

CAPÍTULO IV

Julio Cortázar: lo fantástico y la otredad para poder percibir la verdadera realidad social

Proveniente de un país que ha cultivado y desarrollado la literatura fantástica, Julio Cortázar es considerado como uno de los máximos exponentes de lo fantástico. En realidad, sus obras muestran una inquietud intelectual que va más allá de lo explorado tradicionalmente por este tipo de literatura. La vasta producción cortazariana intenta mostrar qué tan limitada se encuentra la mente del hombre. Es por eso que Cortázar recurre a elementos poco convencionales en la creación literaria para poder vislumbrar lo que está escondido detrás de los límites de la razón. Cortázar parte de la realidad para escribir sus cuentos, y es su decisión elegir los temas que le parezcan más adecuados para cada historia que relata.

1. Los cuentos de Julio Cortázar

1.1. En busca de la poética cortazariana

La lectura de los cuentos de Julio Cortázar¹ implica aventurarse en una visión totalmente distinta de la realidad. El extrañamiento provocado por sus narraciones insta al lector a buscar nuevas alternativas para explorar la realidad. Al escudriñarla se eliminan las limitaciones propuestas por el razonamiento con el que es educado el ser humano. Este redescubrimiento de la realidad se propicia debido a que “el hombre de nuestro tiempo cree fácilmente que su información filosófica e histórica lo salva del realismo ingenuo. En conferencias universitarias y en charlas de café llega a admitir que la realidad no es lo que parece, y está siempre dispuesto a reconocer que sus sentidos lo engañan y que su

inteligencia le fabrica una visión tolerable pero incompleta del mundo” (Cortázar “Del sentimiento de no estar del todo” 33). Al observar con atención los elementos que conforman la realidad del hombre, se perciben “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” (41). El hombre pierde la percepción limitada de la realidad y entra en un sistema que se abre a otra comprensión del mundo que lo rodea. Al poder atisbar los elementos de esa realidad “otra”, se produce un extrañamiento que sólo puede ser definido como fantástico. Lo fantástico es parte del sistema que permite abrir los límites de lo percibido normalmente. “No hay fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico” (“Del sentimiento de lo fantástico” 73). Así, lo fantástico se utiliza como una herramienta para poder descubrir todas las facetas de la realidad, tanto ésta (la que el ser humano conoce normalmente) como la otra (escondida por los juicios de la razón). Este objetivo se logra al “acorrallar lo fantástico en lo real, realizarlo” (70). Lo fantástico es una parte más de la realidad. Es el elemento con el cual se vuelve posible la percepción completa del universo.

Las reflexiones de Julio Cortázar sobre la realidad y lo fantástico, formuladas en algunos ensayos de su libro La vuelta al día en ochenta mundos (1967), permiten a los críticos buscar una justificación a la creación de los cuentos fantásticos del escritor argentino. El común acuerdo de la mayoría de ellos radica en que Cortázar trata de buscar nuevas formas de entender el mundo a través de procesos mentales poco convencionales. Raúl Silva-Cáceres argumenta que los cuentos de Cortázar se basan en esa “confluencia dicotómica entre la vigilia y el sueño, el esclarecimiento de lo neurótico como forma profunda de un tipo de conocimiento paralógico y el juego como expresión más o menos inconsciente de una búsqueda de la libertad” (21). Si bien varios de sus cuentos se basan en

ese estado psicológico intermedio entre la conciencia y la inconsciencia,² otros no contienen un elemento claro de semiinconsciencia de sus personajes.³ Cortázar también explora otros elementos que el pensamiento califica inmediatamente de irracionales. Jaime Alazraki, en su análisis sobre la poética de lo neofantástico,⁴ comenta que “a la falacia de que en el irracionalismo se engendran algunos de los horrores de este siglo, Cortázar opone la noción de que es justamente el agotamiento o la hipertrofia de la razón lo que conduce a esas catástrofes y a una parálisis de la capacidad humana de crear, imaginar y crecer” (91). Así, el escritor argentino se dedica a explorar el mundo en el cual se desarrolla el hombre a través de métodos poco convencionales como lo son el sueño, los juegos lingüísticos y el surrealismo. El propósito es tratar de borrar los límites del conocimiento impuestos por la filosofía y la ciencia, para permitir al ser humano una percepción más completa del mundo y sus elementos más escondidos con una innovadora propuesta metafísica. Ya no es sólo permitir dejarse llevar por el extrañamiento y calificar el relato como fantástico, como algo inexplicable, sino aceptar y creer que el propio hecho extraordinario es parte de la realidad.

De esta manera, Cortázar utiliza lo fantástico⁵ para poder entrever una realidad más real de la que usualmente se conoce. “En rigor, lo fantástico nuevo es un arte más ‘realista’, en el sentido de que se propone calar más hondo en la realidad, entrever porciones de la realidad sepultadas bajo esa costra de racionalismo segregada por siglos de tradición aristotélica” (Alazraki 104). Su objetivo es encontrar una forma diferente de acceder a la realidad, a través de una reconfiguración de los planos físicos en los cuales se sitúa el ser humano. José Ortega comenta que “lo fantástico es creador no porque añada nuevos elementos, sino porque sitúa lo cotidiano en otra perspectiva” (129). Lo fantástico en Cortázar no se basa en la inserción de elementos ajenos a la realidad, sino en el replanteamiento de hechos y acciones cotidianos que, bajo una nueva perspectiva,

aparentan ser irreales.⁶ El escritor argentino se concentra en develar una realidad más profunda, una realidad que “cuestiona, tanto desde el punto de vista lógico, como del ilógico” (127). Por consiguiente, lo que sus relatos tratan de demostrar es que la realidad del ser humano no es la realidad absoluta, y que, una vez descubierta esta realidad en su totalidad, no es estática.

Sara Castro-Klarén propone una teoría literaria cortazariana basada en estos argumentos. A través de su lectura e interpretación de los escritos de Cortázar, Castro-Klarén logra inferir que él “supposes a ‘reality’ that is fundamentally discontinuous, porous and dynamic” (142). Por lo tanto, “to say that reality, meaning or being is porous like a sponge amounts to stating that the known formulated meaning exists webbed in together with the unknown and the nonsensical” (143). Cortázar establece la relación entre la realidad conocida y la no conocida a través del juego y el uso de lo fantástico con el objetivo de descubrir elementos no antes percibidos. La realidad dinámica se cuestiona a través del dinámico y poco convencional uso de la literatura. De esta manera, se logra una nueva visión de lo real, una visión casi absoluta que provoca una reconsideración de los rígidos esquemas del pensamiento occidental: “The fiction that Cortázar writes is a challenge and a mockery of the empirical epistemology of nineteenth-century realism and twentieth-century everyday understanding of the world” (144). Es necesario enfatizar que la literatura fantástica de Cortázar no busca escapar de la realidad, sino que trata de encontrar formas de comprenderla mejor. “Cortázar is trying to write with a living awareness and with a desire to create a world in harmony with the scientific ‘facts’ and theories of his own times” (144). Castro-Klarén argumenta que los textos de Cortázar son una exploración literaria alternativa cuyo objetivo es poder percibir lo “otro” y poder utilizar esta experiencia para lograr una mayor comprensión del mundo. “The Other is that

which is able to release alien degrees of being to the enrichment of the specific human condition. Thus the poet is in search for the possession of reality at the ontological level of being in order to expand his own sense of being” (142). La búsqueda de lo “otro”, lo no revelado, se vuelve entonces una búsqueda de conocimiento que propicia una formación más completa del ser humano. Es a través de acciones que provocan el extrañamiento que se puede encontrar esto “otro” complementario de la realidad. Así, se le permite al lector una nueva forma de ver y entender el mundo.

La poética de Cortázar se basa en la acción de provocar en el lector sorpresa, extrañamiento y, a veces, vacilación con elementos y acciones de la vida cotidiana. Enriqueta Morillas ha llamado esta poética como “poética del extrañamiento”.⁷ A partir de esta idea, “la fantasía surge del rechazo de la visión que mecánicamente nos entregan los sentidos domesticados” (99). El extrañamiento provoca un sentimiento fantástico en el lector con el objetivo de mostrar “la cara oculta de la vida” (99). A través de elementos cotidianos se logra extrañar lo vivido y volverlo fantástico (101). En pocas palabras, los cuentos de Cortázar no sólo buscan deleitar al lector; el arte debe tener un objetivo más que el deleite estético. Los cuentos de este escritor se debaten entre esta búsqueda estética desligada de toda realidad ontológica y real y la forma de poder eliminar la “opacidad epistémica” (Silva-Cáceres 223) a la que siempre está sujeto el hombre. Cortázar logra a través del extrañamiento y lo fantástico que el lector pueda reflexionar plenamente no sólo sobre cuestiones metafísicas, sino también sobre cuestiones que remiten a la situación social y política de la realidad real.

La mayoría de los relatos de Julio Cortázar se concentran en la búsqueda de lo otro a nivel metafísico, sin ninguna relación con la realidad real. Cuentos como “Continuidad de los parques” y “La noche boca arriba” son ejemplos claros de este caso. Pero más tarde

en su producción literaria, Cortázar logra combinar lo fantástico y la búsqueda de lo otro para poder reflexionar y denunciar acontecimientos sociales y políticos hispanoamericanos en el siglo XX. Los relatos “Segunda vez”, “Recortes de prensa”, “Apocalipsis de Solentiname”, entre otros, permiten comprobar que lo fantástico no se limita a explorar cuestiones de la realidad a nivel filosófico, sino que también puede enriquecer una narración comprometida con la sociedad.

1.2. “Continuidad de los parques”: la pérdida de los límites entre ficción y realidad

Este breve relato, publicado en la segunda edición de Final del juego en 1964, se presenta como uno de los más atractivos ejercicios literarios de la producción cuentística de Cortázar. En tan sólo dos párrafos, el escritor logra extrañar al lector al romper con todas las barreras que existen entre una realidad y otra. El lector percibe el cuento como fantástico, ya que lo ocurrido en el discurso no tiene explicación alguna con las leyes de la realidad real. La historia relata cómo un hombre de negocios regresa a su casa y decide pasar el resto de la noche leyendo el libro que tanto le ha intrigado. Se arrellana en su sillón de terciopelo verde, de espaldas a la puerta de su estudio, para continuar la lectura de su novela (un romance, una novela policíaca, no se sabe). Poco a poco el lector y el personaje se adentran en el mundo de la historia que el personaje está leyendo. Los amantes se encuentran en una cabaña en el bosque. Tienen una pelea, pero finalmente el amante decide realizar el plan que ellos dos habían elucubrado. El amante sale a toda prisa de la cabaña, cruza el bosque para finalmente llegar a la casa donde realizará su crimen. Entra sigilosamente; ni los perros ni los mayordomos lo escuchan. El amante y asesino busca por todas las habitaciones a su víctima: “En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz

de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (292). El lector es guiado sutilmente por la trama de la novela que el hombre está leyendo. Finalmente, el asesino del libro levanta su arma para matar al personaje que lo está leyendo. El final sorprendente remata de manera grandiosa la historia y adentra al lector en el mundo del extrañamiento a través de la transgresión de los límites de la realidad.

