



Pierre Menard, autor de Cortázar.
Aproximaciones a lo neofantástico en “Casa
tomada”
y “Carta a una señorita en París”

Carlos Yushimito del Valle

Villanova University

Resumen: El presente ensayo plantea un análisis comparativo de los relatos “Casa tomada” y “Carta a una señorita en París” publicados por Julio Cortázar en *Bestiario* (1951), teniendo como base teórica las ideas de Jaime Alazraki acerca de lo neofantástico. Se acerca al lector a los elementos textuales que unen y distancian ambos relatos, intentando articular correspondencias a partir de ideas centrales presentes en los mismos, tales como: orden cerrado, tiempo detenido, oposición lógica/instinto y día/noche, etc.

Palabras clave: Cortázar, metáfora, silencio, orden cerrado, neofantástico

¿Qué deja de decir o dice en exceso la metáfora de un hombre que vomita conejitos u otro que se transforma, tras un sueño intranquilo, en un monstruoso insecto? Las grietas que tanto Julio Cortázar como Franz Kafka abrieron en la realidad con sus ficciones, han formulado, a lo largo del tiempo, tal multiplicidad de lecturas que una pregunta como la anterior no deja de ser un buen punto de inicio para abordar el análisis de sus trabajos. Concordaremos, por lo tanto, en que esta apertura textual, si bien enriquecedora, también nos plantea un serio problema hermenéutico si nos ceñimos a los márgenes habituales que opone al ‘realismo’ una categoría igualmente amplia e imprecisa como lo es lo ‘fantástico’. Este hecho no ha pasado desapercibido a los ojos del crítico Jaime Alazraki quien afirmó certeramente (1983: 9) que es imposible analizar los textos de Julio Cortázar sin definir antes *cuál es su filiación genérica*. Recordemos que este último punto resultó problemático incluso para el mismo Cortázar al momento de intentar una teorización sobre su propia obra:

“Yo he escrito una cantidad probablemente excesiva de cuentos, de los cuales la inmensa mayoría son cuentos de tipo fantástico. El problema, como siempre, está en *saber qué es lo fantástico*” (1973).

En efecto, ¿cuán vasto y ambiguo deviene el término ‘fantástico’ cuando el análisis textual debe enfrentarse a la complejidad de autores que, como Cortázar, trascienden una definición interrumpida en la sensibilidad del siglo XIX? [1] Para resolver esta pregunta, Alazraki propone un nuevo margen genérico que, bajo el nombre de lo “neofantástico”, complementa las definiciones de lo “fantástico” elaboradas, previamente, por Roger Callois o Tzvetan Todorov. Ya que sustentaré mi análisis básicamente en su propuesta, me parece pertinente resumir las características de este nuevo subgénero propuesto. De acuerdo con Julio Alazraki, lo neofantástico estaría definido por tres características a saber: a) Prescinde de la “vacilación” (respuesta a la irrupción de lo sobrenatural) que perturba al lector debido a que el hecho insólito se inserta desde las primeras líneas en lo cotidiano; b) lo excepcional se acepta en circunstancias realistas, lo que lo aleja de la categoría de *lo maravilloso* (los cuentos de hadas, p.e); y c) el hecho fantástico se constituye en una metáfora que sólo puede explicarse a sí misma, pues ante ella todas las interpretaciones acaban por encontrar su propia validez y, por lo tanto, esta polisemia, la imposibilidad de una salida unívoca, anula a las otras.

Para entender cabalmente las ideas anteriormente expuestas, volvamos a Todorov (1974: 29), para quien lo fantástico es aquel ‘espacio’ gobernado por una *incertidumbre*, por una “vacilación” que interrumpe la lectura del lector cuando éste debe decidir -atemorizado- si el hecho sobrenatural que aparece en el texto es producto del delirio del personaje (lo extraño), o bien un hecho insólito que se inserta con autonomía en el mundo real (lo maravilloso). Lo fantástico es la irrupción de un hecho sobrenatural en lo cotidiano, regido esencialmente por el miedo o el terror, a la manera de lo “ominoso” freudiano [2]. ¿Qué sucede, sin embargo, cuando en las

ficciones de Cortázar, heredero de una poética kafkiana, el hecho insólito ocurre desde las primeras líneas y se confunde con lo cotidiano? ¿Qué categoría adopta cuando lo abiertamente excepcional no es desconcertante, sino que se acepta naturalmente dentro del mundo representado? Lo neofantástico, pues, introduce dicha vacilación, no a través una ruptura asida al miedo, sino a través de una *metáfora* que se incorpora al seno de la cotidianidad (Gregorio Samsa convertido en insecto; un hombre que vomita conejos). Lo que es definitivamente novedoso: este resquebrajamiento de la realidad no se puede explicar con una interpretación unívoca, es incapaz incluso de resolverse, de hallar un orden en el relato mismo, fuera de la metáfora autosuficiente e impenetrable que éste mismo propone.

