el individuo cortazariano consigue descubrir formas del ser más completas, puesto que gana en posesión ontológica ('El ídolo de las Cícladas', 'Axolotl'). No obstante, hemos señalado que el individuo debe adoptar una postura crítica ante las

expectativas sociales para poder desarrollar una identidad de carácter postconvencional. En un primer nivel intratextual, en el cual se sitúan los personajes, el individuo se encuentra con un mundo de carácter dual, por lo que la presencia del 'otro' se adivina por medio de las fracturas en la realidad convencional. De esta forma, una vez que el personaje se libera de las limitaciones no sólo espacio-temporales sino también ideológicas a las que se ve restringido por su postura de 'fama' es capaz de encontrar el camino hacia una nueva realidad intersticial, cercana a la identidad postconvencional que sugiere Habermas, en la que el individuo recobra su autonomía espiritual, transformándose así en un 'cronopio', es decir, en un sujeto que desafía las estructuras convencionales y se deja llevar por una intuición de carácter poética.

Por otro lado, en el plano supratextual, el cual hemos asociado con el autor implícito, hemos resuelto que, siguiendo dicho modelo de comunicación intersubjetiva de Habermas, el 'yo' cortazariano recupera su propia 'historia de vida' mediante un acto de autoelección: el 'yo' se autoelige no sólo como aquel que es sino también como aquel que quiere llegar a ser. Como resultado, hemos estudiado el giro intelectual que se produce en la obra de Cortázar motivado por los cambios socio-políticos que tienen lugar en los países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, hemos señalado que el 'yo' cortazariano no sólo adopta un papel activo como individuo consciente de su ámbito social sino que también asume una postura crítica hacia su contexto histórico, como se observa tanto en el plano intratextual (*Libro de Manuel*, sus últimas colecciones de cuentos) como en el supratextual (a través de su creciente compromiso político).

Sin embargo, para Cortázar el 'sí mismo' tampoco puede autorrealizarse en

una instancia de aislamiento, sino que debe integrarse en el 'otro', hasta el punto de que, a través de la noción de figura, este 'otro' se amplía para incluir la comunidad en su sentido más amplio (lo que Habermas denomina 'comunidad universal'), como hemos observado en el ensayo 'Teoría del túnel', *Los premios* y *Rayuela*. No obstante, una sociedad que todavía se componga de unas características convencionales no es apropiada para desarrollar esta nueva identidad postconvencional a la que se aproxima el individuo-cronopio del nivel intratextual ('La autopista del sur'). En efecto, hemos hecho hincapié en el hecho de que Cortázar considera necesario a su vez reformar los fundamentos en las que se basa la sociedad moderna con tal de realizar esta identidad postconvencional, la cual hemos relacionado, ya en un plano extratextual, con la noción de 'hombre nuevo' a la que Cortázar aspira. De este modo, hemos observado que, para Cortázar, este hombre nuevo se alcanza mediante una revolución interna que se aventure a reformar tanto la conciencia social del individuo como sus estructuras mentales y, por ende, lingüísticas. Sin embargo, hemos tenido en cuenta que esta tarea no puede realizarse desde el aislamiento de un 'yo' solitario sino que requiere una proyección en el 'otro'.

Por ello, hemos sugerido que, también en el plano supratextual de la narrativa, el autor implícito emprenderá una búsqueda consciente del 'otro', el lector implícito, como vehículo que permitirá la autorrealización del 'yo' con el fin de desarrollar esta identidad de carácter postconvencional. De esta manera, en el plano del lector hemos encontrado dentro del nivel intratextual un primer estado convencional del 'tú', que se corresponde con un tipo de lector pasivo y conformista, es decir, aquel que se contenta con facilidad y no se preocupa por

indagar más allá de la página escrita, el cual se asemeja al comportamiento del individuo 'fama'. De la misma forma, hemos observado que Cortázar se siente descontento con este tipo de lector pasivo por lo que, a través de sus cuentos y novelas, urge al lector implícito a que abandone este estado convencional del 'tú' y adopte, en cambio, una actitud activa y participante en el proceso de lectura: el lector cómplice, el cual nos ha parecido un reflejo del individuo-cronopio. De este modo, hemos encontrado que esta postura participante que se requiere del lector cómplice se produce tanto en el nivel intratextual como en el extratextual. Dentro del plano intratextual, hemos señalado que la participación del lector cómplice en la narrativa se desarrolla mediante tres recursos textuales. Así pues, hemos resuelto que, gracias a la manipulación del punto de vista del narrador, se llama la atención del lector para animarlo a participar en el juego de la lectura. Asimismo, la figura del narratario permite que el lector desarrolle una consciencia de sí, mientras que la metanarración es un recurso a través del cual el lector consigue interiorizar los elementos necesarios para cuestionar la narrativa y cuestionarse como lector, por lo que se produce así una suerte de metalectura. Por último, cuando el lector completa las indeterminaciones con su propio repertorio se activa un proceso que le permite convertirse en colaborador último en la cadena creativa.