Este relato se construye con la hilación de dos niveles diegéticos que se perciben como totalmente separados, pero que al final se unen. El primer nivel, el diegético,⁸ conforma el relato del hombre que se sienta a leer una novela. El segundo nivel, el metadiegético, describe los acontecimientos de la novela que está leyendo el hombre sentado en el sillón verde. Óscar Hahn comenta que el lector establece una clara diferencia entre los dos niveles diegéticos: “Desde la perspectiva del lector de dicha novela, él y su entorno son una realidad; los personajes y el orbe de la novela leída son ficción. Desde nuestra perspectiva, ambos mundos son en rigor ficticios, pero accedemos al juego de la literatura aceptando la convención señalada” (123). El lector está plenamente consciente de que está leyendo una ficción en la ficción, pero decide asumir la aparente realidad del nivel diegético para poder acceder al juego que le propone el texto.⁹ Gracias a esta disposición, se logra crear el evento fantástico al final del relato. Una vez que el lector acepta las reglas del juego del texto, los sentimientos de sorpresa y extrañamiento serán más fuertes.

Además de establecer las diferencias entre los niveles diegéticos, el lector es llevado por las distintas instancias narrativas a través de un narrador heterodiegético, el cual aparenta una total omnisciencia, como defiende Hahn (127-128). Pero es más adecuado considerar este narrador más bien como focalizado en el personaje-lector del cuento, como argumenta María Isabel Filinich:

Si bien el narrador extradiegético mantiene plenamente su función narrativa (destina el relato a un virtual narratario y verbaliza la narración), asume la perspectiva del personaje, limitando su conocimiento y alcance de su visión a aquello que el personaje puede tener acceso. Es así que cuando el personaje-lector se va dejando ganar por ‘la ilusión novelesca’, el narrador acompaña en este desgajamiento de la realidad al personaje y da cuenta del proceso realizado en su conciencia por efecto de la lectura. Este pasaje del mundo exterior al mundo interior del personaje se produce más como un leve deslizamiento que como el paso de una frontera. (116)

Efectivamente, todas las acciones relatadas por el narrador del relato diegético están vistas bajo la perspectiva del personaje-lector. El narrador heterodiegético se concentra en relatar cómo este personaje se deja llevar por su lectura y poco a poco va adentrándose en el espacio de la ficción que está leyendo: “la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida” (“Continuidad de los parques” 291). Hay indicios de que el personaje-lector todavía está consciente de que lo que está leyendo es una ficción, pues mientras lee cómo se encuentran los dos amantes, el narrador comenta que “un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo está decidido desde siempre” (291). Se puede corroborar con estas líneas el argumento de Filinich, pues el narrador siempre está relatando lo que ve y piensa el personaje-lector. Pero al igual que el hombre se deja llevar por los acontecimientos de la novela, también lo hace su narrador. El narrador a nivel diegético se une con la voz narrativa del relato metadiegético, se mimetiza (Filinich 117). El lector real se deja llevar por la lectura sin sospechar el sutil cambio de niveles diegéticos que se ha realizado. Para él, se siguen relatando las impresiones sobre la novela que está leyendo el hombre del sillón verde.

El lector se sorprende al final del relato porque no espera que el asesino de la novela que está leyendo el hombre del sillón verde vaya a matar a su propio lector. Dos mundos que se tenían como claramente definidos y delimitados han roto sus barreras para juntarse al final del relato.¹⁰ Filinich logra resumir el efecto fantástico del cuento en unas cuantas palabras: “dos universos que la experiencia reconoce como discontinuos –el de la vida y el de la literatura– son presentados aquí como espacios continuos” (115). El lector no puede justificar el hecho porque está convencido de que el texto responde a las leyes de la realidad real, donde realidad y ficción nunca se pueden juntar. El lector sufre una suerte de vacilación porque no puede explicar el acontecimiento racionalmente dentro del relato. En el cuento, es evidente que “se pierden por completo los límites entre ficción y realidad, entre animado e inanimado, entre idea y objeto material. Las fronteras se disuelven hasta que todo queda confundido en una y la misma cosa: novela y vida real se funden en una corriente continua” (Botton Burlá 145). Lo fantástico se logra gracias al excelente juego con los niveles narrativos que realiza el autor. El dominio del conocimiento de las instancias narrativas y los relatos en primer y segundo grado permiten el engaño en el lector, quien a pesar de sus convenciones y aceptar el juego de la ficción propuesta, termina siendo traicionado por el escritor.¹¹

El objetivo de lo fantástico en “Continuidad de los parques” es comprobar que la realidad real no está verdaderamente limitada. Existen realidades otras como aquellas de la ficción que se encuentran relacionadas con el mundo del hombre. El mundo ficticio del relato metadieético en el cuento es tan realista como el relato diegético. Tanto uno como el otro se enfrentan, se afectan y enriquecen sus posibilidades de percepción y apreciación cuando conviven. “Entre el mundo de la literatura y el de la vida no hay márgenes precisos, los espacios son continuos. De ahí que el acto de leer no puede ser concebido

como una distracción inocua: toda lectura tiene un efecto sobre el lector, lo transforma, lo convoca a ser partícipe en la interpretación del sentido de la trama” (Filinich 118). “Continuidad de los parques” abre las ventanas a un mundo distinto y más completo. A pesar de no tener ninguna referencia histórica o social precisas, el relato insta a la reflexión sobre lo que usualmente se da por sentado en la realidad real y a ver más allá de lo que perciben normalmente los sentidos.

1.3. “La noche boca arriba”: el sueño es la realidad

Este otro cuento de Final del juego¹² logra sorprender al lector al diluir la distinción entre realidad y sueño. El extrañamiento y lo fantástico se logran de nuevo al destruir las fronteras de la realidad gracias al astuto uso del narrador focalizado. La historia se concentra en narrar el accidente, cirugía y convalecencia de un motociclista que vive en una ciudad moderna. Al salir en la mañana a una cita, intenta evitar un accidente con una mujer que decide cruzar la calle imprudentemente. El motociclista no lastima a la mujer, pero él ha sufrido heridas graves. El hombre es ayudado y trasladado al hospital donde es operado de urgencia. Mientras descansa en el hospital, comienza a tener una serie de sueños que le son muy extraños, ya que puede percibir sensaciones que usualmente no concebía en el estado onírico: “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores” (387). El motociclista se encuentra inmerso en el mundo prehispánico azteca. Es un moteca que huye de las manos de los guerreros y los sacerdotes que exigen sacrificios humanos durante la guerra florida. En los momentos más desesperantes, el motociclista logra despertar bruscamente de la pesadilla:

Hubiera querido echar a correr, pero los tembladerales palpitaban a su lado. En el sendero en tinieblas, buscó el rumbo. Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia delante.

–Se va a caer de la cama –dijo el enfermo de al lado–. No brinque tanto, amigazo.

Abrió los ojos y era de tarde, con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala. (388)

La pesadilla de la huida y captura del moteca es recurrente y, además, no se rompe el hilo temporal. Cada vez que pierde la noción de su realidad, el motociclista comienza a soñar desde el momento que se interrumpieron las acciones del moteca.

Pero el sueño se vuelve cada vez más recurrente, más penetrante. Una vez capturado el moteca, es finalmente conducido a la piedra de los sacrificios. El motociclista despierta aterrorizado, pero cada vez que cierra los ojos, vuelve a ser el moteca llevado al altar: “Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse [las imágenes] instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez de saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía” (391). Pero en un último intento de despertarse en su realidad, el motociclista se sume en su sueño, en el mundo del moteca. Por más que intenta despertar, no lo logra. Pronto se da cuenta de que está viviendo la realidad del moteca, su realidad; el mundo del motociclista es el sueño anhelante del hombre prehispánico para escapar de la realidad y la muerte. “Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños” (392). No puede escapar de su muerte. Finalmente, es colocado en la piedra de los sacrificios para ser ofrecido a los dioses.

El relato logra un total extrañamiento en el lector debido a que la verdadera realidad no es la que originalmente se tenía en mente, es decir, la del motociclista. Esta sensación se logra con efectividad al final del relato debido al uso de la voz narrativa. El narrador es heterodiegético, pero totalmente focalizado en el personaje del motociclista.¹³ Zunilda Gertel comenta que “el aspecto narrativo, o sea, la captación del narrador con respecto a la realidad del personaje, apoya la discontinuidad de las dos identidades” (297). En efecto, al concentrarse el narrador en las percepciones y sensaciones del motociclista, el lector configura los niveles realidad / sueño del relato bajo esta misma perspectiva. El motociclista en el hospital es la realidad; el moteca huyendo de los aztecas es el sueño. Todo el relato se arma a partir de esta dualidad. Pero es necesario tomar en cuenta que el mundo del moteca es tan real como el del motociclista. Tan sólo el lector lo entiende como un sueño porque el motociclista lo percibe así. Esto se logra gracias a que “al despertar del desmayo, la mente del personaje oscila en los niveles de lo consciente y lo subconsciente, pero las impresiones sensoriales se agudizan por la sensibilidad exacerbada y el estado de euforia que le produce el shock del accidente. El relato –monólogo narrado en tercera persona– muestra cómo actúa la realidad circundante en la captación del protagonista” (288-289). El motociclista se encuentra en un estado sensible, afiebrado: “Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro” (“La noche boca arriba” 388). Toda irrupción de un elemento ajeno a la realidad del motociclista se tiene que justificar de una manera u otra. Por lo tanto, la persecución del moteca se considera una pesadilla “producida por la fuerte conmoción recibida con el choque y, enseguida, por los calmantes que le son administrados para aliviar su estado” (Silva-Cáceres 81).

Lo fantástico aparece al final del cuento cuando la realidad es invertida. Resulta que el mundo del motociclista era realmente el sueño. “Con las líneas finales nos vemos precipitados súbitamente en el otro mundo, en el de la pesadilla, que pierde su inofensividad que le daba la distancia para tornarse en algo amenazador y aterrador en el momento en que invade nuestro mundo real” (Botton Burlá 152). Al igual que en “Continuidad de los parques”, lo ajeno a la realidad entra al mundo entendido como el real y provoca un choque con las leyes de la razón. El mundo del moteca es la verdadera realidad al final del relato. Esto se confirma una y otra vez cuando el moteca intenta regresar a la cama del hospital, pero se da cuenta de que era sólo un sueño “en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas” (“La noche...” 392).¹⁴ El extrañamiento de la realidad configurada por el lector provoca sorpresa y vacilación, pues ahora no puede discernir entre una realidad y la otra. “¿Cómo estar seguros de la realidad de la pesadilla? ¿En verdad ha sido dominado por el horror del sueño? ¿Realmente ha cambiado de mundo? Esto es algo que el lector no puede saber. Sólo puede darle una respuesta al enigma fuera del relato; no hay solución en el interior” (Botton Burlá 152-153). El relato mantiene su ambigüedad porque no hay ningún elemento que logre confirmar qué es la realidad y qué es el sueño en el cuento. Cualquier interpretación que se le pueda dar, como afirma Botton Burlá, es un juicio externo que en ninguna forma logra satisfacer lo leído. Lo fantástico se conserva gracias a la sorpresa y a la constante vacilación.

