

# La recepción productiva del surrealismo francés en la narrativa fantástica de Cortázar

## Bestiario; Historias de Cronopios y de Famas; Todos los fuegos, el fuego.

Autor:

**Bruno, Mercedes Inés**

Tutor:

**Vedda, Miguel**

**2018**

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas en Lenguas Extranjeras y Literaturas Comparadas

Posgrado



**Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras**

**Maestría: Literatura en Lenguas Extranjeras y Literaturas comparadas**

**Tesis**

**Tema: Cortázar y el surrealismo francés**

**Título: La recepción productiva del surrealismo francés en la narrativa fantástica de**

**Cortázar: *Bestiario; Historias de Cronopios y de Famas; Todos los fuegos, el fuego.***

**Tesista: Lic. Mercedes Inés Bruno**

**Director: Dr. Miguel Vedda**

**Año 2018**



## **Agradecimientos**

Inicio esta tesis con una dedicatoria y algunos agradecimientos. Quiero dedicar este trabajo a Mario Cimadamore, mi abuelo, que sin entender mucho, no hubiese dudado ni por un segundo, a diferencia de la que escribe, de que yo era capaz de hacer un trabajo de esta índole. Su confianza ciega ha sido mi motor anímico durante este proceso de investigación y de escritura.

En cuanto a los agradecimientos, debo destacar a mi director, el Dr. Miguel Vedda. Sin él esta tesis no hubiese sido posible. Agradezco su acompañamiento, su dedicación, la solidaridad con la que comparte su conocimiento y su notable paciencia para responder mis numerosas consultas. Es significativo para mí que mi actual director de tesis haya sido mi profesor durante la carrera de grado y que todo este proceso se haya dado en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Un lugar fundamental en mi vida y cuya pertenencia se resignifica en el momento que hoy está viviendo la educación pública. También quiero agradecer a Diego Ansolabehere, quien supo acompañarme, leerme y que, además de un amigo, fue un gran interlocutor para mi trabajo.

En el plano personal, quiero agradecer a Federico Chiodo, mi amor, que me ha acompañado siempre no solo anímicamente, sino ayudándome en todo lo que estuviera a su alcance hacer; desde bajar el volumen del televisor, leer muchos borradores, hasta cumplimentar trámites académicos. Nada sería lo mismo sin él a mi lado. También quisiera agradecer a Sandra Arcucchi por sus consejos, por su escucha atenta y afectuosa. Quisiera agradecer a mi mamá, a quien acompañé a su facultad desde pequeña y a mi papá, que me enseñó que con dedicación y esfuerzo se puede salir adelante y a toda mi familia. En especial a Hugo Chiodo, que me juntaba recortes de Cortázar. También a los amigos con los que compartí charlas, inquietudes académicas y momentos de trabajo. A mis estudiantes que, a su manera, acompañaron y festejaron mi trabajo.

## Introducción

El propósito de esta investigación es realizar un cruce entre la literatura argentina y la literatura francesa del siglo XX, para ello hemos elegido un autor como Julio Cortázar, quien vivió en Argentina y en Francia. Cortázar desarrolló gran parte de su obra desde Francia pero con una perspectiva argentina y latinoamericana.

Algunos críticos como (Durand, 1969; Pizarnik, 1969 y Scholz, 1977) señalan, respectivamente, la influencia de la literatura francesa, de Lautréamont y del surrealismo en la poética de Cortázar. Es preciso definir dos cuestiones centrales en esta investigación. Por un lado, hablar de surrealismo exige la delimitación del *corpus*, dado que dicho movimiento fue productivo dentro y fuera de Europa. Por otro lado, se observa la dificultad que plantea el término “influencias” ya que la poética de Cortázar posee elementos simbolistas y surrealistas pero no los incorpora de la misma manera que lo habían hecho Baudelaire, Lautréamont, Aragon y Breton, sino que se apropia de algunos motivos de esas poéticas pero los modifica. Cortázar fusiona la tradición literaria argentina con la tradición de las vanguardias europeas referidas; hablamos de una obra concebida desde una perspectiva universalista y bicultural.

A fines de destacar esta apropiación productiva del surrealismo francés en Cortázar, hemos extrapolado una categoría del ámbito teatral que es la noción de “recepción productiva”.<sup>1</sup> La propuesta de esta tesis es rastrear y analizar la reelaboración de material simbolista y surrealista y la forma particular en la que el autor argentino lo incorpora a su literatura.

La hipótesis de nuestra investigación es que Cortázar construye, a través de su literatura fantástica, una literatura innovadora, que si bien se apropia de procedimientos de escritura y motivos de vanguardias como el simbolismo y el surrealismo, se aleja de la gratuidad de la experimentación, y produce una literatura preocupada tanto por la forma como por el contenido. Esta literatura innovadora

---

<sup>1</sup> El término “recepción productiva” es definido como: “todo el proceso de producción de una obra al ser causada o fuertemente influida por la recepción [...] al poner el énfasis en la actividad del sujeto tratado, predomina el aspecto de la producción por sobre el de la estética de la recepción, ya que recepción está aquí claramente al servicio de la producción” (Pellettieri, 1997: 34).

resulta de un trabajo sistemático del autor, que concibe a la libertad creativa como eje de su poética y que busca transformar al público latinoamericano en lectores activos de una literatura latinoamericana que reflexiona sobre sí misma.

La centralidad de la figura de Cortázar en el campo literario argentino hace que la propuesta de la investigación de su poética, a través de los procedimientos de recepción productiva y apropiación de las vanguardias europeas, puntualmente del simbolismo y del surrealismo, pueda representar un aporte al campo disciplinar, ya que incorpora una mirada del surrealismo fuera de Europa. Nuestro análisis busca generar un puente entre la cosmovisión de la vanguardia rioplatense y la cosmovisión de la vanguardia francesa.

### **Delimitación del *corpus***

La investigación se desarrollará a partir de tres ejes de análisis: el simbolismo, el surrealismo y la narrativa breve de Cortázar. Hemos adoptado una perspectiva comparatística que permite analizar las distintas poéticas del *corpus* desde el punto de vista formal y también del contenido; ya que ambos aspectos están imbricados en la obra de Cortázar.

Para seleccionar el *corpus* seguimos un orden cronológico de movimientos literarios y de obras. El *corpus* de obras simbolistas, que son antecedentes para la poética del surrealismo son: *Le spleen de Paris* (1857) de Charles Baudelaire; *Les Chants de Maldoror* (1868) de El Conde Lautréamont. Las obras surrealistas propiamente dichas son: *Le paysan de Paris* (1926) de Louise Aragon y *Nadja* (1928) de André Breton. Respecto de la narrativa de Cortázar el *corpus* consiste en: *Bestiario* (1951); *Historias de Cronopios y de Famas* (1962); *Todos los fuegos el fuego* (1966). El recorte de textos cortazarianos se debe a que en su mayoría constituyen ejemplos de la literatura fantástica y la serie fantástica en Cortázar es el rasgo distintivo de su literatura. En los cuentos podemos leer la búsqueda del autor, que se dirige hacia la experimentación, la libertad y la vinculación entre tradición literaria argentina y francesa.

## **Aspectos metodológicos**

Hemos realizado un relevamiento de fuentes que permite historizar y describir el movimiento simbolistas y surrealista. Se han reconstruido las condiciones de producción, y la productividad de ambos movimientos. Luego se ha analizado la misma historización y descripción de la narrativa breve de Cortázar para finalmente adentrarse en un análisis comparativo entre el simbolismo, el surrealismo y el *corpus* señalado de Cortázar.

Emplearemos el modelo de análisis propuesto por Mónica Tamborenea en *Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego*; pero haciéndolo extensivo a todas las obras del *corpus* y siguiendo un criterio cronológico para el análisis. Tamborenea organiza su análisis en torno a la productividad de los pasajes y los dobles en Cortázar. Nuestra investigación toma estos ejes y agrega la experimentación formal y temporal, la experiencia del merodeo urbano y la belleza convulsiva. Estos motivos dan organicidad a la obra de Cortázar y permiten el análisis de la recepción productiva del surrealismo francés en su obra.

## **Esquema de la investigación**

La tesis está formada por esta introducción, cuatro capítulos y una conclusión.

El primer capítulo: “El estado de la cuestión” está compuesto por dos secciones. La primera “Lecturas críticas sobre el surrealismo” y la segunda “Lecturas críticas sobre la obra de Cortázar”. De esta manera se remite todo lo que la crítica ha pensado para el movimiento surrealista y para la obra de Cortázar. Este capítulo recorre las distintas maneras de la innovación, en la literatura francesa del siglo XX a través del surrealismo, y en la literatura argentina, a través de Cortázar. Quedan explicitados en el primer capítulo los principios en los que se apoya nuestra investigación como punto de partida para el análisis de ambas poéticas.

Los siguientes capítulos: “Capítulo II: “Formas de recepción productiva en *Bestiario* (1951)”, “Capítulo III: Formas de recepción productiva en *Historias de cronopios y de famas* (1962)”, “Capítulo IV: Formas de recepción productiva en *Todos los fuegos el fuego* (1966)” se dedican al análisis comparativo de motivo surrealistas y de los ejes

señalados anteriormente en cada una de las obras. En el capítulo IV, la sección “La biculturalidad: Lautréamont y Cortázar” trabaja el abordaje de estos autores como representantes de la biculturalidad francesa-argentina y a la recepción productiva de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont en el cuento “El otro cielo” de Cortázar.

En la “Conclusión” se retoma la hipótesis esbozada en la “Introducción” y se recorren los motivos surrealistas analizados en los capítulos anteriores. Se agrega una mirada comparativa dentro de las obras analizadas del *corpus* de Cortázar planteando similitudes y diferencias con el surrealismo. La tesis se cierra con “El proyecto revolucionario de Cortázar” (Standish, 1997: 470), debido a que este proyecto modifica el canon de escritores latinoamericanos y extiende las fronteras del surrealismo como un movimiento que surge en Europa pero que también tiene manifestaciones en la literatura latinoamericana y se evidencia la necesidad de pesar los vínculos entre ambas literaturas.

## **1. Capítulo I: Estado de la cuestión**

### **1.1 Lecturas críticas sobre surrealismo**

Con el objetivo de examinar los aportes que el surrealismo literario en Francia ha realizado a la poética de Julio Cortázar, proponemos el estudio de algunas de las contribuciones teóricas más relevantes sobre el surrealismo francés para luego pensar la recepción productiva que el autor argentino hizo específicamente en sus primeros libros de cuentos.

Walter Benjamin [1929] piensa el surrealismo exiliado en Francia, pero desde su condición de alemán. Su situación de observador excéntrico es beneficiosa, ya que le permite la distancia crítica necesaria para el análisis. Encuentra en *Vague de rêves* (1924) de Aragon el embrión dialéctico que desarrollará posteriormente el surrealismo. De la misma manera analiza *Nadja* (1928) de Breton y destaca su deconstrucción de la forma novela y la combinación de aquella con una novela en



clave. Breton se adentra en el lenguaje arguyendo que el problema de la mediocridad de la existencia en la sociedad depende directamente del problema de enunciación del siglo XX, que en términos de Benjamin sería la imposibilidad de la comunicación después de la experiencia de la guerra.

Según Benjamin el surrealismo traspasa el umbral entre la vigilia y el sueño. La producción estética del surrealismo consiste en la vivencia, la experiencia de la iluminación profana, es decir: la construcción de una mirada y un lenguaje nuevos en el mundo cosificado. Benjamin indica que en el surrealismo el sueño, el opio y el haschisch son herramientas trascendidas por este proyecto estético y encuentra en la obra de Breton y de Aragon el potencial para la transformación cultural que buscaba, debido a que, según sostiene el escritor no debe encontrar formas nuevas, sino hacer revolucionarias las existentes. En sus estudios, halla en el montaje y en el cine procedimientos que contrastan con los del siglo XIX y que son productivos para estudiar el París del siglo XX.

Señala al surrealismo como una forma de arte que refleja un estado de situación de época de entreguerras. Presenta la miseria social, arquitectónica y humana como ningún otro movimiento artístico, porque muestra al sujeto escindido y a las múltiples ciudades dentro de una misma ciudad. El surrealismo exhibe la crisis del arte y de la sociedad sin ningún juicio moral ni didactismo. Evitar la lectura moral o pedagógica le da al surrealismo una libertad absoluta, ya que éste desconfía de las instituciones tales como la literatura y la sociedad europea y sospecha del posible entendimiento entre clases. El surrealismo es una forma de libertad. Este ejercicio brutal de la libertad vincula al surrealismo con el comunismo y lo aleja de la burguesía. Ésta es enemiga de las demostraciones radicales de libertad; según Benjamin, esta enemistad ha conducido al surrealismo hacia la izquierda.

Benjamin postula que el surrealismo debe ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. La fuerza revolucionaria se da en su contenido dialéctico, en una obra en donde forma y contenido son indisolubles. El contenido dialéctico está en la multiplicidad de imágenes y de experiencias subjetivas de un sujeto que hasta entonces se había considerado unívoco, en la convivencia del arte "elevado" con el

mundo de la mercancía, los falsos cielos de las galerías y el borramiento del límite entre sueño y vigilia.

Este crítico objeta que el surrealismo se había quedado detenido en el aburrimiento del *flâneur* porque considera el valor revolucionario del aburrimiento, como un momento preliminar a la acción transformadora. El estado de ensoñación provocado por los surrealistas para percibir la realidad moderna es una experiencia individual y el despertar revolucionario buscado por Benjamin es una experiencia colectiva, en donde el despertar es una forma de conocimiento histórico y un posterior pasaje a la acción. En suma, el surrealismo es para este autor una forma de revolución estética. Es una contracultura que reacciona frente al mundo burgués, una apuesta por el sinsentido y, en esa búsqueda, el planteo de la pregunta por las formas de percepción del mundo y la necesidad de generar formas nuevas. El autor plantea que el surrealismo es el último destello de inteligencia de la intelectualidad europea y, al mismo tiempo, es crítico con el movimiento. Benjamin analiza los recursos literarios del surrealismo como formas revolucionarias, pero este trabajo carece de un análisis detallado de *Nadja* de Breton, de *Le paysan de Paris* de Aragon y de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont como obras generadoras de dispositivos surrealistas que posteriormente serán productivos en otras literaturas como en la de Julio Cortázar, a lo que nos dedicaremos en nuestro trabajo.

Edmund Wilson [1931] desarrolla un recorrido histórico sobre los orígenes del surrealismo. Expone las características y los principales aportes de cada movimiento cultural hasta llegar al surrealismo. Describe la búsqueda que el romanticismo hace de un lenguaje nuevo, la rivalidad entre este movimiento y su sucesor, el naturalismo; habla del parnasianismo, del dadaísmo hasta llegar al simbolismo y señala a Poe como uno de los referentes para este movimiento. Los simbolistas adoptan de Poe la reflexión sobre la práctica de la escritura y la indefinición como una tensión con potencia literaria.

El crítico propone analizar una tendencia de la literatura contemporánea a partir de seis autores que pertenecieron a la misma corriente: W.B. Yeats, James Joyce, T.S.Eliot, Gertrude Stein, Marcel Proust and Paul Valéry. También menciona a figuras simbolistas

como las de Lautréamont, Verlaine y Rimbaud, quienes configuraron su poética de una forma disruptiva y provocadora. Encuentra en las opciones vitales y literarias de Villiers de l'Isle Adam y de Rimbaud dos posibles líneas de análisis, incluso de saturación para el movimiento simbolista. En el caso de Villiers de l'Isle Adam, Wilson toma a "Axel", un largo poema en prosa publicado en 1890, y traza un paralelo entre la actitud del protagonista del poema y la de los simbolistas. La actitud de Axel consiste en el pesimismo, la resignación, la experimentación solitaria, el uso de la poesía como único escape de la realidad, el desprecio por las convenciones y los formulismos. La falta de compromiso con la vida que refleja el protagonista del poema, es, según Wilson, una de las posibilidades estético-vitales para el simbolismo; dado que para sus autores el arte y la vida están imbricados.

La otra alternativa es la opción de Rimbaud en su calidad de visionario, de precoz y de innovador. Él se veía a sí mismo al margen de las leyes, de la sociedad y de la literatura; un sujeto crítico con las instituciones. Rimbaud llevó su praxis estética a su vida de forma literal; dejó de escribir y se lanzó a experimentación vital. Rechazó a la intelectualidad europea y viajó a lugares remotos de África. La opción de Rimbaud es la alternativa de la ruptura, tanto en el plano literario como en el vital. Wilson sostiene que la vida de Rimbaud puede ser más simbolista que la de muchos de sus sucesores, que se limitaron a una experimentación dentro de los límites de la burguesía europea.

Se mencionan estas opciones y se las marca como una forma de saturación: ¿quién podría ir más allá del encierro de Axel o ampliar la experimentación de Rimbaud? Las figuras literarias de 1920 y 1930 pueden ser admiradas, pero ya no pueden continuarse en la siguiente generación de escritores. Entonces el legado de los simbolistas es un lenguaje nuevo en donde las relaciones entre las palabras y sus referentes no son las convencionales. Este lenguaje ha modificado la idea tradicional de la sintaxis. Desde la perspectiva de Wilson, la revolución del lenguaje simbolista en la literatura es equivalente a la revolución que produjo, en la ciencia y en la filosofía, la ruptura de la relación de causa y efecto.

Marcel Raymond [1933 (1940)] realiza un recorrido histórico de las figuras precursoras del surrealismo, como Baudelaire, hasta llegar a los autores surrealistas emblemáticos

del movimiento, como Breton y Aragon. Se problematiza la figura de este último y pregunta si fue un verdadero surrealista o si abordó la ciudad construyendo un paisaje urbano, en *Le paysan de Paris*, por la necesidad de burlarse de ella. La figura de Aragon estuvo marcada por el compromiso con el Partido Comunista. Raymond diferencia la obra de Aragon y su filiación política con la de Breton, porque, en este caso, la obra fue la construcción y la defensa tanto estética como política del surrealismo. Según esta perspectiva crítica, Breton, después de quince años, confundió su destino estético y vital con su movimiento. El análisis comparatístico nos permite hallar una similitud entre el compromiso político y estético de Aragon y el de Cortázar, y una diferenciación de estos últimos con Breton, quien intentó sostener la autonomía del surrealismo sin vincularlo explícitamente con una filiación política de izquierda.

Raymond indaga la situación del escritor, más específicamente la del poeta, en la Europa de finales del siglo XVIII. Sostiene que el escritor clásico, el escritor romántico va construyendo un camino hacia un nuevo modo de expresión que será el simbolismo. Realiza un recorrido historicista, habla sobre los aportes realizados por Baudelaire, que fueron definitorios para el simbolismo y luego el surrealismo. Destaca la desvinculación del didactismo, y del contenido moralizante en su obra. También resalta la construcción de un paisaje urbano, a partir del cual Baudelaire hace una asociación de las palabras más allá de la lógica. El lenguaje y la poesía ingresan a un mundo nuevo y se proponen extender los límites de la percepción subjetiva. La poesía es una forma de transformación y ese rasgo transformador se adoptará en la poética de los escritores surrealistas. Raymond no explica cuáles son las alteraciones a la lógica del lenguaje que hace el surrealismo. Esta tesis busca analizar la productividad de las alteraciones a la lógica como la innovación de los géneros literarios, como lo hacen *Nadja* o *Le Paysan de Paris* en su formato. Raymond afirma que el surrealismo recupera la tradición simbolista de los poemas en prosa. También incorpora el uso del significante sin que remita necesariamente al significado convencionalmente atribuido; es la poética de la imagen por sí misma, sin que remita a nada. Otro recuso es cambiar la persona gramatical en la narración sin que haya un referente o sin presentar previamente el personaje.

Raymond señala que el principal aporte de Verlaine al simbolismo es la distinción entre la palabra inmediata y la palabra esencial. Se comprende por palabra inmediata la palabra como una herramienta comunicativa, que se vincula con una realidad sensible; a diferencia de la palabra esencial, que es un instrumento de poder, una palabra que incita y provoca la comprensión. Esta última va más allá de la realidad sensible. Raymond califica la obra de Rimbaud como revolucionaria y profética. Este autor es caracterizado como salvaje, intolerante e idealista. Rimbaud no imita la naturaleza, sino que la encarna, la asimila a su yo sin mediar procedimientos formales en la producción artística. El artista se transforma en un experimentador; el poeta construye su texto a partir de la gratuidad de las imágenes, se construyen imágenes superpuestas y brillantes a la manera de un caleidoscopio. En *Une saison en enfer* (1873) el narrador convoca a Satán para desencadenar una escritura catártica en donde el mensaje es “sálvese quien pueda”. Raymond destaca a Rimbaud pero se distingue de Wilson al no marcar al autor como una opción estética y política a seguir para autores ulteriores. Equipara la poética de Rimbaud con la de Lautréamont como precursor del simbolismo, las define, dentro del imaginario del cristianismo, como profetas de la expulsión del paraíso. Según Raymond, la importancia de la obra de Lautréamont está dada por la calidad de sus imágenes, el espectro fantástico que proponen, el infierno nocturno, la elocuencia verbal y la necesidad de la construcción de un paisaje inmoral e infernal, como lo hacen *Les Chants de Maldoror*. Una deficiencia en el análisis que este crítico hace sobre Lautréamont es la carencia de explicación del motivo estético de su satanismo. Lautréamont<sup>2</sup> encontró en el culto al mal una forma de alejarse de lo moralizante. Raymond señala la importancia de Baudelaire, quien en *Les fleurs du mal* (1857) propone una estética decadente y a la ciudad como una experiencia sensorial, rasgos que son incorporados por el surrealismo. Aparecen y se multiplican en Baudelaire elementos que, en términos de Nietzsche, son dionisiacos. Observamos el componente dionisiaco del surrealismo, que es un elemento también presente en la narrativa de Cortázar, que el autor enmarca en cuentos fantásticos y en una realidad burguesa bicultural.

---

<sup>2</sup> Lautréamont refiere, en una carta de 1869, que había adoptado un tono llano, cruel y le había cantado a la desesperación para que el lector deprimido añorase el bien como un medio de salvación.

Según Raymond, Mallarmé y Rimbaud, en cuanto poetas que buscaban superar al hombre, son los pioneros en la búsqueda de una nueva sensibilidad para el poeta moderno. Consecuentemente, los considera como figuras faro para el estudio del movimiento simbolista y como modelos para todos los que los siguieron.

Posteriormente, Raymond aborda el estudio del surrealismo y las revistas donde escribían Guillaume Apollinaire, Henri Bergson, André Gide y André Breton: *Festin d'Esopo* (1903), *Vers et Prose* (1905) y *Phalange* (1906-1914). Sostiene la importancia y la productividad del formato revista para el incipiente siglo XX, ya que estas publicaciones prepararon el campo intelectual literario para la llegada del surrealismo en Francia. El surrealismo, al igual que otros movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, busca vincular el arte directamente con la vida cotidiana y estimular reacciones que tienen que ver con el juego, la religión y el erotismo.

Raymond describe distintas premisas de trabajo del surrealismo, como la desacreditación de la descripción realista, la superioridad de lo maravilloso como fuerza liberadora y revolucionaria, la promoción activa de una ampliación del lenguaje, la escritura automática como una forma de renovación para crear sin reglas. La técnica de la escritura automática, abrazada por los surrealistas, es una noción problematizada por Raymond. Éste aborda cuestionamientos de Aragon a la técnica, cuando plantea que decir imbecilidades bajo un método surrealista es seguir diciendo imbecilidades. Paul Éluard también critica el método de la escritura automática, ya que para él, escribir un poema es la consecuencia de una voluntad bien definida y no de la pérdida de conciencia (*apud Bruézière* 1975: 209).

Finalmente, Raymond caracteriza a poetas surrealistas como Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Éluard y Tristan Tzara. Marca la incoherencia como el punto más endeble de este tipo de poesía. Sostiene que los poetas modernos tienen un nuevo lugar en el mundo y que es el lugar de la catarsis, el lugar dionisiaco de liberación total, de la existencia de los espíritus rotos y frustrados.

Theodor W. Adorno (1958) propone que el elemento vital del surrealismo es el escándalo, muestra la importancia de la obra de Freud y de Jung en este movimiento, pero considera que leer el surrealismo como una teoría psicológica del sueño es

recurrir a una obviedad y subestimar el movimiento. Adorno observa que la asociación gratuita de imágenes se da en las obras del surrealismo y no en el psicoanálisis, ya que la asociación libre psicoanalítica no es arbitraria.

Adorno entiende que la historia debe resignificarse desde el presente y que el artista es aquel que articula el pasado, el presente y su historia interna. El surrealismo realizaba esa articulación, pero su poética del *shock* perdió efecto después de la Guerra Mundial y, según Adorno, la forma superadora del surrealismo no está en su poética, ni en la psicología, sino en el montaje. A través de este procedimiento el surrealismo recupera la mirada de la niñez. El niño puede personificar los objetos a través de su mirada y el surrealismo genera el *shock* en el contraste entre la cosificación y la animación psicológica. El autor sostiene que las imágenes dialécticas surrealistas son dialécticas porque otorgan libertad subjetiva en un contexto social de falta de libertad objetiva. La crítica que Adorno hace al surrealismo es que las imágenes que resultan del montaje no son imágenes de algo interno, sino que son imágenes mercancía, es decir, fetiches. La fetichización de la imagen hace que el surrealismo se asemeje a la fotografía, ya que exhibe un despertar petrificado; un despertar que no conduce a la acción y que no busca modificar ninguna circunstancia de la sociedad que lo rodea. Adorno considera que la experimentación estética es una forma de conocimiento, aunque la construcción de imágenes como mercancías provoque que los objetos nunca lleguen a refuncionalizarse como herramientas didácticas para la educación política; consecuentemente el montaje surrealista se convierte en un fetiche mercantil anárquico y no logra ser el instrumento necesario para que el sujeto sea crítico de la historia.

André Lagarde y Laurent Michard (1962) dedican su estudio al análisis y a la descripción del siglo XX. Reconocen al surrealismo como una consecuencia del período de entreguerras y una renovación poética frente al horror. Caracterizan al surrealismo destacando lo fantástico, lo cosmopolita, el gusto por lo raro y lo nuevo. Proponen que para el surrealismo, la búsqueda de lo insólito no es solamente un juego o una provocación, sino la construcción de un método de trabajo y hasta de una metafísica en donde las estructuras del lenguaje y del pensamiento son sometidas a una desintegración que busca exhibir el artificio, sus pretensiones y por ello mostrar

autenticidad. Analizan la influencia de la obra de Sigmund Freud y el uso de técnicas como la escritura automática, la subversión del lenguaje, la descripción del paisaje urbano y la reconstrucción de una realidad onírica. Lagarde y Michard cuantifican la importancia del movimiento surrealista en su productividad, desde el punto de vista interdisciplinario; existieron manifestaciones del surrealismo en literatura, pintura, teatro, cine. También en la fecundidad de autores posteriores que recibieron su influencia, incluso algunos que estuvieron en la periferia del movimiento.

Lagarde y Michard dan un valor preponderante a la situación histórica de entreguerras, porque el contexto político de la Segunda Guerra Mundial hace que los integrantes del surrealismo tomen distintas opciones políticas y estéticas. Por ejemplo: Aragon y Éluard adhirieron al comunismo, comenzaron a escribir poesía vinculada con la realidad social y fueron poetas de la resistencia francesa, aspecto que Breton desdeñaba.

Estos críticos comparten con la bibliografía comentada en nuestra tesis el relevamiento de las técnicas o procedimientos que utilizaron los surrealistas en la poesía anterior a 1914, como el verso libre simbolista. Uno de los aportes de Lagarde y Michard es que mencionan la incorporación de autores belgas como muestra de la productividad del simbolismo fuera de Francia, aunque los autores no tienen en cuenta la dimensión del surrealismo fuera de Europa.