Por otro lado, hemos señalado que la participación del lector en el plano extratextual se alcanza a través de su inserción en los pensamientos del autor. En efecto, gracias a la teoría fenomenológica de Wolfgang Iser, hemos observado que el lector implícito también sale al encuentro de su 'otro', es decir, el autor implícito. A través de este proceso, el lector llega a alcanzar el estado postconvencional del 'tú', por lo que se convierte, pues, en un 'se-lector', es decir, un tipo de lector que, a

imagen del 'hombre nuevo' se autoelige y es consciente de sí. A modo de conclusión, hemos encontrado que la intención de Cortázar de crear un hombre nuevo resulta poco factible en una sociedad actual en constante crisis. En cambio, nos parece que su deseo de renovar la postura del lector no sólo con respecto a la literatura y la realidad sino también en cuanto a su propio papel en el proceso creativo se convierte en un primer paso que quizás permita lograr cambios a mayor escala.

RESUMEN EN ESPAÑOL

En este trabajo estudiamos el concepto del sujeto lector en los cuentos del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) a partir del modelo de comunicación intersubjetiva que elabora el filósofo alemán Jürgen Habermas (1929-). Así pues, el sujeto parte de una primera fase convencional del 'yo' que representa a un individuo aislado por su incapacidad de comunicar y que acata los patrones establecidos, por lo que relacionamos esta actitud con el individuo 'fama' que Cortázar describe en su obra. En el plano del 'tú' dicho estado convencional se corresponde con un tipo de lector pasivo y conformista, el cual se asemeja al comportamiento del individuo 'fama'. Para superar esta fase convencional del 'sí mismo' el sujeto lector debe trascender su soledad a través de su proyección e inserción en el *alter ego*. Gracias a este proceso, el sujeto lector adopta una postura crítica ante las expectativas sociales y literarias para transformarse en un 'cronopio-cómplice', el cual desafía las estructuras convencionales y se deja llevar por una intuición de carácter poético, descubriendo así formas del ser más completas, puesto que gana en posesión ontológica. Sin embargo, Cortázar considera necesario reformar las bases de la sociedad occidental moderna para desarrollar una etapa de identidad postconvencional a través de la participación social y narrativa. En el plano del 'yo', relacionamos esta nueva fase del 'sí mismo' con la noción socialista del 'hombre nuevo' a la que Cortázar aspira, el cual se alcanza mediante una revolución interna que transforme tanto la conciencia social del individuo como sus estructuras mentales y, por ende, lingüísticas. Como resultado, del lado del 'tú' el lector estará capacitado para convertirse en un 'se-lector', es decir, un tipo de lector

que, a imagen del 'hombre nuevo', se autoelija y sea consciente de sí

BIBLIOGRAFÍA

Obra narrativa de Julio Cortázar citada

- (1945-1966) *Cuentos Completos/ 1*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- (1960) *Los Premios*. Madrid: Suma de Letras, S.L., 2004.
- (1963) *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- (1969-1982) *Cuentos completos /2*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- (1973) *Libro de Manuel*. Madrid: Suma de Letras, S.L., 2004.
- (1986) *El examen*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 1987.