En este cuento, Cortázar vuelve a tratar la temática de la realidad limitada. Ahora, el escritor propone que la realidad total también puede ser percibida a través del sueño y otros estados mentales alterados. En su búsqueda por la seguridad, el motociclista se aferra

a su realidad, donde no hay ningún peligro de ser sacrificado. Siempre se encuentra al cuidado de enfermeras y médicos y, a pesar de estar herido, sabe que se encuentra bien. Su sueño es una huida de la muerte (de la cual escapó el motociclista gracias a la asistencia médica) en busca de la tranquilidad y la recuperación. Pero su destino es inevitable. Aunque cada vez que despierta de su sueño vuelve a la seguridad de la convalecencia, al invertirse las realidades, encontrará su destino trágico como moteca en un pasado mítico. El sueño permite ver lo otro de la realidad y ayuda a confirmar el destino real y total del individuo. Como en “Continuidad de los parques”, “La noche boca arriba” se dedica a explorar temas ajenos a la realidad real histórica y social, ya que aunque el sueño del motociclista está situado en el tiempo histórico azteca, éste sólo sirve para darle un toque de realismo a una historia que pertenece a la ficción.¹⁵

2. “Las babas del diablo”: compromiso social y moral

Este relato es uno de los más complejos de Julio Cortázar debido a la cantidad de elementos sin explicar o difíciles de entender en la historia. “Las babas del diablo”, del volumen Las armas secretas (1959), se presenta como uno de los relatos más ambiguos del escritor argentino, donde lo fantástico se expresa de manera superlativa, ya que el personaje y el lector no pueden lograr explicarse qué es lo que realmente ha acontecido. La historia se construye a partir del hecho de que Roberto Michel intenta narrar qué fue lo que le sucedió después de un curioso encuentro en la isla de St. Louis en París, un 7 de noviembre, cuando decide salir a tomar unas fotografías para descansar de su trabajo de traducción. Es una mañana soleada de otoño. Michel disfruta su paseo y decide contemplar el paisaje otoñal desde el puente de la isla, cuando una pareja llama su atención. Una mujer madura

se encuentra aparentemente engatusando a un adolescente. Cuando parece que la mujer ya tiene atrapado al joven, Michel decide tomar la foto del instante, momento en que el chico decide huir, mientras la mujer comienza a discutir con el fotógrafo: “Y mientras se lo decía gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás –con sólo no moverse– y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera” (220). El muchacho pasa junto a un auto, que Michel había notado, de donde se baja un hombre de apariencia repugnante. Michel ignora a la mujer quien, al parecer ofendida, le exige le entregue el rollo fotográfico. Cuando el hombre del automóvil se acerca, Michel se excusa y se aleja de ellos.

Michel revela el rollo y queda fascinado con la foto del chico y la mujer. Decide ampliarla y pegarla en su cuarto. Cada vez que detiene su trabajo de traducción admira la fotografía, pensando en lo que hubiera sucedido con el joven si él no hubiera tomado la foto: “En el fondo, aquella foto había sido una buena acción” (222). Pero cuando observa la foto una vez más, se da cuenta de que la imagen se está moviendo. Las hojas se mueven, las nubes son empujadas por el viento. El joven y la mujer comienzan a moverse y Michel es testigo del perverso acto de convencimiento de la mujer para entregar al muchacho al hombre del automóvil. “El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores” (223). Michel observa aterrorizado cómo el acto, que él impidió una vez, se lleva a cabo. Se siente totalmente impotente al no poder ayudar al muchacho, grita y se mueve alrededor de la foto. Poco a poco se va acercando a los personajes de la imagen: “en ese mismo segundo supe que empezaba a acercarme, diez centímetros, un paso, otro paso, el árbol giraba cadenciosamente sus ramas en primer plano” (224). La irrupción de Michel en el cuadro provoca la huida del chico. El hombre, furioso, empieza a

abarcó el cuadro de la fotografía con el objetivo de atacar a Michel. Pero este se tapa la cara y se pone a llorar (224). Ya recuperado del *shock*, Michel intenta relatar lo que ha sucedido, buscando la manera más adecuada de narrar su historia.

La dificultad del cuento radica en la gran cantidad de imágenes e ideas que son presentadas de una manera muy ambigua. Gabriela Mora comenta que “el texto tiene claves suficientes para comprobar ciertas informaciones, pero otras (las menos), se quedan en zonas ambiguas. En otras palabras, este relato de Cortázar arremete contra la mimesis, pero no llega a la ruptura completa a que han llegado otros textos contemporáneos” (225). Efectivamente, el relato presenta el terrible conflicto de presentar hechos tal como sucedieron en la realidad, pero el problema es que el narrador no encuentra la forma adecuada para poder contar la historia. Por eso trata de utilizar todas las instancias narrativas posibles, confesión del narrador desde el principio del relato.¹⁶ Willy O. Muñoz argumenta que el narrador intenta “pluralizar la perspectiva. Tal universalización hace del lector testigo y actor del evento del cuento puesto que la pluralización responde primordialmente al desbordamiento orgánico del cuento que sobrepasa los límites impuestos a la literatura” (544). En pocas palabras, el narrador-personaje intenta objetivar los hechos y a la vez seguir siendo partícipe de ellos, algo imposible en la literatura. Lamentablemente, al intentar Michel ocupar dos puestos en distintos niveles diegéticos, pierde credibilidad. “Michel narra su experiencia como si fuera un hecho ocurrido a otro, a Michel, el personaje. Este desdoblamiento de narrador y personaje cuando ambos son uno presenta problemas de identidad al que narra” (545). No sólo le cuesta al narrador-personaje decidir en quién creer; el lector sufre el mismo problema. Es difícil confiar entonces en la narración de los hechos por parte del narrador homodieético (Michel como

personaje testigo de los eventos) o del narrador heterodiegético (Michel que trata de relatar de una manera objetiva lo que sucedió).¹⁷

La obsesión de Michel de presentar los acontecimientos lo más objetivamente posible ha provocado que varios críticos intenten dar una explicación psicológica al cuento. Gabriela Mora, por ejemplo, defiende la tesis de que Michel es un hombre propenso a imaginar historias y a creerlas. Incluso “atribuye a los personajes, apenas entrevistados en la plaza, sus propias emociones y sentimientos” (232). Por lo tanto, Mora concluye que una lectura adecuada del cuento implica resolver “el verdadero misterio” del relato que “es Roberto Michel” (232). Lamentablemente, la postura de Mora impide el desarrollo de los eventos fantásticos del relato, pues, de acuerdo con ella, todo es invención de Michel. Pero una lectura fantástica del cuento permite una mayor aceptación de su propia calidad ambigua. El texto no tiene las suficientes pruebas concretas para dar otra explicación al hecho fantástico. En pocas palabras, el lector tiene que admitir, al igual que Michel, que la imagen de la fotografía se ha movido en verdad. Tal acontecimiento provoca no sólo sorpresa; también un fuerte extrañamiento en el personaje: “Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés* –y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla” (222). Las acciones que se suceden dentro de la fotografía y la posterior amenaza de la imagen del hombre del automóvil en movimiento provocan en Michel un *shock* traumático debido al excesivo extrañamiento de lo que está presenciando: “levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y

rompí a llorar como un idiota” (224). Al recuperarse del trauma, Michel se da cuenta con horror que la imagen en la fotografía se sigue moviendo.¹⁸ Por eso busca la manera de poder exteriorizar sus sentimientos con respecto al hecho fantástico que lo sigue acechando a través de la escritura.

La cámara y la fotografía son los elementos esenciales de este cuento fantástico. Gracias a la cámara fotográfica, Michel es capaz de percibir una realidad otra, una realidad que confirma sus sospechas, pero que también le expone el verdadero desenlace de la seducción del adolescente.¹⁹ Carlos Cortínez comenta que “la ampliación posterior de la fotografía no le entregará a su hacedor una realidad radicalmente diferente a la previamente intuita: lo que creyó ver era un intento de corrupción a un menor y lo que su arte le revela son sólo las circunstancias agravantes de una misma realidad. Circunstancias que la hacen mucho más horrible, pero que no rectifican sustancialmente su percepción inicial” (670). No sólo no rectifican su percepción inicial de la situación (una mujer madura intenta seducir a un joven adolescente), sino que la empeoran y la llevan al extremo de la perversión (una mujer madura intenta convencer al adolescente de someterse al hombre repugnante). En este cuento de Cortázar, la imagen fotográfica en movimiento, algo no permitido por las leyes de la razón, permite percibir un aspecto escondido de la realidad, ignorado la mayor parte de las veces. A través de la realidad otra, Michel observa la maldad de ciertas personas. Una vez más decide actuar a favor del niño, y lo logra. Michel “acepta sin cuestionar lo insólito de su experiencia, y lo que pretende es hacernos partícipes del enriquecimiento ontológico del que ha sido objeto” (Muñoz 543).

A diferencia de otros cuentos de Cortázar, “Las babas del diablo” presenta una denuncia moral muy evidente. Lo fantástico y la otredad se utilizan para poder establecer cuestiones de buenas acciones y las razones de por qué se realizan. Cuando Michel observa

la fotografía ampliada y recuerda lo que sucedió en el puente, él sabe que hizo bien en tomarla: “Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo” (222). Cuando el evento se vuelve a presentar en la imagen en movimiento, pero esta vez en su totalidad torcida, Michel se siente impotente de no poder ayudar al joven esta vez: “Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder” (223). Su obsesión por salvar al niño de nuevo provoca una acción involuntaria y fantástica: Michel grita y se acerca a los personajes de la fotografía. Entra en la fotografía para distraer al hombre y a la mujer y permitir que el adolescente vuelva a escapar. Carlos Cortínez comenta que “auxiliado por el arte”, Michel “se ha asomado a la realidad última, a la naturaleza fangosa del ser humano y ya nada podrá devolverle su confianza” (677). A pesar de ser una opinión muy sentenciosa, Cortínez confirma que la búsqueda de Cortázar en este cuento es explorar la ética y el comportamiento del ser humano. La realidad otra que se vislumbra en la fotografía permite una reflexión profunda sobre la realidad verdadera, pero también del hombre en sí. “Lo mirado o visto revela mejor al que ve que al objeto visto, que es exactamente lo que ocurre con Michel” (Mora 240). Michel intenta escribir la historia con el propósito de entender lo que sucedió, pero además, tiene otro propósito en mente: una vez entendido el evento, confirmar que como artista también puede comprometerse socialmente con buenas acciones morales.