Este estudio histórico desarrolla la importancia de la experimentación y la búsqueda de lo que Breton llamó "*la vraie vie*"; la prevalencia de la poesía como eje de la transformación y de los ejercicios estéticos: "la poésie est alors comme une introduction et un preambule expérimental à la conquête effective d'une manière d'exister assumant tous les aspects de la vie, ce qu'avaient pressenti Lautréamont et Rimbaud" (Lagarde y Michard, 1973: 341). Como se ha referido, Lautréamont y Rimbaud son los poetas faro para el movimiento y en este ensayo se menciona como referentes del surrealismo a William Blake y a Gérard de Nerval,<sup>3</sup> pero no se desarrollan sus poéticas, ni sus aportes.

---

<sup>3</sup> André Breton continúa en *Nadja* (1928) el ejercicio de experiencia psicológica y literatura, iniciado por Gérard de Nerval en *Aurélia* (1855).



El análisis de Lagarde y Michard profundiza el estudio de la dimensión política del movimiento. Si pensamos en las figuras centrales del surrealismo, podríamos decir que los estudios reseñados identifican a André Breton como el líder y jefe del grupo desde 1919 hasta 1924. En 1926 él defiende la independencia del movimiento respecto de todo control exterior y lo refleja en la escritura de los dos Manifiestos. Al final de la Segunda Guerra Mundial, realiza la defensa del surrealismo integral. Robert Desnos, un surrealista que había sido un referente del automatismo verbal, en 1926 se diferencia respecto a la metodología de trabajo surrealista y en 1930 se da un distanciamiento entre él y Breton. 1930 es una fecha de quiebre para el grupo, ya que Breton rechaza todo tipo de control externo; en cambio Louis Aragon primero y Paul Éluard después, responden de distinta manera adhiriéndose al comunismo. De esta forma, asumen una lírica donde se destaca el sentimiento nacional, el misticismo de la libertad y, como vimos, se convierten en poetas de la Resistencia. Ellos optaron por reestablecer un lugar intermedio entre la libertad del lenguaje y el compromiso con el momento histórico. En síntesis, según Lagarde y Michard el surrealismo es más una aventura estética que una práctica literaria específica.

Maurice Bruézière (1975) busca reconstruir la producción literaria esencial en Francia después de la Primera Guerra Mundial. Considera que la guerra precipitó la decadencia de las viejas generaciones e instó a un recambio más vertiginoso y radical de parte de muchos autores que, en ese momento, estaban en la mitad de sus carreras y no habían sido reconocidos todavía como figuras preponderantes. Ellos son Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry y Marcel Proust. Según Bruézière estos cuatro referentes de la generación post simbolista buscaban el indicio de un arte nuevo. Sus sucesores, como Breton y Aragon, entre otros, aportaron una nueva forma de sentir, de pensar, de reaccionar y de escribir, una forma revolucionaria. Este autor sitúa la época de oro de la literatura francesa contemporánea en los cuarenta años que van desde 1920 a 1960. Es cuando la literatura de entreguerras posee una importancia capital, y es allí donde se inserta el surrealismo. Bruézière realiza un análisis más detallado de la obra de los autores que señala como centrales del período simbolista. Luego analiza la poética surrealista, a partir de sus tres autores centrales: André Breton, Paul Éluard y Louis Aragon.

Sobre Breton, Bruézière sostiene que su influencia es más importante que su obra. Una vez más se distingue la influencia de la obra de Freud en Breton, la importancia de la imaginación, de los juegos de palabras y de la escritura automática, en la redacción de *Manifestes du surréalisme* y en *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. Breton realiza una militancia estética y política por el surrealismo; sostiene la unión entre los sueños y la realidad como una decisión humanista que vuelve a poner al hombre como el centro del universo.

Bruézière dedica los siguientes capítulos Paul Éluard y a Louis Aragon, señala que ellos suscriben a las técnicas de escritura surrealistas y a la preponderancia de la imagen. Éluard es caracterizado como el poeta más sensible dentro del trío de surrealistas. Aragon es identificado como un comunista ortodoxo; ese compromiso hace que su acción política se corresponda con su acción poética. Es un autor comprometido que sostiene que el surrealismo no se define por aquello que defiende, sino por aquello que ataca. Este compromiso político lo conduce a producir obras realistas y así a alejarse definitivamente del surrealismo; produce lo que Bruézière llama « littérature militante ».

En conclusión, el surrealismo fue un movimiento que superó la idea de lo lúdico o lo onírico; es un movimiento que se sumergió en una nueva metodología de trabajo para el artista. Un movimiento de vanguardia que a partir de la unión entre el arte y la vida cosificada buscó generar una nueva realidad. No obstante, no llegó a concretar la construcción de esa realidad, ya que sus imágenes no produjeron el despertar revolucionario anhelado por Benjamin y no se convirtieron en elementos críticos para el análisis de la historia, como proponía Adorno. El surrealismo incorporó la herencia simbolista del satanismo, tomando como referentes a Rimbaud, Baudelaire y Lautréamont. También utilizó la forma poética como una praxis estética y como un campo de experimentación formal. Este movimiento, como lo hicieron sus precursores simbolistas, altera la relación entre las palabras y sus referentes; el lenguaje ha perdido su inocencia y esta artificiosidad es exhibida. El surrealismo recoge la diferenciación entre palabra inmediata y palabra esencial de Paul Verlaine para ponerla en cuestión.

Definir lo inmediato y lo esencial para el surrealismo es complejo y plural. Breton, Aragon y Eluard darían respuestas diferentes frente al pedido de estas definiciones. Esa es la fuerza dionisiaca del surrealismo, lo que Benjamin llama “embrión dialéctico”, su artificiosidad y su carácter de búsqueda constante. Una búsqueda estética y social que resultó ser la forma más acabada de representar la sociedad durante el período de entreguerras, en donde el horror había transformado la experiencia humana y había que mirar el mundo de una forma nueva. El mundo no era el mismo, el sujeto estaba escindido y este juego dialéctico se pone en funcionamiento en las obras surrealistas: poemas en prosa, novelas que deconstruyen la forma novela. El surrealismo está en los márgenes, en los pasajes. Allí el humor, el sarcasmo, una naturaleza cruel y personificada, como en los trabajos de Daumier y Grandville, se hacen presentes en su carácter de mercancía. El surrealismo no reniega de la mercancía, la transforma y la multiplica. Subrayamos la definición de Aragon cuando identifica al surrealismo por aquello frente a lo que se opone, también adherimos a la propuesta de Lagarde y Michard, quienes afirman que una de las marcas de la preponderancia del surrealismo como movimiento estético y social es la magnitud de su productividad durante el siglo XX. Una de las formas de productividad es su llegada al Río de la Plata, incluyendo las transformaciones que a partir de ella realiza Julio Cortázar en su obra y que analizaremos en nuestra tesis.

La tradición crítica, con autores como Raymond, Bruézière y Lagarde y Michard, realiza análisis vinculados con la historización, con la caracterización del período de entreguerras y con la descripción del surrealismo. Se dedica al estudio de los antecedentes, a sus representantes más significativos y a la productividad del movimiento. El estudio del simbolismo queda circunscripto al análisis de Poe, Baudelaire y Lautréamont como precursores. Los autores que exceden la descripción del surrealismo para proponer sus líneas de análisis son Benjamin, Adorno y Wilson. La crítica mencionada posee una mirada eurocéntrica y no tiene en cuenta la productividad del movimiento surrealista en América Latina. Tampoco se analiza la forma en que el surrealismo transformó la manera de producir literatura en las obras posteriores a los movimientos de vanguardia.

Nuestra investigación propone estudiar la recepción productiva del surrealismo literario francés en los cuentos de Cortázar, tomando su obra como una muestra representativa del recorrido que la literatura latinoamericana tuvo durante el *boom*. Buscamos de esta forma teorizar desde la contemporaneidad y desde América del Sur para complementar las deficiencias de la tradición crítica mencionada. Consideramos necesaria la lectura de la obra de Cortázar desde el campo intelectual de América del Sur, para poner en el centro del análisis la biculturalidad del autor, su compromiso con la realidad latinoamericana, el análisis de su poética, a fin de complementar la mirada eurocéntrica de la bibliografía en nuestro estado de la cuestión.

## 1.2. Lecturas críticas sobre la obra de Cortázar

La bibliografía crítica detallada a continuación aborda el análisis de la poética de Cortázar, su lugar dentro de la literatura fantástica y su rol como autor consagrado en el campo literario argentino.

Manuel Durand (1965) indaga la poética de Cortázar y sostiene que los orígenes literarios de sus cuentos están en la tradición de la literatura francesa del siglo XX. Afirma que Cortázar tiene un componente lúdico y de abstracción muy desarrollado, que le permite conciliar mundos diferentes. En su análisis de *Historias de Cronopios y de Famas*, Durand describe procedimientos del autor argentino, como la creación de neologismos y el uso del humor. El narrador habla de los cronopios con un tono explicativo muy cotidiano y coloquial. Cortázar introduce los cronopios, las famas y las esperanzas como si fuesen algo conocido por todos; esta naturalización de lo fantástico produce sorpresa e hilaridad en el lector: “Nos hallamos ante un mundo de imaginación pura, no encaminada a fines prácticos, y en el cual no se plantean problemas de tipo fisiológico o metafísico” (1969: 45). En la poética de Cortázar la fantasía es un fin en sí mismo, los cronopios frecuentan la ciudad de Buenos Aires y repiten *slogans* de productos comerciales; el lector advierte que los cronopios y las famas habitan el mismo espacio que él.

Durand indica que los personajes de Cortázar luchan en contra del pragmatismo y de la vida utilitaria. El apartado del texto “Manual de Instrucciones” propone un vaivén entre lo cotidiano y lo mágico, por ejemplo en un texto como “Pérdida y recuperación del pelo” o en “Instrucciones para dar cuerda a un reloj”; esta idea de asignar nuevas funciones a objetos cotidianos es un procedimiento dadaísta y surrealista, como lo hicieron en el arte Duchamp o Dalí.

Los cuentos de Cortázar se mueven en un doble plano: un primer nivel al que Durand llama lógico-científico y es el que busca ganar la confianza del lector; un segundo nivel que es un conjunto de fórmulas fantásticas e irracionales que descolocan al lector. Según Durand, los textos de Cortázar no resisten lecturas simbólicas o sociológicas. El autor supo proteger su obra de cualquier intento de interpretación lógica. En ese

sentido, su literatura de juega con la literatura, con el concepto de realidad y se resiste a la interpretación.

Noe Jitrik (1968) señala que los cuentos de *Bestiario* trazan un puente entre una subjetividad controvertida y escindida y un mundo alienado que intenta explicar lógicamente aquello que se le escapa. En este libro de cuentos, la racionalidad burguesa convive con la irracionalidad propia de lo fantástico; aparece el doble plano como categoría formal y esa dualidad posibilita concretar el deseo en lo real o en lo fantástico.

Jitrik observa que los cuentos presentan elementos recurrentes, como la expulsión y sus consecuencias. Expulsar algo supone una transformación; en estos relatos la expulsión rompe con un estado de cosas.

Alejandra Pizarnik (1969) realiza un análisis de “El otro cielo”, señala la intertextualidad del cuento con *Les Chants de Maldoror* desde el epígrafe y la aparición del motivo del doble (*Doppelgänger*). Así como Isidore Ducasse es el Conde de Lautréamont, Laurent, el asesino del cuento, también lo es y el narrador confunde ambas muertes. La muerte de Laurent y la del sudamericano se mezclan. Esta dualidad hace referencia a la biculturalidad de Ducasse, que nació en Uruguay y produjo su obra en francés. La desaparición de Laurent hace que el narrador abandone los cielos artificiales de las galerías, y de esta manera también abandona la dualidad vida adolescente-vida adulta. La autora encabeza su ensayo con un epígrafe de Rimbaud<sup>4</sup> que habla sobre la influencia de la experiencia en la mirada del sujeto. En las galerías, que son lugares de pasaje de un mundo a otro, de un tiempo a otro, Laurent convierte a las mujeres de la vida en mujeres de la muerte. Pizarnik señala que el acto de matar implica una identificación con la muerte: Laurent es un personaje que combina Eros y Thánatos; cuando desaparece del mundo de las galerías, el narrador no lo frecuentará más. Alejarse de las galerías es alejarse del mundo de las pasiones. Posteriormente, el narrador decide casarse con su novia, hace un pacto tácito con una vida burguesa y ordenada. Entonces, Pizarnik cree que el lector cómplice se pregunta por lo que propone Lautréamont poco después de la aparición del segundo epígrafe, “Que ne

---

<sup>4</sup> “Enfant, certains ciels ont affiné mon optique...” (apud Pizarnik, 1969: 55)

considère-t-il plutôt, comme un fait anormal, la possibilité qu'il a eue jusqu'ici de se sentir dépourvu d'inquiétude et pur ainsi dire heureux?" (Lautréamont, 1988: 462)

El artículo de Luis Gregorich (1969) piensa la obra de Cortázar en relación con la literatura hispanoamericana y especialmente el vínculo que esta tradición literaria establece con lo fantástico. El artículo se inicia recuperando un prólogo de la revista *Sur* de 1940 en donde Bioy Casares y los compiladores criticaban la concepción de la novela rioplatense por "una grave debilidad en la trama" (*apud* Gregorich, 1969: 120) y recomendaban como alternativa a este problema el cuento fantástico. Gregorich entiende que la obra de Cortázar sirve para explicar el devenir de la literatura fantástica en la Argentina y, a esos fines, divide la obra de Cortázar en tres sectores.

- El sector fantástico en donde agrupa obras como *Bestiario* y *Todos los fuegos el fuego*. En donde usa recursos característicos de lo fantástico y referidos anteriormente, como la ruptura del orden temporal, la irrupción de lo irreal, la presencia de lo onírico y el desarrollo de la acción de acuerdo con modelos míticos.
- El sector experimental con "Lejana" e *Historias de cronopios y de famas* en donde se combinan una intención realista y una preocupación simbólica.
- El sector formal con "La autopista del Sur" en donde el autor abandona la búsqueda de la forma y lo simbólico, para construir un texto antiliterario. Es el inicio de una crítica a la narrativa tradicional que madurará en *Rayuela*.

Gregorich muestra que Cortázar enfrenta a la literatura con más literatura, describiéndola y repitiendo sus procedimientos caducos, usando juegos de palabras, deformaciones paródicas, personajes que usan el registro más coloquial. Cortázar produce literatura antiliteraria porque ataca a la literatura "[... ] desde su propia intimidad" (1969: 128). Afirma que no es pertinente hacer una lectura sociológica de la obra de Cortázar, porque ésta no critica a la sociedad, sino a la literatura. En ese camino crítico e intrincado de su obra, los lectores leemos literatura. Gregorich afirma que el mérito de Cortázar es ser nueva literatura que contiene la deconstrucción de la vieja y, de esta forma, se erige como una literatura que se supera a sí misma.

Richard Allen (1969) señala características generales de la obra del escritor argentino. Señala la hilaridad, el uso de la ironía, el retruécano, lo obscuro, el clisé; propone que Cortázar fue influenciado por Rimbaud, pero que ha dejado de ser un *voyant* (vidente) para ser un *voyeur* (mirón), que observa meticulosamente la ciudad con la avidez de la mirada surrealista. Se ocupa de la estructura de *Rayuela*, de los lugares de pasaje, en donde París representa la vida adulta y Buenos Aires la infancia del autor. Menciona los juegos de palabras y la concepción lúdica de las palabras como una forma de “recrear” la realidad, armar, deformar: “Buscar formas de decir lo que el lenguaje cotidiano no alcanza a hacer” (1969: 117).

Eduardo G. González (1974) indaga el sentido de los textos de Cortázar, se pregunta cómo encontrar el sentido en la ruptura de la pregunta. El autor analiza “Lejana” y *Rayuela* para pensar la significación del punto de fusión, como un elemento recurrente en la literatura de Cortázar. El punto de fusión “consiste en estar situado en los límites de la representación, que es donde el deseo busca algo que puede ser la fusión de la sexualidad y la muerte” (1974: 234). Este crítico retoma el concepto de *figura* en *Mímesis* de Auerbach, refiere que el término designa la función de enlazar el entendimiento de hechos históricos o individuos diferentes sin disolver su historicidad. Alina Reyes vive en dos planos en lo cotidiano no puede comunicar la existencia de la mendiga, eso lo manifiesta en un diario, que escribe durante la noche. El día es la vida, la noche es la escritura. La pequeña victoria de Alina sobre lo cotidiano se corporeiza en su diario, es decir, en la escritura. Ella, que debe elegir entre casarse o seguir escribiendo el diario, opta por casarse pero no puede controlar su percepción de la mendiga. Alina se encuentra con la mendiga en el puente y éste no puede ser recorrido en ambas direcciones. Cruzar el puente es ir más allá de la representación, Alina debe elegir entre la locura y la cordura. González afirma que “Lejana” y *Rayuela* buscan un punto o un momento de conversación entre la locura y la razón, la vida y la muerte, lo diurno y lo nocturno. Hay un universo, del otro lado del puente o después del punto de fusión al que se dedicará la literatura de Cortázar. González concluye que, “Lejana’ traza los límites de la palabra, *Rayuela* se propone hacer hablar el silencio” (1974: 249).



Sara Castro-Klarén (1975) examina las relaciones entre Cortázar y el surrealismo en obras que desafían los formatos tradicionales del cuento o la novela como *Último Round* y *La vuelta al día en ochenta mundos* y la relación con la patafísica en *Rayuela*. Si bien estos textos no forman parte del *corpus*, haremos extensiva la relación de Cortázar con el surrealismo y la patafísica como partes de la poética del autor.

Castro-Klarén coincide con Manuel Durand en que la influencia recibida por Cortázar es más de la literatura francesa que de la literatura latinoamericana. Por ejemplo, es notoria la influencia de la Nueva Novela Francesa en *Bestiario*, sendos textos fueron publicados durante la década de cincuenta.

Esta autora analiza que Cortázar rechazó ser clasificado como surrealista porque criticaba que el surrealismo no hubiera ido más allá de los juegos de palabras; sin embargo, aceptaba el rescate que este movimiento había hecho de la realidad y la mente fuera de los límites del racionalismo y de la burguesía. Ambos comparten el cuestionamiento sobre “la normalidad” como una convención burguesa y la incorporación del sueño como una ventana del mundo nuevo. No obstante, para Cortázar las ventanas del sueño son solo una de las tantas posibilidades para la percepción y para las múltiples combinaciones posibles.

El humor negro, la ironía y una mostración del artificio de la escritura son rasgos característicos de Cortázar que están vinculados con el surrealismo. Cortázar no emplea en sus cuentos la escritura como un mero discurrir de la conciencia, también critica la escritura automática surrealista como juego verbal, dice Castro- Klarén “Nothing in Cortázar’s work is frivolous or facile” (1975: 221).

El vínculo con la patafísica es a través de la obra de Alfred Jarry, se propone establecer otras relaciones con la realidad:

(Elle) décrira un univers que l’on peut voir et que peut-être l’on doit voir à la place du traditionnel, les lois que l’on a cru découvrir de l’univers traditionnel étant des corrélations d’exceptions aussi, quoique plus fréquentes, en tout cas de faits accidentels qui, se réduisant á des exceptions peu exceptionnelles, n’ont même pas l’attrait de la singularité (Jarry, 1950: 217).

La relación entre Cortázar y la patafísica también aparece en Aletto, (2014), quien cita la conferencia de Cortázar “El sentimiento de lo fantástico”, en donde el autor reconoce la influencia de Jarry:

[...] Alfred Jarry, el autor de tantas novelas y poemas muy hermosos, dijo una vez, que lo que a él le interesaba verdaderamente no eran las leyes, sino las excepciones de las leyes; cuando había una excepción, para él había una realidad misteriosa y fantástica que valía la pena explorar, y toda su obra, toda su poesía, todo su trabajo interior, estuvo siempre encaminado a buscar, no las tres cosas legisladas por la lógica aristotélica, sino las excepciones por las cuales podía pasar, podía colarse lo misterioso, lo fantástico[...] (Cortázar, 1982: 2).

Aletto indica que Cortázar conocía muy bien la patafísica, aunque no era un miembro activo del Colegio de patafísicos. Le interesaban la patafísica, el humor y las excentricidades literarias.

Aletto afirma, como Castro Klarén que, en primer lugar, la patafísica en Cortázar es parte de una mirada más profunda y de una concepción sobre lo fantástico. En segundo lugar, que si bien Cortázar menciona como antecedentes *El almanaque del mensajero*<sup>5</sup>, su tradición paródica se inscribe dentro de la tradición francesa.

Cortázar busca anular las diferencias especiales, temporales y culturales, según Castro-Klarén, a la manera de un mandala o un Aleph. Cortázar desdibuja los límites; especialmente, su obra ha buscado borrar los límites entre lector y autor, el lector es un coproductor del texto, un lector cómplice. El texto se convierte en un espejo donde el lector ve su propia imagen.

Este es un rasgo patafísico, ya que se considera que el mundo está en construcción, que esa construcción es aleatoria y circunstancial. El autor argentino emplea estructuras circulares, como las que encontramos en “Lejana”; cuya protagonista, Alina Reyes, vive una crisis de conciencia, percibe y sueña a su lejana en Budapest. El surrealismo considera que los sueños se transforman la realidad en una experiencia poética y la patafísica acepta el absurdo del mundo; ambos elementos están

---

<sup>5</sup> Cortázar reconoce estos almanaques como una publicación que leía de niño y que contenía una cantidad de material muy heterogéneo como: calendarios, fases de la luna, las mareas, recetas de cocina, consejos de jardinería, medicina para el hogar, cuentos y poemas.

combinados en el derrotero de Alina Reyes, experimentar ser otra y devenir esa otra desconocida e íntima a la vez.

Castro-Klarén afirma que la obra de Cortázar es una crítica y una reflexión sobre la escritura, refleja una poética en donde los juegos de palabras no son solo algo lúdico y experimental, sino una forma de concebir la realidad. Cortázar pone en juego lo que dicen sus personajes, por ejemplo cuando escribe *62/Modelo para armar* (1968) que es la realización de un modelo de novela esbozado por Morelli en *Rayuela*.

Castro-Klarén subraya que Cortázar se inspiró en Man Ray y en Lester Young para crear sus cronopios y que su intención era que la escritura fluyera como una improvisación de jazz; quería escribir haciendo perceptible una presencia de la ausencia. Esta autora afirma que el punto en común entre Cortázar, el surrealismo y la patafísica es la búsqueda de reconciliar los opuestos y la integración del absurdo como una inevitable tercera dimensión de la realidad.

Mónica Tamborenea (1986) realiza un estudio sobre Cortázar en la literatura argentina, a partir de *Todos los fuegos el fuego*. Señala lo fantástico como elemento fundante en la poética de Cortázar, habla sobre la búsqueda de lo onírico, la influencia de Jarry y de la patafísica en el autor y su visión lúdica del mundo: “[...] el juego instauro su propio mundo extraordinario que explora los límites ambiguos de la ficción y de lo real” (1986: 7). La exploración de los límites y los distintos mundos, de la segunda realidad, lleva a Cortázar a explorar los límites del lenguaje, como lo había hecho Borges.

La autora habla de la oscilación entre una búsqueda metafísica y una praxis revolucionaria en Cortázar y de la recepción adversa que tuvo la experimentación en ambos planos para él, ya que ha sido criticado tanto por izquierda como por derecha. El lugar central de Cortázar en el canon literario argentino se da, según Tamborenea, a partir de *Rayuela*, que provocará la relectura de todos los textos anteriores del autor.

El estudio de los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* reflexiona sobre tres ejes: los lugares de pasaje, los dobles y la intertextualidad.

- Los lugares de pasaje, como lugares de la realización del deseo, se pasa de la ficción a la realidad en “La salud de los enfermos”, del deseo a la realidad en “La Isla al mediodía”, de un tiempo a otro en “Todos los fuegos el fuego”, de Buenos Aires a París en “El otro cielo”. La escritura es la que realiza el pasaje entre los distintos mundos. Se da un caso diferente en “La Señorita Cora” ya que el desplazamiento es en la voz del narrador, “el atractivo del relato reside en la preocupación centrada en el proceso de enunciación” (1986: 42), el cambio de narradores se da en el interior de un mismo párrafo, los que cuentan los sucesos desde distintos ángulos y puntos de vista. Se construye polifonía, a través de los registros lingüísticos correspondientes a distintos personajes de clase media: Cora, la madre de Pablo, Pablo.
- “Reunión” se analiza de otra forma, es cuento realista que incorpora la dimensión política en Cortázar. En este cuento el pasaje se realiza como un enfrentamiento entre dos mundos contrapuestos pero reales, la selva como lugar de lucha y el futuro en la ciudad: “[...] hablamos del futuro, de lo que iba a empezar cuando llegara el día en que tuviéramos que pasar del fusil al despacho con teléfonos, de la sierra a la ciudad [...]” (Cortázar, 2004: 64). El cuento se exhibe en su calidad de relato desde el paratexto, ya que comienza con un epígrafe de *La sierra y el llano* (1961); el narrador es un *alter ego* de Guevara; no hay marcas identitarias en el texto pero sí están consignados, por ejemplo, los problemas de asma del narrador. El cuento se presenta como el diario del Guevara. Lo mismo sucede con Luis, figura en la que el lector reconoce a Fidel Castro, y la reunión es entre estos personajes. Tamborenea señala que la descripción que se hace de los revolucionarios y su misión no opacan la idea del juego en la poética de Cortázar “[...] el juego no es lo opuesto a lo serio, es un modo de abordar la realidad haciéndose cargo de lo que tiene de absurdo o de fantástico” (Tamborenea, 1986: 62).
- Los dobles. En el análisis de Tamborenea, el universo de Cortázar está lleno de dualidades, simetrías y correspondencias, en “La autopista del Sur”, la autopista se carga de valores positivos contrapuestos a los valores negativos atribuidos a París. En “El otro cielo”, la dualidad estructura todo el relato, Cortázar incluye dos epígrafes de *Les chants de Maldoror*; se instala así la

temática del doble: “El yo de Buenos Aires se desdobra en el yo de París, éste en el sudamericano que se refleja especularmente en Laurent, doble también de Lautréamont” (ibíd: 45). A partir de la multiplicidad de dobles y de la relación intertextual planteada en el epígrafe, Tamborenea propone que Ducasse es el doble que Cortázar elige para sí mismo, también refiere que algunos críticos han atribuido esta insistencia en el tema del doble al desgarramiento Buenos Aires-París, vivido por el autor. El tema del doble y las construcciones simétricas muestran dos lugares, dos mundos que transitar y la opción de Cortázar será caminar por la fisura que une ambos universos.

Jaime Alazraki (1990) problematiza la noción de lo fantástico; para ello realiza un relevamiento sobre las distintas definiciones canónicas de lo fantástico, como la de Roger Caillois, la de Louis Vax y la de Tzvetan Todorov. Estas definiciones tienen en común que lo fantástico es aquello que causa miedo al lector: “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá [...] y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío” (1990: 25). Alazraki cuestiona la categoría de lo fantástico y argumenta que el cuento moderno ya no entiende ni produce lo fantástico como en los siglos XVIII y XIX. Señala la necesidad de una definición de lo fantástico en donde puedan ser clasificados cuentos como los de Kafka, Borges y Cortázar. Este último subraya, en una conferencia (1982), que la mayoría de sus cuentos se caracterizan por el sentimiento de extrañamiento y pertenecen al género fantástico por no poseer una mejor definición, ya que en sus cuentos lo fantástico aparece de una manera trivial y prosaica, a diferencia de la construcción preliminar realizada por los cuentos de terror antes de la llegada del elemento fantástico, como, por ejemplo, “La casa del juez” de Bram Stoker. Es decir que, en los cuentos fantásticos de Cortázar, no hay tenebrosas noches de lluvia antes de la llegada del monstruo. Para distinguir este tipo de cuentos fantásticos de los de sus antecesores, Alazraki propone la denominación “neofantástico” y rastrea la manera de presentar lo fantástico en lo neofantástico. Esta nueva categoría introduce el elemento fantástico sin progresión, no se construye una atmósfera atemorizante, lo

fantástico emerge sin prolegómenos. Lo neofantástico considera al mundo real como una máscara,

[...] como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una 'fisura' o 'rajadura' en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad [...] está llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad (1990: 29).