En numerosas ocasiones, Cortázar señaló que lo fantástico proviene de una grieta en la realidad y propuso una explicación más intuitiva que racional para explicar este hecho. Lo fantástico, “a falta de mejor nombre” (Cortázar, 1970), es así un estado, una situación insólita a la que se accede a menudo accidentalmente: lo fantástico es un hecho latente, siempre al acecho de irrumpir en la realidad. Si para la sensibilidad del XIX, lo *fantástico* devenía de un sentimiento esencial de *miedo* tras la vacilación como estrategia de ruptura, este sentimiento no es más un hecho necesario en los relatos neofantásticos. El siglo XX es un siglo escéptico a diferencia del XIX. La locura explorada por Poe ya no es capaz de abrir rajaduras tan profundas en la fe positivista de nuestra cultura; por el contrario, la sensibilidad de las vanguardias, a comienzos de siglo XX, expresan pesares existenciales frente a la realidad del ser humano y éste pasa a ser el centro de su exploración artística. Influidos por el surrealismo, las intuiciones de Cortázar no se alejan de esta poética, resumida finalmente en lo que denominó “*sentimiento de lo fantástico*”[3]:

“Ya no sé quién dijo, una vez, hablando de la posible definición de la poesía, que la poesía es eso que se queda afuera, cuando hemos terminado de definir la poesía. Creo que esa misma definición podría aplicarse a lo fantástico, de modo que, en vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias, y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción”. (Cortázar, 1973)

Tanto los criterios que definen una poética de lo neofantástico, propuesto por Alazraki, como la idea de lo latente que irrumpe en lo consuetudinario, son ideas constantes en los cuentos de *Bestiario* y, sobre todo, en los dos relatos que hemos elegido para nuestro análisis comparativo.

El espacio cerrado de los relatos: diferencias y semejanzas

Los personajes de “Carta a una señorita en París” y “Casa tomada” se configuran a partir del espacio en los que se instalan y donde acontece concretamente la acción. En “Casa tomada”, la residencia de los hermanos adquiere, desde el principio, un fuerte significado territorial, emocional e incluso ético: contiene la herencia de una estirpe detenida en el *pasado*, y nadie, excepto sus ocupantes, merecen poseerla. Gran parte del relato transcurre en la descripción de los esfuerzos hechos por ambos por mantener quieto e invariable el orden cerrado de su herencia (física y social) a través de rutinas y hábitos que repiten obsesivamente.

Similar correspondencia entre el espacio físico y los personajes se reitera en “Carta a una señorita en París”. Sin embargo, mientras en “Casa tomada” el orden cerrado de la casa es una extensión de los personajes activos (el narrador y su hermana), en el departamento de la calle Suipacha, el orden cerrado atañe al carácter y al orden de su ocupante ausente, es decir, Andrée. Aquí encontramos una primera oposición que vale la pena señalar. A diferencia de “Casa tomada”, el narrador de “Carta a una señorita en París” llega al espacio para alterar el orden cerrado que el lugar representa. Al igual que en el relato anterior, el argumento prolonga una serie de descripciones sobre las constantes acciones asumidas por el narrador para conservar intacto el orden original, y concluye asimismo con su fracaso.