3. Cuentos fantásticos con compromiso social

3.1. Contextos y pretextos: la literatura comprometida de Julio Cortázar

Considerada como una literatura de tipo escapista, Julio Cortázar se dedicó a defender los motivos de su creación literaria a partir de la década de los sesenta, cuando el triunfo de la revolución cubana atrajo a gran cantidad de escritores hispanoamericanos a apoyarla. Entre los tantos debates surgidos en torno a la función social de la literatura, Cortázar publicó un artículo titulado “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, como respuesta a los ataques de ciertos críticos y socialistas en contra de la literatura experimental poco relacionada con la realidad real.²⁰ El escritor argentino discute los argumentos en contra de la literatura de carácter escapista y a favor de una literatura comprometida social y políticamente con los acontecimientos históricos hispanoamericanos. Cortázar se defiende al explicar que los escritores pueden o no estar comprometidos con eventos sociales y políticos. En ellos recae una “responsabilidad personal” para ser o no ser “escapista[s] de su tiempo o de su circunstancia” (57). Es más, en ningún momento es necesario que la literatura de un escritor tenga que estar de acuerdo con el pensamiento político de éste o incluso del país en que vive: “Ocurre que un cuentista o un novelista no lo es por crítico sino por creador; si su capacidad crítica la comparte con el político, el dirigente, e incluso con cualquier ciudadano conciente y responsable, la función creadora en el plano narrativo le es propia y privativa, es eso que hace de él un novelista, un poeta o un dramaturgo” (54). Lo que a Cortázar le interesa en un escritor es su capacidad creadora, la posibilidad de escribir textos originales e innovadores que no sólo remitan a un contexto social específico del hombre, sino que puedan incidir “en el hombre desde todos los ángulos [...], que lo exalta, lo incita, lo cambia, lo justifica, lo saca de sus

casillas, lo hace más realidad, más hombre” (65). Cada escritor define un estilo propio con el cual puede realizar esta actividad. Para Cortázar el realismo, la experimentación, lo fantástico son válidos para lograr este cometido.

Es imposible considerar la ficción totalmente desligada de la realidad, ya que

el poema más abstracto, la narración más delirante o fantástica, no alcanzan trascendencia si no tienen una correlación objetiva con la realidad, sólo que ahora se trata de entender la realidad como la entiende y la vive el creador de esas ficciones, es decir, como algo que por muchos lados y muchas dimensiones puede rebasar el contexto sociocultural sin por eso darle la espalda o menospreciarlo. (50)

Toda ficción parte de una realidad y de un contexto. El escritor parte de sus experiencias, sus vivencias, para realizar la creación literaria, para plasmar su reflexión sobre el hombre y lo que lo rodea a través de sus textos. Es gracias al estilo que el escritor puede percibir y entender la realidad del ser humano. Con la utilización de diferentes técnicas narrativas, es posible presentar al lector una realidad “potenciada, nueva, fecunda, inolvidable a los lectores” (49).

Es en el proceso creativo donde el escritor decide qué aspecto de la realidad intentará tratar en su literatura. Julio Cortázar defiende sus cuentos y novelas. Éstos no se desligan de la realidad, más bien “mis cuentos no solamente no la olvidan [la realidad] sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole venas más secretas y ricas” (55). Si la mayoría de sus textos no tienen ninguna referencia directa con la realidad real, es porque realiza una selección de la realidad concreta, busca “terrenos donde narrar sea como hacer el amor para que el goce cree la vida” (55). El “contexto sociocultural” sirve entonces como base para la invención y la creación de “nuevas relaciones entre elementos

disociados en la cotidianeidad del ‘contexto’” (55). En pocas palabras, Cortázar busca provocar el extrañamiento en sus cuentos y novelas con el objetivo de poder percibir mejor la realidad: “Leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano” (66). Si el objetivo del escritor es poder explorar todas las facetas de la realidad, es imposible clasificarlo de escapista por el simple hecho de buscarlas a través de formas poco convencionales que no puedan remitir a un contexto sociocultural específico (67). El escritor se vuelve un ser responsable y comprometido con la búsqueda de una mayor comprensión de una realidad que abarca más que el ambiente social y político de cada individuo o nación.

Cualquier escritor es entonces un revolucionario. No necesita estar inmerso en la lucha física de la realidad real para poder cumplir su cometido. La lucha del escritor se centra en su escritura. “La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje” (73). A través de la exploración de nuevas técnicas narrativas y de la experimentación en todos los niveles de la literatura, el escritor busca otras formas no sólo de presentar su texto, sino también de presentar su reflexión sobre la realidad. El incluir temas relacionados con el contexto sociopolítico del momento queda bajo la responsabilidad del escritor y su moral (75). Se entiende entonces que la exploración de la realidad en su totalidad es la prioridad de Cortázar. Ya queda remitido en segundo plano incluir temas políticos y sociales. Pero eso no significa que el escritor no los quiera incluir en su literatura. El quehacer del escritor ya está comprometido en la propia exploración de la literatura a través de todas las temáticas e innovaciones técnicas posibles.

A partir de la publicación de Alguien que anda por ahí en 1977, Julio Cortázar intenta comprobar su posición con respecto a la literatura y el compromiso al presentar cuentos que efectivamente se encuentran relacionados con su posición política y el contexto histórico hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XX. María Cristina Pons argumenta que Cortázar “comienza su gran defensa y esfuerzo por conciliar una literatura ‘revolucionaria-experimental’ con su compromiso político” (185). Ya defendida su posición, Cortázar lleva su tesis a la práctica. Alguien que anda por ahí resultó contener elementos denunciativos tan evidentes que “la junta leyó [‘Segunda vez’]²¹ [...] puesto que censuró el libro antes de su aparición exigiendo que el autor retirara el cuento y también el que da título al libro (y que pasa en Cuba, claro, ese fantasma que recorre el mundo)” (Cortázar “Para Solentiname” 50). La notoriedad y el efecto alcanzados por estos relatos, sirvieron al escritor para poder responder a los comentarios que criticaban su literatura “tan fuera de la realidad”.

Es necesario mencionar que no todos los relatos comprometidos de Julio Cortázar son fantásticos. Muchos utilizan distintas formas de presentar la denuncia a través de la experimentación y el juego. Publicados en sus últimos libros, Cortázar los reunirá en el cuarto volumen de su colección de relatos para Alianza Editorial, titulado Ahí y ahora.²² El volumen muestra la variedad de aproximaciones que Cortázar realizó para tratar de desarrollar temas de compromiso social y político. Por ejemplo, “La noche de mantequilla”²³ no contiene ningún elemento fantástico evidente, ni siquiera un complejo juego con el lenguaje o con los niveles diegéticos. La historia relata, de una manera realista y bastante coherente, el intento de un grupo de exiliados (uruguayos o argentinos) de entregar un paquete a un compañero disidente. El relato permite una cierta ambigüedad ya que el personaje que entrega los documentos, durante una importante pelea de box, nunca

puede estar seguro a quién le entrega el paquete. Estévez sólo sigue instrucciones precisas de sus superiores. Lamentablemente, el contacto no era el verdadero. El hombre a quién tenía que ver en la pelea fue capturado por sus enemigos, quienes mandaron un sustituto para agenciarse los papeles. A pesar de sorprender al lector, el relato no contiene ningún acontecimiento sobrenatural y se acepta el error cometido por Estévez y su inmediato castigo. Estévez resulta ser una víctima de sus propias actividades clandestinas.

En el relato “Satarsa”²⁴ Cortázar se basa en el simbolismo y la metáfora para realizar la denuncia política. Un grupo de disidentes se refugia en un rancho y se dedica a cazar ratas para sobrevivir. Al tratar de obtener un cargamento extraordinario de ratas para conseguir el suficiente dinero para seguir escapando, los militares encuentran al grupo y acaban con ellos. Las ratas se vuelven un doble símbolo de los cazadores y los perseguidos. Los disidentes en un momento son como los militares en busca de ratas que intentan esconderse y escabullirse. Cuando los hombres regresan al rancho, el chillido de las ratas los delata y son atacados por los soldados. Los roles se invierten y los disidentes se vuelven los cazados; las ratas los han traicionado y se vuelven sus enemigos como los militares.

Cortázar decide llevar la experimentación un paso más adelante con “La escuela de noche”,²⁵ donde el sueño y los estados de semiinconsciencia permiten vislumbrar la verdadera educación recibida en las instituciones gubernamentales. Dispuestos a descubrir qué hay en la escuela normal en la noche, Toto y Nito entran con horror en un mundo al revés. Los alumnos son instruidos en un decálogo que los preparará a servir a la nación bajo la política de un régimen militar. Toto descubre que la escuela es un lugar donde se entrena secretamente a los ciudadanos para obedecer estas dictaduras militares. Nito se pierde en los juegos de la escuela de noche. La inseguridad de poder definir si Toto

realmente vive o sueña los eventos extraños en la escuela de noche, realza el aspecto onírico de las actividades de la reunión nocturna, pero también permite confirmar cómo se puede manipular a la gente a través del subconsciente.

Finalmente, los relatos fantásticos comprometidos tienen un ejemplo muy evidente en “Alguien que anda por ahí”. Cortázar comenta:

De este último relato no diré nada, salvo que estoy seguro de haber escrito uno de mis textos más ‘fantásticos’ dentro de un contexto revolucionario, y que lo hice deliberadamente para mostrar a algunos compañeros cubanos que una cosa no quita la otra, que si la realidad no es tangencial a la literatura, la literatura está ahí para mostrarla en sus formas más vertiginosas e insospechadas. (“Para Solentiname” 50)

El escritor está plenamente consciente de haber escrito un relato fantástico, con el cual puede comprobar su poética ya no sólo en el aspecto ontológico, sino también en relación con el contexto social y político en el que vive. “Alguien que anda por ahí” relata el intento de un exiliado cubano de realizar un atentado, al colocar unos explosivos en una fábrica cerca de Santiago de Cuba. El plan se sigue a la perfección. Durante la noche, Jiménez, el exiliado disidente, pasa el tiempo en el bar de su hotel, escuchando a una pianista interpretar melodías locales y de Chopin. En la barra también se encuentra un extranjero que escucha atentamente la música. Al irse a descansar a su cuarto, Jiménez se asegura de cerrar su puerta con llave. Pero a la mitad del sueño es despertado por una presencia misteriosa en su cuarto: “Lo despertó algo que era más oscuro que la oscuridad del cuarto, más oscuro y pesado, vagamente a los pies de la cama” (209). Sobresaltado, se da cuenta de que el extranjero del bar está sentado a los pies de su cama. Aterrorizado, Jiménez intenta explicarse cómo logró entrar el hombre al cuarto, pues había corrido el cerrojo de la

puerta del cuarto (209). Jiménez intenta averiguar qué hace el hombre ahí, pero nunca logra obtener una respuesta coherente. Con sorpresa, se da cuenta de que el extranjero sabe todo sobre él. Finalmente, al hablar sobre la pianista del bar, el hombre opina: “Esta noche me hubiera gustado que tocara ese estudio que llaman revolucionario, de veras que me hubiera gustado mucho. Pero ella no puede, pobrecita, no tiene dedos para eso. Para eso hacen falta dedos así” (210). El extranjero alza sus manos y las muestra a Jiménez antes de tomarlo por la garganta para asfixiarlo.