Esta segunda realidad no produce miedo, sino que busca mostrar fragmentos de sinrazón que escapan a la lógica y al lenguaje. Parafraseando el concepto de Benjamin sobre la historia, podemos decir que el neofantástico peina a contrapelo la convención que la sociedad burguesa contemporánea considera "realidad".

Alazraki señala que los ruidos en "Casa Tomada", el tigre en "Bestiario" y los conejos en "Carta a una señorita en París" no son irrupciones arbitrarias, sino que poseen un sentido metafórico. La metáfora no puede ser encauzada por la comunicación y queda abierta en los relatos: "El texto se calla, pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración" (1990: 30). Alazraki reformula el concepto de "metáfora epistemológica" de Umberto Eco y emplea este término para las imágenes del neofantástico que no son complementos del conocimiento científico, sino que alternativas a él.

La definición de Roger Caillois sobre el cuento fantástico lo enmarca como parte del movimiento romántico y a ambos como un cuestionamiento de racionalismo científico y la sociedad burguesa. Alazraki observa que el neofantástico está involucrado con los efectos de la Primera Guerra Mundial, con los movimientos de vanguardia, con el psicoanálisis freudiano, con el surrealismo, con el existencialismo. Alazraki ratifica su hipótesis citando a Cortázar en una entrevista realizada por Omar Prego, en donde el autor se reconoce como parte del neofantástico.

Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que enseñaba la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico, lo que tal vez Alazraki llama "*neofantástico*." (apud Prego, 1990: 32).

Es pertinente indicar que la intervención teórica de Alazraki sobre la utilización de la misma definición de lo fantástico para la literatura anterior a las guerras mundiales y la posterior es caer en una generalización descontextualizada de la historia del siglo XX. La experiencia de vida del hombre después de las guerras y del psicoanálisis se ha transformado; hablamos de otro sujeto. Así como Ernst Bloch (*apud Ceserani*, 1999: 114) refería que la lamparita incandescente en una habitación había disipado notablemente los terrores nocturnos y había modificado la literatura fantástica, la necesidad de acuñar una nueva categoría para definir lo fantástico se hace imprescindible. El sujeto del siglo XX es un sujeto escindido. La obra de Freud señala cómo la experiencia de monstruosidad convive como parte integrante de cada sujeto y de la sociedad capitalista. La categoría de lo neofantástico de Alazraki es adecuada y necesaria. Este autor interpreta metafóricamente los ruidos en “Casa Tomada”, el tigre en “Bestiario” y los conejos en “Carta a una señorita en París”. La interpretación metafórica es una de las opciones posibles en los cuentos de Cortázar, pero la entendemos como una forma de limitación de los cuentos mencionados, ya que su potencia narrativa y su nueva concepción de lo fantástico están en incorporar lo inesperado al cuento y que eso muestre el artificio de la literatura y cuestione los límites de la representación. Es en la grieta de los cuentos donde se insertará el lector cómplice cortazariano y hará de esos elementos una lectura propia. Así como el neofantástico considera que la realidad es porosa y maleable, la misma porosidad permite múltiples lecturas de los cuentos de Cortázar.

Peter Standish (1997) desarrolla la evolución política de Cortázar y las tensiones producidas entre sus compromisos políticos y estéticos. El artículo también aborda la recepción adversa que el despertar político del autor tuvo tanto para algunos representantes de la derecha, como para algunos representantes de la izquierda. Cortázar desafía a quienes llama “los promulgadores del arte al servicio de las masas” (*apud Standish*, 1997: 467) y se presenta como un cronopio cuyo principal motivo de escritura es la catarsis personal, y no el ser un divulgador programático de ideas latinoamericanas o socialistas.

Standish propone a Cortázar como un escritor revolucionario, considerando la idea de revolución como un principio no solo político, sino también estético. La obra de

Cortázar no es revolucionaria por los temas que a veces aborda, como por ejemplo “Reunión” en *Todos los fuegos, el fuego*; sino porque pregunta qué es la literatura, cuáles son las categorías literarias, cuestiona la autoridad del autor y construye en el lector un coproductor del texto, un lector cómplice. Es un tipo de literatura que lleva todas las definiciones al límite, ya que, como el autor decía, la dictadura intelectual le resultaba tan intolerable como la política. Según Standish la “Revolución cortazariana [...] es una subversión amable pero incesante” (1997: 471), es una búsqueda permanente de formas nuevas y de cuestionamiento a los cánones establecidos.

Rémo Ceserani (1999) investiga lo que llama el “modo fantástico”, entendiendo que lo fantástico trasciende los género literarios. El autor dedica un apartado a Julio Cortázar como representante del neofantástico, según la categorización de Alazraki. El artículo repone la tesis de Alazraki y hace referencia a las influencias de las vanguardias, el surrealismo, la pintura y el cine en el neofantástico en general y en Cortázar en particular. Ceserani introduce que Cortázar debe el cambio de su paradigma literario al surrealismo y a la concepción de la realidad de Alfred Jarry y de la patafísica. El procedimiento dominante en los cuentos de Cortázar es la búsqueda del absurdo lógico:

[...] la determinación de relaciones existentes entre diversos planos de la realidad espacial y temporal que no son explicables con los criterios tradicionales de la alternativa entre la verdad y el error; se trata de un acercamiento provocador y perturbador de dimensiones diametralmente opuestas (1999: 178).

Beatriz Sarlo (2007) describe y analiza elementos de la poética de Cortázar, como el vínculo con las vanguardias europeas, con el surrealismo y con la patafísica. Cortázar ha heredado de la patafísica el gusto por lo azaroso y por la cotidianidad alterada por contingencias que salen del orden establecido. Cortázar también tiene raíces argentinas, como lo evidencia la influencia de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Según Sarlo, Cortázar y Marechal tienen en común una hipótesis sobre el agotamiento de la novela como forma y la búsqueda de su renovación. Cortázar valora la parodia y la comicidad de *Adán Buenosayres*.

Cortázar experimenta con el uso de los registros lingüísticos de sus personajes, se fusionan variedades sociolectales distintas en sus textos, hay juegos de palabras y un



uso de términos de una variedad rioplatense. Sarlo encuentra huellas de Oliverio Gironde en la forma en que Cortázar describe el erotismo: “Esta lengua del amor refuerza el carácter excepcional, extra-cotidiano, de la verdadera pasión [...] atribuyéndole al erotismo una potencialidad de conocimiento” (2007: 243). Sarlo indica ejes de análisis de *Rayuela* como el erotismo, la degradación y la locura, que haremos extensivos al *corpus*; por ejemplo la presencia del erotismo y la experimentación con los registros de “La Señorita Cora”; la observación de un mundo degradado en “Las puertas del cielo” y “El otro cielo”, la forma en que los narradores transitan ambos mundos y la locura que se hace presente en “Lejana” y en “Casa tomada”.

Cortázar construye un lector activo, sus obras combinan crítica literaria con uso de procedimientos narrativos como “aprehender relaciones ocultas, la de perforar la sintaxis trivial para instalar, en otra parte, en otra sintaxis de los hechos” (2007: 254). La autora repone aquello que Ana María Barrenechea había llamado “poética del lector”, aplicándolo a *Rayuela* y describe cómo el lector se involucra con la realización de operaciones textuales que rompen con la idea de la novela o del cuento tradicionales.

Sarlo sostiene que el autor argentino ha construido su objeto en la heterogeneidad entre lo local y la cultura europea. Afirma que él se especializó en la ficción fantástica, en donde hay un desplazamiento invisible de un espacio a otro como una cinta de Moebius; se pasa de una espacialidad real a una espacialidad imaginaria y en el tránsito lo fantástico amenaza lo desconocido. Estos espacios que ya nos son cerrados; en Cortázar, dejan abierta la posibilidad de lo siniestro; al igual que la de los surrealistas, su literatura se propone abrir un camino desde un espacio conocido y previsible a lo desconocido e imprevisible.

Para concluir, observamos que la tradición crítica, a través de autores como Durand, Castro Klarén y Aletto, realiza un análisis detallado de los procedimientos de la poética de Cortázar, en donde se encuentran elementos surrealistas y patafísicos, como la presencia de los sueños, la aparición del azar, la incorporación de neologismos y de avisos publicitarios y la construcción de un lector activo o cómplice que participe en la

construcción de la historia. La bibliografía no elabora en profundidad la relación entre Cortázar y Rimbaud, como referente del simbolismo. Nos proponemos analizar la forma en que Cortázar toma lo irreverente del surrealismo y realiza una fusión en donde obra y vida son indisolubles.

El trabajo de Pizarnik realiza un aporte crítico en relación con el vínculo entre Cortázar y Lautréamont; partiremos de su aporte con el propósito de desarrollar la biculturalidad en ambos escritores y la concepción del texto como laboratorio formal iniciada por Lautréamont y continuada por el autor argentino.

Durand y Castro-Klarén destacan la importancia de la tradición francesa en la obra de Cortázar, pero señalamos, siguiendo a Sarlo, la proyección que tuvieron para este autor otras figuras de la literatura argentina, que realizaron la recepción productiva de las vanguardias europeas, como Borges, Girondo y Marechal. Hay una influencia que no fue mencionada por la crítica y es la de Roberto Arlt, quien ofrece al Cortázar lector un mundo popular, marginal y consecuentemente un uso de variedades dialectales como el lunfardo. El mismo Cortázar se refiere a la importancia de Arlt en varias oportunidades, como en la entrevista realizada por Soler Serrano en 1977 y en sus clases de literatura de 1980. La tradición crítica es deficiente en el estudio de la relación Arlt-Cortázar. En nuestra investigación es relevante la fusión que el autor realiza entre el vagabundeo del *flâneur* surrealista y la marginalidad en grandes centros urbanos como Buenos Aires y París.

Críticos como Aletto y Alazraki toman las opiniones de Cortázar como cita de autoridad para sus análisis, pero no tienen en cuenta la crítica de Cortázar sobre su propia obra. En las clases de Literatura que dictó en la Universidad de Berkeley, Cortázar (2013: 18) sostiene que el camino de su literatura es significativo porque es similar al camino recorrido por la literatura latinoamericana durante la época del *boom*. Él organiza su obra en tres etapas: una etapa estética, una metafísica y una histórica. Su literatura, fue desde la búsqueda de la literatura por la literatura misma, a la construcción de un público lector de literatura latinoamericana y la construcción de una mirada crítica y comprometida sobre la realidad latinoamericana. Este camino de compromiso político se profundizará en los libros posteriores a los que forman parte de nuestro *corpus*; sin

embargo hallamos en la primera etapa estética de su producción el germen de la transformación.

Peter Standish realiza un aporte teórico al considerar a Cortázar como un escritor revolucionario y a la revolución cortazariana como una revolución no solo política, sino también estética. La crítica relevada describe la recepción formal que Cortázar hace del surrealismo y de la patafísica, pero es deficitaria porque no analiza la influencia que el aspecto político del surrealismo tuvo en el autor argentino. Nuestro trabajo se propone analizar el germen revolucionario en la primera etapa de la literatura de Cortázar, pensando el valor revolucionario del surrealismo y el compromiso político de algunos de sus autores. El compromiso político de Aragon es uno de los aspectos que Julio Cortázar empleará y resemantizará en su obra para abordar la realidad latinoamericana de su tiempo. Cortázar distingue entre un escritor revolucionario y un escritor que escribe sobre la revolución. La búsqueda de Cortázar es la construcción de una literatura innovadora, pero que resulte de un trabajo sistemático y la conformación pedagógica de un público lector.

Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario [...] (Cortázar, 1970: 11).

Tomando la categoría de neofantástico de Alazraki nos proponemos emplear el modelo de análisis con el que Tamborenea estudia *Todos los fuegos el fuego* y extenderlo a nuestro *corpus*. Esta autora organiza su estudio en tres ejes: los lugares de pasaje, la dimensión política y los dobles. El concepto de lugares de pasaje es un aporte y un elemento recurrente en la crítica, Jitrik lo llama “el doble plano” y González lo identifica como punto de fusión.

Esta tesis parte de los aportes críticos mencionados y busca profundizar el análisis de la obra de Cortázar y su recepción productiva del surrealismo literario francés y de la patafísica. La literatura de Cortázar genera una fusión entre las tradiciones europeas y la literatura latinoamericana, es una literatura revolucionaria que, a partir del fenómeno del *boom* de la literatura latinoamericana, permite transformar el foco

eurocéntrico de la crítica literaria vinculada con el surrealismo y la patafísica.

Buscamos leer productividades y transformaciones del surrealismo y de la patafísica desde América del Sur a través de la obra de Cortázar.

## 2 Capítulo II: Formas de recepción productiva en *Bestiario* (1951)

Con el objetivo de analizar la recepción productiva del surrealismo francés en *Bestiario*<sup>6</sup>, hemos organizado apartados que trabajan motivos surrealistas como a) la experimentación formal; b) los lugares de pasaje; c) el doble; d) la belleza convulsiva. Entendemos por recepción productiva,<sup>7</sup> en nuestro caso, a la incorporación de procedimientos literarios propios del surrealismo en la poética de Cortázar como el montaje, la presencia de lo onírico, la multiplicidad de voces, la disolución del yo, y la explicitación del carácter artificioso de la literatura; también la relación autor-lector activo.

En primer lugar, se realizará una introducción sobre cómo los autores referentes para el surrealismo y los surrealistas trabajaron estos motivos. En segundo lugar, nos dedicaremos al abordaje de los motivos surrealistas en los cuentos de Cortázar.

### 1.1.1 La experimentación formal. El texto como laboratorio y el problema de la forma

Jitrik (1969: 13) dice que *Bestiario* es un libro en donde hay una búsqueda desmesurada por la forma y que esta inclinación estética provoca “una cierta evasiva gratuidad” (ibíd.) en los cuentos. Esta tesis busca exhibir que la innovación formal en *Bestiario* no es una demanda de evasión, sino el primer paso para una revolución estética gradual y constante (Standish, 1997: 469) que cuestiona al cuento dentro del cuento y que dada la productividad de la figura de Cortázar en la literatura argentina, no es una revolución agotada, como sostiene Viñas<sup>8</sup> (1971: 130).

La forma es uno de los puntos que Cortázar trabaja siguiendo la línea del simbolismo y del surrealismo, dándole un matiz que lo diferencia de la tradición europea.

---

<sup>6</sup> Todos los números de página que se indican entre paréntesis en este capítulo proceden de la edición de *Bestiario* indicada en “Bibliografía”.

<sup>7</sup> Ver “Recepción productiva” en nota 1 en la página 2.

<sup>8</sup> [...]Cuando la revolución den la palabra, antiburguesa y antirretórica, se va decantando sobre sí misma para convertirse en otra retórica ¿qué se hace? (Viñas, 1971: 13).

Analizaremos la problemática formal en Baudelaire y en Lautréamont como referentes para el surrealismo.

Baudelaire, en *Le spleen de Paris*, innova con la forma, produce poemas en prosa. En la dedicatoria a Arsène Houssaye, afirma que sus poemas no tienen ni pies ni cabeza y que son cola y cabeza al mismo tiempo (Baudelaire, 1972: 23). Lautréamont, por su parte, realiza una ruptura con las formas literarias tradicionales; *Les chants de Maldoror* responde a la idea de los cantos clásicos como extensos poemas narrativos. Sin embargo, no se mantiene la unidad temática en ellos. En la narración se combina el uso de la tercera persona omnisciente con un uso provocador de la segunda persona, reforzada con apelaciones al lector, que lo disuaden de leer una obra que no está dirigida al gran público. Se apela al odio del lector como potencia creativa, una fuerza dionisiaca que desata el vínculo tradicional autor-lector. En *Les chants de Maldoror* se produce una comparación entre la profundidad del mar y la profundidad del corazón humano. El mar se pondera por indomable, por sus movimientos intempestivos y permanentes.

[...] sur toute ta surface sublime, tes vagues incomparables, avec le sentiment calme de ta puissance éternelle. Elles se suivent parallèlement, séparées par de courts intervalles. A peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnées du bruit mélancolique de l'écume que se fond, pour nous avertir que tout est écume (Lautréamont, 1988: 80).

Lautréamont elige el formato del vaivén del mar como pauta rítmica para los cantos, un ir y venir potente e impredecible. El mar es un elemento central desde el aspecto argumental y también desde el ritmo de los cantos. Los primeros cinco cantos construyen la poética de la obra, la fuerza, la provocación, el satanismo y la presencia de una naturaleza cruel. Estos elementos son constitutivos del último canto.

Continuando con la comparación con el mar, diremos que los primeros cinco cantos se convierten en espuma para dar lugar al sexto. Este último canto presenta un cambio de formato, es una novela corta, protagonizada por un adolescente, Mervyn, seducido y sodomizado por Maldoror.

Los surrealistas, que tomaron a Baudelaire y a Lautréamont como modelos estéticos, también innovaron formalmente. Breton, en los *Manifestes du surréalisme* (1924),

describe técnicas como la escritura automática, juegos como los cadáveres exquisitos y los sueños como motores de la escritura poética y como instancias de renovación formales. En *Nadja* postula el narrar sin estructura, ni formato: “Je n’ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards [...]” (Breton, 1964: 19). El movimiento surrealista pondera los libros abiertos y aquellos que no necesitan claves para ser entendidos. La consideración sobre el espacio urbano se modifica en el surrealismo, la ciudad se transforma en un espacio lúdico. Aragon y Breton consideran a París y a Nantes, respectivamente, como laboratorios para la creación; ese carácter de experimentación y de innovación formal es retomado por Cortázar. Una diferencia entre los surrealistas y Cortázar es que sus cuentos no se enmarcan en el fluir de la conciencia o en la técnica de la escritura automática, sino que componen una obra en donde cada palabra es elegida con cuidado. La innovación resulta de una búsqueda estética, en lugar de una experimentación física.

Se observa en *Bestiario* la herencia de la innovación formal de *Le spleen de Paris*. El cuento “Lejana” tiene una estructura circular. La esfericidad es aquí una condición de lo fantástico, es la manera en que lo fantástico entra a la historia y ocupa el lugar de lo real. Cortázar propone la idea de fatalidad en estos caminos circulares; el encuentro entre los personajes y su destino es inexorable. Cuentos como “Cefalea” y “Las puertas del cielo” terminan espacialmente donde empezaron, en el criadero de manuscritos y en la milonga respectivamente, pero propician un nuevo inicio y multiplican los interrogantes. Los cuentos concluyen cuestionando la existencia de una nueva escritura o la posibilidad de lo inenarrable.

Así como describimos el uso de la estructura circular de Baudelaire en *Bestiario*, también se da en la incorporación de multiplicidad géneros discursivos, como lo hace Aragon en *Le paysan de Paris*. Allí se integran a la novela, fábulas, artículos de diarios y afiches publicitarios. Cortázar realiza la recepción productiva de esta idea del *collage textual*<sup>9</sup> pero en lugar de agregar afiches o publicidades, emplea géneros discursivos

---

<sup>9</sup> Empleamos el término *collage textual* para describir la incorporación de múltiples tipos textuales extra literarios.

como la carta, el diario íntimo y el chisme, ampliando el horizonte de lo posible dentro del canon literario de América Latina.

El siguiente cuadro organizará el estudio de la innovación formal en *Bestiario*.

| Cuento                          | Formato y categorización  | Persona gramatical   |
|---------------------------------|---|--|
| “Casa tomada”                   | Cuento extraño.   | Uso de la primera persona plural. Narrador protagonista.   |
| “Carta a una señorita en París” | Cuento neofantástico.<br>Carta.   | Uso de la primera persona singular. Narrador protagonista.   |
| “Lejana”                        | Cuento neofantástico.<br>Diario íntimo de Alina Reyes.                                      | Combinación de primera persona singular en el diario de Alina y tercera persona omnisciente al final del cuento.   |
| “Cefalea”                       | Cuento neofantástico.<br>Epígrafes de una revista de la Asociación Argentina de Homeopatía. | Uso de la primera persona plural. Narrador protagonista.   |
| “Circe”                         | Cuento fantástico.  | Narrador en primera y en tercera personas.   |
| “Las puertas del cielo”         | Cuento neofantástico.<br>Referencia al fichaje.   | Uso de la primera persona plural. Narrador protagonista.   |
| “Bestiario”                     | Cuento extraño.<br>Incorporación de cartas.   | Narrador niño, protagonista y en primera y en tercera personas. El narrador de la primera persona es protagonista. |



## 2.1.2 Aproximación teórica sobre lo fantástico

Louis Vax (1971: 41) sostiene que la ocasión para que surja lo fantástico es aquella en que la imaginación se halla secretamente ocupada en minar lo real. El surgimiento de lo fantástico plantea a los lectores una subversión de la lógica, una pregunta sin respuesta.

Bessière (1974: 10) propone que no existe un lenguaje para lo fantástico, sino que este depende del período histórico en el que se inscriba y que puede ser leído como el trastorno del discurso teológico, del discurso ilustrado o del discurso psicoanalítico. El valor del lenguaje de lo fantástico está en deconstruir los discursos dominantes en el interior de esos discursos. Lo fantástico en Cortázar es una condición que estructura sus cuentos. La naturalidad de su incorporación de lo fantástico es lo que lo hace un escritor revolucionario total (Standish, 1997: 465). Cortázar dice: “La fantasía, lo fantástico, lo imaginable que yo amo y con lo cual he tratado de hacer mi propia obra es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea” (Cortázar, 2014: 108).

Hemos referido, en el estado de la cuestión, el empleo del término neofantástico (Alazraki: 1990) para los cuentos de Cortázar, ya que la forma en que aparece lo fantástico en ellos es deliberada y espontánea. Lo fantástico en *Bestiario* funciona en el marco de un coloquialismo de Buenos Aires y hay pasajes en que los lectores tienen la impresión de que lo fantástico funciona como un lugar común. La concepción de lo neofantástico en “Carta a una señorita en París”, “Lejana” y “Cefalea” es la irrupción de un elemento sobrenatural en un contexto realista, pero tomado con naturalidad por los personajes de cada cuento y que no requiere una atmósfera determinada. No obstante, el concepto de neofantástico es opaco en “Las puertas del cielo”. La llegada del fantasma de Celina en el *Santa Fe Palace* es el elemento neofantástico, es la aparición de un fantasma profano en una milonga, es la manera de Cortázar de hacer la recepción productiva<sup>10</sup> de la tradición, iniciada por Baudelaire en *Les fleurs du mal*, de construir una poesía y una belleza urbanas. La poesía surrealista, que recoge la belleza urbana, tiene la misión de abrir la ventana a un mundo de significaciones

---

<sup>10</sup> Ver nota al pie nº 1 en la página 2.

infinitas (Raymond, 1940: 23). Ante la aparición de Celina como un fantasma profano, se da la potencialidad de una lectura múltiple para el lector.

La característica del relato extraño que vemos en “Casa Tomada”, “Circe” y “Bestiario” es la naturalidad de la incorporación del suceso extraordinario. Los personajes se enfrentan con algo que no pueden explicar y aceptan esa imposibilidad. “Casa Tomada” responde a las reglas de la patafísica, los protagonistas se encuentran con algo que ocupa su casa y diseñan distintos recorridos dentro de ésta, hasta que deciden abandonarla. Arrojan las llaves por la alcantarilla: “no fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (18). El narrador y su hermana Irene son atacados por algo que no intentan explicar, ellos solo evaden la situación, pero nunca buscan una respuesta. El transcurrir lúdico de la realidad les juega una mala pasada. Lo que les sucede es una excepción a la ley; se les presenta una realidad misteriosa que ellos deciden no explorar. En “Circe”, Delia Mañara se dedica a la alquimia, sufre el rechazo de su familia y del barrio, pero el cuento no narra los motivos por los cuales Delia se aboca a cocinar insectos y venenos. En “Bestiario” se narra la historia de la familia Funes, que posee el inusual hábito de tener un tigre como mascota. El cuento no explica cómo llegó ese tigre allí y por qué la familia decide convivir con el animal.

El problema de la forma en Cortázar es central porque se exhiben personajes que se transforman. Alguien a quien le prestan un departamento se transforma en “vomitador de conejos” y en suicida, Alina Reyes se convierte en mendiga, Delia Mañara en envenenadora o, si continuamos la propuesta intertextual del título, en hechicera. Celina pasa de ser un monstruo a ser un fantasma y Rema deja de ser víctima para ser victimaria. Los conceptos de forma y de imagen en Cortázar son porosos y flexibles. En el margen de la lógica, esa porosidad permite el devenir: se experimenta ser otro. Desde el punto de vista argumental, la transformación consiste en dejar de ser propietario en “Casa Tomada”, dejar de ser humano en “Carta a una señorita en París”, dejar de ser inocente en “Bestiario”. Desde el punto de vista formal, “Carta a una señorita en París” es una carta y un cuento fantástico al mismo

tiempo. Desde la perspectiva de la recepción, el lector de *Bestiario* abandona su condición pasiva para ser un lector productor.

### 2.2.1 Los lugares de pasaje

El “lugar de pasaje” es un término polisémico. Los críticos referidos en el estado de la cuestión lo llaman de distintas formas: espacios de doble plano (Jitrik, 1968), o puntos de fusión (González, 1974). Entendemos, por esos lugares, puntos intermedios entre realidades diferentes (Tamborenea, 1986). Distinguimos dos acepciones: el lugar de pasaje como un fenómeno económico y social de los albores del siglo XX y el lugar de pasaje como un espacio de otredad, donde rigen leyes diferentes a las de la lógica; en nuestra tesis, las leyes patafísicas. El espacio de los pasajes es un principio estructurador de los cuentos de Cortázar (ibíd.) que se realiza en distintas formas en la obra del autor. La consideración de los lugares de pasaje en la concepción de Benjamin es útil para leer *Bestiario* como una obra que da cuenta de la recepción productiva del surrealismo francés en Latinoamérica, dada la productividad del surrealismo tanto para Benjamin como para Cortázar. En algunos cuentos de Cortázar, como “El otro cielo”, coinciden los lugares de pasaje con las galerías cubiertas. Los pasajes o galerías de París son definidas como una nueva invención de la industrialización según Benjamin:

[...] son corredores cubiertos de cristales y revestidos de mármol que atraviesan varios cuerpos de edificio [...] A ambos lados de estos corredores en que la luz penetra desde el techo se suceden comercios elegantes; cada pasaje es así una ciudad, constituyendo un mundo en miniatura. *Flâneur*. Dentro del cual el ávido comprador encontrará cuanto necesita (Benjamin, 2013: 105).

La ciudad de París, como eje de la modernización occidental, exhibe sus galerías desde el siglo XIX cuando se experimentaron los primeros sueños del consumo. Susan Buck-Morss (2001: 58) explica que los pasajes eran una réplica del inconsciente de la burguesía, allí se encontraban el fetichismo de la mercancía, la cosificación, la moda, la prostitución y el juego. Esta experiencia comercial y arquitectónica se produjo en centros urbanos como París, Berlín, Moscú y Nápoles; por lo tanto, permite analizar un comportamiento social en las metrópolis europeas.

Las galerías y sus cielos artificiales fueron resignificados en el siglo XX, ya que eran espacios en donde se combinaba el antiguo esplendor comercial con un rechazo al pasado. Estos lugares marcan la necesidad de nuevas formas de paseo, de ociosidad y de prostitución. Allí deambulan nuevos estereotipos urbanos. Los pasajes son lugares del misterio. El merodeo y la observación son actividades desarrolladas por el surrealismo durante los paseos urbanos. Un elemento constitutivo de la mirada surrealista es encontrar los puntos de intersección en donde conviven realidades múltiples y jugar con ellas. Aragon, en *Le Paysan de Paris*, con Les Buttes-Chaumont y Breton, en *Nadja*, con el pasaje de la Ópera, nos muestran que hay espacios que son laboratorios para la curiosidad. En consecuencia, aquellos se convierten en lugares de pasaje para el surrealismo. Son espacios para la inteligencia y para el ejercicio libre de la escritura. Por ejemplo: “Voilà que dans le désœuvrement nous nous prenions à penser qu’il y avait peut-être dans Paris, au sud du dix-neuvième arrondissement, un laboratoire qui à la faveur de la nuit répondît au plus désordonné de notre invention” (Aragon, 1953: 167).