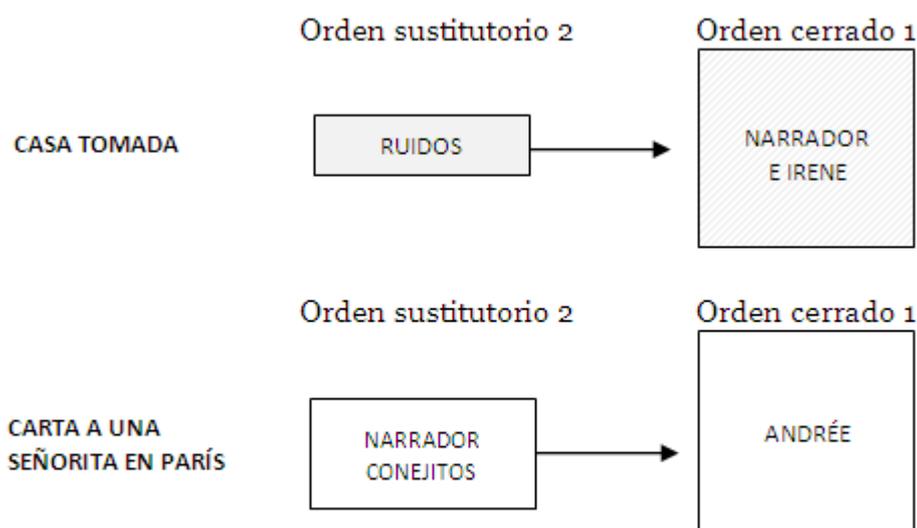


Figura 1. Tensión entre el orden original y el que amenaza

Esta diferencia lleva a Jaime Alazraki a afirmar que «Carta a una señorita en París» puede leerse como “el reverso o la inversión de «Casa tomada»”. (1983: 147) Efectivamente, si vemos la *Figura 1* podemos notar que tanto los ruidos como los conejos son metáforas que irrumpen en el orden cerrado original (la casa antigua y silenciosa de los hermanos; la casa bellamente ordenada de Andrée) trayendo consigo un nuevo orden sustitutorio, primero controlado, luego sin control. El punto de vista de la narración, sin embargo, se asume en planos distintos. Mientras lo insólito en el primer relato es externo al narrador (los ruidos), en el segundo, acompaña al narrador (los conejitos), lo que termina por hacerlo cómplice y generador directo del mismo. En “Carta...” entonces:

“La inversión consistiría, primero en el punto de vista de la narración (no el de los invadidos, sino el del invasor), y segundo en las consecuencias del conflicto: el invasor no destruye ese orden primero, sino que es destruido por el orden”. (Alazraki, 1983: 148)

Señalemos que, en ambos cuentos, los órdenes opuestos son incapaces de coexistir. La tensión termina por librarse, en el primero a favor del orden cerrado sustitutorio, y en el segundo, a favor del orden cerrado original. Sobre este punto, Martha Morello-Frosch ha afirmado que:

“(…) el rico mundo ficticio de Julio Cortázar revela la tiranía del orden sobre las circunstancias y el acontecer humano. Dicho orden, de tipo natural o lógico, viene a constituir una razón de ser (...) que trata a menudo de mediatizar así lo irracional o extraordinario”. (1980: 165)

Siempre hay, pues, un orden que, en relación a los personajes, “implica elección, rechazo, ingreso o expulsión”, lo que finalmente determina su destino. Vamos a ver con más detalle esta relación entre el orden y los personajes en las páginas siguientes.

El orden cerrado

En “Casa tomada” los hermanos intentan conservar la armonía de su propio orden, mientras en “Carta...”, el narrador intenta conservar aquel al que ha llegado para ocupar y que, involuntariamente, termina amenazando a través de los conejitos que vomita. En ambos, siguiendo a Morello-Frosch, hay una *elección*; los personajes eligen vivir en un orden (no importa si esta voluntad es pasiva o activa) que presenta claras correspondencias y similitudes, como podemos ver en la *Figura 2*:

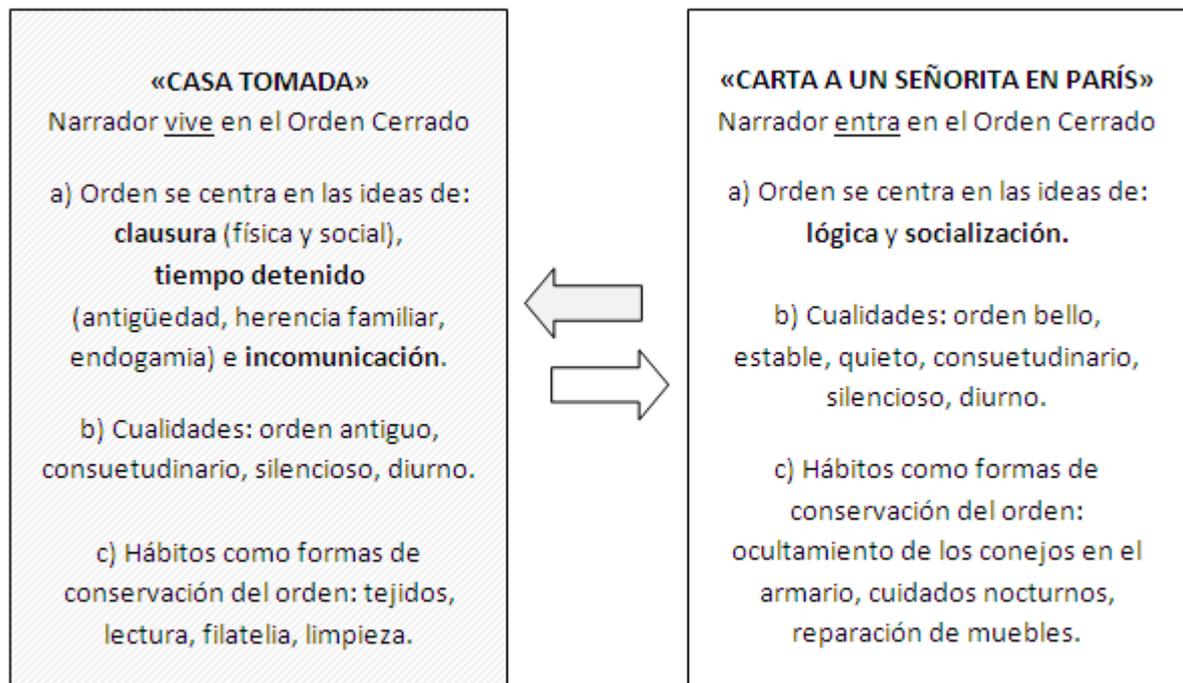


Figura 2. Comparación de ambos “órdenes”

Como vimos, en “Casa tomada” los hermanos viven en un orden que quieren preservar. Es un orden clausurado en el que el tiempo no parece fluir. Es un orden apreciado por su antigüedad (vinculado a una memoria genealógica), hecha de costumbres, silencios, recogimiento casi monacal, armonía diurna. Repiten rutinas, actividades que intentan mantener este orden quieto (Irene teje y desteje; el narrador lee o se dedica a ver estampillas coleccionadas por su padre), pero finalmente una irrupción metafórica por ruidos termina por expulsarlos de ese orden.

En “Carta...”, es el narrador quien irrumpe en un orden cerrado, el orden “bellamente dispuesto” por su dueña, Andréa. Este orden, cargado de las cualidades

de lo lógico, de lo que es *normal* en términos sociales (lo rutinario, lo estable, p.e.) es resistido por el narrador a comienzos del relato (“yo no quería venirme a vivir a su departamento”), pero, a continuación, todos los intentos que hace por proteger el departamento del caos que producen los conejitos descontrolados, parecen reflejar un deseo por incorporarse al orden que lo recibe. Ocultar a los conejos en el armario, reparar los muebles, la vida escindida entre el orden diurno y el caos nocturno, es una constante oposición al orden ilógico con que el narrador ha debido convivir antes de la mudanza y que no termina por asimilarlo. Partido en la indecisión, su suicidio no hace más que reflejar el fracaso de su incorporación al orden cerrado de lo lógico, y asimismo, según creo ver, de lo social.

Vamos a ver con detalle ciertos elementos (características comunes en el respectivo orden cerrado de los relatos) que citamos anteriormente para dejar más clara las ideas del cuadro que representa los órdenes paralelos en los relatos:

a) El orden cerrado en ambos relatos no es sólo una locación, un espacio físico, sino que se configura como una prolongación de las características de su ocupante u ocupantes, presentes (los hermanos) o no (Andrée).

b) Tanto la ocupación de la casa como el alboroto de los conejitos ocurren de noche. Se da por igual una tensión entre el orden diurno original (orden cerrado en el cuadro) y otro, amenazador, nocturno (orden sustitutorio).

c) Hay una clara correspondencia en la “ahistoricidad”, en el tiempo detenido, que se percibe en ambos relatos. Los hermanos ejecutan rutinas que *matan el tiempo* (tejen y destejen, leen libros caducos, limpian obsesivamente, se aficionan a la filatelia) y esta atemporalidad se termina por instalar en sus hábitos y posesiones (por ejemplo, la biblioteca no es renovada desde 1939) [4]. Por su parte, el tiempo del narrador de “Cartas...” es circular, repetitivo, depende simbólicamente de una llave que clausura el armario donde se esconden los conejos (nótese la semejanza con la puerta de “Casa tomada”), la irrupción que intenta alterar la quietud anhelada por el narrador.

d) Recogiendo esta última idea, el orden cerrado es siempre quieto, provee descanso y estabilidad; es, sobre todo, silencioso.