El relato cumple varias de las condiciones del relato fantástico. El lector se sorprende junto con el personaje al encontrar a un hombre desconocido en su cuarto. Inmediatamente, ambos sufren una terrible vacilación al no poder explicarse cómo se apareció el extranjero en el cuarto, pues la puerta estaba bien cerrada. Es posible descartar el hecho de que Jiménez esté presenciando una aparición, ya que la gente en el bar podía ver al hombre (208). Jiménez concluye que el hombre está loco, pero lo que lo sigue aterrizando es que además de haber entrado de manera misteriosa a su cuarto, el extranjero sabe que Jiménez es un exiliado disidente que viene a realizar un atentado: “Jiménez alcanzó a pensar que la única cordura era decidir que el hombre estaba loco. Ya no importaba cómo había entrado, cómo sabía, porque desde luego sabía pero estaba loco y ésa era la sola ventaja posible” (210). La ambigüedad es permanente porque el extranjero nunca explica quién es en verdad, sólo afirma que es “alguien que anda por ahí” y que “siempre me acerco cuando tocan mi música, sobre todo aquí, sabes. Me gusta escucharla cuando la tocan aquí, en esos pianitos pobres. En mi tiempo era diferente, siempre tuve que escucharla lejos de mi tierra” (210). Únicamente se puede hacer una relación con Chopin y el extranjero, pues en el bar se tocó música de este compositor polaco. La mención de un estudio musical revolucionario que sólo el extranjero puede tocar con sus dedos, conlleva a

preguntarse si él mismo apoya la revolución. Lo importante es que esos dedos son los que impiden el atentado al asesinar a Jiménez y así evitar una catástrofe en el nuevo régimen cubano.

A pesar de que María Cristina Pons identifica una concentración en atacar la represión política en Latinoamérica en estos cuentos (186-187), ella argumenta que no son fantásticos en lo absoluto. Pons nunca discute el cuento de “Alguien que anda por ahí”, el cual el mismo Cortázar, como se ha visto, lo considera fantástico. Se puede comprobar así que el escritor argentino puede explorar cualquier tema a través de lo fantástico, con lo cual confirma su compromiso literario con la realidad en todos sus aspectos. Como Jaime Alazraki arguye, “lo fantástico representa no ya una evasión o una digresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, una forma de penetrar en ella más allá de sistemas que la fijan a un orden que en literatura conocemos como ‘realismo’, pero que, en términos epistemológicos, se define en nuestra aprehensión racionalista de la realidad” (86). Cortázar busca opciones para obtener un conocimiento o revelación más profundos de las cosas, entre ellos, los acontecimientos sociales y políticos de la América hispánica.

3.2. “Segunda vez”: los desaparecidos como vacilación de la realidad real

Este relato de Alguien que anda por ahí hace referencia en unas cuantas páginas de ficción a los terribles casos de las desapariciones acontecidas durante las dictaduras en Argentina. La joven María Elena recibe una convocatoria para presentarse en uno de los ministerios para realizar un trámite burocrático. Debido a la seriedad del papel, sellado y firmado (134), decide presentarse el día y la hora indicados lo más pronto posible. Al llegar a la calle donde se encuentran las oficinas del gobierno, considera extraño que éstas no tengan ninguna indicación de su presencia: “Aunque el número figuraba clarito en la

convocatoria, la sorprendió no ver la bandera patria y por un momento se quedó en la esquina” (135). María Elena considera también un poco raro que las oficinas estuvieran en esa zona de la ciudad, pero su hermana le había asegurado que “estaban instalando oficinas en cualquier parte porque los ministerios ya resultaban chicos” (134). Al entrar, María Elena se encuentra en un estrecho pasillo donde esperan otras personas para ser atendidas. Mientras llega su turno, María Elena y los demás entablan una conversación para pasar el tiempo. Un joven, Carlos, comenta que es la segunda vez que viene a la oficina. La gente en la sala de espera asedia al muchacho con preguntas, pues nadie sabe para qué es el trámite. El joven responde que sólo llenó unos formularios en su primera cita (136). María Elena se pregunta entonces por qué lo llamaron una segunda vez: “El señor calvo quería saber cuánto tiempo pasaba entre la primera y la segunda convocatoria, y el muchacho explicó que en su caso había sido cosa de tres días. ¿Pero por qué dos convocatorias?” (136).

Poco a poco las personas van pasando a la oficina. Finalmente, es el turno de Carlos y María Elena se queda sola esperando. Instantes después de que entra Carlos, la puerta de la oficina se abre y llaman a María Elena. “Casi no comprendió al principio cuando vio abrirse la puerta y el empleado la miró y le hizo un gesto con la cabeza para que pasara. Pensó que entonces era así, que Carlos tendría que quedarse todavía un rato llenando papeles y que entretanto se ocuparían de ella” (137). Pero al entrar a la oficina, María Elena se da cuenta de que Carlos no está ahí: “Había varios empleados en la oficina, solamente hombres, pero no vio a Carlos” (138). Desconcertada, comienza a llenar su formulario, mientras se pregunta qué pasó con Carlos. “Era raro que Carlos no hubiera salido como los otros. Era raro porque la oficina tenía solamente una puerta” (138). María Elena decide esperarlo, pero él nunca sale del ministerio (139). De regreso a casa, ella

sigue reflexionando sobre Carlos, y espera que la segunda vez que vuelva, pueda saber qué pasó con él (139).

Este desconcertante y terrorífico cuento logra su interpretación y objetivo precisos al comprender el contexto histórico y político al que hace referencia. De acuerdo con María Cristina Pons, “no se ha leído este cuento –por quienes conocen la realidad latinoamericana– desde ninguna otra perspectiva que no sea la política, es decir, como denuncia de las desapariciones llevadas a cabo por la dictadura militar” (188). Las propias afirmaciones de Cortázar con respecto a este cuento también han dirigido el análisis de este cuento desde esta perspectiva. El escritor mismo confiesa que “es un cuento que concentra en 6 (sic) páginas parte del horror de la represión en Argentina” (Cortázar citado en Pons 188). El cuento se remite al tema de las desapariciones de civiles a cargo de los gobiernos opresivos en Argentina.²⁶ A través de la experiencia de María Elena, se intenta reproducir la falta de conocimiento en torno a las personas desaparecidas. ¿A dónde los llevaron? ¿Por qué los desaparecieron? Al igual que el personaje principal, al lector nunca le son explicadas las razones de la desaparición de Carlos, el cual simplemente deja de estar presente en el relato. Cortázar propone un texto ficcional que se debe leer como una reflexión del escritor sobre la realidad de su país. A pesar de utilizar la técnica de múltiples voces narrativas, el texto nunca pierde su ambigüedad, ya que ninguna de las voces utilizadas ofrece la información necesaria para explicar un acontecimiento que sólo puede ser clasificado como fantástico.

La estructura de “Segunda vez” maneja dos instancias narrativas distintas. Se localiza un narrador heterodiegético focalizado en María Elena, quien ocupa la mayor parte de la narración. Pero también existe una voz colectiva, un narrador homodiegético en plural (nosotros) que inicia y concluye el relato enmarcando la narración del otro narrador

(134 y 139). Esta voz colectiva se identifica desde un principio como un grupo de burócratas que trabajan en una oficina de gobierno: “Francamente no daban trabajo, el jefe había elegido oficinas funcionales para que no se amontonaran, y nosotros los recibíamos de a uno como corresponde, con todo el tiempo necesario” (134). Existen otras afirmaciones de este “nosotros” que narra que hace al lector comprender que ellos saben más de lo normal. Su conocimiento no está limitado como voz de personajes partícipes del relato. Pons afirma que “como todo narrador homodiegético, la voz narrativa que comienza y termina el relato, está involucrada en la historia que narra. Pero, además, contrariamente a lo que sucede con este tipo de narradores, esta voz narrativa adquiere cualidades de omnisciencia” (191). En efecto, este narrador colectivo siempre sabe que la gente va a presentarse con ellos: “Ellos [los ciudadanos], claro, no podían saber que los estábamos esperando, lo que se dice esperando” (“Segunda vez” 134). El problema surge cuando el lector confía que este narrador le ofrecerá la información suficiente para comprender lo que está pasando. Pero el narrador colectivo solamente se dedicará a describir un proceso burocrático como cualquier otro: “La convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando” (134). Esta voz da paso de repente al narrador heterodiegético focalizado en María Elena, el cual sólo puede narrar lo que observa y experimenta este personaje. Al ser una perspectiva tan limitada, no es posible entender la desaparición de Carlos. El lector sólo sabe lo que sabe la protagonista y comparte la mismas “dudas, la perplejidad e ingenuidad de María Elena” (Pons 191). La voz colectiva cierra el relato, recuperando “el pensamiento de la protagonista” (191). Ella se pregunta dónde llevaron a Carlos y por qué. El narrador colectivo sí lo sabe: “Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos” (“Segunda vez” 139). Ahora esperan que ella regrese: “nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros” (139), como todos los días en su oficina, donde se

lleva a cabo este proceso gubernamental. Los burócratas saben qué es lo que pasa, pero jamás lo revelan, dejando al lector con la misma incapacidad de explicar la desaparición de Carlos.

Lo fantástico entonces, en “Segunda vez”, es la desaparición de Carlos y la falta de justificación de ese acontecimiento. Al entrar a la oficina, María Elena se percató de que Carlos no está ahí. Al comenzar a llenar el formulario “María Elena sintió como que algo le molestaba, algo que no estaba del todo claro [...], algo que faltaba o que no estaba en su sitio” (138). Ella sabe que algo extraño ha sucedido, pero no puede encontrar la explicación. Hecha un vistazo a la oficina, con sus burócratas trabajando en sus respectivos escritorios, “las paredes sucias con carteles y fotos, las dos ventanas, la puerta por donde había entrado, la única puerta de la oficina” (138). Ella se da cuenta de que sólo hay una puerta en la oficina y que Carlos no está dentro del lugar. ¿Qué pasó con Carlos? “El empleado había abierto la puerta para que ella entrara y Carlos no se había cruzado con ella, no había salido primero como todos los otros, el hombre del pelo colorado, las señoras, todos menos Carlos” (138). En un espacio común y corriente, una oficina de gobierno, ha ocurrido un acontecimiento fantástico. La falta de elementos en el relato para justificar la acción provoca la vacilación en María Elena y por consiguiente en el lector. A pesar de que éste último puede aceptar el evento tal como sucedió, al acceder al juego de la ficción propuesta comparte las mismas sensaciones que la protagonista y acepta la ambigüedad de la narración. Su incertidumbre es la misma que la de María Elena.

En su análisis de “Segunda vez”, María Cristina Pons afirma que ya que “el efecto fantástico del relato” está “al servicio de otro nivel de significación dada la presencia de un contexto sociopolítico que no es familiar”, éste se anula, porque “lo reconocemos como posible, y que en algún momento formó parte de la cotidianidad” (193). Es necesario

discrepar de esta opinión. Al contrario, lo fantástico ayuda a enriquecer la referencia que se hace de la realidad real. Las desapariciones fueron hechos históricos acontecidos en Argentina. “Segunda vez” no sólo trata de denunciarlos, sino también demostrar que estas desapariciones provocaban la vacilación y la incertidumbre entre la población. En este caso, lo fantástico se realiza en la realidad real. Al igual que el personaje ficticio de María Elena, los ciudadanos argentinos no podían encontrar aclaración alguna sobre las desapariciones. ¿Por qué razones desaparecía la gente? ¿Cómo desaparecían? Estos terribles actos no tenían explicación coherente para la población. Además, las desapariciones mantienen la incertidumbre, ya que nunca se puede saber con seguridad si el desaparecido está vivo o muerto. Para Bernard Terramorsi, este es el elemento que adquiere mayor significación en “Segunda vez”, la permanente incertidumbre a nivel ficcional y a nivel real: “Desaparecer es más que morir y menos que vivir” (235). Lo que hace Cortázar es demostrar la relación entre lo fantástico y la realidad real al insertar un acontecimiento histórico que sigue sin poder explicarse. La ficción sólo ayuda a corroborar la única forma de comprender las desapariciones: “En resumidas cuentas es patente que el suceso político e histórico sólo se puede entender mediante la ficción” (236). Al añadir lo social y lo político al texto fantástico, el relato se enriquece al proponer una nueva manera de interpretar el instante histórico en el cual vive el hombre.