La perspectiva comparativa entre Aragon, Breton y Cortázar nos conduce a pensar que la recepción productiva que Cortázar realiza del surrealismo tiene como eje el dominio de lo maravilloso.<sup>11</sup> No obstante, hay más puntos de encuentro con la obra de Aragon que con la de Breton. Aragon emplea la escritura automática como un método de escritura, pero no como un fin en sí mismo. Según Raymond (1940: 299) el límite de la experimentación para este autor era la pérdida del sentido y, al igual que Cortázar, fue criticado por disminuir su calidad literaria al explicitar su compromiso político (Raymond, 1940: 300).

Cortázar considera que el cuento como forma debe ser un puente, un lugar de pasaje, entre la imaginación inicial del escritor y el lector. En la sociedad de consumo, todo aquello que se exhibe bajo el cielo de los pasajes se convierte en mercancía. El autor posee una mirada crítica del consumo. Sus personajes se mueven eficazmente en las realidades alternativas y mercantiles de los lugares de pasaje, pero su accionar como

---

<sup>11</sup> Según Aldo Pellegrini la literatura surrealista se desarrolló en variedades poéticas que van desde lo maravilloso a lo abismal. El surrealismo pretende enseñar a ver lo mágico y lo insólito que se esconde en lo real. Breton, Eluard y Aragon encontraron su poesía en aquella concepción de lo maravilloso (Pellegrini, 1970: 8)

consumidores de clase media es parodiado. Por ejemplo, el narrador en “Las puertas del cielo” va a la milonga a consumir la vida del lumpen; él se posiciona como quien observa un escaparate, hace fichas y anotaciones. Los personajes de clase media, como Marcelo Hardoy, tienen problemas cuando la realidad alternativa excede su condición de mercancía y los interpela.

El título del cuento “Las puertas del cielo” alude al lugar de pasaje, donde la otredad permite la confluencia de tres realidades distintas y complementarias: la milonga de Celina, el mundo del trabajo de Mauro y el espacio de la clase media representada por el narrador. El Dr. Marcelo Hardoy, como un turista, transita otras realidades. El narrador se focaliza como un observador externo:

Me gustaba salir con Mauro y Celina para asistir de costado a su dura y caliente felicidad. Cuanto más me reprochaban estas amistades, más me arrimaba a ellos para presenciar una existencia de la que ellos mismos no sabían nada (120).

La narración presenta analepsis, se abstrae de la situación en varias oportunidades, por ejemplo cuando Marcelo está en el velatorio de Celina y remonta su percepción al Luna Park durante un festejo de carnaval.

La dicotomía entre sentir y pensar marca el pasaje de un mundo a otro. Jitrik (1969: 29) afirma que en los cuentos de *Bestiario* hay una confrontación entre sentir y juzgar y que se da una inclinación a favor del primer término. Mauro y Celina sienten, a diferencia del narrador que no puede evitar pensar. En este personaje, Cortázar realiza la recepción productiva de la tradición de la *flânerie* del surrealismo y la fusiona con la tradición de lo marginal en la literatura argentina al estilo de Roberto Arlt. Mauro muestra la vida del obrero de la gran ciudad y Celina es una mujer lumpen que se ha vendido como mercancía. Sentir y pensar es aquello que distingue las clases sociales, es el umbral en el lugar de pasaje. Mauro y Celina viven, mientras Hardoy piensa: “Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir” (122). El narrador va a las milongas y, lejos de perderse en la experiencia colectiva, hace fichas sobre los monstruos, intenta objetivarlos y “consumirlos” como a cualquier otra mercancía, pero la presencia del fantasma le impide cumplir su propósito.

Observamos el germen del posicionamiento político y estético de Cortázar, en este cuento, a través de la multiplicidad de miradas y de la necesidad de un lector activo. La perspectiva comparatística entre Breton y Cortázar lleva a algunas distinciones. La primera consiste en la concepción del empleo como una rutina negativa y alienante. En *Nadja*, Breton se declara en contra del trabajo: “Je suis contraint d’accepter l’idée du travail comme nécessité matérielle, à cet égard je suis on ne peut plus favorable à sa meilleure, à sa plus juste répartition. Que les sinistres obligations de la vie me l’imposent [...]” (Breton, 1964: 69). En *Manifestes du surréalisme* se pondera la libertad y se propone un regreso a la infancia como la verdadera vida (Breton, 1979: 52), el momento de la vida en que el hombre está exento del trabajo y sumergido en lo lúdico.

Cortázar aborda un mundo de personajes de clase media en donde el trabajo es una realidad vital. En “El otro cielo”, el empleo es una actividad aceptada y que posibilita el nexo entre los personajes de distintas clases sociales. Por ejemplo: Marcelo Hardoy conoció a Mauro porque había sido su abogado y a través de él a su esposa, Celina.

Otra distinción entre Breton y Cortázar es el uso del narrador. Los narradores de Breton en *Nadja* y de Aragon en *Le Paysan de Paris* cuentan en primera persona; se fusiona la figura del narrador con la del autor. Los surrealistas asocian estas figuras y se dejan llevar por la experimentación estética. Hardoy es un narrador protagonista, pero no está asociado con la experiencia estética del autor, como sucede en *Nadja* y en *Le Paysan de Paris*. Este personaje no puede desembarazarse de su yo de clase media, no se presta a la experimentación libre. La diferencia entre el narrador del cuento y el merodeo de los surrealistas por la ciudad es la imposibilidad de Hardoy de dejarse llevar, de percibir un caudal de imágenes y reelaborarlas, contando con su absoluta gratuidad. Breton (1964: 6) advierte en el prólogo que *Nadja* responderá a motivos antiliterarios, donde se incorporarán fotos y dibujos para evitar la descripción realista, a diferencia de “Las puertas del cielo”, donde la descripción realista es cruda, analítica y provoca una interpelación al lector, quien debe posicionarse como monstruo o como *alter ego* de Marcelo.

La tercera divergencia entre Breton y Cortázar es que el escritor francés postula que la operación surrealista solo puede ser productiva y exitosa a partir de la asepsia moral; en cambio, en los personajes cortazarianos se ponen en juego la dimensión moral y sus prejuicios sociales: el lumpen y la clase media. Cortázar no renunció a sus pronunciamientos políticos y éstos se ven reflejados en su narrativa breve y también en sus novelas.<sup>12</sup> En “Las puertas del cielo” se sabe que Celina estuvo en lugares promiscuos y que Mauro la “rescató” de ese mundo. También que Marcelo los observa y que no es uno más; ellos se jactan de su presencia con su círculo de amistades proletarias, donde lo llaman “doctor”, para exhibir el vínculo entre ellos. Hay pasajes en donde se parodian los estereotipos como los de la madre de la muerta, las chinas o el cantor de tango.

La acción narrativa del cuento se desarrolla a partir de la muerte de Celina, se da el pasaje de la vida a la muerte. Celina era un monstruo que se transfiguraba en la milonga; sabía que *El Santa Fe Palace* era su cielo. Siempre había deseado asistir, pero primero por los clientes en lo de Kasidis y, después, por la monogamia se había limitado. En este personaje, las dimensiones del sentimiento y la voluntad se ven limitadas por la necesidad de la subsistencia. En el lugar de pasaje, cuando la vida ya es un estadio superado, Celina es un puro goce y felicidad. Paradójicamente, solo Marcelo, que es quien puede pensar, la ve en su aparición fantasmagórica *avant la lettre* y comprende que aquello era el cielo para los monstruos y la vida que él vivía, un purgatorio constante. La moral de la clase media, representada por Hardoy, es puesta en cuestión por el cuento.

### **2.2.2. La propiedad privada como amenaza**

Observamos cómo se presentan los espacios cerrados en el simbolismo y en el surrealismo para compararlos con la aparición de la propiedad privada como amenaza en Cortázar. Las casas o espacios cerrados no son temas desarrollados por Baudelaire

---

<sup>12</sup> Luis Chitarroni (2000: 164) sostiene que el éxito de Cortázar se fue malbaratando, con el paso de los años, por los tiempos en los que vivió el escritor y por sus pronunciamientos políticos: “Es ya un lugar común elogiar los cuentos de Cortázar para detractar sus novelas”.

en *Le spleen de Paris*, pero observamos que éstos dejan de ser un lugar de resguardo para Lautréamont. En el Canto VI de *Les Chants de Maldoror* se enfatiza la idea de la vulneración del espacio privado (Lautréamont, 1998: 473). Mervyn, la víctima, habita la elegante casa familiar (ibíd.: 466), vigilada por Maldoror, y en la él que ingresa una carta para invitar al joven a un encuentro. Asistir a la cita implica transgredir los límites tanto de la casa como del intento de protección de la familia (ibíd.: 477). En el surrealismo la acción se desarrolla en espacios públicos. Breton y Nadja se encuentran en la calle, en restaurantes, en teatros (Breton, 1964: 90). En *Nadja*, la ausencia de una propiedad que acoja a la protagonista es una amenaza y al mismo tiempo un rasgo de libertad. En *Le Paysan de Paris*, vivir en un lugar de paso como un hotel (Aragon, 1953: 23) aparece como una liberación.

“Casa tomada”, “Carta a una señorita en París” y “Cefalea” se desarrollan en viviendas particulares y en ámbitos cerrados que se corresponden con las viviendas de los personajes, pero que no los resguardan. Paradójicamente, la propiedad privada se convierte en una amenaza para los protagonistas. Ellos necesitan abandonar los espacios que habitan; por lo tanto, la propiedad privada deviene en un lugar de pasaje. Jitrik (1969: 19) afirma que, en los cuentos referidos, el pasaje de una interioridad resguardada hacia el exterior es una “zona sagrada” que se generaliza y se transmite cuando muestra todo el vivir que la contenía. Una vez expulsados, los personajes conforman grupos ineficaces o semieficaces pero defensivos para cuidar la zona sagrada de otra posible amenaza que el cuento no narra (ibíd.: 21).

El espacio de la propiedad privada en “Casa Tomada” es invadido por un “otro” que la transforma en un riesgo para los protagonistas. Viñas (1971) habla de *Bestiario* como un ejemplo de “libro burgués” y que éste opera seductora o distanciadamente con los símbolos y los organiza como un mecanismo de defensa ante los otros. Por lo tanto, la presencia de las masas es percibida como una posible agresión “que acecha permanentemente en los zaguanes, tras los biombos o en las trasposiciones zoológicas que corren las “casas tomadas” (ibíd.: 124).

La casa es habitada por el narrador y por su hermana Irene, que se dedica a tejer. El tejido y la casa se relacionan con la rutina de los hermanos y con la casa familiar.



Irene teje mientras habita la casa. Sus tejidos se vuelven inútiles ya que no hay quienes usen la cantidad de prendas que ella produce, pero no interrumpe su labor.

Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido [...]. Un día encontré el cajón de debajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lilas. Estaban con naftalina, apilados como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas (11).

La casa era amplia y la pareja de hermanos no necesitaba trabajar. El bienestar económico no modifica las circunstancias ante la llegada del “otro”; dada la reacción de los protagonistas, la salida es inexorable. El lugar de la estabilidad se transformó en lugar de pasaje; tanto el dinero como la comodidad e incluso el tejido han quedado del otro lado. “El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo”(17). La trama urdida por los hermanos, ya sea el tejido de Irene o los planes del narrador para sobrevivir en la casa, pierden sentido cuando la propiedad privada ya no los cobija. La casa los abandona y ellos se abandonan a la incertidumbre del devenir, a la falta de respuestas que caracteriza al relato extraño.

En “Carta a una señorita en París” la vivienda de la calle Suipacha genera un orden cerrado; el narrador necesita que sea un lugar de pasaje, dado que temporariamente se aloja allí. El contraste entre el orden cerrado y la intervención del caos es lo que llevará al narrador de la cordura a la locura. Se opera una transformación mientras el cuento se desarrolla. Allí convive la rutina laboral diurna del narrador con la vida nocturna de los conejos. Éstos habitan bajo un doble cielo artificial, el departamento y el armario: “De día duermen. Con la puerta cerrada, el armario es una noche diurna solamente para ellos, allí duermen su noche con sosegada obediencia” (26).

El lugar de pasaje es el lugar de convivencia de realidades disímiles, es un espacio de otredad. El hecho consciente de que la rutina sea inútil para reestablecer el orden en el lugar de pasaje es definitorio para el narrador suicida. Su rutina sirve mientras tenga diez conejos, pero al vomitar un onceavo conejo, el orden cerrado ha perdido sentido:

Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mí este lado del papel, este lado de mi carta

no continuó al calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tara de comisiones (31).

En el lugar de pasaje se juegan otros principios, las reglas de la realidad porosa de la patafísica. El departamento se convirtió en un lugar de pasaje, en un espacio en donde coinciden mundos distintos. En la calle Suipacha, convive la rutina burguesa del narrador y el caos de la existencia incontrolable de los conejos. El departamento es un lugar de pasaje de la vida a la muerte: el protagonista mata a los conejos que había creado y luego se suicida.

Así como en “Lejana” y “Carta a una señorita en París”, en “Cefalea” también se presenta el lugar de pasaje en distintos planos: desde la perspectiva argumental, el lugar de pasaje es el espacio del criadero; desde la perspectiva del uso de las personas de la enunciación, se construye el espacio del “ellos” diferenciándolo de un “nosotros” intimista. Por último, en el plano formal, el cuento propicia ser leído como un cuento neofantástico o como el producto de una experiencia de medicina homeopática.

El primer lugar es el espacio en donde se sitúa el criadero. Allí despliegan las actividades propias de este tipo de establecimiento. El segundo epígrafe del cuento (69) es un agradecimiento y remite a San Juan, como el espacio en donde se conocieron a las mancupias, pero el cuento transcurre en un territorio indeterminado. Carece de referencias temporales precisas; se sabe que es verano del hemisferio sur y que los animales serán vendidos en mayo. En el criadero coexisten la vida de las mancupias y las de sus cuidadores, es un lugar de pasaje donde confrontan el adentro y el afuera, en donde se da pasaje de un orden cerrado y una rutina comercial al caos:

Cerrar las puertas de la casa es dejar a solas un mundo sin legislación, librado a los sucesos de la noche y el alba. Entramos temerosos y prolijos, demorando e momento, incapaces de aplazarlo y por eso furtivos y esquivándonos, con toda la noche que espera como un ojo (82).

El adentro es la calma y el orden, el afuera es la demanda insaciable de las mancupias. Hay un segundo espacio que es el lugar de los otros, el lugar de los que no entienden a los cuidadores, ni sus experiencias. Se construye un colectivo integrado por “los de afuera”, caracterizados como supersticiosos e ignorantes. En contraposición a los del

criadero, que forman un grupo defensivo (Jitrik, 1969: 21), comparten la experiencia y el saber sobre las enfermedades y los tratamientos de las mancuapias. El narrador marca la distancia de ellos y los otros con un uso de la primera persona del plural excluyente. Esta gente que no quiere tener contacto con los animales: “[...] en las otras poblaciones se ha difundido el rumor estúpido de que *criamos*<sup>13</sup> mancuapias y nadie se arrima por miedo a las enfermedades” (79)

El tercer lugar de pasaje es el cuento como formato. Se proponen dos lecturas posibles; una es que el cuento sea leído como ficción, como un cuento neofantástico. Otra es que el cuento sea leído como el relato de un caso tratado con medicina homeopática. El cuento se encuentra enmarcado por dos epígrafes; ambos, agradecimientos. El primero, dedicado a la doctora Margaret L. Tyler; las imágenes del relato y un poema, “*Síntomas orientadores hacia los remedios más comunes del vértigo y cefalea*” (69) que aparece publicado por la Asociación Médica Homeopática Argentina. El segundo, destinado a Fernando Cruz, iniciador en la cría de las mancuapias. El lector podría estar leyendo un cuento fantástico o el testimonio de pacientes que alucinan debido al efecto tóxico de las mancuapias. El rasgo patafísico del cuento, que definimos como neofantástico, es la imposibilidad de una respuesta unívoca y correcta. El lector activo que Cortázar construye deberá tomar sus propias decisiones durante lectura.

### **2.2.3. El doble en “Carta a una señorita en París”, “Lejana” y “Cefalea”**

La productividad de los lugares de pasaje en Cortázar no solo se da en el juego de una realidad múltiple, sino en la aparición del doble. El motivo del doble es recurrente y productivo en la literatura fantástica. El simbolismo y el surrealismo hicieron que la problemática de la duplicidad se hiciera más compleja, al agregar la dimensión del mundo interior y de los sueños (Tamborenea, 1986: 43).

Castro-Klarén (1975) y Ceserani (1999) vinculan el tema del doble con los estados de conciencia e inconciencia, con las distintas proyecciones o manifestaciones del sujeto escindido moderno. Tamborenea (1986: 52) señala la centralidad de las dualidades,

---

<sup>13</sup> Subrayamos el uso de la primera persona del plural.

simetrías y correspondencias para estructurar los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* de Cortázar. Hacemos extensivo este principio a los cuentos mencionados de *Bestiario*.

En “Carta a una señorita en París” se da la doble identidad entre Andrée y el narrador; ambos personajes han transitado ese departamento, pero sabemos que para el narrador se trata de un lugar de pasaje. La carta establece un puente entre los personajes, pero, como el narrador se quita la vida, el encuentro entre los dobles queda trunco; será un encuentro diferido a partir de la escritura del cuento como carta. Encontramos nuevamente la necesidad de un lector activo o cómplice.

En “Lejana”, el encuentro entre los dobles se da con la escritura íntima y con los sueños. La vida de los dobles se hace posible solo en los lugares de pasaje, el diario de Alina y el cuento son esos espacios. Alina Reyes sueña con la lejana, padece todos los sufrimientos a los que aquella está sometida y lo escribe en su diario. Alina experimenta una vida fragmentada; busca el lugar de pasaje y de encuentro entre esos mundos disímiles. El espacio que le permite encontrarse con la lejana de sus sueños y de su escritura es un puente en Budapest. Alina desea ir a buscar(se) a su lejana en Budapest, pero teme contárselo a su futuro marido, Luis María. La existencia de la otra se manifiesta en la escritura íntima, pero ella decide dejar de escribir su diario cuando se casa, porque el matrimonio y el diario no son realidades que puedan conciliarse para Alina. La estabilidad del matrimonio, no es compatible con la escritura como lugar de pasaje y, en consecuencia, de experimentación. Ella duda sobre su estado mental, ya que sus percepciones del frío y de los golpes de la lejana son vívidos pero no comprueba la existencia de la otra hasta que llega al Budapest. Una vez allí, se encuentra a la lejana y se funden en un abrazo transformador. La metamorfosis se ha operado y el cuento lo presenta a través de un narrador en tercera persona que cuenta lo que fue del encuentro en el puente y del posterior divorcio de Luis María. Alina experimenta el devenir y a partir de la empatía que siente se da un proceso de metamorfosis. Ella pierde su forma y deviene en la lejana. Esta última nunca fue considerada como un sujeto en el cuento, sino como una potencialidad. Las diferencias entre ambas, después de la metamorfosis, se manifiestan para Luis María porque el matrimonio se disuelve. La experiencia del doble, que es el tema central del cuento, es una experiencia de escritura. Cuando Alina y la lejana se encuentran en el puente, el

lugar de pasaje, se opera la transformación y se obtura la escritura, ya que el último párrafo del cuento es referido por un narrador en tercera persona, en lugar de por Alina o por la lejana.

Existe una duplicidad y una simetría entre mancupias y cuidadores en “Cefalea”, unos son los *alter ego* de los otros. Los adjetivos con los que se describe a las mancupias son los mismos que caracterizan a los cuidadores. El narrador protagonista expone los avatares del cuidado de las mancupias, extraños animales ficcionales caracterizados como sagaces, malevolentes, altamente demandantes y poseedores de un veneno que “[...] actúa con espantosa intensidad” (88). Por lo tanto, los recaudos de los cuidadores con las mancupias son equivalentes a los adoptados por los pobladores que evitan estar en contacto con el criadero. Incluso dos de ellos, Chango y Leonor, abandonan sus actividades. A partir de esa ausencia, el proceso de deterioro de mancupias y de cuidadores se acelera.

El surrealismo desarrolla la nueva relación del hombre con la naturaleza en medio de la metrópolis. Cortázar define al surrealismo como una cosmovisión,

[...] una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo (Cortázar, 2014: 144).

Aragon, en *Le Paysan de Paris* (1953: 177), sostiene que entre todas las fuerzas naturales la más poderosa es la noche. Es provocadora, incontrolable y una protagonista de la acción narrativa. Cortázar resignifica el concepto de naturaleza al estilo de Aragon. En “Cefalea”, la noche está personificada, es un ojo que mira a los protagonistas a la espera de resoluciones que no pueden dar. Se produce un círculo vicioso y angustiante, similar a la recurrencia del dolor que padecen, como eso que les interrumpe la lectura, “[...] algo viviente que camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos [...]” (90) dentro y fuera de la cabeza de los cuidadores. Un adentro y un afuera que no podemos definir porque estamos en un lugar de pasaje y una realidad que no es contingente, sino alternativa.

Los criadores dan testimonio de los problemas de salud que les generan las manuscipias, pero ellos creen que el veneno forma parte de una superstición popular. En la escritura de una agenda de trabajo, los personajes van dejando registro de la evolución de sus propias enfermedades y del tratamiento que improvisan para ellas. En la escritura conviven las enfermedades y sus posibles curaciones, que terminan resultando ineficaces. Los lugares de pasaje coinciden en ser vías de tránsito de la vida a la muerte; tanto animales como humanos mueren.

### 1.1. El concepto de belleza convulsiva

“La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”(Breton, 1964: 190)

El concepto de belleza convulsiva (Breton, 1934) es el resultado de una búsqueda que excede la necesidad de satisfacer instintos pasionales. Es una sensibilidad extrema y estremecedora. Si el placer se desprende de la distancia entre el deseo de la búsqueda y el hallazgo, esta belleza renovada surge de la revelación ante el deseo en estado puro. La belleza convulsiva para el surrealismo es un develamiento, es una fuerza explosiva, es decir, una potencialidad. Los personajes que poseen este tipo de belleza, como la protagonista de *Nadja* de Breton, abren la posibilidad a un juego superador de la lógica.

El origen de este nuevo tipo de belleza está en la obra de Rimbaud, Mallarmé, Poe y particularmente en Lautrémond. Rimbaud en *Une saison en enfer* (1873: 1) personifica a una belleza amarga. Convoca a Satán como fuerza destructora para generar otro orden y una nueva forma de belleza. Mallarmé en *L'après-midi d'un faune* (1876) construye poesía en donde el tedio, la rebelión y el cuestionamiento moral son parte de la poética, en “Une négresse par le démon secouée” cuenta una escena erótica entre una mujer diabólica y un niño. En “Á un poète immoral” de *Poèmes de Jeunesse* (1854-1861) le pide a la bohemia que deje a los perversos cantar su canción. En *Poésies* (1899) dedica poemas a Poe y a Baudelaire, poetas referentes de esta estética, en “Le tombeau d'Edgar Poe” le canta al genio incomprendido, destaca la belleza de su

tumba y el carácter profético de su obra. En “Le tombeau de Charles Baudelaire” compara la boca del poeta con una cloaca; describe el paisaje sepulcral oscuro, perfumado por un veneno que es inevitable respirar. Poe, en cuentos como “The oval Portrait” o en “The Fall of the House of Usher”, construye personajes femeninos que poseen una belleza oscura, fantasmagórica y mortecina. La belleza convulsiva en Poe la hallamos en los animales, la potencia de la imagen inquietante del ave en “The Raven”, “And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming” (Poe, 1951: 381) y en “The black Cat”, “Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder [...]” (ibíd.: 36).

A partir de la obra de los autores mencionados, la belleza es cuestionada, ya no solo se la considera un producto terminado o un don otorgado por un ser superior, sino que también se convierte en un principio de búsqueda y de experimentación. El simbolismo y, luego, el surrealismo proponen un nuevo concepto de belleza. En términos de Nietzsche, una belleza dionisiaca próxima al goce. Desde Poe y Baudelaire, hay una nueva consideración sobre la belleza, una mirada más compleja y un cuestionamiento. Cuando hablamos de belleza convulsiva en Baudelaire y en Lautréamont, este concepto se aplica a *Le spleen de Paris* y a *Les Chants de Maldoror*.

Baudelaire inicia la construcción de una belleza humana y urbana que posee la aspiración de una forma de belleza superior. En su obra, la búsqueda de un concepto de belleza distinto implica también la construcción de una sensibilidad urbana. El poema “La beauté” es una declaración de principios sobre la categoría del título. En este soneto, el yo lírico es la voz de la musa que encarna la belleza tradicional silenciosa, blanca, distante, grandilocuente pero que nunca ríe ni llora. La musa es un estereotipo de belleza muerta e impasible. A la distancia, la musa fascina a sus amantes, calificados como dóciles, pero es poco productiva como fuente de inspiración. Se observa el contenido paródico y rupturista del poema. Se amplía el concepto de belleza incorporando otras emociones que excedan la contemplación pasiva. En *Le spleen de Paris*, “Le mauvais vitrier” presenta el goce a partir de la destrucción. “Le miroir” es protagonizado por un hombre que declara su derecho de

verse al espejo a pesar de su fealdad, y subraya la percepción subjetiva de su fisonomía.

La importancia de la obra de Lautréamont está en la calidad de las imágenes, en el aura fantástica que difunden y en la construcción de un infierno (Raymond, 1940: 293). *Les Chants de Maldoror* cuenta el goce en la crueldad: “Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté! Délices non passagères, artificielles; mais, qui ont commencé avec l’homme, finiront avec lui” (Lautréamont, 1998: 46). El protagonista, Maldoror, es una personificación del goce perverso. Los personajes exhiben una cualidad que los convierte en monstruos. Por ejemplo: el hermafrodita que muestra su dualidad y se siente incomprendido; o las locas que bailan desmesuradamente, en un contexto patético. Los personajes humanos son animalizados por Maldoror y los animales que se convierten en monstruos; como el perro que viola a la niña en el canto III, o el buitre y el búho, que perdieron la forma humana, y están peleando por una mujer en el canto V. En la obra de Lautréamont se da un proceso de metamorfosis entre humanos y bestias. Esta transformación se presenta como algo positivo, ya que la desmesura de la bestia forma parte de la renovación del concepto de belleza:

Le métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d’un bonheur parfait, que j’attendais depuis longtemps. Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau! (Lautréamont, 1998: 350)

Los surrealistas incorporan a sus obras este nuevo paradigma estético. La belleza convulsiva es un requisito indispensable para los personajes femeninos de Aragon y Breton. En el primer caso, se habla de las prostitutas como de las mujeres que llegan de los confines del placer, aquellas cuyo nombre es el dinero de las ciudades (Aragon, 1953: 150). Ellas son representaciones del deseo y del capitalismo; no obstante, en *Le paysan de Paris*, se alzan deslumbrando a los surrealistas cuando se presentan. Estas mujeres desafían el pudor, las buenas costumbres y representan un modelo de libertad. Se diferencian de la figura etérea de la mujer de viento que produce aburrimiento, “Ce spectre c’est l’ennui, jeune homme de tout beauté qui baye et se promène avec un filet à papillons pour attraper les poissons rouges” (ibíd.: 157). La mujer que se pondera en el simbolismo y el surrealismo es la mujer desafiante y cuya belleza posee algún componente desmesurado.