Obra ensayística de Julio Cortázar citada

- (1941) 'Rimbaud' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 15-23.
- (1947) 'Teoría del túnel' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 1*. (ed. Saúl Yurkievich). Madrid: Alfaguara, 1994.
- (1948a) 'Muerte de Antonin Artaud' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp. 151-5.
- (1948b) 'Notas sobre la novela contemporánea' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp. 141-50.
- (1949a) 'Un cadáver viviente' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp.177-9
- (1949b) 'Irracionalismo y eficacia' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp. 189-201.
- (1949c) Octavio Paz. *Libertad bajo palabra* (1949). en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki) pp. 203-7.
- (1950a) 'Situación de la novela' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp. 215-41.
- (1950b) Victoria Ocampo. *Soledad sonora* en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp. 243-50.
- (1954) 'Para una poética' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp. 265-85.
- (1962-3) 'Algunos aspectos del cuento' en *Julio Cortázar. Obra crítica / 2* (ed. Jaime Alazraki). pp. 367-85.
- (1967) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Editorial Debate, 1991.
- (1969a) *Último round I*. México: Siglo XXI, 1974.
- (1969b) *Último round II*. México: Siglo XXI, 1974.
- (1970) 'Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar' en Cortázar, Julio (1987). *Al término del polvo y el sudor*, pp.105-137.
- (1981) 'Realidad y literatura en América Latina' en Cortázar, Julio (1987) *Al término del polvo y el sudor*, pp.56-70.
- (1983) 'El compromiso del escritor' en Cortázar, Julio (1987). pp. 71-5
- (1984) *Argentina: Años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik editores.
- (1987) *Al término del polvo y el sudor*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- (s.a) 'El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica' en *La isla final* (1983)

(ed. Jaime Alazraki, Ivar Ivask & Joaquín Marco). pp.59-82.

Ponencias de Julio Cortázar citadas

- (1978) 'El lector y el escritor bajo las dictaduras en América Latina' (ponencia enviada al congreso del PEN Club de Estocolmo, junio 1978). [on-line] <<http://pereweb.iespana.es/pagconferencias.htm>> Consultado Abril 2003.
- (1981, Madrid), 'Las hermosas palabras de toda nuestra lucha, enferman por el mal uso que les da el enemigo', en *El otro país*, número 10, enero de 2002. [on-line]. <<http://www.nodo50.org/elotropais/n10/cortazar.htm>> Consultado Abril 2003.
- (1982) 'El sentimiento de lo Fantástico' (Conferencia dada por Julio Cortázar en la U.C.A.B) [on-line]. <<http://members.tripod.com/cronopiocronopio/cuentos/confel1.htm>>. Consultado Abril 2003.

Entrevistas

- Almada Roche**, Armando (1983) 'La palabra, primer territorio libre de América', *LA VOZ*. [on-line] <<http://www.nuevaliteratura.com.ar/tabescr.htm>>. Consultado 31 Enero 2003. (Entrevista con Julio Cortázar).
- Barnechea Lima**, Alfredo (1971) *Peregrinos de la lengua*. Alfaguara, 1998.[on-line] <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/cortazar/barnechea.pdf>> Consultado Enero 2005. (Entrevista a Julio Cortázar).
- Castro-Klaren**, Sara (1976) 'Julio Cortázar Lector', *Cuadernos Hispanoamericanos*, nls. 364-366, octubre-diciembre, 1980, Madrid. [on-line]. <http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/jclector.htm> Consultado 21 Enero 2005 (Entrevista con Julio Cortázar).
- Fernández Retamar**, Roberto; Vargas Llosa, Mario & Cortázar, Julio (1968) *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo (Entrevista con Julio Cortázar).
- González Bermejo**, Ernesto (1978) *Julio Cortázar. Conversaciones con Ernesto González Bermejo*. Barcelona: Edhasa (Entrevista con Julio Cortázar).
- Guerrero**, Hugo (1973) 'La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas', *Siete Días*, Buenos Aires. [on-line]. <www.geocities.com/julioCortázar_arg/80preguntas.htm> Consultado 21 Enero 2005. (Entrevista con Julio Cortázar).
- Guibert**, Rita (1968) '7 voces. Los más grandes escritores latinoamericanos se confiesan con Rita Guibert', *Life*. Enero 1968. [on-line] <<http://www.juliocortazar.com.ar>> Consultado 31 Enero 2003 (Entrevista con Julio Cortázar).
- Perlado**, José Julio (1983) 'La esfera de los cuentos' 24 Mayo 1983. [on-line] <www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm> Consultado 31 Enero 2003 (Entrevista con Julio Cortázar).
- Picón Garfield**, Evelyn (1978) 'Cortázar por Cortázar', *Cuadernos de Texto Crítico*.