3.3. “Recortes de prensa”: la realidad otra de la tortura

Publicado originalmente en la colección de cuentos Queremos tanto a Glenda en 1980, “Recortes de prensa” propone una reflexión en torno a la forma de enfrentar los secuestros, torturas y asesinatos de civiles en las dictaduras hispanoamericanas. Además, expresa de manera muy clara el debate sobre el compromiso del artista con su sociedad y la

inclusión de la realidad real en la ficción. El relato trata sobre una escritora argentina exiliada en París llamada Noemí. Un escultor, otro argentino exiliado, le pide colaborar en un proyecto de esculturas a las cuales desea adjuntar un texto alusivo. Noemí se entrevista con el escultor y admira su trabajo, “pequeñas esculturas cuyo tema era la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre” (360). Impresionada por la habilidad del artista, Noemí confiesa que necesitaría escribir un texto en el cual no fuera tan evidente la denuncia social, como lo hace el escultor con su trabajo. El escultor confiesa que ha sido difícil poner sus sentimientos a un lado al hacer su trabajo (361). Noemí le da la razón, pues están conscientes de los horribles acontecimientos de su país natal. Ella muestra un recorte de prensa que el escultor lee con detenimiento. El artículo trata sobre una mujer argentina exiliada que hace una denuncia pública en contra del gobierno argentino por los secuestros, torturas y asesinatos de sus familiares. Mientras el escultor lee, Noemí recuerda vívidamente las terribles imágenes que le dejó el recorte. Ambos se sienten imposibilitados de hacer algo por las personas afectadas, e incluso se lamentan de estar concentrados en sus actividades artísticas. El escultor se queja: “Y yo estoy aquí, a miles de kilómetros, discutiendo con un editor qué clase de papel tendrán que llevar las fotos de las esculturas, el formato y la tapa” (363). Al terminar de leer el artículo, el escultor y Noemí se sienten decepcionados porque no pueden ayudar a las personas que sufren las torturas cuando están tan lejos de su tierra natal.

Noemí regresa a casa tarde en la noche, obsesionada con imágenes de las torturas y cuerpos mutilados (365). Al cruzar una calle y mirar dentro de un portal, Noemí encuentra una pequeña niña llorando: “La nena tenía unas trencitas ralas, una pollera blanca y una tricota rosa, y cuando apartó las manos de la cara le vi los ojos y las mejillas y ni siquiera la semioscuridad podía borrar las lágrimas, el brillo bajándole hasta la boca” (365). Noemí

pregunta a la niña que qué le pasa y la criatura confiesa que su papá le está haciendo cosas a su mamá (365). Guiada por la niña, Noemí entra al callejón y descubre un huerto y una casa al fondo. Cuando entra a la casa, Noemí descubre a un hombre torturando a una mujer atada a una cama.

Dándome la espalda, sentado en un banco, el papá de la nena le hacía cosas a la mamá; se tomaba su tiempo, llevaba lentamente el cigarrillo a la boca, dejaba salir poco a poco el humo por la nariz mientras la brasa del cigarrillo bajaba a apoyarse en un seno de la mamá, permanecía el tiempo que duraban los alaridos sofocados por la toalla envolviendo la boca y la cara salvo los ojos. (366)

Sin siquiera reflexionarlo, Noemí golpea al hombre con un taburete que encuentra en el cuarto, desata a la mujer y juntas toman al hombre y lo amarran a la cama (367). La secuencia de las acciones aquí se vuelve un poco ambigua; Noemí confiesa que su memoria sólo le evoca una imagen literaria, “un pasaje de un cuento de Jack London en el que un trampero del norte lucha por ganar una muerte limpia mientras a su lado, vuelto una cosa sanguinolenta que todavía guarda un resto de conciencia, su camarada de aventuras aúlla y se retuerce torturado por las mujeres de la tribu” (367). Noemí participa ahora de un acto cruel de tortura contra el anterior torturador. Logra salir de la casa mientras la otra mujer sigue vengándose de su verdugo. Con esa experiencia en mente, Noemí escribe un texto para entregarle al escultor. Éste no cree que ella haya vivido tal suceso.

Unos días después, Noemí recibe un recorte de prensa de parte del escultor. Es un artículo de nota roja del France-Soir, donde se relata un “drama atroz en un suburbio en Marsella” (369). A pesar de que el recorte está incompleto porque Noemí lo rasgó accidentalmente al abrir el sobre, ella se da cuenta de que la descripción coincide con su

experiencia de unas noches atrás: “La foto del pabellón estaba entera y era el pabellón en el huerto, los alambrados y las chapas de zinc, las altas paredes rodeándolo con sus ojos ciegos, vecinos furtivamente al tanto, vecinos sospechando abandono, todo ahí golpeándome la cara entre los pedazos de la noticia” (369). Desconcertada, Noemí se dirige a la calle donde vio a la niña. Trata de buscar el huerto y la casa, pero no están ahí. “Ningún acceso a un huerto interior, sencillamente porque ese huerto estaba en los suburbios de Marsella” (369). Encuentra a la niña que huye de ella como si no la conociera. Noemí se entera de que es una niña abandonada que se apareció de repente en el barrio. Noemí está totalmente sorprendida e inmediatamente decide escribir el final de su aventura, para que el escultor pueda tener el texto completo que acompaña a sus esculturas y para comprobar que el acontecimiento, por más ficcional que hubiera parecido, aconteció en realidad (369).

El relato logra la denuncia social a través de varios elementos. Es evidente que el tema son las torturas a las que son sometidos los prisioneros políticos en Argentina. El primer factor que realiza la denuncia en el texto es un recorte de prensa que Cortázar tomó de El País en 1978. En él se relata el caso de Laura Beatriz Bonaparte Bruschtein, una exiliada argentina que exige justicia por el secuestro, tortura y muerte de sus dos hijas, su yerno y su esposo a manos de la milicia de su país. Como epígrafe, el autor agrega esta cita: “Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario” (360). Cortázar se vale de un acontecimiento espantoso, descrito con todo detalle, para poder crear la narración ficcional. El texto parte de la realidad real existente. A partir de la creación literaria el escritor realiza una profunda reflexión. El objetivo es proporcionar una significación nueva de esta realidad y enriquecer el relato. Al final del cuento, el escultor comenta: “Es cierto que un escritor puede argumentar que si su inspiración le viene de la

realidad, e incluso de las noticias de policía, lo que él es capaz de hacer con eso lo potencia a otra dimensión, le da un valor diferente” (369). Esta es la capacidad de poder encontrar lo otro de la realidad a través de la ficción. Una vez más, Cortázar se vale del extrañamiento y lo fantástico para poder mostrar la otredad y su efecto en el ser humano.

En un principio, la experiencia de Noemí en el callejón de París parece ser un acontecimiento extraño propiciado por la mente de la protagonista, obsesionada con las imágenes de tortura que le ha provocado la lectura del primer recorte de prensa. Ella misma confiesa que

las obsesiones insertan tantas veces una melodía que vuelve y vuelve, o una frase de un poema, sólo me ofrecieron ver sus manos cortadas de su cuerpo y puestas en un frasco, que lleva el número veinticuatro, sólo me ofrecieron ver sus manos cortadas de su cuerpo, reaccioné bruscamente rechazando la marea recurrente, forzándome a respirar hondo, a pensar en mi trabajo del día siguiente. (365)

Mientras las imágenes la acechan, encuentra a la niña llorando y, sin detenerse a pensar, Noemí la sigue y entra a la casa a presenciar físicamente las obsesiones de su mente: un hombre torturando a una mujer sin piedad. La escena parece lo bastante realista como para que el lector crea que realmente sucedió, pero Noemí siempre está enfatizando su estado mental alterado: “Yo estaba ahí como sin estar, pero estaba con una agilidad y una intencionalidad” (367). Incluso no está completamente segura de haber participado en la tortura del hombre: “Sólo sé que la nena no estaba con nosotras desde mi entrada en la pieza, y que ahora la mamá le hacía cosas al papá, pero quién sabe si solamente la mamá o si eran otra vez las ráfagas de la noche, pedazos de imágenes volviendo desde un recorte de diario” (367). Las acciones se confunden con las imágenes del recorte de prensa y Noemí

huye sin estar completamente consciente de lo acontecido. El evento es tan terrorífico que se encierra en su casa a beber y a tratar de olvidarse de esa noche.

El relato permanecería como extraño de acuerdo con la clasificación de Tzvetan Todorov,²⁷ ya que el hecho fuera de lo normal fue propiciado por el subconsciente. Pero al recibir el recorte de prensa de parte del escultor, tanto Noemí como el lector se sorprenden, ya que lo que vivió Noemí realmente pasó. Lo más increíble es que no sucedió en París, sino en Marsella (369). Noemí reconoce el huerto y la casa del hombre y la mujer en el artículo. Cuando intenta buscar el mismo lugar en París, sólo encuentra a la niña. Lo fantástico se logra así a través del juego de converger dos espacios distantes.²⁸ Noemí acepta el hecho sobrenatural y el lector acepta la ficción propuesta por el escritor. En un relato que se configura en una atmósfera realista sucede un acontecimiento extraño que termina siendo fantástico. A través de este hecho fantástico, Noemí puede lograr ver la otredad de la tortura al invertirse los roles del torturado y el verdugo.