El narrador de Breton sostiene la idea de leer a Nadja como un enigma. Ella, cuyo verdadero nombre es Léona, fue prostituta pero parece haberlo olvidado. En su presente ha elegido su nombre, es decir, ha creado una identidad nueva. Nadja explica que el principio de su nombre en ruso significa esperanza. Es la potencialidad pura: “Je suis l’âme errante” (Breton, 1964: 83). Ella y “Breton” entablan una relación contradictoria, porque él siente una curiosidad dual: por momentos es una preocupación clínica y, en otros momentos, es un interés amoroso. Nadja necesita de “Breton”, desde lo simbólico y desde lo económico. No obstante, ella se sabe poderosa frente a los hombres y utiliza su poder. Le vaticina a Breton que él escribirá una novela sobre ella, la escritura aparece para ella como una forma de hacer perdurar “el fuego” entre ellos (ibíd.: 100). En esta novela, rastreamos un proceso de animalización del varón, se observa una persecución simbólica en la pareja protagónica. Nadja es un genio libre y posee fuerzas mágicas de atracción, ante las que Breton dice postrarse como un perro obediente (ibíd.: 128). En sus dibujos Nadja se representa a sí misma de espaldas como una sirena. El poder de la belleza convulsiva se observa en la metamorfosis de mujer en sirena. La lectura comparada entre la representación de Nadja como sirena y el canto XII de *La Odisea*, es productiva para el análisis de la belleza convulsiva en Breton y en Cortázar. Nadja-sirena, conduce a Breton-Odisseo al goce. La belleza convulsiva es enigmática, se conocen los riesgos, pero aquella arrastra a la ruptura. El poder transformador excede la condición física de la belleza, no solo para quien posee esa belleza, sino también para los que están alrededor. Así, Nadja tiene un novio con una malformación en una mano, pero ella no se había dado cuenta a pesar de haber vivido con él; ella cree que el amor puede hacer cosas de esta índole.

Circunscribiremos el análisis de este tipo de belleza en Cortázar a los personajes femeninos. En *Bestiario* solo los personajes femeninos poseen la belleza convulsiva; los masculinos vivencian su irrupción y actúan en relación con ella. Analizaremos la recepción del concepto de belleza convulsiva en *Bestiario* a partir de los siguientes personajes: Alina Reyes, Delia Mañara, Celina y Rema. Las líneas que desarrollamos, como parte de la belleza convulsiva, son:

- La referencia a *La Odisea*, donde Odiseo debe resistir frente a la isla de las sirenas.
- La animalización de los personajes masculinos.
- La circulación de los personajes con belleza convulsiva en una realidad múltiple, es decir, en el doble plano (Jitrik, 1969: 16). Jitrik propone que el doble plano es una instancia organizadora en *Bestiario*. Es la existencia de un deseo que se despierta sin razón y sin consideraciones (ibíd.: 18). Los personajes con belleza convulsiva habitan el doble plano; defienden la existencia de lo otro, del fantasma.

En “Lejana”, desde las primeras líneas del cuento, Alina Reyes hace referencia a *El retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde, mostrando el motivo del doble que hemos desarrollado y, también, el lado monstruoso de la belleza. Alina vive la dualidad, combina noches de baile y copas con sueños aterradores. Observa la felicidad de otras mujeres como algo que le es ajeno: “qué felices son, yo apago las luces y las manos, me desnudo a gritos de lo diurno y moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando” (35). Observamos la animalización de los personajes masculinos en Luis María, su prometido, que es descrito “con cara de perrito, esperando oír los arpegios” (38) y, mientras conversan o se besan, llegan las reverberaciones de la lejana, que solo Alina percibe. Esas percepciones la conmocionan, también le otorgan el poder de acceder a otro mundo. Alina representa el mundo ordenado de la pequeña burguesía; la lejana, el mundo de la marginalidad; el cuento se organiza a partir de la dualidad de Alina. El hecho de que solo ella conozca la dimensión de la lejana, hace que únicamente ella habite en el doble plano de la realidad porosa de la patafísica; por lo tanto, no se puede llegar a esa otra realidad si no es a través de ella. Luis María no puede acceder a la otredad, él y Nora quedan en un único plano, Alina siente conmiseración por su marido: “Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima” (45). Después del encuentro entre Alina y la lejana en el puente, el matrimonio se separa. Encontramos un elemento recurrente en los cuentos de *Bestiario*: los personajes masculinos quedan fuera de la belleza convulsiva; algunos se aproximan a ella pero no la resisten. Replicando el modelo homérico al que nos hemos referido, la tripulación debe pasar

maniatada, cerca de las sirenas, para no enloquecer. Luis María debe alejarse de Alina para no sucumbir ante ella. El distanciamiento entre Alina y Luis María después del puente es acentuado por el cambio del narrador. Se pasa de la intimidad de la primera persona a una tercera persona omnisciente; ese puente trazado por el narrador es “el puente entre una subjetividad controvertida por el mundo externo en su máxima tensión comprensiva” (Jitrik, 1969: 28).

El cuento “Circe”<sup>14</sup> exhibe un juego de intertextualidad desde los paratextos: el título que refiere a la hechicera homérica y el epígrafe al poema de Dante Gabriel Rossetti. El poema anticipa una relación de erótica, donde el personaje femenino somete al yo lírico. El beso de la mujer es una forma de tentación. Es, al mismo tiempo, un beso de amor y de muerte.

Delia era rubia, joven, se vestía con ropas claras, sus gestos eran estilizados. Su descripción física coincide con el estereotipo de la joven inocente, pero Delia genera desprecio en su alrededor: “La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo” (92). Mario, su tercer enamorado y próxima víctima, la defiende. El luto por los novios anteriores acentúa la belleza de la joven, quien conoce su poder sobre el entorno: “se dejaba vagamente adorar por Mario y los Mañara” (93).

Tal como observamos ya en Reyes, Delia Mañara vive en un doble plano (Jitrik, 1969: 16) que su familia no comprende y rechaza. Es muy seductora, se ríe y capta la atención de Mario, que no sabe qué hacer. Delia, como Circe, tiene poder sobre los animales: se le acercaban sin que ella se lo propusiera. En este juego de dominación, Mario, otro de los personajes masculinos animalizados, integra la manada junto con los ex novios, Héctor y Rolo. A medida que avanza el noviazgo, ella comienza a manipular botellas y cocinar bombones. La producción de Delia está destinada al placer ajeno; ella nunca comía lo que preparaba. Él probaba de forma obediente, con los ojos cerrados y siguiendo las indicaciones de su enamorada. Mientras él probaba, ella gemía. La escena de la degustación del bombón con la cucaracha es descripta

---

<sup>14</sup> Este cuento fue llevado al cine por el director Manuel Antín en 1963. Carlos Dámaso Martínez describe la película “Circe” como desencuentro entre literatura y cine. También señala que durante la década del 60 la literatura fantástica argentina tenía cultores como Borges, Bioy Casares, S. Ocampo y Cortázar que eran criticados por escribir “literatura comprometida” y que en el cine argentino de la misma época era inexistente una corriente de perspectiva fantástica equivalente (Dámaso Martínez, 1999: 288).

como un encuentro sexual de la pareja, donde, en lugar del paroxismo erótico, Mario encuentra el horror. Se quiebra el poder de ella y el muchacho es libre. Delia, agredida, queda en silencio, no ha muerto; puede haber una próxima víctima de su belleza convulsiva. En la escena final, se describe que Delia le ha pinchado los ojos al gato. Este animal es misterioso, seductor y cazador, de la misma forma que lo es Delia. En este juego de dobles y de poder, Delia se impone y asesina al gato, sólo queda un agente de la belleza convulsiva. Ella es una potencia de maldad, casi un Maldoror femenino: goza al matar, seduce haciendo sufrir.

En “Las puertas del cielo”, Celina es un personaje seductor que implica un desborde. Es el único personaje del cuento que puede vivir el doble plano; habita en el umbral entre el lumpen y la clase media, entre la vida y la muerte. Ella puede cruzar al otro mundo, que en la narrativa de Cortázar es una idea de realidad ampliada. Este concepto de realidad incorpora lo fantástico como una posibilidad de lo imprevisible, como aquello que permite abrir otras opciones fuera del realismo. Eduardo González define a esta intersección como punto de fusión en donde el personaje se sitúa en el límite de la representación y su deseo busca una combinación entre la sexualidad y la muerte (González, 1974: 234). En el cuento, Mauro, su pareja, no puede acceder a esa realidad, solo Marcelo, el abogado, vislumbra la otredad, pero desde una mirada extrañada.

Celina padece tuberculosis y vive un largo proceso de debilitamiento. La acción narrativa se desata a partir de su muerte. El deceso de la protagonista magnifica su presencia: “[...]Celina acabando de morirse, un poco como si ella misma hubiera decidido el momento en que eso debía concluir. Era casi de noche y a José María le temblaban los labios al decírmelo” (117).

Hay un límite entre los personajes masculinos y los femeninos: ni Mauro, ni Marcelo pueden acceder a la habitación donde descansa el cadáver. Ella ejerce una fuerza sobre los tres hombres que la rodean: Mauro, Marcelo e incluso José María. La muerte de Celina marca una suspensión del orden establecido. El narrador necesita reunir y reordenar sus anotaciones ante ese suceso. Él hacía fichas sobre los monstruos, las de Celina nunca las había escrito pero las tenía muy a mano. En la dicotomía ya

mencionada entre sentir y juzgar (Jitrik, 969: 29), Marcelo queda inmovilizado en el espacio del juicio. Se marca cierta omnipresencia del personaje de Celina que, al mismo tiempo, se convierte en lo inenarrable.

Durante el velatorio, “Mauro lloraba a cara descubierta como todo animal sano” (122). Se repite el modelo analizado en “Circe”, donde los personajes masculinos no son únicamente animalizados, sino que son tratados como animales domesticados. Se construye una situación paradójica, porque Mauro había sacado a Celina de ambientes oscuros y linderos con la promiscuidad: en esa dinámica, Mauro debería “domesticar” a Celina. El narrador repara en que Celina excede el intento de domesticación por parte de su pareja: “[...] se le escapaba un poco por la vía de los caprichos, su ansiedad de bailes populares, sus largos entresueños al lado de la radio, como un remiendo o un tejido<sup>15</sup> en las manos” (124). Podemos comparar a este personaje con la Nadja de Breton: ambas protagonistas tienen un pasado de mala reputación, establecen una relación de dependencia económica con el varón. Padecen una enfermedad, pero ninguna puede ser limitada o definida por un diagnóstico; ellas superan la materialidad de su cuerpo. Ya hemos referido que Nadja se representa a sí misma como una sirena y Celina, la más linda de los monstruos, es la única que deja a Marcelo sin posibilidad de escribir. Encontramos una metáfora en relación con el poema homérico, en donde Marcelo ocupa el rol de Odiseo, amarrado al mástil del barco para no naufragar. Celina es la sirena, es la perdición; se presenta en el *Santa Fe Palace* y exhibe todo aquello a lo que Mauro no pudo acceder y que Marcelo puede mirar desde la distancia de lo inaccesible:

Celina seguía siempre ahí sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba. Cualquiera de las negras podría haberse parecido más a Celina que ella en ese momento, la felicidad la transformaba de un modo atroz, yo no hubiese podido tolerar a Celina como la veía en ese momento y ese tango (136).

“Bestiario” es un cuento extraño y de aprendizaje. Isabel, una niña, es testigo y cómplice de Rema, quien posee la belleza compulsiva. En la casa de los Funes, Isabel aprende a ejercer el poder de ese tipo de belleza. La situación vivida por Rema en la

---

<sup>15</sup> Observamos la relación entre el tejido y una vida hogareña en el análisis de “Casa tomada” en página 45.

casa de los Funes es una forma de educación para Isabel. La niña observa los movimientos estratégicos que permiten convivir con las bestias. Se ve la animalización de los personajes masculinos: Nene es como una bestia, pero contradictoriamente, hay una humanización de las bestias, el tigre transita la casa como un integrante más de la familia. Como hemos señalado, hay una recurrencia en la relación entre los personajes con belleza convulsiva y el mundo animal. Rema convive con el tigre y con la bestialidad de Nene. Isabel llega para jugar con Nino a quien llama: “Nino cazador de cucarachas, Nino sapo, Nino pescado” (140).

Se muestra una asimetría entre Isabel y Nino; ella percibe su debilidad y espera que reaccione, pero él no puede hacerlo. La niña observa cada movimiento de la familia como lo hace con las hormigas del formicario. Los juegos de los niños del cuento tienen que ver con la minuciosidad y con el hábito de la contemplación: hacer un herbario, mirar un calidoscopio, observar con el microscopio. Isabel examina y toma nota. Sus objetos de estudio son la guerra entre hormigas negras y coloradas y el proceder de los Funes, especialmente de Rema y Nene. La pequeña cuenta a su familia: “El formicario valía más que todo Los Horneros, y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse un tigrecito chico como una goma de borrar” (149).

Isabel aprende con Rema cuáles son las ventajas y las desventajas de poseer belleza convulsiva. Fundamentamos esta idea en la complicidad entre los personajes femeninos, que no se da entre Rema y Nino, su sobrino. Este aspecto refuerza la asimetría entre los personajes de Nino e Isabel. La niña escribe a su familia: “Rema te manda besos, está bien. Yo la encuentro triste, lo mismo a Luis que es muy bueno [...] Si vinieras a buscarme te quedarías unos días y podrías estar con Rema y alegrarla” (157). La observación produce escritura; la niña toma nota de lo que sucede en el herbario y escribe cartas sobre la casa. Isabel vive en el doble plano, está temporalmente con los Funes pero no pertenece a ese entorno. Ella habita la estancia para narrar; sabe que Rema padece la violencia de Nene, la escucha llorar e insultarlo en soledad. En el pasaje cuando Nene pide limonada como excusa para estar a solas con Rema, esta última envía a la niña con la jarra para evitar el encuentro. La niña percibe la situación tensa entre Nene y Rema, observa gestos violentos y adopta un

posicionamiento favorable a Rema. Isabel sabe que el tigre no estaba en el estudio, sino en la biblioteca, cuando Nene se dirige allí. Rema e Isabel, cómplices, saben que es el fin para el Nene, o sea, el encuentro entre bestias y que de esta forma se reestablecerá la justicia (Jitrik, 1969: 15). Se oyen los gritos de Nene; Luis y el capataz intentan ayudarlo, pero Rema se queda con los niños conmocionados e Isabel escucha “un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia” (165). Según la línea de análisis propuesta, en donde los personajes con belleza convulsiva (Breton, 1964: 189), aluden a *La Odisea*, señalamos a Rema y a Isabel en el rol de las sirenas y a Nene como los tripulantes anteriores a Odiseo que sucumbieron ante el canto de las sirenas.

Castro-Klarén (1975: 226) afirma que La Maga de *Rayuela* y Nadja son creaturas surrealistas sin que ellas conocieran nada de la filosofía surrealista, ni de la patafísica. Alina Reyes de “Lejana”, Delia Mañara de “Circe”, Celina de “Las puertas del cielo”, Rema e Isabel de “Bestiario” también lo son. Todas ellas representan la belleza convulsiva surrealista combinada con rasgos característicos de personajes urbanos de la literatura argentina. Viñas (1971), que lee a Cortázar “como un continuado” desde *Bestiario* hasta *Rayuela*, sostiene que lo que se buscaba era la universalidad: “Hacer una síntesis entre su cuerpo y lo espiritual, entre lo argentino y lo europeo. Ser universal, eliminando todas las fronteras” (ibíd.: 126). Jitrik (1969) propone la exhibición de lo irracional está dentro de los cuentos de *Bestiario* (Jitrik, 1969: 15). Lo irracional forma parte de la vida de la clase media urbana y del mundo, a pesar de que las comunidades ineficaces armadas por los personajes masculinos intenten ocultarla frente a la racionalidad de los otros. Se evidencia la recepción productiva del concepto de belleza convulsiva del surrealismo francés que Cortázar realizó en este libro de cuentos.

### 3. Capítulo III: Formas de recepción productiva en *Historias de cronopios y de famas* (1962)

La recepción productiva del surrealismo francés, en *Historias de cronopios y de famas*<sup>16</sup>, se distingue de las otras obras del *corpus*. Esta obra incorpora cuentos cortos y relatos breves que no responden al formato cuento como se ve en *Bestiario* o en *Todos los fuegos el fuego*. El libro es de carácter fragmentario y está dividido en cuatro secciones: “Manual de instrucciones”, “Ocupaciones raras”, “Material plástico” e “Historias de cronopios y de famas”. Se piensan los motivos surrealistas y se aprecia la obra como un todo, a pesar de la heterogeneidad de sus partes. La mayoría de los cuentos de esta obra aparecieron primero en la revista literaria *Ciclón*<sup>17</sup> en la Habana y luego fueron agrupados para integrar la tercera sección de la obra con el título *Historia de cronopios y de famas* (Durand, 1969: 33).

Examinaremos la recepción productiva del surrealismo francés en cada sección de la obra. Ante la cantidad de cuentos breves y relatos diversos, hemos elegido algunos de cada sección, a partir de los cuales haremos extensivo su análisis a todo el apartado. El estudio sobre *Historia de cronopios y de famas* se realizará en dos partes.

- Observaciones de motivos surrealistas en la obra y relaciones de recepción productiva de Cortázar con Baudelaire, Lautréamont, Aragon y Breton.

---

<sup>16</sup> Todos los números de página que se indican entre paréntesis en este capítulo proceden de la edición de *Historia de cronopios y de famas* indicada en “Bibliografía”.

<sup>17</sup> La revista *Ciclón* fue una revista literaria que publicó traducciones y colaboraciones de importantes figuras de las letras hispánicas como Julio Cortázar, Luis Cernuda, José Ferrater Mora, Jorge Luis Borges, Dámaso Alonso, Adolfo Bioy Casares, etc. Comenzó a salir en enero de 1955, se publicaba cada dos meses, dejó de publicarse con el ejemplar correspondiente a abril-junio de 1957. En 1959 reapareció y publicó un sólo número, correspondiente al trimestre enero-marzo.



- Análisis de cada sección de la obra a partir de los textos seleccionados.

### **3.1.1 Observaciones de motivos surrealistas, en la totalidad de la obra, y relaciones de recepción productiva de Cortázar con Baudelaire, Lautréamont, Aragón y Breton**

### **3.1.2 Recepción de motivos de Baudelaire: la fragmentariedad, la muerte y la ciudad**

Baudelaire realiza en *Le spleen de Paris* una obra fragmentaria, como mencionamos en el primer capítulo; produce poemas en prosa y pone como escenario a la ciudad. La fragmentariedad, la innovación formal y la ciudad son motivos de recepción productiva en *Historia de cronopios y de famas*. Éste es el más fragmentario y experimental de los libros del *corpus*; a diferencia de *Bestiario* o de *Todos los fuegos el fuego*, se trata de cuentos muy cortos y de otros formatos breves como las “instrucciones”, donde se ofrecen recomendaciones absurdas y oficios extraños. La acción narrativa transcurre en la ciudad, por ejemplo los vecinos que protagonizan varios textos de “Ocupaciones raras” son reconocidos por vivir en la calle Humboldt o los cronopios que asisten al *Luna Park* en “Tristeza del cronopio” (127). El escenario siempre es la urbe, tanto para los textos breves realistas de humor absurdo como “Pérdida y recuperación del pelo” o fantásticos como toda la sección de la sección “Historia de cronopios y de famas”. Según Durand (1969: 38) los lugares conocidos de Buenos Aires crean un sentimiento de familiaridad, que inquieta al lector ya que el universo que habitan los cronopios y las famas es la ciudad de Buenos Aires.

Otro motivo de Baudelaire es la presencia de la muerte y la percepción subjetiva del tiempo. *Les fleurs du mal* posee una sección, “La mort”, que agrupa poemas sobre los distintos tipos de muerte: de los amantes, de los pobres, de los artistas, del día, de un curioso que se pregunta sobre la muerte cuando ya está muerto. El tema se repite en *Le spleen de Paris* y reaparece en los poemas “Les veuves” (Baudelaire, 1972: 56), “Une mort heroïque” (Baudelaire, 1972: 104), “Le tir et le cimetière”<sup>18</sup>. También se evidencia

---

<sup>18</sup> Ver análisis de este poema en el capítulo IV en el apartado “Las historias que transcurren en el lugar de pasaje” en la página 87.

el cuestionamiento al tiempo cronológico en “L’horloge”<sup>19</sup> y en “Envirez-vous”. En este último poema, el yo lírico incita a embriagarse de vino, de poesía o de aquello que permita soportar el paso del tiempo. El estado de embriaguez modifica la percepción temporal; esa percepción subjetiva del tiempo la poseen los cronopios, a través de ella cuestionan el orden, los relojes y cualquier tipo de sistema propuesto por los famas. Por ejemplo en “Relojes” (134), en donde un cronopio hace un reloj con un alcaucil o en la relativización del circuito de trabajo en “Comercio” (137).

### **3.1.3 Recepción de motivos de Lautréamont: la presencia del mar, los animales y los insectos**

La obra abordada en este capítulo, en relación con los otros libros del *corpus*, posee pocos elementos de la poética de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont<sup>20</sup>. En *Historia de cronopios y de famas*, lo fantástico parte de una concepción lúdica y humorística, alejada del satanismo de Maldoror. En la obra de Lautréamont (1988: 42). se disuade al lector de seguir con la lectura, se le advierte que no es un libro para cualquiera. En cambio, las secciones de esta obra de Cortázar invitan a leer, a jugar y a construir un mundo nuevo a partir de la resignificación de las palabras. La creación a partir del juego es una invitación a explorar el concepto de realidad ampliada de Cortázar:

Castigarse los ojos mirando eso que anda por el cielo y acepta taimadamente su nombre de nube, su réplica catalogada en la memoria. No creas que el teléfono va a darte los números que buscas ¿Por qué te los daría? Solamente vendrá lo que tienes preparado y resuelto, el triste reflejo de tu esperanza, ese mono [...]. Rómpele la cabeza a ese mono, corre desde el centro de la pared y ábrete paso (12).

Los motivos comunes entre *Les chants de Maldoror* e *Historia de cronopios y de famas* son, en primer lugar, la presencia del campo semántico del mar, que desarrollamos en el capítulo I de la tesis. El campo semántico marítimo como algo incomprensible y misterioso reaparece en “Sobre el retrato de Enrique VIII de Inglaterra por Holbein” (20). En segundo lugar, la presencia de animales en toda la obra de Lautréamont y la

---

<sup>19</sup> Ver análisis de este poema en el capítulo IV en el apartado “La experimentación temporal en el simbolismo y en el surrealismo” en la página 76.

<sup>20</sup> La recepción productiva de Lautréamont realizada por Cortázar es analizada en los capítulos II y IV. Ver “El otro cielo” los pasajes y los dobles en la página 94.

proliferación de insectos que invaden espacios en “Instrucciones para matar hormigas en Roma” (22) y en “Geografías” (91); la intención de atrapar moscas en “Progreso y retroceso” (93). Los animales también son protagonistas de historias que desafían el pragmatismo de la vida en la ciudad como “El discurso del oso” (105) o “Retrato del casoar” (107).

### **3.1.4 Recepción de motivos de Aragon: el sinsentido y lo asistemático**

La propuesta estética y política de Aragon en *Le paysan de Paris*, que busca una nueva forma de ociosidad (Aragon, 1953:22) y de merodeo urbano, es materializada en todas las secciones de la obra a las que se dedica este capítulo. En *Historia de cronopios y de famas*, se invita a deconstruir y a resignificar lo urbano y lo fantástico. Aragón (1953: 223) defiende “el sinsentido” de su obra, habla de la libertad y la anarquía del dada; sostiene: “Être dada n’est pas un déshonneur, cela désigne et voilà tout, un groupe d’habitueés, des jeunes gens un peu bruyants parfois peut-êtrê, mais sympathiques” (ibíd.: 95). Las características enumeradas por Aragon se observan en *Historia de cronopios y de famas*. Cortázar evidencia la búsqueda del juego, la ruptura con el sistema y la inutilidad de las secuencias productivas en esta obra. Durand (1969: 39) afirma que los personajes de Cortázar luchan contra el pragmatismo y la ejecución de fines útiles, este es un rasgo que evidencia la relación de *Historia de cronopios y de famas* con los autores surrealistas del *corpus*.

Los cronopios son espíritus alegres, bailarines y disfuncionales que confrontan con los famas de la misma manera que los dadaístas lo hicieron con la burguesía europea de principios de siglo. Se incorpora publicidad gráfica en *Le paysan de Paris*, así como Cortázar agrega textos populares como un fragmento del tango “Esta noche me emborracho” en “Inconvenientes en los servicios públicos” (149) o las pastillas Valda en “Fama y eucalipto” (164).

### **3.1.5 Recepción de motivos de Breton: la fragmentariedad, la crítica al sistema médico, la finalidad del trabajo y la referencia a obras pictóricas**

En *Nadja*, como en las otras obras surrealistas, se observa la búsqueda de la experimentación formal con el formato de la novela y el uso de la fragmentariedad en

la narración. *Historia de cronopios y de famas* es una obra experimental y se corresponde con la primera etapa de la obra de Cortázar, que el autor llama “estética”. Según Silvina Quiroga Flores (2014: 3)

Cortázar monta con *Historia de cronopios y de famas* un dispositivo de lectura que juega con las convenciones de la literatura [...] A través de este carácter artefactual de la obra se persigue instalarla activamente en la *praxis* cotidiana, apoyándose en el clima cultural de la época que admite y reclama como válida la articulación entre experiencia artística e intervención política y/o social.

En la obra de Breton se cuestiona el sistema médico. Hubo ataques de profesionales de la salud a la ponderación de los surrealistas por lo onírico. Por ejemplo, el doctor M. P Janet afirma: “Les surréalistes soutiennent que la réalité est laide par définition: la beauté n'existe que dans ce qui n'est pas réel [...] Pour produire du beau, il faut s'écraser le plus possible de la réalité” (*apud* Breton, 1979:70). También existieron declaraciones en contra de la publicación de *Nadja* por su incitación a la locura, como la cita precedente de Paul Abély.

En voici un exemple particulièrement significatif: un de nos malades, maniaque revendicateur, persécuté et spécialement dangereux, me proposait, avec une douce ironie, la lecture de un livre qui circulait librement dans les mains d'autres aliénés (*apud* Breton, 1979: 68).

La visión negativa de Breton sobre el sistema de salud<sup>21</sup> es una idea que reaparece en Cortázar en “Terapias” (152): un cronopio, que se recibe de médico prescribe a un paciente la compra de un ramo de rosas y luego él también se enferma. Se exhibe la inutilidad de la prescripción médica y lo paradójico del caso, ya que el médico concluye contagiado.

Otro motivo común entre Breton y Cortázar es la mirada sobre el trabajo<sup>22</sup>. En Breton es una actividad denostada de manera explícita en *Nadja*: “L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, n'est pas au Prix du travail” (Breton, 1964: 69). En *Manifestes du surréalisme* se hace extensiva la crítica al reinado de la lógica, la eliminación de las supersticiones y de lo imaginario

---

<sup>21</sup> La crítica al sistema médico tanto de Breton como de Cortázar es desarrollada en el capítulo IV de la tesis ver las páginas 89 y 90.

<sup>22</sup> Ver el análisis en el capítulo II en el apartado “Los lugares de pasaje” en la página 40.

(Breton, 1979: 20) a la visión peyorativa de la dinámica laboral como algo que tiene un objetivo pragmático. El trabajo es una actividad parodiada en *Historias de cronopios y de famas*. Esta obra se distingue de *Bestiario* y de *Todos los fuegos el fuego*, porque en ambas los protagonistas de clase media asumen su realidad como trabajadores. En cambio, todas las labores propuestas en *Historias de cronopios y de famas* conducen a fines tan evidentes que devienen en ridículos, como “Instrucciones para llorar” (14) o “Instrucciones para subir una escalera” (25); o paródicos como aquellos realizados por la familia de la calle Humboldt en “Simulacros” (33) o “Conducta en los velorios” (56). Los integrantes de la familia se definen como raros “En este país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas por sí, los simulacros que no sirven para nada. Tenemos un defecto: nos falta originalidad” (33). Los cronopios son incapaces de llevar adelante un trabajo, bailan, festejan y desafían las líneas de producción establecidas por los famas en “Comercio” (137).