- [on-line] <<http://www.juliocortazar.com.ar>> Consultado 31 Enero 2003 (Entrevista con Julio Cortázar).
- Poniatowska, Elena.** 'La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas', *Revista Plural*, n. 44, mayo de 1975, México. [on-line].
<http://www.geocities.com/julioCortazar_arg/cercade80.htm> Consultado 21 Enero 2005. (Entrevista con Julio Cortázar).
- Prego Gadea, Omar** (1982) 'Julio Cortázar, entre la revolución y el mito' en Cortázar (1987), pp. 202-231.
- (1985a) 'Juego y compromiso político' en *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997. [on-line]
<<http://www.juliocortazar.com.ar>> Consultado 31 Enero 2003 (Entrevista con Julio Cortázar).
 - (1985b) 'Los cuentos: un juego mágico' en *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
[on-line] <http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/prego.htm> Consultado 21 Enero 2005 (Entrevista con Julio Cortázar).
- Reinoso, Susana** (1997) 'Cortázar revive a la luz de sus propias palabras', *La Nación*. 29 Septiembre 1997. [on-line]
<<http://sololiteratura.com/cortazarrevive.html>> Consultado 31 Enero 2003 (Entrevista con Omar Prego Gadea).
- Rosenzvaig, Marcos** (1999) 'Entrevista a Saúl Yurkievich, el albacea de Julio Cortázar' *Página 12*. 25 Mayo 1999.
[on-line] <<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/jazz.htm>> Consultado 31 Enero 2003 (Entrevista con Saúl Yurkievich).
- Soler Serrano, Joaquín** (entrevistador) (1977) 'Julio Cortázar. A Fondo'. Editrama-Videoteca de la memoria literaria. (Rtve) 127 mm. (Entrevista con Julio Cortázar)

Monografías sobre Cortázar

- Alazraki, Jaime; Ivask, Joaquín; Marco, Joaquín** (eds.) (1983) *La isla final. Julio Cortázar*. Madrid: Ultramar.
- Alazraki, Jaime** (1994) *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Alonso, Carlos J.** (ed.) (1998) *Julio Cortázar. New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Amestoy, Lida Aronne** (1972) *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- Amícola, José** (1969) *Sobre Cortázar*. [s.l.]: Editorial Escuela.
- Beardsell, Peter** (ed.) (1994) *Julio Cortázar. Siete cuentos*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Blanco Arnejo, María Dolores** (1996) *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Boldy, Steven** (1980) *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bratosevich, Nicolás** (ed.) (1978) *Julio Cortázar. Antología*. Barcelona: Edhasa.
- Brodin, Brita** (1975), *Criaturas ficticias y su mundo, en "Rayuela" de Cortázar*. Lund: Gleerup.

- Brody, Robert** (1976) *Julio Cortázar. Rayuela*. London: Grant & Cutler Ltd.
- Curruchet, Juan Carlos** (1972) *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid : Editora Nacional.
- Faria Coutinho, Eduardo de** (1980). *The Process of Revitalization of the Language and Narrative Structure in the Fiction of Joao Guimaraes Rosa and Julio Cortázar*. Valencia: Albatros ediciones Hispanofila.
- Filer, Malva E.** (1970) *Los mundos de Julio Cortázar*. New York: Las Américas Publishing Company.
- Giacoman, Helmy F.** (ed.) (1972) *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas entorno a su obra*. New York: Las Américas.
- Herráez, Miguel** (2001) *Julio Cortázar. El otro lado de las cosas*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- (2005) *Julio Cortázar :una vida de exiliado y otros textos*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim: Diputació de Valencia.
- Lagmanovich, David** (ed.) (1975) *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Hispamérica.
- MacAdam, Alfred** (1971) *El individuo y el otro: crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Buenos Aires & New York: La Librería.
- Mora Valcárcel, Carmen de** (1992) *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- Moran, Dominic** (2000) *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*. Oxford: Legenda. University of Oxford.
- Moreno Montoya, Octavio Augusto** (1995) *La rebeldía literaria de Julio Cortázar*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Ortiz, Carmen** (1994) *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*. Buenos Aires: Almagesto.
- Padilla, Raúl et al.** (1996) *Visiones cortazarianas: Historia, política y literatura hacia el fin del milenio*. México: Aguilar.
- Peiró, José Vicente** (2006) *Las músicas de Cortázar*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Perdomo, María Teresa** (1980) *El lector activo y la comunicación en Rayuela*. Mich., México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Peri Rossi, Cristina** (2001) *Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A.
- Picón Garfield, Evelyn** (1975a) *Julio Cortázar*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- (1975b) *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- Puleo, Alicia H.** (1990) *Cómo leer a Julio Cortázar*. Madrid: Júcar.
- Ramírez Molas, Pedro** (1978) *Tiempo y narración*. Madrid: Gredos.
- Rodríguez-Luis, Julio** (1991) *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*. New York & London: Garland Publishing.
- Roy, Joaquín** (1974) *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Schmidt-Cruz, Cynthia** (2004) *Mothers, lovers and others: The short stories of Julio Cortázar*. Albany: State University of New York Press.
- Shafer, José P.** (1996) *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Nuevohacer Grupo Editor Latinoamericano.
- Sola, Graciela de** (1968) *Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Sosnowski, Saúl (1973) *Julio Cortázar: Una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- Standish, Peter (2001) *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina.
- Stavans, Ilan (1996) *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne.
- Yurkievich, Saúl (1994) *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