El texto desarrolla una dicotomía evidente: impotencia / potencia. En un principio, la protagonista y el escultor se lamentan de no poder ofrecer ayuda alguna a la gente que es secuestrada y asesinada por el gobierno de su país natal. El escultor confiesa al leer el primer recorte de prensa: “No sirve de nada, Noemí, yo me paso meses haciendo estas mierdas, vos escribís libros, esa mujer denuncia atrocidades, vamos a congresos y a mesas redondas para protestar, casi llegamos a creer que las cosas están cambiando, y entonces te bastan dos minutos de lectura para comprender de nuevo la verdad” (362-363). Lo que ambos sienten es una terrible impotencia porque saben que sus acciones no podrán detener las atrocidades que continúan leyendo en los diarios. Al encontrarse Noemí con el hombre que tortura a su mujer, encuentra la posibilidad de ofrecer ayuda. Su impotencia se vuelve potencia. Golpea al esposo, lo deja inconsciente y libera a la mujer de sus ataduras. Pero

esa potencia se intensifica. Junto con la mujer, ata al verdugo a la cama donde se encontraba la mujer, lo desnudan y se dedican a torturarlo hasta matarlo. La potencia en un principio benigna se vuelve destructora y vengativa. Noemí se ha vuelto el ser que aborrece: un torturador. “Cómo saber cuánto duró, cómo entender que también yo, también yo aunque me creyera del buen lado, también yo” (368). En su intento de comprender sus acciones, los eventos de la noche, escribe todo con el objetivo de encontrar una solución a sus sentimientos confundidos.²⁹

Finalmente, “Recortes de prensa” se vuelve una reflexión sobre el compromiso social del artista ante acontecimientos históricos de la realidad real. Noemí hace uso de una experiencia personal, real para ella, para realizar un trabajo de ficción, en el cual se discute hasta qué punto es necesario hacer obras de carácter denunciativo. En lo que está totalmente de acuerdo la protagonista es la forma en que trabaja el escultor:

Me gustó que en el trabajo del escultor no hubiera nada de sistemático o demasiado explicativo, que cada pieza contuviera algo de enigma y que a veces fuera necesario mirar largamente para comprender la modalidad que en ella asumía la violencia; las esculturas me parecieron al mismo tiempo ingenuas y sutiles, en todo caso sin tremendismo ni extorsión sentimental [...]. Si escribo el texto que me pedís, le dije, será un texto como estas piezas, jamás me dejaré llevar por la facilidad que demasiado abunda en este terreno. (360-361)

Esto es lo que hace Noemí, escribir un texto complicado, ambiguo, difícil de explicar, pero que a la vez es una voz de denuncia. El relato no ofrece una solución positiva al problema de las torturas, pues el resultado resulta ser la venganza. “Recortes de prensa” invita así a reconsiderar los cuentos con compromiso social de Cortázar. Su trabajo propone una nueva

reflexión de los acontecimientos históricos y sociales a través de textos complejos que necesitan la propia reflexión e interpretación del lector para poder comprender su verdadero mensaje.

3.4. “Apocalipsis de Solentiname”: todo arte parte de la realidad

Finalmente, queda por analizar “Apocalipsis de Solentiname”, otro relato de Cortázar donde el tema de la denuncia y el compromiso social del artista vuelven a ser objeto de discusión y de una intensa reflexión a través del uso de lo fantástico. La historia trata sobre un viaje del propio escritor a través de Centroamérica. En San José de Costa Rica, es invitado por unos amigos a pasar un día en el archipiélago de Solentiname en Nicaragua, donde queda fascinado por las pinturas que los lugartenientes realizan para apoyar su subsistencia económica. El escritor decide fotografiarlas antes de regresar a París. Ya en París, decide revelar el rollo. En ese instante recuerda las pinturas de Solentiname: “Pensé enseguida en los cuadritos de Solentiname y cuando estuve en mi casa busqué en las cajas y fui mirando el primer diapositivo de cada serie” (157). El narrador se sienta a admirar las fotografías de la isla, con el firme propósito de volver a disfrutar de la sencillez de las pinturas (157-158). Coloca el proyector y se sienta con una bebida a observar las imágenes. Pero en vez de proyectarse las pinturas, sucede algo inesperado. “Pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en mitad de la frente” (158). Las alegres y tranquilas pinturas de los habitantes de Solentiname se convierten en una serie de imágenes terroríficas, de matanzas y torturas que han ocurrido en toda

Latinoamérica (158-159). Asqueado, el narrador no tiene otro remedio que ir a vomitar al baño. En ese instante llega su mujer Claudine, quien vuelve a poner las diapositivas y se dedica a verlas. Esperando su grito de terror, el narrador está alerta. Al final, Claudine se le acerca y le dice: ‘Qué bonitas te salieron, esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; espera, y esa otra del bautismo en la iglesia, decime quién los pintó, no se ven las firmas’ (159).

Este relato intensifica el contexto político de la opresión militar en los países latinoamericanos por su evidente relación con la realidad real. María Cristina Pons ha notado que

‘Apocalipsis de Solentiname’ es el único relato que incorpora [...] explícitamente personajes que se corresponden con figuras de la realidad histórico-política. Junto al ya mencionado poeta nicaragüense, Ernesto Cardenal, se menciona en el relato a figuras comprometidas con la causa nicaragüense o salvadoreña: Sergio Ramírez, también del mundo literario, Óscar Castillo, y al poeta salvadoreño y amigo personal de Cortázar, Roque Dalton. (195)

La gran cantidad de nombres que se mencionan en el cuento son de personas reales, escritores o disidentes políticos que Cortázar ha conocido a través de su vida. Ernesto Cardenal estableció la comunidad de Solentiname, una cierta utopía entre las hostilidades políticas de Nicaragua. El relato es una experiencia real. Cortázar comenta sobre este texto:

La vez anterior [que visité Nicaragua], tres años atrás, lo hice clandestinamente en una avioneta que salió de Costa Rica llevándonos a Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, Óscar Castillo y yo hasta la frontera

donde amigos seguros nos trasvasaron a jeeps y lanchas para desembarcarnos en Solentiname; pero todo esto ya lo he contado en otra parte aunque acaso algunos lectores hayan pensado entonces que se trataba de una ficción. (“Nicaragua la nueva” 20)³⁰

Esta afirmación ha logrado confirmar que “Apocalipsis” es en su mayor parte una narración testimonial. Pons afirma que el relato efectivamente contiene “un tono realista y un discurso ensayístico” (196). ¿Por qué entonces aparece un acontecimiento sobrenatural? ¿Cuál es su propósito? Parte de la respuesta la ofrece Cortázar cuando dice que “tratándose de Nicaragua la frontera entre ficción y realidad no está muy clara en lo que a mí se refiere” (20). Para el autor, la frontera entre la realidad y la ficción se diluye al tratar el tema político y social de Nicaragua. Por eso puede hacer uso de lo fantástico, el cual aparece como síntoma³¹ en su narración real testimonial, no sólo para eliminar el aspecto hermético (Pons 196) de la literatura, sino también para poder realzar el motivo de denuncia y hacer una reflexión sobre el tema a través del descubrimiento de la otredad en el relato.

María Cristina Pons intenta anular lo fantástico en “Apocalipsis” buscando elementos que expliquen el cambio de las pinturas de Solentiname en imágenes de masacres y tortura. Pons defiende su postura de esta manera:

Lo fantástico de la transfiguración de unas imágenes por otras se desdibuja ante la posibilidad de una explicación racional de la percepción de imágenes de horror y violencia que toman el lugar de los cuadros de Solentiname. Lo insólito de esa distorsión en la percepción puede deberse a la evocación, por parte del narrador, de otras imágenes y recuerdos recogidos en el viaje, de otras fuentes de información. (197)

Siguiendo las pautas de Pons, el narrador mismo propicia las imágenes en el proyector porque su subconsciente ha conservado los recuerdos de momentos en su viaje que tienen relación con matanzas y torturas.³² Esta perspectiva es parecida a la explicación racional del acontecimiento sobrenatural que vive Noemí en “Recortes de prensa”. Pero las menciones de una amenaza o el recuerdo de una muerte en “Apocalipsis” son tan sutiles que no afectan la recepción del lector del evento sobrenatural en el relato. Para confirmar su postura, Pons añade que la “explicación racional es aún más factible cuando Claudine no ve lo mismo que el narrador en la pantalla” (197). Pero este detalle es un arma de doble filo. El que Claudine no vea las mismas imágenes que el protagonista bien podría justificar la alucinación. Pero esto no explica de ninguna manera cómo aparecieron sorpresivamente las imágenes en la pantalla. El narrador y el lector no pueden asegurar nada, ya que no hay más testigos del evento. El texto propone una ligera ambigüedad como juego para poder mantener lo fantástico como síntoma en el texto.

A través del evento inexplicable, Cortázar logra dos objetivos principales en el relato:

- a. El primero consiste en afirmar que la realidad es limitada y que es necesario una nueva indagación a través de la literatura y la ficción para poder descubrir lo otro de esa realidad. Es importante observar que el protagonista se fija en las pinturas de Solentiname porque éstas reflejan una realidad. Los artistas de la isla parten de la realidad para hacer sus obras. El narrador recuerda que “antes de fotografiar los cuadritos había estado sacando la misa de Ernesto, unos niños jugando entre las palmeras igualitos a las pinturas, niños y palmeras y vacas contra un fondo violentamente azul de cielo y de lago apenas un poco más verde, o a lo mejor al revés, ya no lo tenía claro” (“Apocalipsis” 157-158). Pero esta realidad que reflejan las

pinturas es una realidad limitada. Al pasar las diapositivas, el protagonista se enfrenta con la otra cara de la moneda. El narrador sufre una revelación,³³ que Janice Jaffe considera “in the original sense of uncovering or unveiling” donde las escenas tienen una “awful truth concealed in them” (20). Esta terrible verdad es la otra parte de la realidad. La pacífica comunidad de Solentiname también vive bajo la terrible incertidumbre de las amenazas políticas que en cualquier momento pueden atacar la isla: “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” (“Apocalipsis” 157). Esto es lo que ve el narrador en las imágenes del proyector, la matanza y la destrucción de comunidades que se extiende a toda América Latina: “Alcancé a ver un auto que volaba en pedazos 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). Incluso el protagonista es testigo de la muerte de su amigo Roque Daltón, asesinato del que no puede hacer nada al respecto:

el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena lo miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa, yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Daltón, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte. (159)

Lo que inicia como una apreciación estética por el trabajo artístico de la comunidad de Solentiname, acaba siendo esta revelación de la realidad en todos sus aspectos.

Willy Muñoz argumenta que “el amor del arte por el arte sugiere esta manera de percepción de la realidad, de modo que una vez sometido a los efectos de un escrutinio sostenido revela otros volúmenes de la realidad, un mundo ampliado donde lo sólito y lo excepcional forman un todo homogeneizado” (547). La realidad y la ficción se funden en el relato para poder alcanzar un estado de denuncia social potente y efectivo para el lector. “El escritor nos lleva al borde del abismo para enseñarnos a mirar; allí nos dice al oído, vale más mirar que pensar, y nos muestra la suprarrealidad de las fotografías que aprehenden la realidad total, aquella desligada de todo razonamiento científico pero preñada de distracciones, de intuiciones y excepciones” (550). El propio escritor reflexiona en “Apocalipsis”: “por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo” (158). En efecto, las pinturas son la vida, pero la vida toda. No son sólo un retrato paradisíaco de una comunidad utópica, sino también su temor e incertidumbre por un ataque y una matanza. Solentiname es un pueblo que vive bajo el terror como cualquier habitante de Latinoamérica.

- b. El segundo objetivo que cumple este relato es una solución a la discusión sobre el compromiso social del escritor. El propio narrador propone el problema al iniciar el relato con las dos preguntas que hacen sus compañeros de viaje en referencia directa a la obra cortazariana: “¿te parece que el escritor tiene que estar comprometido? [...] ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?” (155). Cortázar ofrece una respuesta ideal con “Apocalipsis”. Logra partir de un contexto histórico y social que le preocupa para crear un texto donde el juego de lo fantástico está presente para realizar la denuncia. El escritor está plenamente consciente de lo que estaba escribiendo y aboga por una función específica de su literatura: lograr la reacción

del lector para que tome conciencia de los acontecimientos sociales y políticos de su entorno. Cortázar confiesa:

Las fotos que el protagonista ve desfilar en una pantalla se refieren a otros países latinoamericanos. ¿Qué diferencia hay después de todo entre el horror de la Argentina, Chile, Uruguay y tantos otros países? Escribir sobre Solentiname era una de las muchas maneras de atacar el oprobio y la opresión desde la literatura, sin caer en ‘contenidismos’ que jamás he aceptado pero entrando con la palabra en esa realidad que a su vez entra y debe entrar en la palabra del escritor. (“Para Solentiname” 49)

Cortázar ha superado las búsquedas experimentales de su realidad literaria y, ahora que domina el proceso creativo, es capaz de utilizar cualquier técnica para ofrecer una literatura comprometida que muestra los aspectos totales de la realidad para que el hombre pueda enfrentarla.