La incorporación de referencias explícitas a obras pictóricas es otro motivo de recepción productiva del surrealismo en Cortázar. En *Nadja* se incorporan numerosas fotos e imágenes de arte. Señalamos la mención a *La profanación de la Hostia* de Ucello como parte de la dicotomía lo sagrado -lo profano que representa Nadja (Breton, 1964: 93) para los surrealistas, dado que esa pintura se la envía Aragon a Breton por carta. Este motivo de *collage* con distintos tipos de arte se observa a través de la incorporación de cuadros en la sección de instrucciones. “Instrucciones para entender tres pinturas famosas” (17) analiza de forma fantástica y subjetiva la temática de lo sagrado y lo profano, ya que se discurre sobre las obras: *El amor sagrado y el amor profano* de Tiziano (17); *La dama del unicornio* de Rafael (18). También se refiere al *Retrato de Enrique VII de Inglaterra* por Holbein (20) y busca en el corazón del rey la génesis del mar.

### **3.1.6 Análisis de cada sección de la obra. En Manual de instrucciones: “Presentación”, “Preámbulo de instrucciones para dar cuerda al reloj” e “Instrucciones para dar cuerda a un reloj”**

En esta sección analizaremos: el humor, la reflexión sobre el lenguaje y el tiempo.

### 3.1.6.1 El humor

Cortázar considera que los usos y tareas cotidianas son mucho más fantásticos que cualquier cuento maravilloso (Scholz, 1977: 70). Es entonces cuando, desde la mirada de la patafísica que emplea Cortázar, el humor, lo grotesco y la ironía desempeñan un papel preponderante en la resignificación de tareas, objetos e incluso del lenguaje. En la visión de Cortázar, el humor era un fenómeno que había tenido poco lugar en las letras contemporáneas latinoamericanas; autores como Macedonio Fernández, que buscaron una vía humorística, quedaron como *outsiders* escandalosos del canon literario. Cortázar (2014: 160) señala que el humor viene de la literatura anglosajona, especialmente a partir del siglo XVIII y refiere a la aparición tardía o esporádica del humor en las literaturas Argentina y Latinoamericana, en escritores de los siglos XVI, XVII, XVIII y parte del siglo XIX.

### 3.1.6.2 La reflexión sobre el lenguaje

En la sección de “Instrucciones” se promueve una reflexión sobre el lenguaje, se cuestiona la convencionalidad y la arbitrariedad lingüística como una forma de limitación a la imaginación y a la creación. El autor cuenta sobre el proceso de escritura de “Instrucciones para subir una escalera” (25): “Cuando lo escribí, intenté crear en el lector ese sentimiento de extrañeza que produce el hecho de que de golpe nos expliquen algo que desde luego conocemos tan bien y que hacemos sin pensar como es subir una escalera (Cortázar,<sup>23</sup> 2014: 163).

En “Presentación” se habla de la aceptación de las convenciones de la lengua como “satisfacción perruna” (11). Es una doble apuesta sobre el lenguaje, ya que según el enfoque del estudio de la lingüística estructural se busca asignar un nuevo significado a un significante; y según el enfoque de la crítica literaria (Barthes, 2013: 150), se busca crear una nueva relación entre lector y autor, en donde ambos crean mientras se produce la práctica significativa de la lectura. Tanto en la obra como en la vida de

---

<sup>23</sup> Nos referimos a la edición citada en la “Bibliografía”: *Julio Cortázar. Clases de Literatura*. Berkeley, 1980.

Cortázar, las palabras poseían un atractivo que las diferenciaba de ser meros intermediarios en el circuito comunicativo. La fascinación de Cortázar por las palabras es otra forma de recepción productiva del surrealismo francés, ya que el uso de las palabras como fetiche es equiparable al uso que los surrealistas realizan de las imágenes urbanas. En una entrevista el autor declara:

La fascinación que me producía una palabra. Las palabras que me gustaban, las que no me gustaban, las que tenían un cierto dibujo, un cierto color [...] Palabras que ya, muchas de ellas eran palabras fetiches, palabras mágicas [...] Y en ese mismo momento empecé a jugar con las palabras, a desvincularlas cada vez más de su utilidad pragmática... (*apud* Prego, 1997:43).

### **3.1.6.3 El tiempo**

En “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj” (27) y en “Instrucciones para dar cuerda a un reloj” (29) el humor que hemos analizado en la sección, queda en segundo plano para dar lugar a la temática del tiempo. Según Ara (1969: 108) la visión del tiempo de Cortázar “se codea con el misterio y que ignora la escala usual de valores, invierte con frecuencia los signos del tiempo cronométrico, del espacio y la dimensión matemáticos” (Ibíd.). En esta obra, el tiempo es subjetivo como para el surrealismo y para la patafísica, por lo tanto, un instrumento que lo mide se torna una amenaza para la subjetividad. En el preámbulo se advierte, “Te regalan, —no lo saben, lo terrible es que no lo saben—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo” (27). En las instrucciones, el reloj ya es un peligro consumado y se da la inversión, el objeto toma el lugar del sujeto y el que debe tener libertad es el reloj. Luego, reloj y sujeto hermanados corren juntos escapando de la muerte. Esta temática, según hemos señalado, pertenece a la tradición simbolista y surrealista.

### **3.2.1 En Ocupaciones raras: “Correos y telecomunicaciones” y “Conducta en los velorios”. Los ritos de convención social**

El formato es el cuento breve, los dos casos que examinamos están protagonizados por la familia de la calle Humboldt y son narrados por una primera persona cómplice. Esta familia relativiza usos y costumbres de la clase media de Buenos Aires, como leer el

diario *La Razón* (42) o recitar *Martín Fierro* (43). En “Correos y telecomunicaciones” ingresan a una oficina de correo y ponen en juego y dispositivo estético que conduce a la incomunicación:

En tanto mis hermanos, a cargo de la ventanilla de encomiendas, las untaban con alquitrán y las metían en un balde lleno de plumas. Luego las presentaban al estupefacto expendidor y le hacían notar con cuánta alegría serían recibidos los paquetes así mejorados (439).

Se cuestiona la burocracia de las oficinas de comunicación como parte del sistema capitalista que destruye la imaginación y el asombro. Lo lúdico y lo onírico toman el lugar de la lógica burocrática y el único personaje, fuera de la familia, que comprende “el nuevo juego” es un niño que se queda llorando porque, en el apuro de escapar de la policía, la familia de la calle Humboldt no había podido darle su globo.

### **3.2.2 La muerte**

En “Conducta en los velorios” aparece el tema de la muerte; se parodian la ceremonia del velatorio y el montaje comercial alrededor del deceso de una persona. Esta familia, que ya había tomado la muerte como un espectáculo en “Simulacros” (34), cuando habían construido un patíbulo, en esta oportunidad se apropia de velorios ajenos; “vamos porque no podemos soportar las formas más solapadas de la hipocresía” (56). Las primas imitan el llanto (58), la familia abusa del agotamiento de los deudos y les sirven lo que ellos quieren, en la complicidad de la noche se hacen dueños del velorio de un desconocido y “si algunos, refrescados por el aire matinal y el largo trayecto, traman una reconquista en la necrópolis, amargo es su desengaño” (61). El humor negro y el absurdo ponen en cuestión “las buenas” conductas de la clase media de Buenos Aires; según Durand (1969: 43), este es un absurdo no amenazador, amable, curioso, grotesco e inesperado. La descripción de Durand no contempla que es un humor corrosivo y que está en consonancia con el proyecto de hacer una literatura revolucionaria con el lenguaje de la literatura. Según sostiene Scholz (1977: 72): “Escribir una anti-obra por vía de la metaliteratura es un ataque desde adentro [...] Por eso abundan las auto-reflexiones en las obras de Cortázar”.



### **3.3.1 La reflexión con el lenguaje en Material plástico: “Trabajos de oficina”, “Fin del mundo” y “Cuento sin moraleja”.**

En esta sección encontramos el uso de neologismos y la continuidad, en relación con las “Instrucciones”, en la exploración con el lenguaje. En “Trabajos de oficina” (66), el narrador habla de su secretaria, personaje sin nombre y estereotipado. Se parodia su rol porque ella se toma todo con excesiva literalidad. Entre ella y su jefe, el narrador, se da el juego entre la denotación y la connotación del lenguaje. La denotación es parte del mundo administrativo y por lo tanto jurisdicción de la secretaria, pero la connotación es parte del dominio del poeta,<sup>24</sup> es decir del narrador del cuento. Se da entonces un problema de límites, hasta dónde llegan la denotación, lo administrativo, la secretaria y hasta dónde la connotación, la creatividad, el poeta. Ella lustra, ordena y acicala las palabras “para sus obligaciones cotidianas” (66). Mientras el narrador disimuladamente llena “hojitas de papel rosa o verde con las palabras que me gustan, con sus juegos y sus brincos y sus rabiosas querellas” (67). Según Durand (1969: 32), Cortázar se empeña en un juego complicado: el de despistar a sus lectores y depararles sorpresas en cada una de sus obras. Se observa la acción del narrador como una forma de recepción productiva del surrealismo, ya que el jefe busca espacios de juego y de creación en el marco de la rutina alienada del trabajo de la clase media.

### **3.3.2 El rol de la lectura y la escritura**

En “Fin del mundo” (81) se narra una secuencia sobre unos escribas<sup>25</sup> que trabajan desmedidamente y, en consecuencia, el mundo es invadido por los libros. Estos últimos pierden su valor como medios de lectura y son empleados para otros fines “los pobres aprovechan los libros como ladrillos, los pegan con cemento y hacen paredes de libros y viven en cabañas de libros” (81). A pesar de que los libros invaden la ciudad, los escribas condenados siguen produciendo. Los presidentes de las repúblicas se han refugiado en el mar; ellos se divierten y celebran fiestas, mientras la tierra se extingue.

---

<sup>24</sup> Usamos el término “poeta” como el sujeto creador al que se remite el surrealismo, a pesar de estar trabajando un texto narrativo.

<sup>25</sup> Tomamos la acepción de “escriba” según la definición de la Real Academia Española, que lo caracteriza como un copista de la Antigüedad.

Este cuento de estructura cíclica<sup>26</sup> evidencia el agotamiento y la inutilidad de un modo de escritura, ya que el escriba no era el creador del texto, sino un reproductor. De esta manera, se tematiza la falta de creatividad. Como en el cuento anterior, “Trabajos de oficina” (66) pone en cuestión una tarea administrativa por repetitiva y obsoleta. Escribas que escriben para un público inexistente: observamos la premisa surrealista de que el lenguaje ha dejado de ser un medio para la socialización. En *Manifestes du surréalisme* se declara

Il n'est point de conversation où ne passe quelque chose de ce désordre. L'effort de sociabilité qui y préside et la grande habitude que nous en avons parviennent seuls à nous le dissimuler passagèrement. C'est aussi la grande faiblesse du livre que d'entrer sans cesse en conflit avec l'esprit de ses lecteurs les meilleurs, j'entends les plus exigeants (Breton, 1979: 47).

“Cuento sin moraleja” (110) versa sobre un vendedor de gritos y palabras que le ofrece a un tirano sus últimas palabras. El vendedor habla en “argentino”, por lo tanto el mandatario no lo comprende y el comerciante es asesinado, sin dejar que pronuncie sus últimas palabras. Finalmente, cuando el tirano está por ser ejecutado carece de sus últimas palabras porque no había podido adquirirlas a tiempo con el vendedor. En este cuento, encontramos fusionados los dos aspectos señalados en los cuentos anteriores. Se trabajan la palabra como un fetiche y la necesidad de posesión de las palabras, como vimos en “Trabajos de oficina” (66). También se cuestiona el sistema burocrático, como en “Fin del mundo” (81), con el agregado de que en “Cuento sin moraleja” (110) la amenaza ante la palabra nueva se resuelve con un homicidio.

En este cuento aparece explícitamente el problema de la traducción, según leemos:

- Traducí lo que dice —mandó el tiranuelo a su intérprete.
- Habla en argentino, Excelencia (110).

Observamos, en este pasaje, la problemática del uso de una lengua literaria. La tradición literaria europea reconoce al español para escribir literatura; en cambio el empleo del “argentino” para dichos fines produce conflictos. El cuento se pregunta

---

<sup>26</sup> Ver “La experimentación formal. El texto como laboratorio y el problema de la forma” en el capítulo II en la página 34.

hasta dónde puede llegar un malentendido y lo responde, ya que el vendedor paga la incomunicación con su vida. Se menciona la imposibilidad de la traducción. La obra del autor argentino siempre será argentina sin importar dónde se encuentre (Borges, 1957: 161). El proyecto estético<sup>27</sup> de Cortázar es ser un argentino que escribe desde Europa para argentinos, de ahí la defensa del español como lengua de escritura. En esta obra temprana del autor, aparecen esa intención y el problema de la universalidad de la escritura; como dice Viñas (1971: 126): “Hacer una síntesis entre su cuerpo y lo espiritual, entre lo argentino y lo europeo. Ser universal, eliminando todas las fronteras”.

Se plantea una paradoja en el título “Cuento sin moraleja”, ya que el cuento no tiene una moraleja explícita. Sin embargo, el lector activo, cómplice en la fascinación de las palabras, situado en los problemas de la insuficiencia del lenguaje, en la crítica al sistema burocrático y en la imposibilidad de traducir del “argentino”, se ve imposibilitado de dejar este cuento sin moraleja, ya que la moraleja implícita quedará a su cargo.

#### **3.4.1 En Historia de cronopios y de famas: “Relojes”, “El almuerzo”, “Eugenesia” y “Educación de príncipe”**

Esta sección de la obra se divide en dos partes: “Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas. Fase mitológica” e “Historias de cronopios y de famas”. En ellas examinaremos los motivos del tiempo y las relaciones paternas.

#### **3.4.2 El tiempo**

Quiroga Flores (2014: 5) refiere que el uso de la palabra “Historias” en el título alude a otro juego del autor para el lector, ya que este sustantivo conduce al lector a suponer que se encontrará con una obra predominantemente narrativa. Pero esas “historias” o pequeños relatos carecen de poder formativo de acciones y se presentan como bosquejos, pinceladas que arman la semblanza de los personajes. No hay una sucesión

---

<sup>27</sup> Este aspecto será analizado con mayor profundidad en el capítulo IV. Ver apartado “El tiempo suspendido y subjetivo en Cortázar” en la página 79.

simultánea de causas y consecuencias, sino sucesos independientes que muestran a los personajes a la manera de un *collage*.

“Relojes” exhibe las distintas concepciones del tiempo de famas y de cronopios. Un fama adquiere un reloj y le da cuerda con “GRAN CUIDADO” (134). Observamos otra forma de recepción productiva del surrealismo en Cortázar, ya que Aragon había incorporado distintas tipografías en *Le paysan de Paris*. El cronopio se burla del fama e inventa un reloj-alcaucil cuyas hojas representan las horas. El cronopio extrae las hojas hasta llegar al corazón del artefacto y, como ya no sirve para medir el tiempo, se lo come. La concepción temporal del cronopio es lúdica, subjetiva y comestible.

Contrariamente de lo que sucedía en “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj” (27), en donde la medición del tiempo era una amenaza, se invierten los roles. En este caso, el cronopio es una amenaza para el tiempo al deglutirlo. El juego, el baile de catala y de tregua, están fuera del lenguaje y también fuera de la temporalidad cronológica. Según Ara, Cortázar tiene una visión positiva de la idiotez, porque en lugar de evidenciar falta de inteligencia, muestra la posibilidad de crear un mundo nuevo “la idiotez debe ser una especie de presencia y recomienzo constante” (*apud* Ara, 1969: 110). Los cronopios ejercen esa condición y por lo tanto quiebran el orden burgués: “es un modo de comportamiento, una conducta no sistematizada pero coherente en cuanto significa obrar despojado de fundamentos lógicos o racionalizables” (*ibíd.*).

Quiroga Flores (2014: 4) afirma que los cronopios no remiten a ningún verosímil dado de antemano por el mundo exterior y que es en el discurrir de las historias donde estas figuras cobran cuerpo, a diferencia de los famas que remiten a “alguna tipología humana que más o menos se aproxime denotativa o connotativamente al sustantivo usado como referente” (*ibíd.*). En esta sección, su título “Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas. Fase mitológica” o el cuento “El canto de los cronopios” (141) remiten a la cultura de la Grecia Antigua. El canto del cronopio convoca espontáneamente a famas y esperanzas, al estilo del canto XII de *La Odisea*; los cronopios cantan como las sirenas. También se hace una referencia a la fábula de Andrócles y el león de Esopo en “León y cronopio” (162). A partir de estos elementos observamos que el prefijo “cronos” establece una relación con Kronos (  $\chi\rho\nu\nu\omicron\varsigma$  ),

dios del tiempo, ya que los cronopios manejan “otro tiempo” a su antojo, un tiempo subjetivo y lúdico, como hemos mencionado. Según Grimal (2006: 121) se ha considerado a Crono como el tiempo personificado; ya que  $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ , remite al Tiempo. Crono se come a sus hijos Hestia, Deméter, Hera, Plutón y Poseidón para no ser destronado (ibíd.) y el cronopio se come el corazón del tiempo en “Relojes” (134). Los cronopios comparten con Crono una relación paternal conflictiva que analizaremos en el siguiente apartado.

Como un demiurgo, los cronopios pueden sopesar lo creado. En “El almuerzo” (135) un cronopio inventa un termómetro de vidas y clasifica según su descubrimiento “que el fama era infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas inter-vida” (135). Fuera de esos fragmentos de vida quedan “pedacitos sueltos de la muerte” (135). Reaparece el tema de la muerte como en Baudelaire, Lautréamont y Aragon, pero de manera lúdica. La muerte es lo que queda entre los trastos de un almuerzo, la muerte es parte de la vida en el juego de la realidad ampliada.

### **3.4.3 Las relaciones paternas**

La concepción subjetiva del tiempo hace que el cronopio tenga una visión singular del concepto de familia. Según vemos en “Eugenesia” (146) los cronopios acuden a las famas para que fecunden a sus mujeres, porque ni bien nacen los cronopios insultan groseramente a sus padres (ibíd.). El odio entre hijos y padres que era propio de Crono y sus hijos, también es natural en los cronopios. En “Educación de príncipe” se observa que los cronopios padres pierden la cabeza en adulaciones desmedidas para sus hijos y éstos los rechazan. Sin embargo, los padres cronopios no sufren ya que “ellos odiaban a sus padres, y hasta parecería que ese odio es otro nombre de la libertad o del vasto mundo” (157). El odio como una forma de libertad representa una forma de recepción productiva del satanismo de *Les Chants de Maldoror*; el alejamiento del adolescente de su familia implica la libertad para cumplir el deseo prohibido: “Mervyn, le visage en pleurs, réfléchissait qu’il rencontrait, pour ainsi dire à l’entrée de la vie, un soutien précieux dans les futures adversités” (Lautréamont, 1988: 510).

Los cronopios desafían las leyes de la familia. La concepción temporal es subjetiva hasta cuestionar la continuidad de una línea genealógica. Se desafían los vínculos sanguíneos, el paternalismo aparece como una forma de limitación, en contraposición a la libertad absoluta de aquello que carece de raíces. Scholz habla de la búsqueda de la libertad y de la ruptura como procedimientos que caracterizan la obra de Cortázar:

Cortázar busca lo profundo en las excepciones y no en las reglas. El inconformismo, la libertad sin límites en todos los terrenos humanos-fruto de la Revolución Francesa [...] se exige la libertad en el uso y mezcla de las formas, en la expresión de esferas que fueron consideradas “tabu” y en la libertad socio política (Scholz, 1977: 64).

*Historia de cronopios y de famas* realiza la recepción productiva del surrealismo francés y de la patafísica a partir de la reflexión y la experimentación con el lenguaje; el empleo de un humor absurdo, el cuestionamiento a las instituciones y a los rituales sociales de la pequeña burguesía, ya sea la familia, los funerales o instituciones como el correo. El principio subyacente de esta obra es la libertad, ya no solo la búsqueda sino la concreción de la libertad en una obra, donde la figura del lector cómplice se hace imprescindible. La poética de Cortázar, en constante búsqueda de innovación y desafío, es parte de su proyecto estético político: una literatura que revolucione la literatura a través de recursos literarios.

## **4 Capítulo IV: Formas de recepción productiva en *Todos los fuegos el fuego* (1966)**

Con el objetivo de continuar el análisis de la recepción productiva del surrealismo francés en el libro *Todos los fuegos el fuego*<sup>28</sup> mantendremos la organización del capítulo según los motivos surrealistas trabajados en los capítulos anteriores.

Emplearemos como modelo crítico el de Tamborenea (1986), cuyos ejes, el doble y los pasajes, son claves para su lectura crítica. Partiremos de los temas mencionados y agregaremos el abordaje de las problemáticas sobre el tiempo, la biculturalidad en Lautréamont y Cortázar y la belleza convulsiva.

Tanto *Bestiario* como *Historias de Cronopios y de Famas*, están contruidos en función del mecanismo de lo fantástico, los personajes no están desarrollados con profundidad psicológica, pero son eficaces para poner de manifiesto el funcionamiento de lo fantástico. En *Todos los fuegos el fuego*, Cortázar define una estética propia, que había podido consolidar, con éxito de público y de crítica, con *Rayuela*. El autor define esta poética como el fin de su etapa estética y el inicio de su etapa metafísica (Cortázar, 2014: 16).

### **4.1 La experimentación formal. El texto como laboratorio y el problema del tiempo**

En respuesta a la tradición de experimentación formal analizada del simbolismo y del surrealismo, Cortázar trabaja la forma en *Todos los fuegos el fuego*, pero en el interior de cada cuento. No encontramos cuentos que posean el formato de cartas o diarios íntimos como en *Bestiario*, tampoco hay varias secciones dentro del libro como en *Historias de cronopios y de famas*. El problema de la forma se resuelve, en *Todos los fuegos el fuego*, en el desarrollo de cada cuento, a través del uso de figuras retóricas como principios constructivos del cuento, con la experimentación en el cambio de narrador, o con el uso de la fragmentación espacial y temporal en el argumento. Para

---

<sup>28</sup> Todos los números de página que se indican entre paréntesis en este capítulo proceden de la edición de *Todos los fuegos el fuego* indicada en "Bibliografía".

pensar la experimentación formal en *Todos los fuegos el fuego*, hemos diseñado un cuadro que permitirá organizar el análisis de los cuentos de este capítulo.

| Cuento  | Formato y categorización   | Persona gramatical  |
|---|--|---|
| “La autopista del sur”<br>Procedimiento retórico:<br>hipérbole y metonimia. | Cuento extraño.  | Uso de la tercera persona omnisciente.<br>Los modelos de automóvil son los personajes del cuento.         |
| “La salud de los enfermos”<br>Procedimiento retórico:<br>antítesis.         | Cuento extraño. Incluye la escritura de cartas.                              | Narrador testigo en tercera persona.  |
| “Reunión”   | Cuento realista.<br>Diario íntimo de un <i>alter ego</i> de Ernesto Guevara. | Narrador protagonista.<br>Uso de la primera persona.  |
| “La señorita Cora”  | Cuento realista.   | El procedimiento es el desplazamiento de la voz del narrador.<br>Intercambio de narradores protagonistas. |
| “La Isla a mediodía”  | Cuento neofantástico.  | Uso de la tercera persona omnisciente.  |
| “Todos los fuegos el fuego”   | Cuento neofantástico.  | Uso de la tercera persona omnisciente.  |
| “El otro cielo”   | Cuento neofantástico.  | Narrador protagonista.<br>Uso de la primera persona.  |

Observamos que la innovación formal no se da a través de la incorporación de distintos tipos textuales o de géneros discursivos, sino que el manejo temporal dentro del cuento modifica la condición del relato, ya sea desde lo argumental o como una nueva forma de manifestación de lo fantástico. Organizaremos el análisis en dos



etapas. 4.1.2 En primer lugar, observaremos el tratamiento del tiempo, como principio de experimentación formal, en las obras de los simbolistas y de los surrealistas de nuestro *corpus*. 4.1.3 En segundo lugar, analizaremos el tiempo suspendido y subjetivo en los cuentos, “La autopista del sur”, “La salud de los enfermos”, “La señorita Cora” y “Reunión”; incorporaremos al análisis la dimensión política de este último porque consideramos que el posicionamiento político es parte de la poética y la dialéctica surrealistas.

### 1.1.1 La experimentación temporal en el simbolismo y en el surrealismo

Baudelaire (1972: 70) desarrolla el tema de la subjetividad del tiempo en *Le spleen de Paris* en el poema “L’Horloge”, cuenta sobre una costumbre china de ver la hora en los ojos de los gatos. El yo lírico percibe el tiempo subjetivamente “[...] toujours l’heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l’espace, sans division de minutes ni de secondes, —une heure immobile qui n’est pas marquée sur les horloges”(ibíd.).

En el capítulo I, analizamos cómo Lautréamont inscribe en *Les Chants de Maldoror* el ritmo del vaivén del mar. Entonces, se ratifican los motivos de la propia escritura; por ejemplo, en el canto II se pregunta por el primero salido de la boca de Maldoror; este canto se describe como nacido del odio. Luego, iniciará la construcción del segundo canto, pero el narrador refiere que sus articulaciones permanecen inmóviles desde el momento en que se inicia la escritura. Se da una contradicción, se menciona la imposibilidad de escribir durante el proceso de la escritura. Se pondera al mar como un elemento aleatorio e impetuoso; sin embargo la marea combina su violencia, con movimiento de pleamar y de bajamar, regidas por un orden acorde con la luna. El azar, la subjetividad, la rigidez de la forma y la noche son elementos que están contemplados en la obra. Hay un movimiento oscilante entre la argumentación y la contraargumentación sobre la escritura.

Aragon, en *Le paysan de Paris*, hace que el tiempo corresponda al sueño; la obra no posee capítulos ni secciones. En el tiempo onírico se dan el merodeo surrealista y la

observación simultánea de las imágenes gratuitas, tanto de la belleza urbana como de la naturaleza. Se pondera el tiempo mítico, que se caracteriza por su atemporalidad: “Je n’avais pas compris que le mythe est le chemin de la conscience, son tapis roulant” (Aragon, 1953: 155).

El manejo del tiempo en *Nadja*, como en *Les Chants de Maldoror*, es contradictorio, ya que, en el proemio, Breton destaca la importancia de su novela como un documento tomado en vivo, en donde se contará una experiencia a partir de un orden azaroso, originado en el fluir de la conciencia. Sin embargo, la obra se organiza con las fechas sucesivas de los encuentros entre los protagonistas. En *Nadja*, la búsqueda de la deconstrucción del tiempo narrativo coincide con la secuencia cronológica de los encuentros entre los personajes y la percepción del tiempo subjetivo personificado en Nadja: “J’ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l’air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s’attacher[...]” (Breton, 1964: 130).

### 1.1.2 El tiempo suspendido y subjetivo en Cortázar

Según la tradición analizada, Cortázar trabaja una temporalidad diferente, el tiempo es subjetivo y hasta llega a detenerse. En *Todos los fuegos el fuego*, el autor considera que “[...] el tiempo es un elemento poroso, elástico, que se presta admirablemente para cierto tipo de manifestaciones que han sido recogidas imaginariamente en la mayoría de los casos por la literatura” (Cortázar, 2014: 51).