Pese a estas semejanzas, hay una diferencia esencial que hace que ambos órdenes sean “inversos” como decía Alazraki, más allá de la posición asumida por el narrador. Mientras en “Casa tomada” el encierro de los hermanos los aleja de su función social, el orden al que ingresa el narrador de “Carta...”, en cambio, se lo exige. Queda claro, a lo largo del texto, que los hermanos niegan sistemáticamente, desde su autosuficiencia y pasividad, una relación con el exterior, simbólicamente reflejada en la endogamia (física o social):

“Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, *simple* y *silencioso* matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa” (26) [5]

Por el contrario, sabemos que el narrador de “Carta...” es un errabundo sin residencia fija: el regreso de Andrée significa lanzarlo a él nuevamente a “alguna otra casa”, en la inestable serie de mudanzas en las que vive:

“He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el jueves día de la mudanza fue un día lleno de sombras y correas, porque cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible”. (34)

Hay, pues, en lo no dicho expresamente, en lo sugerido, un deseo de estabilidad por parte del narrador. La inestabilidad de los viajes, las maletas, se asocian con “un látigo que lo azota”, y esta sensación se corresponde con el “dolor” que le produce “ingresar en un orden cerrado” que sabe temporal y que no le pertenece, pero que se le presenta como una posibilidad de “descanso”. Ese descanso, también según el texto, alude a formas de socialización que no se presentan en absoluto en “Casa tomada”. De este modo, si en el primero hay una evidente clausura social, en el segundo, el orden cerrado alude claramente a formas, relaciones y comunicación dentro de lo social que, el orden sustitutorio (el de los conejitos) niega sistemáticamente. Encontraríamos así una antinomia que opone un orden cerrado ilógico, anormal, aislado a otro lógico, normal, y comunitario (*Figura 3*):

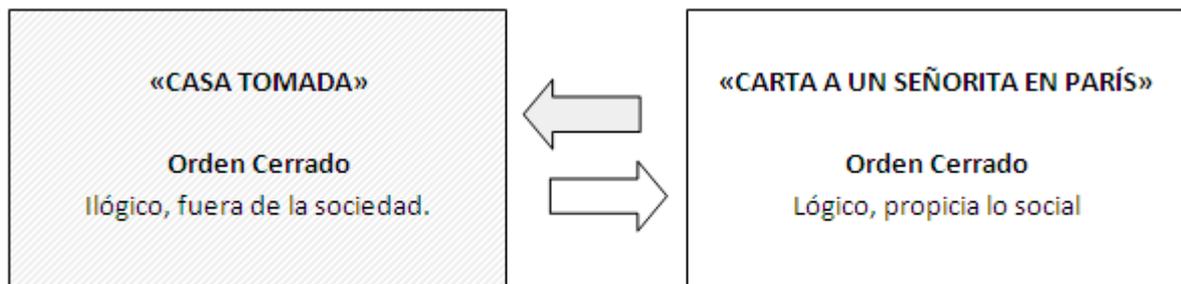


Figura 3. Diferencia entre los dos “órdenes”

Lo insólito que irrumpe

Voy a tomar los apuntes de Jaime Alazraki sobre las peculiaridades de la función de las metáforas dentro de neofantástico para abordar la primera idea de este apartado, en el que se explicarán las irrupciones de lo insólito en los dos relatos. Como bien ha señalado el crítico argentino (1983: 141-148), el sentido de la metáfora de los ruidos o el de los conejitos que irrumpen en el orden cerrado de los personajes puede interpretarse de tantas maneras, que un símil adecuado para equiparar las posibilidades de su polisemia es el test de Rorschach. Refiriéndonos a “Casa tomada”, es posible afirmar que ningún otro cuento de Cortázar invita a tal apertura interpretativa, en el sentido que le da Umberto Eco a la idea de obra abierta. Lo fundamental, por lo tanto, para Alazraki no es intentar hallar el sentido de las metáforas, sino la función de dicho “silencio”, de esa “significación negada”, en la estructura del relato mismo.

“Los personajes saben lo que el lector no puede saber, porque el narrador se calla respecto a lo que sabe: *en ese silencio se funda el relato*. Puesto que todas las soluciones son posibles, pero ninguna acierta a decirnos lo que el narrador sabe y calla, es inútil ensayar nuevas soluciones”. (Alazraki, 1983: 142)

Para él, en consecuencia, sólo un hecho queda lo suficientemente claro, a la luz del texto: la oposición entre un orden cerrado y una “fuerza que conmueve ese orden y termina destruyéndolo”. En el siguiente cuadro (*Figura 4*) podemos observar la correspondencia estructural entre ambos cuentos. Hay un espacio ocupado (no sólo físicamente como vimos) por un personaje, y una amenaza que termina por irrumpir en él. Esta ruptura afecta el orden definido por la relación espacio/ocupante y desencadena, por último, una consecuencia que coincide con el desalojo, igualmente definitivo, del lugar.