En “Apocalipsis de Solentiname”, Julio Cortázar logra combinar lo fantástico con el compromiso social a la perfección. Encuentra el balance entre el juego ficcional y la realidad real para demostrar que el arte siempre parte del entorno social e histórico del escritor durante el proceso creativo. Como comenta Willy Muñoz, “el arte, entonces, no es nunca un juego intransitivo, nunca es neutral frente a la realidad” (542). En los cuentos comprometidos de Julio Cortázar, es fácil comprobar esta afirmación.

Notas

¹ Debido a la extensión de la obra del escritor argentino, este trabajo se concentrará en una selección de sus cuentos con el objetivo de mostrar textos fantásticos con y sin compromiso social y político. Las novelas de Julio Cortázar también contienen temas metafísicos y

ontológicos relacionados con los cuentos. Cortázar incluso confiesa que ‘Rayuela es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso’ (“Del sentimiento de no estar del todo” 41). Esto implica que toda su obra se encuentra relacionada entre sí. Una lectura cuidadosa de todo su trabajo permitiría esbozar con mayor precisión la poética de Cortázar. Con base en los estudios de Jaime Alazraki y Sara Castro-Klarén principalmente, se describirá en este capítulo lo que intenta buscar Cortázar al escribir sus textos.

² Baste mencionar relatos como “Lejana”, “Cefalea” o “La puerta condenada”. El primer cuento relata el caso Alina Reyes, una joven que siente su otro yo en una fría ciudad europea. Alina no encuentra forma de explicar esas sensaciones que no son producto ni del sueño ni de la conciencia plena. La atmósfera de “Cefalea” plantea el eterno dolor de cabeza de los criadores de manuscritos, estado en el cual no es posible conciliar el sueño ni la vigilia. En “La puerta condenada” se maneja de manera más precisa esta temática. El personaje escucha los llantos de un niño detrás de una puerta sellada de su cuarto de hotel. Estos ruidos los escucha mientras duerme, más claramente en el estado intermedio entre la vigilia y el sueño profundo.

³ Tómense como ejemplos muy claros de este caso: “Después del almuerzo” y “La autopista del sur”. El personaje del primer cuento está perfectamente consciente de lo que está realizando: después de comer tiene que salir a pasear a “la cosa” indefinida por el narrador. Su odio y repugnancia hacia esta “cosa” y las acciones que realiza son los únicos indicios para definir a este personaje del relato. En ningún momento se establece que las acciones forman parte de un sueño; todo el cuento se desarrolla en un ambiente bastante realista. En “La autopista del sur” el elemento que provoca el extrañamiento es el

embotellamiento de tráfico que parece durar meses. Los personajes nunca perciben este acontecimiento insólito desde un estado de profundidad neurótica, sino que éste más bien choca con su realidad cotidiana.

⁴ Cfr. Capítulo I, p. 26-28, de este trabajo.

⁵ Se asume que se entiende por fantástico todo elemento o motivo que no se pueda explicar con las leyes de la realidad real.

⁶ Se puede ejemplificar este argumento con el cuento “Ómnibus”, donde los personajes sienten una terrible hostilidad, casi inexplicable, por el simple hecho de que no llevan flores al cementerio como el resto de los pasajeros del autobús. La ruptura de un elemento realista y constante se realiza con otro elemento perfectamente racional. El cuento logra su efecto al mantener el sentimiento de terror y el deseo del hombre y la mujer que no llevan flores de bajarse del autobús lo más pronto posible.

⁷ Jaime Alazraki la define como “fantástico nuevo”; Sara Castro-Klarén, “fabulación ontológica” y Raúl Silva-Cáceres, “fantástico moderno”.

⁸ Para la discusión de este cuento es necesario tomar en cuenta las definiciones de Gérard Genette sobre los niveles del relato: “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (284). Por lo tanto, la instancia narrativa de un relato se encuentra en el nivel extradiegético (284). El relato en sí se encuentra en el nivel diegético, el cual puede servir como instancia narrativa de un relato en segundo grado o metadiegético (284). Para un comentario más detallado de los niveles diegéticos de un texto, cfr. Gérard Genette, “Discurso del relato,” Figuras III, trad. Carlos Manzano (Barcelona: Lumen, 1989) 283-289.

⁹ En este caso, cobra mayor importancia la función del lector real para leer un texto fantástico como defiende Flora Botton Burlá. Cfr. Capítulo I, p. 24, de este trabajo.

¹⁰ Genette llama esta técnica metalepsis, una “intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente” (290). Genette cita a Cortázar y el cuento “Continuidad de los parques” como un claro ejemplo del uso de la metalepsis, produciendo “un efecto de extravagancia ora graciosa (cuando se presenta, como en Sterne o Diderot, en tono de broma) ora fantástica” (290). Para un análisis más detallado de la metalepsis, cfr. Gérard Genette, “Discurso del relato,” 289-292.

¹¹ María Isabel Filinich ofrece un excelente análisis narratológico de este relato, basándose principalmente en la teoría de Gérard Genette. Cfr. María Isabel Filinich, “‘Continuidad de los parques’: lo continuo y lo discontinuo,” *Hispanamérica* 73 (1996): 113-119.

¹² A diferencia de ‘Continuidad de los parques’, “La noche boca arriba” apareció en la primera edición de *Final del juego* en 1956.

¹³ Al igual que en “Continuidad de los parques”, el uso del narrador heterodiegético engaña al lector, pues confía en una voz externa al relato que lo puede conocer todo. Pero los narradores de ambos cuentos están focalizados, guiando al lector a través de lo que ven y sienten los protagonistas. En estos casos, lo fantástico se logra sin la necesidad de un narrador homodiegético, como defiende Todorov. Es posible comprobar así el uso del narrador heterodiegético en los relatos fantásticos. Cfr. Capítulo I, p. 12-13, de este trabajo.

¹⁴ Es interesante observar que cada vez que el motociclista sueña con el moteca, sabe perfectamente en qué época se encuentra, identifica los olores y los sonidos del lugar y sabe quién lo persigue y por qué. “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él

nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de *la calzada* empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie [...]. Y todo *era tan natural*, tenía *que huir de los aztecas* que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, *los motecas*, conocían [...]. No se oía nada, pero el miedo seguía allí como el olor, incienso dulzón de *la guerra florida*” (Cortázar 387-388, los subrayados son míos). En ningún instante el motociclista cuestiona las características de su sueño. A pesar de estar soñando, sabe que son reales y las conoce a la perfección. Este aspecto también ayuda a enfatizar la ambigüedad del cuento. El lector no puede saber con certeza cuál es la verdadera realidad.

¹⁵ Es el mismo recurso que usa Jorge Luis Borges al utilizar temas históricos de Argentina y del gaucho. Cfr. Capítulo II, p. 33-34, de este trabajo.

¹⁶ “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. Qué diablos” (214).

¹⁷ Este narrador heterodiegético también juzga la personalidad de Michel-personaje: “Michel es un porfiado” (215), “Michel es culpable de la literatura, de fabricaciones irreales” (220). Estos juicios hacen que Michel-personaje pierda su credibilidad hasta cierto punto.

¹⁸ Michel-narrador hace constante referencia a nubes que se mueven y aves que vuelan. Éste es uno de los enigmas más complejos del relato. Se puede argumentar que estas

referencias se aclaran al final del cuento, pues Michel confiesa: “Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado en alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha” (224). Cuando Michel piensa que el hecho sobrenatural ha concluido, se da cuenta de que éste continúa interminablemente. Michel trata de explicarse tal evento, y por lo tanto decide escribir el relato.

¹⁹ El uso de la fotografía en “Las babas del diablo” también es una expresión literaria del concepto que Cortázar tiene sobre el cuento. En su artículo “Algunos aspectos del cuento”, publicado en Casa de las Américas en 1961, Cortázar comenta que el cuento y la fotografía se dedican a “recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara” (308). En “Las babas...”, esta definición se lleva al nivel literal: la fotografía “explota” al moverse la imagen, y Michel es capaz de percibir una realidad ampliada del fragmento que tomó con su cámara. Para una descripción más completa de la relación entre el cuento y la fotografía, cfr. Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento,” Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas, ed. Lauro Zavala (México: UNAM, 1993) 303-324.

²⁰ Este artículo fue publicado en 1970 para defenderse del texto de Óscar Collazos ya discutido en este trabajo. Cfr. capítulo II, p. 34-35, de este trabajo.

²¹ Este cuento será analizado con detalle más adelante.

²² La colección original fue solicitada por Editorial Sudamericana en 1970. Con el título de Relatos, el volumen de Sudamericana fue dividido en tres partes: “Ritos”, “Juegos” y “Pasajes”. Alianza Editorial conservó la clasificación publicando cada parte en volúmenes individuales. El cuarto volumen que pidió Alianza contiene relatos “temáticamente ligado[s] con la represión política de las dictaduras militares en el continente americano en los años setenta del siglo XX” (Silva-Cáceres 233). La clasificación de los relatos fue hecha expresamente por Cortázar, lo cual comprueba que el escritor estaba consciente de haber escrito textos de ficción con mensaje político. Para una bibliografía más detallada de Julio Cortázar, cfr. los índices de Raúl Silva-Cáceres, El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997).

²³ Originalmente publicado en Alguien que anda por ahí.

²⁴ Originalmente publicado en Deshoras.

²⁵ Publicado también en Deshoras.

²⁶ Por esa razón, la junta militar argentina le exigió a Cortázar eliminar el cuento del libro. Cfr. p. 114 en este capítulo.

²⁷ Cfr. Capítulo I, p. 14-16, de este trabajo.

²⁸ Éste es uno de los juegos fantásticos que analiza Flora Botton Burlá: los juegos con el espacio. Cfr. Capítulo I, p. 24-25, de este trabajo.

²⁹ El texto es autorreferencial.

³⁰ Este ensayo y “Apocalipsis de Solentiname” se encuentran reunidos en un volumen titulado Nicaragua tan violentamente dulce. Junto con otras narraciones testimoniales, ensayos y entrevistas, este libro, publicado en 1984, muestra el interés que tenía Cortázar por el desarrollo social y político de este país.

³¹ Cfr. la teoría de Harry Belevan con respecto a lo fantástico en el Capítulo I, p. 10, de este trabajo.

³² Pons argumenta que ‘en ‘Apocalipsis de Solentiname’, algunos ejemplos que el texto sugiere como fuentes de las imágenes que pueden haberse fijado en el recuerdo y la conciencia del narrador para ser evocadas posteriormente, son la muerte de Daltón y la misa de Solentiname” (197).

³³ El Apocalipsis de San Juan es también conocido como Libro de Revelaciones.