La variable del tiempo subjetivo atraviesa esta obra. “La autopista del sur” y “La salud de los enfermos” son dos cuentos extraños y en ambos el principio constructivo es un procedimiento retórico que condiciona el manejo temporal y la forma del relato. En el primer caso, la metonimia reemplaza los nombres propios de los conductores de los vehículos por los de los modelos de sus autos o por sus roles sociales; por ejemplo, el ingeniero, las monjitas del 2HP, la muchacha del Dauphine. Se hace una hipérbole con el embotellamiento de tránsito que produce un nuevo comportamiento de los personajes. Este bloqueo en la autopista provoca la suspensión del tiempo narrativo y los personajes no se sorprenden. Las acciones se suceden, pero el tiempo no

transcurre: “Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o al bip bip de la radio midieran otra cosa, fuera el tiempo de los que no hayan hecho la estupidez de querer regresar a Paris por la autopista del sur un domingo a la tarde” (11). La detención del tiempo narrativo se acentúa con el epígrafe del diario *L'Espresso*, en donde Arrigo Benedetti habla sobre un gran embotellamiento de tránsito, como una una noticia entre tantas otras. En cambio, en el cuento, el eje del discurso es el atasco vehicular. Se observa la paradoja de que el epígrafe es de un diario de noticias y la noticia es la detención del tiempo. El cuento termina cuando se destraba el tránsito y los automovilistas van a sus destinos. Éste es un cuento donde en un contexto urbano y realista, la percepción temporal es subjetiva, pero determinante para la acción narrativa. Los personajes evidencian el paso de las horas a través de las modificaciones del clima. El cuento termina cuando el “orden” se reestablece y la autopista vuelve a ser un lugar de pasaje.

En “La salud de los enfermos” aparece un procedimiento retórico como principio rector del argumento; el título plantea una contradicción. La familia construye una realidad aparente para cuidar a la madre enferma. Durante el proceso del cuidado, mueren Alejandro y la tía Clelia. En el desenlace, la madre agradece todo lo que la familia había hecho por ella; de esta forma se pone en duda si ella había advertido y sido cómplice de la rutina ficticia armada por la familia; se plantea quién cuida a quién. Los personajes que sobreviven se preguntan cómo comunicar a Alejandro, el hijo muerto al inicio del cuento, la noticia del fallecimiento de la madre. El relato es circular, los personajes vuelven a enfrentar la obligación de contar la muerte; solo que esta vez es en el plano de la ficción creada por ellos mismos dentro del cuento. En cuanto a los géneros discursivos, como cartas, y a géneros periodísticos, como el diario, el cuento hace referencia a que los personajes escriben cartas y editan las noticias del diario para evitar contratiempos en la salud de la madre, pero no se incluyen esos textos en el cuento. Cortázar se apropia de la estética de los poemas en prosa y escribe “sin pies ni cabeza”, como en *Le spleen de Paris* de Baudelaire, pero usa la esfericidad del cuento como un mecanismo que involucra al lector, a pesar de la brevedad del cuento como género literario.

En “La autopista del Sur” se narra la detención del tiempo en un espacio de tránsito y en “La salud de los enfermos” se relativiza la noción temporal a partir del cuidado de los enfermos, ya sea la rutina familiar o las de la madre: “Cada mañana preguntaba si había noticias de la quinta y después se volvía a su silencio donde el tiempo parecía contarse por dosis de remedios y tazas de tisana” (49). El autor incorpora el tiempo subjetivo trabajado por los surrealistas y pone en cuestión la idea del tiempo cronológico sustituyéndola por la noción de un tiempo interno, que se puede medir en momentos compartidos en una autopista o en cartas periódicas para un familiar. Esta noción temporal parte de la recepción productiva del surrealismo; una representación icónica de esto son los relojes que se derriten en Salvador Dalí.

Las problemáticas de la forma y del tiempo también aparecen en “Reunión”. Se diferencia este cuento, dentro de *Todos los fuegos el fuego*, porque es el único relato realista con intertextos explícitos de la historia contemporánea. Cortázar en *Clases de Literatura* (2014: 134) entiende que el cuento realista valioso, en la historia de la literatura, es aquel que va más allá de su tema y que en un fragmento muestra la psicología de algún personaje o la profundidad de un deseo humano. En “Reunión”, se evidencia la psicología y la manera de proceder de Ernesto Guevara y también se muestra al proyecto revolucionario con Fidel Castro como líder.

Tendríamos que ser como Luis, no ya seguirlo, sino ser como él, dejar atrás inapelablemente el odio y la venganza, mirar al enemigo como lo mira Luis, con una implacable magnanimidad [...] un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa las tierras de las aguas para que al fin, alguna vez, nazca una patria en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio (57).

Cortázar inaugura con “Reunión” su serie política y encontramos allí el germen del compromiso que integrará lo que él describe como la tercera y última etapa de su escritura, la etapa histórica. Como dice Tamborenea (1986: 57)

En 1963, cuando aparece por primera vez, Cortázar ya ha hecho su primer viaje a Cuba y allí, según declara, ha entendido a Latinoamérica. Esa experiencia le ha permitido conocer y comprender el papel de las mayorías populares que en Buenos Aires no había podido soportar bajo la forma del peronismo [...] Corre la década del 60 una de cuyas marcas es la adhesión de los intelectuales latinoamericanos a la causa de la Revolución Cubana que estrena en todos la posibilidad de esperanza.

La dimensión política del cuento es analizada y criticada por la derecha y la izquierda. Viñas (1971) sostiene que Cortázar halla en la Revolución Cubana una versión purificada de los movimientos populares que se habían dado en Argentina y en los que él no había participado. Sostiene que ver la Revolución Cubana como un escritor argentino en París le da otra perspectiva: “[...] el nuevo cuerpo americano espiritualizado por la cultura y la revolución; sobre todo al encabalgarse en la mirada intelectual europea que, hastiada, purgaba sus viejos asqueos coloniales y su actual inmovilismo” (ibíd.: 125). Según Viñas, Cortázar encuentra en la figura del Che Guevara a un hermano que realizaba “una revolución americana-universal, popular-libresca, guerrera-pura” (ibíd.). La figura de Guevara condiciona el formato de “Reunión”, ya que se presenta como el diario de Ernesto Guevara en la Sierra Maestra. El tiempo narrativo queda supeditado a la experiencia de Guevara y a la expectativa del encuentro con Luis: “Ya nadie se acuerda cuánto duró, el tiempo lo medíamos por los claros entres los pastizales, los tramos donde podían ametrallarnos [...] porque de los planes ya no quedaba más que la meta final, llegar a la Sierra y reunirnos con Luis” (52). En la sierra se vive un tiempo aletargado y detenido que se contrapone al tiempo de la ciudad, al tiempo de la urbe administrativa donde la estrategia deberá ser distinta “pasar del fusil al despacho con teléfonos” (64).

Se ve la influencia del surrealismo en los sueños del protagonista. En esos sueños, Guevara piensa en un Luis agotado, ante la posibilidad de su muerte, cambia de rostro y le da su máscara para que otro ocupe su lugar. Esos sueños presagian el desenlace del cuento: Luis aparece con vida y el narrador no necesita ocupar su lugar. Desde la perspectiva temporal, los sueños o visiones detienen el tiempo narrativo y lo anclan a la subjetividad del protagonista.

El narrador es un *alter ego* del Che que busca encontrarse con Luis (Fidel Castro). Los nombres propios son modificados, pero la alusión es evidente desde el epígrafe con un fragmento de *La Sierra y el llano*.<sup>29</sup> El cuento se presenta como un diario de campaña de Guevara.<sup>30</sup> Así como algunos surrealistas, como Aragon y Eluard,

---

<sup>29</sup> *La sierra y el llano* (La Habana: 1969) es una antología en la que los principales focos de la guerrilla como Fidel Casto, Camilo Cienfuegos, Ernesto Guevara escribieron episodios de sus memorias.

<sup>30</sup> Cortázar refiere la anécdota que el escritor Roberto Fernández Retamar le contó a Ernesto Guevara que había un argentino que había escrito un cuento en donde él era el protagonista y que el Che lo leyó en esa oportunidad y dijo “Está muy bien pero no me interesa” (Cortázar, 2014: 35).

decidieron poner su literatura a favor de una causa política, cuando Cortázar explicitó su compromiso fue criticado por poner fines propagandísticos a su literatura. Sin embargo, él defendió la libertad creativa como su principal poética literaria; se compromete con una causa política de izquierda, pero no adopta el realismo como forma de reflejo de lo social, ya que comparte con los surrealistas la mirada peyorativa sobre la actitud realista y positivista, como se ve en *Manifestes du surréalisme* (Breton, 1979: 16). Declaró que su verdadero compromiso ideológico era con la literatura de calidad. Encontramos la idea del escritor revolucionario (Standish: 1997) en contraposición al escritor comprometido o panfletario. La postura en contra de la literatura comprometida fue criticada por algunos autores contemporáneos, como Mario Benedetti (1976: 95), quien cuestiona la falta de compromiso; “¿No es lógico también que esa suma de lectores cómplices aspire a hallar un autor-cómplice, que sea copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que ellos están pasando?”. Cortázar muestra su compromiso ideológico político y estético produciendo una literatura que valga la pena como tal y que contenga un mensaje que no sea exclusivamente literario (Cortázar, 2014: 34). La obra de Cortázar busca una revolución a través de la literatura, a través de la formación de un público lector latinoamericano en la década del 60 y 70 que empezaba a leer a sus compatriotas como una literatura de valor, y no como una literatura alternativa a la europea. En la transformación del lector pasivo en un lector cómplice que construye el texto durante la lectura; la elección del idioma español es parte de una poética estética, política y revolucionaria:

El español es mi lengua de escritor y hoy más que nunca creo que la defensa del español como lengua forma parte de una larga lucha en América Latina que abarca muchos otros temas y muchas otras razones de lucha. La defensa del idioma es absolutamente capital (Cortázar, 2014: 104).

El objetivo de nuestra tesis es pensar la productividad y la resemantización del surrealismo desde la literatura latinoamericana, particularmente desde la literatura argentina de Cortázar. Él es un escritor que desde Europa escribe para un público argentino que encarna sus cuentos y es su receptor real (Viñas, 1974: 125). Según Viñas, ser un escritor argentino en París es una nueva forma de ser escritor que fue llevada adelante por él. Cortázar escribe en español, a diferencia de Lautréamont,

quien a pesar de su perspectiva bicultural, no se constituye como un latinoamericano en París, es un referente del surrealismo y produce su obra en francés. Leyla Perrone-Moises (1993: 46) sostiene que los latinoamericanos, en relación con la cultura europea, tienen cierta condición de “bárbaros”; los autores latinoamericanos pueden rechazar o imitar el patrimonio cultural europeo, pero jamás serán sus herederos legítimos. Por lo tanto, Ducasse elige escribir en francés exhibiendo su condición de extranjero; su escritura muestra rasgos del romanticismo en América Latina. Es decir que, como Ducasse nunca será un heredero legítimo de la tradición europea, la tergiversa, la deconstruye y arma a partir de ella su propia poética. El problema de la biculturalidad en Lautréamont y en Cortázar será desarrollado posteriormente en este capítulo.

La problemática de la forma en “La señorita Cora” se da a través de la experimentación del entrecruzamiento de las voces de los personajes, sin que existan marcas textuales que anticipen el cambio. Tamborenea (1986: 42) afirma que la atracción del cuento se centra en la enunciación y en la construcción a partir de la superposición de puntos de vista, pero no de voces. Scholz (1977: 99) explica el uso predominante de la primera persona en la obra de Cortázar y sostiene que esto apunta a que el lector pueda identificarse con el protagonista. Hemos mencionado el concepto de lector cómplice como parte fundante de la poética de Cortázar. Scholz (ibíd.) señala que la incorporación de multiplicidad de puntos de vista quiebra el hábito mental del lector acostumbrado al uso de la tercera persona. La incorporación de la multiplicidad busca vencer el tiempo cronológico, alcanzar la simultaneidad y presentar la totalidad.

En “La señorita Cora” hallamos dos elementos que permiten mostrar la recepción productiva del surrealismo francés. El primer elemento es la visión crítica sobre el hospital como institución. Breton, en *Manifestes du surréalisme*, incorpora notas de la revista *L'aliénation mentale* donde los médicos proponen enviarle una nota al editor de *Nadja* por su negligencia al editar una obra que incita a la locura (ibíd.: 69); el autor denosta los asilos para enfermos mentales: “Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu'on y fait les fous tout comme dans les maison de correction on fait les bandits” (Breton, 1964: 161). El discurso médico y la influencia de Freud en

el surrealismo. En *Le paysan de Paris*, por ejemplo, en un espacio del pasaje de la Ópera habita un perro que se llama Freud (Aragon, 1953: 44); esto muestra la influencia del psicoanálisis en el contexto urbano. Cortázar hace una recepción de productiva de los aspectos mencionados y también ridiculiza la función social de las instituciones médicas<sup>31</sup> en el discurso prejuicioso de la madre de Pablo, quien se alegra de que la clínica sea “para personas pudientes” (66) y que su hijo tenga un velador bonito en su mesa de luz. Cortázar, como mencionamos en el capítulo I, parodia la moral de la clase media argentina y pone el foco de su cuento en los lugares de pasaje; en este caso, en una clínica. El segundo elemento de influencia surrealista es la réplica de la relación médico-paciente de *Nadja* en la relación entre Cora y Pablo y el valor terapéutico de las visitas entre ellos. Por ejemplo, Nadja nunca había dibujado antes de conocer a Breton y Pablo tolera el dolor para no parecer aún más vulnerable frente a Cora: “a pesar de los cólicos me mordí las dos manos y lloré tanto que nadie, nadie puede imaginarse lo que lloré mientras la maldecía” (73).

En “La señorita Cora” se duplican los triángulos amorosos. El primero se da entre Pablo, Cora, y la madre del joven; este triángulo amoroso se vincula con la atención y los cuidados con Pablo. El segundo triángulo tiene que ver con el deseo libidinal y se da entre Pablo, Cora y Marcial; que es su pareja y un colega más experimentado. El conflicto para la joven enfermera es cómo acompañar a Pablo, asistirlo de forma profesional. Cada personaje vivencia la estadía de Pablo en la clínica de una manera diferente. Entonces se intercalan los enunciados, a los que se les atribuyen distintos emisores. Como dice Tamborenea: “El discurso se despliega en este contrapunto de voces, los enunciados emitidos por los distintos yo es se articulan mediante discursos que son distintos” (Tamborenea, 1986: 42). El discurso de Cora en el último párrafo del cuento juega con la ambigüedad de la enunciación.

Si me quedo un segundo más me pongo a llorar delante de él, por él. Lo besé otra vez y salí corriendo, bajé a buscar a la madre y a María Luisa; no quería volver mientras la madre estuviera allí, por lo menos esa noche no quería volver y después sabía demasiado bien que no tendría ninguna necesidad de volver a ese cuarto [...] (84).

---

<sup>31</sup> Ver el apartado “Recepción de motivos de Breton: la fragmentariedad, la crítica al sistema médico, la finalidad del trabajo y la referencia a obras pictóricas” en el capítulo III en la página 64.



Cora se sorprende ante el estado crítico de Pablo, lo besa y escapa para no ver a la madre. Esas acciones se deben al vínculo afectivo entre ella y Pablo, son una forma de evasión porque Cora no tiene aún la capacidad profesional para distanciarse, es decir que todavía no es la Señorita Cora, como pide que la llamen.

## 4.2 El lugar de pasaje

Cuando hablamos de la polisemia de “los lugares de pasaje” (Tamborenea, 1986), doble plano (Jitrik, 1968) o puntos de fusión (González, 1974) en los capítulos anteriores, nos referimos a la idea del lugar de pasaje como un espacio de intersección de realidades diferentes, que pueden ser realidades espaciales o temporales. En “El otro cielo”, el lugar de pasaje coincide físicamente con dos galerías. Mencionamos que las galerías cubiertas fueron un fenómeno que se expandió en las grandes capitales europeas y eso permite identificar el comportamiento del personaje de clase media. El merodeo urbano de estos personajes es trabajado por Baudelaire, Lautrémont, Aragon y Breton; por lo tanto, analizaremos el lugar de pasaje y su centralidad en *Todos los fuegos el fuego*. Los pasajes permiten pasar de un espacio a otro, de una época a otra o de lo real a lo imaginario. Hacen posible entrecruzar historias construidas en el binarismo de mundos distintos, que en los cuentos se construyen como mundos complementarios; como la vida sistematizada de la clase media del narrador en “El otro cielo” y el mundo de las galerías. En “todos los fuegos el fuego”, se muestran simultáneamente dos triángulos amorosos, uno en la Roma imperial y otro en París del siglo XX.

Dividiremos este apartado en tres grupos de cuentos que trabajan los lugares de pasajes de forma diferente.

- Los cuentos que transcurren en lugares de pasaje, como “La autopista del sur”, “Reunión” y “La señorita Cora”.
- Los cuentos en donde se atraviesa de un espacio a otro, transitando el lugar de pasaje, como “La salud de los enfermos”, “La isla al mediodía”, y “Todos los fuegos el fuego”.

- “El otro cielo”, donde el lugar de pasaje involucra al viaje en el espacio histórico; la vida burguesa y la vida marginal; también el espacio geográfico (Buenos Aires y París). Este cruce pone en juego el tratamiento de la biculturalidad entre Lautréamont y Cortázar.

#### 4.2.1 Los historias que transcurren en lugares de pasaje

Baudelaire sitúa *Le spleen de Paris* en la ciudad homónima; el poema “Le tire et le cimetière” trata un cruce entre el lugar de pasaje y el lugar de la eterna morada, entre los vivos y los muertos. Un personaje juega al tiro al blanco en un bar frente al cementerio y, con sus tiros, interrumpe el descanso de los muertos; uno de ellos se queja: “Si vous saviez comme le prix est facile à gagner, comme le but est facile à toucher, et combien tout est néant, excepté la Mort, vous ne vous fatigueriez pas tant [...]” (ibíd.: 163). El lugar de pasaje es la vida como tránsito; la inmovilidad es la muerte. En el surrealismo, dar voz a lo que sucede en estos espacios para la muerte, es dar voz a una nueva forma de vida.

El lugar donde transcurren *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont es París, se menciona el Sena, el jardín de las Tullerías, el movimiento de las alcantarillas de la ciudad, la Plaza *Vendôme*. Los elementos de la naturaleza como el mar, las aves, los piojos y otros animales, tanto fantásticos como reales, son situados en contextos urbanos y atemporales. La acción transcurre en la ciudad como un lugar de pasaje; en este caso el tránsito es hacia el horror y la maldad, una advertencia que el yo lírico le ha hecho al lector desde el primer canto “[...] à moins qu’il n’apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d’esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l’eau sucrée” (ibíd.: 42). El lugar de pasaje es la ciudad, allí el lector debe encontrar sentido frente a la maldad con la que convive en el espacio urbano.

Aragon sitúa *Le paysan de Paris* en el pasaje de la Ópera; hay muchas referencias al paisaje urbano: hoteles, comercios, bares, parques como *Les Buttes-Chaumont*. Se pondera el lugar de paso “Il est assez agréable d’habiter dans une maison de passe, pour la liberté qui y règne et qu’on s’y sent moins épie dans un garni ordinaire” (ibíd.: 23). El lugar de paso es un espacio creativo, de libertad. Es el espacio para lo maravilloso y para la contradicción que aparece en lo real (ibíd.: 248). En *Nadja*, el trabajo sobre el espacio urbano, ya sea París o Nantes, se asemeja al de *Le paysan de Paris*. Los encuentros de los protagonistas son en espacios públicos y abiertos, con excepción de la última etapa de la relación, cuando Nadja está internada. En esta novela, el paisaje urbano y el paisaje mental poseen límites que desconciertan y enloquecen. El narrador se pregunta por la locura, quiénes son los cuerdos y quiénes los sanos, pregunta que Cortázar retoma en “La salud de los enfermos”. Se incorpora a la locura como una realidad ampliada.

Cortázar hace una recepción productiva de los autores referidos. “La autopista del Sur”, “Reunión” y “La Señorita Cora” sitúan la acción narrativa en un lugar de pasaje, en una autopista, en la Sierra Maestra y en una clínica. Cuando la acción se desarrolla en el lugar de pasaje, si bien hay un encuentro de realidades disímiles, también hay una experiencia común de detenerse donde se debería solo fluir. Se invierte la lógica, porque el medio se convierte en un fin y esta inversión provoca, como hemos mencionado en capítulos anteriores, una transformación. En “La autopista del Sur”, el lugar para el desplazamiento de los autos, el lugar de la velocidad se convierte en lugar de inmovilidad. En “Reunión”, la sierra que es la vía de acceso a la toma del poder se convierte en un lugar de aprendizaje, con tiempos interminables: “ya nadie se acuerda cuánto duró, el tiempo lo medíamos por los claros entre los pastizales, los tramos donde podían ametrallarnos en picada [...] porque de los planes ya no quedaba más que la meta final, llegar a la Sierra y reunirnos con Luis” (52). El narrador busca una transformación, pasar de ser un integrante del ejército de guerrilla a ser parte de un nuevo gobierno, un pasaje para el que solo Luis aparece preparado en el cuento. En “La señorita Cora” la clínica debería ser un lugar de pasaje pero, como lectores, nunca sabremos si Pablo saldrá vivo o no. La clínica no es un lugar de pasaje para Cora, ella trabaja allí y debe aprender a ser otra, alguien más profesional que no se involucre con

quienes están internados eventualmente: “Soy demasiado buena, casi me dio lástima tanta vergüenza que buscaba desquitarse por otro lado, pero sabía que no era el caso de ceder porque después me resultaría difícil dominarlo” (71).

El surrealismo busca mirar lo cotidiano con ojos nuevos; por lo tanto, situar la acción narrativa en un lugar de tránsito es un gesto surrealista. En “La autopista del sur” la acción se desarrolla en la ruta. En “Reunión”, la Sierra es el lugar central del relato; lo que pase en la Sierra condicionará a la ciudad.

Colocar al lugar de pasaje en el lugar de la acción narrativa es la recuperación del gesto infantil en donde cualquier espacio es un posible lugar juego. Cortázar propone jugar en los límites de los espacios urbanos con tiempos subjetivos. Breton, en *Manifestes du surrealisme*, denuncia la limitación de la imaginación subordinada a las leyes del pragmatismo occidental (Breton, 1979:14). Cortázar amplía los espacios para jugar e imaginar en los cuentos de *Todos los fuegos el juego*.

#### **4.2.2 Cuentos que atraviesan lugar de pasaje**

En *Todos los fuegos el fuego*, hay cuentos que atraviesan el lugar de pasaje; analizamos en el apartado anterior las distintas formas en que los surrealistas desarrollan sus obras en los lugares de pasaje. Uno de los aportes que realiza Cortázar al surrealismo, es proponer cuentos en donde se atraviesan los lugares de pasaje como “La salud de los enfermos”, “La isla al mediodía” y “Todos los fuegos el fuego”. El cuento “El otro cielo” también atraviesa los lugares de pasaje, pero le dedicaremos un apartado específico, por el vínculo que establece con *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont y porque permite desarrollar el tema de la biculturalidad entre ambos autores.

“La salud de los enfermos” atraviesa la convalecencia de la madre como un lugar de pasaje. Se transita de la salud a la enfermedad, de la cordura a la locura y, finalmente, de la vida a la muerte de varios personajes del cuento. Se usan la escritura y la lectura para crear el pasaje de la ficción a la realidad (Tamborenea, 1986: 42) desdibujando los límites entre una y otra: “Cuando la vida se torna rutinaria y la realidad no ofrece las posibilidades deseadas, el personaje cortazariano logra el acceso a su mundo imaginario. Siempre hay un modo de pasaje que se lo permite” (ibíd.:22). La familia le

inventa a la madre una realidad aparente para que no sufra, y la posibilidad de pasaje se da a partir de la escritura y la lectura. Los familiares escriben cartas que simulan ser enviadas por Alejandro, el hijo muerto, a la madre. Se ponen de acuerdo para organizar cómo llevar a cabo el engaño: “A esa hora tío Roque estaba en el estudio de un abogado amigo, explicándole la situación; el abogado prometió escribir inmediatamente a su hermano que trabajaba en Recife [...] y organizar todo lo de la correspondencia” (37). Los familiares alteran las noticias de los diarios *La Nación* y *La Razón* para evitar las malas noticias y para que no haya contradicciones en la otra realidad ficcionalizada.<sup>32</sup> El objetivo que aglutina a la acción familiar es mentir para evitar el sufrimiento de la madre. El cuento plantea la antítesis en el título; no se sabe quién está enfermo y quien goza de buena salud. Atravesar el lugar de pasaje dentro del espacio cerrado de una casa, en este cuento, es sobrepasar los límites del ocultamiento y comprender que la familia necesita la mentira más que la madre. Se busca la complicidad dentro y fuera del cuento; la familia intenta persuadir a María Laura para continuar con la pantomima de la vida de Alejandro; la chica afirma que la muerte es la realidad; la familia se resigna: “En el fondo a nadie le pareció demasiado absurda la fantasía de María Laura” (43). Los términos realidad / fantasía están invertidos. El lector recibe la voz de uno de los integrantes que le cuenta en tercera persona el secreto de la familia; el lector y la madre ocupan el mismo rol, la necesidad de creer, ya sea por miedo a la verdad o por empatía con la complejidad del artificio construido. Tamborenea (1986: 41) propone que la madre actúa a la manera de un lector que sabe que el mundo que percibe a través de la lectura es ficticio, pero no puede evitar la ilusión de la realidad. Cortázar cuestiona la noción de realismo en donde la segunda lectura está incluida en la primera, pero el lector debe establecer las diferencias: “No es que haya dos planos, hay un plano un poco interfusionado” (Cortázar, 2014: 141).

Un rasgo en común entre este cuento y *Nadja* de Breton es la mirada crítica sobre el rol de la medicina y la forma de tratar a los pacientes; ya que es el Dr. Bonifaz quien recomienda que no le den malas noticias a la madre y también es el principal cómplice de la locura de la familia “ [...] pero a mamá no se le podían dar noticias inquietantes

---

<sup>32</sup> Se emplea este término para resaltar el borramiento de límites entre la realidad de la familia y la ficción construida por ellos.

por su presión y su azúcar, de sobra sabían todos que el doctor Bonifaz había sido el primero en comprender y aprobar que le ocultaran a mamá lo de Alejandro”(34).

“La isla a medio día” cuenta la historia de Marini, un comisario de a bordo que deseaba estar en la isla de Xiros. Se atraviesa el lugar de pasaje porque el protagonista usa el avión como medio de transporte y como medio para percibir el dinero necesario para llegar a la isla. Se pasa del sueño a la realidad, de desear a experimentar, nuevamente se pasa de la vida a la muerte.

El cuento traza una equivalencia semántica entre los términos: volar y soñar. “[...] volar tres veces por semana a mediodía por Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros” (86). Cuando no está trabajando, Marini lee sobre la isla como una forma de continuar el sueño durante la vigilia: “los pilotos lo llamaban el loco de la isla” (88); ya que a él solo le importa su sueño/vuelo sobre la isla. En el cuento, hay información relativa a la vida amorosa de Marini, se mencionan mujeres y el pago de un aborto, pero a él eso no le preocupa, solo rescata la presencia de Felisa, una compañera que entiende su devoción por la isla. Él es un personaje que sueña con una isla como una metáfora de sí mismo, es un personaje aislado. La presencia de la isla lo invade y le produce un goce que le imposibilita pensar o elegir. En este cuento reaparece la dicotomía sentir-pensar (Jitrik, 1969: 29) trabajada para el análisis de “Las puertas del cielo” en el capítulo I.

“La isla a mediodía” retoma simbologías de *Les Chants de Maldoror*, como la presencia del océano y el movimiento de mareas. El mar es una instancia de aprendizaje en Lautréamont: “Vieil océan, tu es si puissant, que les hommes l’ont appris à leurs propres dépens. Ils ont beau employer toutes les ressources de leur génie...incapables de te dominer. Ils ont trouvé leur maître” (ibíd.: 76). El mar es un elemento central en el cuento de Cortázar, ya que Marini lo observa, lo desea, luego se sumerge en él con los pescadores cuando puede alcanzar su sueño y muere en el mismo espacio. Él escapa y se encierra en una isla al margen de los circuitos turísticos. El formato de la isla y la aparición de pulpos remiten a la fauna marina de Lautréamont. En el canto II, Maldoror se convierte en pulpo para atrapar a un cadáver (Lautréamont, 1988: 238). La isla atrapa al protagonista y queda un cadáver que era o podría haber sido Marini.