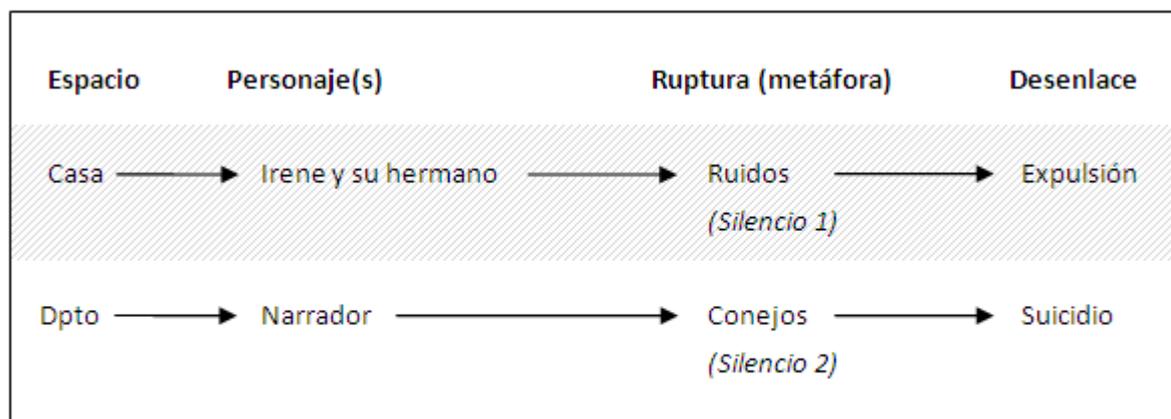


Figura 4. Basado en el cuadro preparado por Alazraki

¿Cómo irrumpe la metáfora que produce la *vacilación* (en términos de Todorov) o el *extrañamiento* (en términos de Cortázar) dentro del texto? En primer lugar debemos notar que dicha irrupción, aunque insólita para el lector, es en cambio percibida con familiaridad en ambos relatos. Ni el sonido que irrumpe en la casa, ni el conejito vomitado en el ascensor suponen un desequilibrio en la psiquis de los personajes, aunque sí en el orden en que se encuentran insertos. Este hecho hace que, la grieta en lo consuetudinario no se perciba, lo que hace de estos dos relatos ejemplos claros de lo neofantástico.

Enumeremos algunas similitudes entre ambas metáforas:

a) Son incapaces de ser definidas por los narradores más allá del deliberado silencio del que habla Alazraki. En “Casa tomada” es siempre un “sonido impreciso y sordo” (28) o “un sonido apagado” (31): tiene una naturaleza vaga, su única definición se hace formalmente a través de un oxímoron. En “Carta a una señorita en París”, al confesarle a su interlocutora la irrupción del primer conejito el narrador afirma: “...me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas y tal vez porque llueve” (34). En este caso la ambigüedad se comunica de otro modo. Sólo la incoherencia o la intuición es la única capaz de formular una respuesta.

b). Como afirma María Lucifora (2007) , las irrupciones ocurren en lugares “intermedios” donde lo insólito “encuentra la fisura. La grieta de entrada en el hombre mismo”. En “Casa tomada” este lugar de transición está dado por el corredor y las puertas que se van clausurando en él tras las dos sucesivas tomas: la puerta de roble primero y, posteriormente, la puerta cancel. En “Carta a una señorita en París”, el lugar ‘intermedio’ que favorece la irrupción de la metáfora es el ascensor. Ahí, entre el primer y el segundo piso, aparecen regularmente los conejitos. Anotemos que estos lugares de simbólica inestabilidad, de tránsito, se corresponden con las intuiciones sobre lo que Julio Cortázar denominaba el “sentimiento de lo fantástico”:

“Yo siempre vi el mundo de una manera distinta, sentí siempre que, entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante”. (Cortázar, 1973)

En ambos cuentos, efectivamente, las irrupciones se materializan en espacios que parecen “pequeños paréntesis” dentro del espacio de la cotidianidad. Y es desde ahí que generan la vacilación y la ruptura de lo lógico.

c). Lo insólito que altera el orden es, por oposición a éste último, nocturno. Se genera, en consecuencia, un equilibrio difícil entre lo diurno/orden y lo nocturno/caos. Los ruidos que desalojan a los hermanos ocurren siempre de noche, alteran con el caos de su “volcado de sillas” el orden compulsivo de la limpieza y la simetría consuetudinaria de los protagonistas. Los conejos producen desorden semejante, royendo los muebles y las cortinas, pese a las infatigables reparaciones del narrador, quien intenta así proteger el orden de André, que es también el orden al que desea insertarse.