Artículos y ensayos sobre Cortázar

- Alazraki, Jaime (1985) 'Los últimos cuentos de Julio Cortázar', *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núms.130-131, pp. 21- 46.
- Amestoy, Lida Aronne (1983) 'La búsqueda del 'yo' al 'nosotros': Génesis y definición del perseguidor en Cortázar' en Alazraki, Jaime 8ed.) (1983), pp. 375-89.
- Amorós, Andrés (1983) 'Rayuela (nueva lectura)' en Alazraki (ed.) (1983), pp.103-158.
- Axelrod, M.R (1992), *The Politics of Style in the Fiction of Balzac, Beckett and Cortázar*. London: The MacMillan Press Ltd.
- Batarce Barrios, Graciela (2002) 'La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón'. *Acta literaria*. no.27, p.145-155. [on-line] <<http://pereweb.iespana.es/ensayos.htm>>. Consultado Mayo 2005.
- Borinsky, Alicia (1975) 'Juegos: una realidad sin centros' en Lagmanovich (ed.) (1975), pp.59-72.
- Collazos, Óscar (1969) 'La encrucijada del lenguaje' en Cortázar (1981), pp.79-104.
- Escobar, María Eugenia & Luongo Morales, Gilda (1998) 'Cortázar: De una proliferación de realidades a una síntesis conciliatoria' en Cyber Humanitatis. Revista Electrónica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, invierno 1998. [on-line]. <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/07/cortazar.htm>>. Consultado Octubre 2003.
- Ferrer, Carolina (1996) 'Cortázar cuántico' en Cyber Humanitatis N° 1. Revista Electrónica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, verano de 1996. [on-line] <<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/Cyber1/textos/CFerrer.htm>>. Consultado Octubre 2003.
- Goloboff, Mario (2004) 'Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar' en Saítta, Sylvia (dir.) (2004), pp.277-301.
- Gómez, Susana (2003), 'Interlegibilidad y ethos político. Tránsitos ensayísticos de las polémicas políticas de J. Cortázar'. V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. 13-16 de agosto de 2003. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. [on-line] <<http://www.fahce.unlp.edu.ar/congresos/orbis/Susana%20Gomez.htm>>. Consultado Octubre 2003.
- González, Eduardo G. (1973) 'Hacia Cortázar, a partir de Borges' , *Revista*