d) Tanto en “Casa tomada” como en “Cartas...” las apariciones insólitas se vinculan a lo instintivo. En el primer cuento, este hecho queda enunciado en el cuarto bloque narrativo, tras la primera irrupción de los ruidos y del desplazamiento consiguiente: “Se puede vivir sin pensar” (30). A la luz del texto, pareciera ser claro que en la dicotomía que se establece entre “vivir pensando” y “vivir a secas, sin pensar”, sostenido por el narrador, subyace también una antinomia entre lo interior y lo exterior, y de la tensión entre los órdenes que cargan consigo, a lo largo del texto. “Vivir sin pensar” implicaría vivir instintivamente al margen del orden de lo lógico. Abre la posibilidad distante de ese “Vivir pensando”, que es ese vivir cerrado en sí mismo, que tanto Irene y su hermano han aceptado como un dictamen de equilibrio introspectivo, endogámico e incomunicado. La apertura a esta grieta en su propio mundo, y aún más, en su propia subjetividad, los prepara sin duda para la invasión final que no tarda en sobrevenirles.

“Carta a una señorita en París”, por su parte, la parte instintiva con que se identifica la imagen de los conejitos ha sido muy bien estudiado por Deborah Meacham (2001), guiándose por las teorías sobre lo carnavalesco en Bajtin. El artículo de Meacham estudia la función de los animales en la obra de Cortázar, como elementos vinculados a lo que llama lo “bárbaro renovador”: un retorno a lo original, a lo “primigenio de la humanidad”. De acuerdo con su análisis, los conejitos con su movilidad, vivacidad e incontinencia carnavalesca niegan permanentemente la quietud, la apatía, que el personaje parece desear en el orden de lo lógico.

“Los conejos corrompen el tiempo, cambiando el día por la noche. Inventan su propio espacio, un espacio lúdico fuera de las reglas de la sociedad y la modernidad. Crean un mundo nuevo, un mundo interior, bajo el triple sol de la lámpara. Introducen el desorden del juego, un jugar agresivo que destruye los objetos que signan la cultura. El pobre protagonista no puede descansar ni mucho menos sentarse para continuar su trabajo intelectual” (Meacham, 2001).

Así como los ruidos abren, progresivamente, una grieta en el pensamiento cerrado del narrador de “Casa tomada”, con la manifestación de ese “vivir sin pensar” enunciado, el narrador de “Carta...” ingresa igualmente con los conejitos a un orden instintivo, fuera de la ley, de lo social, de lo razonable. En este orden, termina por cuidarlos, esconderlos, alimentarlos, e incluso, se convierte en su dios simbólico:

“Llenaron de pelos la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos” (41)

Las conclusiones en ambos relatos son distintas, según podemos ver. Pese al destierro, es posible entrever una posibilidad de liberación en los personajes de “Casa tomada”, algo que, por el contrario, se niega a sí mismo el narrador de “Carta a una señorita en París” Mientras los hermanos salen al exterior con un reloj echado a andar, sin tejidos paralizantes y quizá hacia un posible orden propio lejos del encierro, el productor de conejos no sabe “comprender la posibilidad de un orden nuevo” y la lógica reprimida se da de cara con su propia muerte, que es también la muerte de su naturaleza anexa, simbolizada por las criaturas ilógicas que ha ido generando y que ahora no puede controlar.

3. A manera de conclusión

Para concluir, insistiré junto con Alazraki en que es imposible dotar de un sentido unívoco a las metáforas de ambos cuentos. Metáforas que son, en cambio, silenciosas y, al mismo tiempo, están cargadas de múltiples sentidos que recuerdan los complejos significantes con que cifró Kafka la nueva sensibilidad nacida a puertas de un siglo que vomitó, si es posible decirlo, criaturas tan fantásticas como devastadoras al mundo. Un mundo en el que era imposible seguir maravillándose con lo insólito, cuando lo insólito, como escribió Chesterton y nos recordó con frecuencia Borges, es ahora más extraño en la realidad que en la propia ficción. A la luz de esta época, ¿qué pueden significar los conejitos nacidos en un ascensor de la vieja Buenos Aires o los sonidos nocturnos en los corredores de una casona? [6] Como le ocurre a K. en su camino hacia al Castillo, o al paciente Estragón en su absurda espera al pie del árbol al que nunca llegará Godot, las interpretaciones latentes no agotan las posibilidades del texto, pero son en especial estos relatos nacidos de la incomunicación, el escepticismo y la angustia los que mejor se transforman, a la manera del Quijote de Pierre Menard, con nuestras lecturas; los que, finalmente, nos acercan, pese a su silencio formal, al drama contemporáneo del ser humano. Quizá sólo esta ambición desmesurada, la del hombre tratando de entender al hombre, explique nuestra incapacidad para hallarle una formulación a lo que estos textos han querido decirnos; un silencio que por otra parte, a estas alturas, ya quizá tampoco nos sorprenda demasiado.