- Iberoamericana*, vol. XXXIX, núms. 82-83, pp. 503-520.
- Harss, Luis** (1966), 'Julio Cortázar, o la cachetada metafísica' en *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. pp. 252-300.
- Hartman, Joan** (1972) 'La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar' en Giacomán, Helmy F. (ed.) (1972), pp. 341-50.
- Jordan, Paul R.** (2006) 'Segunda vez' en *The author in the office: narrative writing in twentieth-century Argentina and Uruguay*. Woodbridge: Tamesis. pp. 190-4.
- Levinson, Brett** (1994) 'The Other Origin: Cortázar and Identity Politics', *The Latin American Literary Review*, no. 44 (Julio-Diciembre de 1994): 5-19. [on-line] <<http://department.monm.edu/span326/Axolotl/levinson.htm>> Consultado 31 Enero 2003.
- López Salort, Daniel** (2003) 'Julio Cortázar y las ruedas del buddhismo zen' en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [on-line]. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cor_zen.html> Consultado Mayo 2005.
- Luciani, Frederick** (1998) 'The man in the Car/ in the Trees/ behind the Fence: from Cortázar's "Blow-Up" to Oliver Stone's JFK' en Alonso (ed.) (1998) *Julio Cortázar. New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 183-207.
- Montanaro, Pablo** (2001) 'Cortázar: de la experiencia histórica a la revolución' en Zona Literatura. [on-line] <<http://www.geocities.com/zonaliteratura/ensayomontanaro.html>> Consultado Octubre 2005.
- Morello-Frosch, Marta** (1972) 'El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar' en Giacomán, Helmy F. (ed.) (1972), pp. 331-338.
- Paley Francescato, Martha** (1983) 'El nuevo hombre (pero no la nueva mujer)' en Alazraki (ed.) (1983), pp. 335-348.
- Pagés Larraya, Antonio** (1972) 'Perspectivas de Axolotl, cuento de Julio Cortázar' en Giacomán (ed.) (1972), pp. 457-480.
- Planells, Antonio** (1979) *Cortázar: metafísica y erotismo*. Madrid: J. Porrúa Turanzas
- Round, Nicholas G.** (1980) 'Overstepping the mark: Rayuela and *Lo prohibido*', *On Reasoning and Realism: Three Easy Pieces* (1991). Manchester: University of Manchester, pp. 51-66.
- Schwartz, Marcy E.** (1999) 'The Interstices of Desire' en *Writing Paris: urban topographies of desire in contemporary Latin American fiction*. Albany: SUNY Press, pp. 27-62.
- Yurkievich, Saúl** (1980) 'Borges / Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica', *Revista Iberoamericana*, núm. 46, pp. 153-160.
- (1985) 'Julio Cortázar: al calor de su sombra', *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núms.130-131, pp. 7-20.

Obras generales

Amor, Gastón & García, Diego (s.a.) 'Cambio cultural y crisis de identidad'.

- [on-line]. <www.monografias.com/trabajos14/cambcult.shtml> Consultado Mayo 2005.
- Anderson Imbert, Enrique** (1979) *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.
- Bakhtin, Mikhail** (1961) 'Towards a Reworking of the Dostoevsky Book' en Caryl Emerson (ed. y trad., 1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Manchester: Manchester University Press, pp. 283-302.
- Bal, Mieke** (1985) *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto & London: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland** (1968) 'L'effet de réel' en Barthes, Roland; Bersani, C.; Hamon, Ph.; Riffatterre, M.; Watt, I. *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil. pp. 81-90.
- (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Belsey, Catherine** (1980) *Critical Practice*. Methuen, London & New York: New Accents.
- Benedetti, Mario** (1974) *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.
- Block de Behar, Lisa** (1984). *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (1985) 'Teoría de la recepción estética', *Maldoror. Revista de la ciudad de Montevideo*, n. 19. [on-line]
<www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/coordinadora/mald19.html> Consultado Mayo 2006.
- Bobes Naves, María del Carmen** (1993) *Teoría de la literatura y literatura comparada. La novela*. Madrid: Síntesis.
- Boorman, Joan Rea** (1976) *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid : Hispanova de Ediciones.
- Booth, Wayne, C.** (1961). *The Rhetoric of Fiction*. London: Penguin Books Ltd, 1991.
- Castellet, José María** (1957) *La hora del lector*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Chatman, Seymour** (1980) 'Voice' en Richter (ed.) (1996), pp.160-169.
- Cohn, Dorrit** (1978) *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Cronk, George (s.a.)** 'George Mead' en *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. [on-line]. <<http://www.utm.edu/research/iep/m/mead.htm>> Consultado Septiembre 2005.
- D'Agostini, Franca** (2000) *Analíticos y continentales: guía de la filosofía de los últimos treinta años*. (trad. Mario Pérez Gutiérrez). Madrid: Cátedra.
- Eagleton, Terry** (1983) *Literary theory. An introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- (1989). *Marxism and literary criticism*. London : Routledge.
- Ferman, Claudia** (1996) (ed.). *The postmodern in Latin and Latino American cultural narratives: collected essays and interviews*. New York; London: Garland Publishing.
- Foster, David William** (1979) *Studies in the Contemporary Spanish-American Short Story*. Columbia & London: University of Missouri Press.
- Freund, Elizabeth** (1987) *The Return of the Reader. Reader-response criticism*. London & New York: Methuen.