Notas

- [1] Cfr. por ejemplo, Calvino, Italo: *Cuentos fantásticos del siglo XIX. Vol. I y II*. Norma, 2005. Si bien en el prólogo a esta antología Calvino expresa que los relatos reunidos reflejan cierta modernidad acorde a la sensibilidad contemporánea, “razón de su triunfal retorno en nuestra época”, lo cierto es que la propia organización de los volúmenes (Lo Fantástico visionario y Lo Fantástico cotidiano) refleja aún los mismos límites clasificatorios de Todorov. Este hecho responde a la selección de textos decimonónicos, época durante la cual, el mayor salto, la irrupción de lo fantástico psicológico en el terreno de lo cotidiano, ocurre con Edgar A. Poe, pero no alcanza aún la complejidad alegórica de Kafka, verdadera ruptura a comienzos del XX.

- [2] Cfr. la definición de lo ominoso o *Unheimliche* en "CIX: Lo siniestro", Freud, Sigmund. *Obras completas*, Editorial Hyspamerica, Buenos Aires, 1988.
- [3] "Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle". En "El sentimiento de lo fantástico". Cortázar, Julio. Op.cit., 1973.
- [4] Cfr. Scasso Rossi: 2002, 30.
- [5] En adelante, al citar partes de los dos cuentos analizados, se nombrará simplemente la numeración de la presente edición: Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.
- [6] Esta clausura puede adquirir varios significados según el enfoque de interpretación que se elija. Citemos, por ejemplo, algunos de ellos. Una lectura sociológica o política ha visto en "Casa tomada" el repliegue de la burguesía argentina en los años cuarenta frente al desborde popular propiciada por el peronismo. A su vez, aproximaciones psicoanalíticas han visto en el texto la revelación de una relación incestuosa preservada de los ojos censores de la comunidad; e incluso, Alazraki mismo ha entrevistado la reelaboración del mito genético de la expulsión del paraíso. "Carta a una señorita en París", por su parte, presenta menos lecturas, pero no por ello menos diversas. Hay quien ha visto en los conejitos una metáfora de la poesía o de la creación poética, y quien ha efectuado una lectura de la neurosis, de sus diferentes estadios, a partir de la evolución del personaje escindido en el relato. No ayuda mucho tampoco a este fin interpretativo rastrear la historia del origen de ambos cuentos en entrevistas concedidas por Cortázar. Sabemos que "Casa tomada" fue escrito casi inmediatamente después de una pesadilla; y que "Carta a una señorita en París" fue un ejercicio terapéutico durante un periodo de seria neurosis personal. La siguiente declaración de Cortázar: "Un verso admirable de Pablo Neruda: Mis criaturas nacen de un largo rechazo, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso", lleva igualmente a muchas conclusiones. Una de ellas, la idea de una poética del 'exorcismo', metáfora, por cierto, común a varios escritores pertenecientes a la Nueva Narrativa Hispanoamericana (Vargas Llosa emplea igualmente la expresión "exorcismo de demonios" para referirse a lo que Sábato llama, por su parte, "fantasmas").

Bibliografía

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.

_____ "Algunos aspectos del cuento". *Diez años de la revista "Casa de las Américas"*, nº 60, julio 1970, La Habana.

_____ *La casilla de los Morelli* (Julio Ortega editor), Barcelona: Tusquets, 1973

_____ *Último round*, México : Siglo Veintiuno Editores, 1984

Filer, Malva E. *Los mundos de Julio Cortázar*. New York: Las Américas, 1970.

Lucifora, María Clara. "La presencia de lo fantástico en Bestiario, de Julio Cortázar" [en línea]. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2007. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (Consulta: 6 de octubre de 2008). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/fanbesti.html>>

Meacham, Deborah M. "Lo bárbaro renovador: Una función de los animales en la obra de Cortázar" [en línea]. En: Anuario Programa de Magister. S. I.: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2001. (Consulta: 6 de octubre de 2008). <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/animal.htm>

Morello-Frosch, Martha. "La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar", en Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, 1980.

Pérez Venzalá, Valentín. "Incesto y especialización del psiquismo en «Casa tomada» de Cortázar". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 1998. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (Consulta: 6 de octubre de 2008). http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html

Prego Gadea, Omar. *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires: Alfaguara, 1997

Scasso Rossi, Pablo, "*Casa tomada*: aproximaciones a una interpretación". [en línea]. En: Revista de Noticias, 115, marzo 2002. (Consulta: 16 de octubre de 2008). <http://smu.org.uy/publicaciones/noticias/separ115/art-17.pdf>

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974.

© Carlos Yushimito del Valle 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