- Genette, Gérard** (1972) *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- Habermas, Jürgen** (1988) *Postmetaphysical Thinking: Philosophical Essays*. (trad. William Mark Hohengarten). Cambridge: Polity Press, 1992.
- Holub, Robert C.** (1984) *Reception Theory. A critical introduction*. London & New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda** (1989) *The politics of postmodernism*. London: Routledge.
- Ibsen, Kristine** (1993) *Author, Text and Reader in the Novels of Carlos Fuentes*. New York: Peter Lang Publishing Inc.
- Iser, Wolfgang** (1972) *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London: The John Hopkins University Press, 1983.
- (1976) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- Jamenson, Frederic** (1981) *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen.
- Jordan, Paul R.** (2000). *Roberto Arlt: a narrative journey*. London: Dept. of Spanish & Spanish-American Studies, King's College London,
- Martin, Wallace** (1986) 'Points of View on Point of View' en *Recent theories of narrative*. Ithaca, London: Cornell University Press, pp. 130-151.
- Masiello, Francine** (et. al.) (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Mead, George H.** (1934). *Mind, Self and Society*. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.
- (1938). *The Philosophy of the Act*. Chicago: University of Chicago
- Nicholson, Melanie** (2002) *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Florida: University Press of Florida.
- Onega, Susana; García Landa, José Ángel** (eds.) (1996) *Narratology: an introduction*. London: Longman.
- Oviedo, José Miguel** (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Prince, Gerald** (1973) 'Introduction to the Study of the Narratee' en Onega (ed.) (1996), pp. 190-202. (Título original: 'Introduction à l'étude du narrataire', trad. Francis Meriner).
- Rabau, Sophie** (2002). *L'intertextualité: Textes choisis et présentés par Sophie Rabau*. Paris: Flammarion.
- Rabinowitz, Peter J.** (1997) 'Reader-Response Theory and Criticism' en *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, (Michael Groden & Martin Kreiswirth, eds). The John Hopkins University Press.
<http://www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/reception_theory.html> [on-line] Consultado 24 Octubre 2003.
- Reyes, Graciela** (ed.) (1989) *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: Ediciones El Arquero.
- Richter, David H.** (1996) (ed.) *Narrative / Theory*. New York: Longman.
- Rock, David** (1985) *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Madrid: Alianza Editorial
- Romberg, Bertil** (1962) *Studies in the narrative technique of the first-person novel*. Göteborg & Uppsala: Almqvist & Niksell.

- Rothe, Arnold (1987) 'El papel del lector en la crítica alemana contemporánea' (trad. J.A. Mayoral) en *Estética de la recepción*. (José Antonio Mayoral, compilador). Madrid: ARCO/LIBROS. S.A. pp.13-27.
- Roubiczek, Paul (1967). *El existencialismo*. Barcelona: Editorial Labor, SA. 4a ed., 1974 (*Existentialism for and against*; trad. J.M. García de la Mora).
- Rowland, Susan (1999). *C.G. Jung and Literary Theory. The challenge from fiction*. Basingstoke: MacMillan Press Ltd.
- Sáez Rueda, Luis (2002) *El conflicto entre continentales y analíticos*. Barcelona: Crítica.
- Sarlo, Beatriz (1987) 'Política, ideología y figuración literaria' en Masiello, Francine (et. al.) (1987) *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. pp. 31- 47.
- Shaw, Donald L. (1998) *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York Press.
- Sotelo, Ignacio (1999) 'El hombre nuevo' en *El País*. 1 Febrero 1999. [on-line] <<http://personales.mundivia.es/lbouza/sotelo4.htm>>. Consultado Octubre 2005.
- Stanzel, F.K. (1979) 'A New Approach to the Definition of the Narrative Situations' en Onega (ed.) (1996), pp. 161-170. (Título original: *Theorie des Erzählens*, trad. Charlotte Goedsche).
- Subiotto, Arrigo (1982) 'Epic theatre: a theatre for the scientific age' en *Brecht in Perspective* (eds. Graham Bartram & Anthony Wayne). London & New York: Longman, pp. 30-44.
- Swanson, Philip (2005) *Latin American Fiction: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Tompkins, Jane P. (ed.) (1980) *Reader-Response criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore & London : The John Hopkins University Press.
- Valdés, Mario J. (1989) 'Teoría de la hermenéutica fenomenológica' en *Teorías literarias en la actualidad*, (ed. Graciela Reyes). pp. 167-184.
- Viñas, David (1971) *Literatura argentina y realidad política de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires : Siglo Veinte.
- Weber, Betty Nance & Heinen, Hubert (1980) (eds.). *Bertolt Brecht: political theory and literary practice*. Manchester: Manchester University Press.