En este cuento neofantástico el cruce a través del lugar de pasaje lo transforma, él abandona el hombre viejo que volaba /soñaba y da paso al hombre nuevo que experimenta su sueño. El narrador advierte que “No sería fácil matar al hombre viejo, pero ahí en lo alto, tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible” (90). Se dan el cambio de forma y el doble, elementos constitutivos de la poética de Cortázar (Tamborenea, 1986: 44), (Durand, 1969: 32), (Pizarnik, 1969: 59), (Scholz, 1977: 106). Marini se transformó en el hombre que soñaba ser. Dejó el trabajo en la línea aérea; hay alguien que ocupa viejo puesto de trabajo, en lugar de pasaje (el avión). Se produce un accidente y cae el avión que había sido de Marini, cae aquel que había ocupado su lugar. Él intenta salvarlo pero es inútil; “la herida parecía abrirse un poco más y era como una boca repugnante que llamaba a Marini, lo arrancaba a su pequeña felicidad de tan pocas horas en la isla, le gritaba entre borbotones algo que él ya no era capaz de oír” (91). La muerte saca a Marini de la felicidad de la isla quizás porque él ha muerto, quizás por la muerte de su doble: “Junto a los dobles del pasado, existen los del futuro, así, por ejemplo, en el caso de “La isla a mediodía”, el pasajero –separado otra vez por un cristal del mundo anhelado- descubre a su doble en alguien que se va a caer sobre la isla desde una avión que se ha estrellado” (Scholz, 1977: 102). El cuento plantea la ambigüedad sobre si son dos personajes o el Marini de la isla es solo la proyección del sueño del que vuela y sueña. En el final del cuento, los pescadores encuentran un solo cadáver. Cortázar, como crítico de su obra, destaca la recurrencia del tema del doble. Habla del desdoblamiento del personaje de Marini y de la posibilidad de vivir en la duplicidad.

Es también un milagro secreto, una posibilidad que se le da a una parte de su personalidad, la mejor, la más bella, la que va más adelante, la que busca la pureza, el reencuentro con la verdadera vida tal como la concibe y que le es dado vivir plenamente el término de una. Luego el avión cae y ese hombre que va a sacar del agua es él mismo que se está muriendo al caer del avión mañana (Cortázar, 2014: 56).

“Todos los fuegos el fuego” es un cuento en el que atravesar el lugar de pasaje es realizar un viaje temporal y espacial. El pasaje que se atraviesa y permite al lector participar de ambos universos es el dictado sistemático de cifras a través del teléfono. El malentendido de las parejas se replica en la incomunicación y el hermetismo del dictado de cifras: “En la línea hay una crepitación de comunicaciones mezcladas,

alguien que dicta cifras, de golpe un silencio todavía más oscuro en esa oscuridad que el teléfono vuelca en el ojo del oído” (108).

El cuento construye, a través de la voz de un narrador con omnisciencia selectiva, la historia de dos triángulos amorosos: uno en la Roma Imperial protagonizado por el procónsul, su esposa Irene y el gladiador Marco y otro triángulo constituido por Roland Renoir, Jeanne y Sonia, que transcurre en París durante el siglo XX, una de las marcas temporales es la comunicación telefónica entre los personajes. Aparece el tema del doble, como se analizó anteriormente, pero con una transformación de género. Las víctimas del desengaño amoroso son Marco y Jeanne, los hacedores del triángulo amoroso son Irene y Roland y quienes ocupan el lugar del “otro” poderoso son el procónsul y Sonia. Estos últimos tienen actitudes similares en contextos inicialmente diferentes, el procónsul sabe que haber sacado a Marco de Roma lo perjudica. Sabe que no está físicamente a la altura del reciario nubio, que es su contrincante, y monta ese espectáculo para provocar a su mujer que lo acompaña a pesar de que la habían los juegos (107). Por su parte, Sonia sabe que Jeanne está sufriendo pero no le importa, domina la situación y se ríe de su antagonista, “si te digo que nunca le he podido perdonar que fuera tan inocente, no hay nada que me exaspere más” (116).

Estas historias se desarrollan en contextos que reelaboran temas surrealistas como el sueño y la ciudad. En la historia de Roma Imperial, Marco soñó su propia muerte, donde aparece la simbología de un pez atrapado en una red. El campo semántico del mar se vincula con el universo de lo tempestuoso y lo impredecible propuesto en *Les Chants de Maladoror*.<sup>33</sup> El sueño, como presagio del destino de Marco en la red del nubio, no solo anticipa su final sino el del resto de los personajes, tanto de Roma como de París, que serán atrapados por un fuego abrasador. Atravesar el lugar de pasaje, desafiar los límites implica una transformación. En este cuento cruzar el lugar de pasaje, poner en acción el concepto de realidad ampliada de la patafísica, implica la muerte. El fuego de la pasión se encendió en los triángulos amorosos y finalmente hace arder a ambas parejas:

---

<sup>33</sup> Ver análisis de “La isla a mediodía” en la página 90.



“Irene es la primera que huele el aceite hirviendo, el incendio de los depósitos subterráneos [...] Irene vuelve a oír su grito, le arranca la tela chamuscada tomándola con dos dedos, delicadamente. **No podremos salir**<sup>34</sup>” (118).

“Entonces Sonia grita, queriendo desatarse del brazo ardiente que la envuelve desde el sueño y **su primer alarido se confunde con el de Roland...**” (118).

Cortázar toma las indicaciones de Nadja a Breton, cuando aquella le anticipa que él va a escribir sobre ella y usar el nombre del fuego, porque cuando se trata de la figura del poeta encarnada en Breton, siempre hay fuego; “Il faut que ce soit un peu le nom du feu, puisque c’est toujours le feu qui revient quand il s’agit de toi” (Breton, 1964: 100). La imposibilidad de comunicarse se anticipa y se disemina lo largo del cuento, con el dictado de cifras. La comunicación es inútil, todos los gritos se parecen, todos los fuegos se funden en uno.

#### 4.2.3 “El otro cielo” los pasajes y los dobles

En “El otro cielo” se evidencia la relación entre Cortázar y Lautréamont desde la inclusión de los epígrafes de *Les Chants de Maldoror*. Se reelaboran elementos surrealistas, como el merodeo por la ciudad, las galerías de cielos artificiales, el sueño y el erotismo. El tema del doble se repite y se ramifica: son dos asesinos, el narrador posee una doble vida con Josiane y con su novia, hay dos espacios físicos: la Galería Vivienne en París y el Pasaje Güemes en Buenos Aires. El cuento transcurre en dos épocas, los personajes asisten a ver cómo guillotinan al envenenador (132) de las galerías; se hace mención tanto la Primera Guerra Mundial, como a la Segunda Guerra Mundial. En el desenlace se nombra la bomba de Hiroshima, como una alusión a esa otra realidad que ha estallado en ámbitos inesperados para el narrador, luego, todo se ha modificado.

Hay tres referencias que, a su vez se encadenan entre las figuras de Cortázar y Lautréamont. El narrador es un *alter ego* de Cortázar; la amenaza de Laurent remite a Lautréamont y al novio de Kiki, al que le dicen el sudamericano. Pizarnik (1969: 60) alude a Cortázar y a Lautréamont como escritores sudamericanos que escriben en

---

<sup>34</sup> Se empleó el uso de tipografía en negrita para destacar la incomunicación.

París. La recepción productiva de Lautréamont que hace Cortázar exhibe la condición de extranjeros y la idea de la biculturalidad.

Se exhibe el merodeo por la ciudad como rasgo identitario del protagonista, ya sea por París o por Buenos Aires, que en este cuento son ciudades complementarias. El narrador, que se desempeña como un corredor de bolsa, descansa de su trabajo con caminatas por la Galería Vivienne, que está cerca de la Bolsa; y el Pasaje Güemes, próximo al centro financiero porteño, era el lugar de su infancia secreta. Las galerías se convierten en espacios de juego y de sueños; allí el narrador es un observador activo: “Je ne serais pas cru observateur, vraiment. J’aime á me laisser traverser par le vents et la pluie: le hasard, voilà toute mon expérience. Que le monde m’est donné, ce n’est pas mon sentiment [...] M.Oudin vient en poser la plaque: Passage de L’opéra onirique” (Aragon, 1953: 109). Los espacios que recorren los personajes de “El otro cielo” son equiparables a los de *Le paysan de Paris*, la ciudad, la zona financiera, los bares, los comercios, la Galería Vivienne donde vive Josiane y el deslumbramiento del narrador por esos lugares de libertad y erotismo, “quizás por los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre, por ejemplo, el Pasaje Güemes, territorio ambiguo donde ya hace tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado” (119). El narrador se pierde en las galerías, sus pasos lo conducen hasta allí; se observa el mismo procedimiento en *Nadja*; en esta obra que busca innovar sobre la forma de la novela y narrar sin un orden establecido; caminar sin rumbo por la ciudad es parte de la poética del surrealismo. Breton se encuentra a sí mismo en el bulevar de Estrasburgo, “Je ne sai pourquoi c’est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, á savoir que c’est là que se passera cela” (Breton, 1964: 38). Tanto los encuentros entre el narrador y Josiane como los primeros encuentros entre Breton y Nadja resultan del juego de las casualidades. Josiane y Nadja configuran un espacio erótico, onírico y de juego para los protagonistas; en contraposición con Irma, la novia de narrador, que habita siempre los mismos espacios y las mismas rutinas.

Supongo que por cosas así acabé conociendo a Josiane, pero no solamente por eso ya que podría habérmela encontrado en el *boulevard Poissonière* o en la rue *Notre-Dame-des-Victoires*, y en cambio nos miramos por primera vez en lo más hondo de la *Galerie Vivienne* [...] y no tardé en saber que Josiane trabajaba en ese barrio y

que no costaba mucho dar con ella si se era familiar de los cafés o amigo de los cocheros (121).

Las rutinas establecen pautas que limitan el juego en Cortázar. En *Todos los fuegos el fuego*, las rutinas son formas de ordenar el caos en cuentos como “La autopista del sur”, “La salud de los enfermos”, “Reunión”, “La señorita Cora”, “La isla a mediodía”. Hemos analizado la forma en que las rutinas condicionan el tiempo narrativo y construyen otros tiempos: el tiempo detenido, el tiempo de los enfermos, el tiempo de trabajo. Sin embargo, atravesar los lugares de pasaje permite desplegar una realidad ampliada con otros tiempos que, en este caso, incluyen el goce y el ocio.

Tamborenea (1986: 44) muestra que los pasajes son estructurantes en los relatos de Cortázar y que poseen una doble circulación. En “El otro cielo”, la doble circulación y los pasajes son los ejes de la construcción del relato. El narrador circula, por un lado, por los lugares correspondientes a su vida de clase media: el trabajo, la casa de su madre, el chalet de Paraná; por otro lado, frecuenta los cafés, las galerías y las buhardillas. Las mujeres de su vida también tienen doble circulación; su madre e Irma, que aparecen unificadas, recorren los mismos espacios, comparten los intereses y tienen los mismos temas de conversación. Josiane<sup>35</sup> se diferencia de ellas, es sensual e inocente, recorre cielos artificiales y teme el asedio de Laurent y la guerra. El narrador juega su vida en las galerías, es un mundo sin horarios y que está librado al azar. “Por unas pocas horas bebí los bordes el tiempo feliz de las galerías [...] bailando con Josiane en la rotonda me quité de encima la última opresión de ese interregno incierto, nací otra vez a mi mejor vida tan lejos de la sala de Irma, del patio de casa, del menguado consuelo del Pasaje Güemes” (138). La doble vida del narrador lo consume, su madre y su novia lo ven desmejorado. En cuanto mayor es la frecuencia de sus visitas a las galerías; él se siente culpable por asistir allí y compensa sus fugas a las galerías, sus citas con lo que él llama “la mejor vida”, con regalos a su madre.

A su vez, Josiane está duplicada con su amiga Kiki, con quien comparte el trabajo, los espacios, las preocupaciones y las parejas. Josiane sale con el narrador y Kiki con el sudamericano, ellos comparten condición de extranjeros y usan el mismo idioma.

---

<sup>35</sup> La sensualidad y la belleza de Josiane será analizada, en esta tesis, en el apartado dedicado a la belleza convulsiva en la página 101.

#### 4.2.4 La biculturalidad: Lautréamont y Cortázar

Lautréamont y Cortázar comparten el bilingüismo y la doble cultura francesa y latinoamericana. Dedicamos un apartado específico al cuento “El otro cielo” ya que permite exhibir los múltiples puntos de contacto en la poética de ambos autores.

La dualidad es un principio estructurador del cuento, hay dos partes, dos epígrafes, dos mundos, dos cielos, dos novias, dos asesinos, dos tiempos históricos, dos guerras, dos bolsas y dos lenguas (Tamborenea, 1986: 46).

Aparece un pasaje de *Les Chants de Maldoror* como primer epígrafe del cuento: “Ces yeux ne t’appartiennent pas... où les as-tu pris?”, que remite a unos ojos que fueron tomados de otro. Cortázar realiza una recepción productiva de Lautréamont; se hace una referencia autobiográfica de su poética. Pizarnik (1969: 62) indaga la lectura autobiográfica de ambos autores. Menciona la importancia de Lautréamont para el surrealismo; Breton, en *Nadja*, se declara subyugado por la desaparición de Lautréamont; no obstante, la marca poética de aquel está presente en su obra y en su vida (Breton, 1964: 19). Cada una de las partes de “El otro cielo” está encabezada por un pasaje de Lautréamont (Pizarnik, 1969: 56). La cita referida alude a la despersonalización, al desconocimiento de la propia imagen, aquella que se disuelve en el doble; el narrador que es Laurent y es también el sudamericano. El segundo epígrafe, “Où sont-ils passés, les becs de gaz? Que sont-elles devenues, les vendeuses d’amour?” (Lautréamont, 1988: 460), da paso a la segunda parte del cuento, cuando el narrador ha perdido su lugar de reposo en el otro cielo de las galerías e inicia una “nueva vida” de clase media, que lo entristece. En su última visita a las galerías, se entera de las muertes de Laurent y del sudamericano; dice que ambas muertes se le hacían simétricas. Pizarnik (1969: 61) afirma que esta simetría atenta contra la felicidad y que, para corroborarlo, el narrador se casa con su novia, Irma. La vida de la curiosidad, del erotismo y del deseo se ha extinguido como la vida de Laurent y del sudamericano, que son sus *alter ego*.

El narrador atravesó el lugar de pasaje y pudo “jugar” en la realidad ampliada que representaba el otro cielo de las galerías. Una vez cruzado el pasaje, volver a vivir la

vida limitada representa la muerte, como hemos señalado a propósito de “La isla a mediodía”, pero en este caso se trata de una muerte simbólica: el matrimonio como la muerte del deseo.

Cortázar ha extraído su mirada del surrealismo y de Lautréamont. Ambos autores son latinoamericanos que abordan la literatura francesa explicitando su condición de extranjeros. Hemos mencionado a Leyla Perrone-Moises (1993: 46), quien refiere que los autores latinoamericanos en Europa deciden qué poética emplear porque nunca se consideran legítimos herederos de la tradición europea. Entonces Ducasse, a partir de su condición de expatriado, inventa la figura del conde de Lautréamont, figura que fue rechazada por el campo intelectual latinoamericano, pero que se constituyó en un referente para los jóvenes surrealistas franceses como Aragon y Breton.

Desde una perspectiva comparatística, contraponemos a la recepción que Cortázar realiza sobre Lautréamont a la recepción de Rubén Darío. Quien, como figura del modernismo latinoamericano, dedica un capítulo en *Los Raros* (1905) a Lautréamont. Allí lo caracteriza como sublime,<sup>36</sup> y como el generador de una poética desestabilizadora. Dice que es un autor peligroso, endemoniado y desaconseja enfáticamente su lectura para la juventud: “[...] el autor vivió eso, y que no se trata de una obra literaria sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás” (Darío, 1994: 207). El contraste entre la postura del autor argentino y la de Darío permite diferenciar ambas poéticas literarias. Lautréamont es un referente literario, tanto para los surrealistas como para Cortázar, que se apropia de la poética de Lautréamont y lo vincula con la tradición literaria argentina, ya que el mundo de las galerías, por ejemplo, remite al universo del lumpen que caracteriza la obra de Roberto Arlt.<sup>37</sup> Cortázar no construye un mundo imaginario diabólico como *Les Chants de Maldoror*, pero en “El otro cielo” existe una patria secreta que es acosada por “alguien extraño y ajeno que se destaca por estar presente y ausente al mismo tiempo. Se trata de un asesino a quien llaman Laurent [...] cuya singularidad consiste

---

<sup>36</sup> Lo sublime, en términos kantianos, es aquello que solo se puede pensar y que muestra al espíritu una medida que excede a los sentidos. Kant escribe en la *Crítica del Juicio* que no hay que buscar lo sublime en las obras de arte sino en la naturaleza en estado bruto.

<sup>37</sup> Cortázar explicita su admiración por Arlt y a la tradición de cuentistas latinoamericanos: “Ya en ese momento se me planteó el problema de por qué no escribía cuentos de tipo realista como los de Roberto Arlt, al que tanto admiraba y admiro, o como los de Horacio Quiroga...” (Cortázar, 2014: 49).

en convertir mujeres de la vida en mujeres de la muerte” (Pizarnik, 1969: 61). La autora mencionada aplica el tópico del doble (*Doppelgänger*): Laurent es el doble del sudamericano y es una combinación entre la muerte y Eros, ya que mata a mujeres que viven de la prostitución. El acto de matar implica una identificación con la muerte. En la lectura de Pizarnik (1969: 59) Laurent es el gólem, la figura del barrio de las galerías es un adolescente fácilmente identificable con Lautréamont y con el sudamericano y éste es, a su vez, un *alter ego* de Cortázar:

Este gólem jamás visto posee un rasgo exclusivo e invariable: ultimar prostitutas – rasgo que se halla en conexión cordial con el epígrafe de Lautréamont y, sobre todo, con su contexto. De donde se deduce que Laurent es el dueño de sus ojos azules por haberlos sustraído de alguna asesinada por sus manos [...] se recuerda que Lautréamont querellaba con una sombra que resulta ser su sombra, de modo que Laurent es él, Lautréamont (ibíd..)

La patria secreta del narrador se distingue en una búsqueda adolescente de erotismo y transgresión. Las galerías son un lugar de pasaje que vincula al Pasaje Güemes, el consumo de prostitución y de ediciones vespertinas con crímenes en la portada, con la vida adulta del narrador, que se escapa a la Galería Vivienne para dormir con Josiane y escuchar las noticias de los crímenes de Laurent: “La doble existencia del corredor de bolsa muestra diferencias radicales e insolubles. Su deseo más profundo reclama el allá, en tanto aquí lo sujetan su madre y su novia, llamada nada más que Irma” (ibíd.: 57). Pizarnik encuentra en la adolescencia y la muerte el nexo entre el corredor de bolsa y Mervyn. Este último es el protagonista del canto VI, quien en búsqueda de erotismo y de transgredir los límites de su casa, encuentra la violencia de Maldoror y la muerte.

Otro elemento en común entre *Les Chants de Maldoror* y “El otro cielo” es el surgimiento de la figura del escritor latinoamericano desde Europa y la biculturalidad. El yo lírico de *Les Chants de Maldoror* anticipa una alianza entre escritores sudamericanos fuera de su tierra. Lautréamont encarna la figura del escritor expatriado que escribe en París durante el siglo XIX.

La fin du dix-neuvième siècle verra son poète [...]; il est né sur le rives américaines, à l’embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s’efforcent actuellement de se surpasser par le progrès matériel et moral. Buenos Ayres, la reine du Sud, et

Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du gran estuaire... (Lautréamont, 1988: 126)

Cortázar es un autor argentino en Europa durante el siglo XX, él construye una nueva forma de ser escritor e intelectual, que trasciende el aspecto literario. Su lengua de escritura es el castellano como parte de una postura ideológica.<sup>38</sup> Se define como sudamericano y busca construir un público latinoamericano que lea a autores de su continente.

En "El otro cielo", además de los juegos de dobles entre Laurent, el sudamericano y el narrador, se encuentra duplicada la ciudad a través de los lugares de pasaje. Buenos Aires es París y viceversa cuando se atraviesa el espacio de las galerías. El autor interpela a Europa mostrando una nueva figura de escritor sudamericano. El prejuicio de los europeos con los americanos es parodiado, en el cuento cuando el narrador se burla de Josiane diciéndole: "Tenés miedo de un chico ¿O todos los latinoamericanos te parecemos unos orangutanes?" (128). Desde la mirada eurocéntrica, Latinoamérica es "lo otro", tan extraño y riesgoso como un asesino. Cortázar es un autor que mantiene esa "otredad" como parte de su poética. Viñas (1971: 125) subraya la condición de Cortázar de escribir para un público argentino que es el único público capaz de validar su mensaje. "Cortázar sigue siendo un escritor argentino residente en París [...] Se trata de verificar las posibilidades, futuro y límites de esta nueva manera de ser escritor encarada por Cortázar" (ibíd.). Viñas reconoce una yuxtaposición entre Buenos Aires y París, en donde el autor buscaba la universalidad a través de la eliminación de las fronteras y el abordaje de temas que excedían lo estrictamente literario. La revolución cortazariana, según Vinas (ibíd.: 122), se inicia con el imaginario del viaje. El destino de Cortázar se cruza con el de Régis Debray, un egresado de la École Normale Supérieure que viaja a Latinoamérica para buscar las teorías aprendidas: "Ambos querían superar —sintetizar si cabe— las escisiones respecto de 'lo otro' sentido como carencia en el interior de las respectivas versiones originarias que padecían de la cultura burguesa ya fuese en un país víctima o en un país verdugo" (ibíd.: 123). Cortázar viaja a Europa y escribe desde París para lectores argentinos. La novedad de la poética de universalidad de Cortázar que señala Viñas (ibíd.: 199) es que

---

<sup>38</sup> Observar la defensa del español referida en este capítulo en la página 83.

él escribe desde la condición del extranjero sin volver, a diferencia de lo que había sucedido tradicionalmente en la literatura argentina. Se observa, en la crítica de Viñas, la consideración sobre el doble en el cruce de destinos entre Régis Debray, y Julio Cortázar, como dos jóvenes egresados que buscan otros horizontes. También se observa el agotamiento de la revolución cortazariana, ya que se entiende como una revolución burguesa. Cortázar no vuelve a Buenos Aires, así como el corredor de bolsa de “El otro cielo” tampoco vuelve a las galerías; ambos atraviesan el lugar de pasaje, enfrentan el límite y se deciden por la opción más tranquilizadora. Viñas comenta: “Cuando la revolución en la palabra, anti burguesa y anti retórica, se va decantando sobre sí misma para convertirse en otra retórica ¿Qué se hace? (ibíd.: 130). La respuesta la da el corredor de bolsa, reforzando la idea de las múltiples dualidades analizadas en el cuento, cuando habla de las próximas elecciones

[...] y en esa rumia desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte; razonablemente me digo que no, que exagero [...] me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio (140).

Tamborenea (1986: 55) afirma que la presentación de mundos opuestos es una vía para posibilitar la concreción de lo otro y del deseo; pero, en los cuentos de Cortázar, después de experimentar lo otro se vuelve al punto de partida:

[...] ¿no es acaso una manera de decir que no hay posibilidad de salida, que no bastan esas breves “vacaciones del yo”, o, en todo caso, que son peligrosas, que pueden acarrearos la muerte? La posibilidad de progreso parece estar vedada en el mundo de los personajes cortazarianos... (ibíd.: 56)

### **4.3 El concepto de belleza convulsiva**

El concepto de belleza convulsiva (Breton, 1934) recupera la tradición del simbolismo de Rimbaud, Mallarmé, Poe, Baudelaire y Lautréamont; es una consideración de renovación estética que condiciona la poética del surrealismo y se observa tanto en *Nadja* de Breton como en la *Le paysan de Paris* de Aragon.<sup>39</sup> En los capítulos anteriores

---

<sup>39</sup> Ver el desarrollo teórico de antecedentes del concepto de belleza convulsiva en el capítulo II en la página 51.



analizamos la manera en que Cortázar realizó la recepción productiva de la belleza convulsiva y la resignificó en las obras del *corpus*.

En *Todos los fuegos el fuego* se observan tres personajes poseedores de belleza convulsiva: Cora, Josiane y Marco. Además de los ejes señalados en el capítulo I: la referencia a *La Odisea*; la animalización de los personajes masculinos y la circulación de los personajes “bellos” por realidades múltiples. Añadiremos aquí la manera en que las duplicidades, características de la obra de Cortázar, contrastan este tipo de belleza con personajes estereotipados, como la madre de Pablo en “La señorita Cora”; el procónsul en “Todos los fuegos el fuego” y la novia, Irma, en “El otro cielo”. Ellos obturan la posibilidad del juego que proponen los poseedores de belleza convulsiva y construyen un opuesto complementario.

En “La Señorita Cora”, la protagonista posee la belleza convulsiva. Pablo anhela la juventud, la voz grave, el perfume de almendras en cabello de la joven. Ella sabe de su poder ante él “[...] por una parte me hacía gracia estarle viendo el culito a mi joven admirador, pero de nuevo sentía lástima por él” (72). Ella es la enfermera, pero el poder de su belleza convulsiva transforma el vínculo entre ellos. Ella representa para Pablo, en su condición de paciente internado, la posibilidad de acceder a una realidad distinta de la que vive en la clínica. El erotismo se cuela en un lugar de pasaje de la vida a la muerte, “Si yo estuviera sano a lo mejor me trataría de otra manera” (71); Pablo es un personaje animalizado, es tratado como un cachorro, como “un angelito”(72), siempre queda subyugado por la situación. Si bien Cora representa la posibilidad de juego erótico, la condición física de Pablo lo condiciona a depender de ella. En la comparación establecida con *La Odisea*, Pablo sería uno de los tripulantes con los oídos tapados y Cora, una de las sirenas que somete el curso de la navegación.

El personaje complementario de Cora es la madre de Pablo, que encarna el estereotipo de la madre sobreprotectora. Una mujer de clase media que considera a su hijo como de su propiedad y que confía en el doctor De Luisi. La muerte de Pablo evidencia la mirada crítica de Cortázar sobre la medicina, como hemos analizado en “La salud de los enfermos”, y que es uno de los ejes temáticos de la escritura de *Nadja* de Breton. La madre establece un vínculo de posesión en el que Pablo queda objetivado: “El

doctor De Luisi entró para revisar al nene y yo me fui un momento afuera porque ya está grandecito, y me hubiera gustado encontrármela a la enfermera de ayer para verle bien la cara y ponerla en su sitio nada más que mirándola de arriba abajo” (67).

La madre se resiste a que Pablo pueda jugar y abandonar la condición de niño; se enoja con Cora porque es alguien al que no puede manipular con dinero y porque Cora provoca que Pablo se manifieste como un sujeto que desea. La condición de ambas como dobles complementarios, protagonista y antagonista unidas como enunciadoras de la misma oración, resalta el contraste la belleza convulsiva de Cora. Como vimos en el capítulo I, los personajes masculinos quedan limitados ante la belleza convulsiva; en el caso de Pablo, él queda reducido a ser un convaleciente. La belleza convulsiva puede matar.

Marco, el gladiador del cuento “Todos los fuegos el fuego”, es un personaje con belleza convulsiva. Él representa la pasión y el deseo ilegítimo. El enfrentamiento entre gladiadores se describe con minuciosidad, el cuerpo de Marco es el eje del combate. Tanto los ojos de Irene, su amante, como los del procónsul y de Licas están puestos en él:

El procónsul mira atentamente el muslo lacerado, la sangre que se pierde en la greba dorada; piensa con lástima que a Irene le hubiera gustado acariciar ese muslo, buscar su presión y su calor, gimiendo como sabe gemir cuando él la estrecha para hacerle daño (114).

En cuanto a la relación con Irene, lo que en Marco es deseo y goce sexual, en el procónsul es resignación y violencia. Marco es el juego y la posibilidad de otra dimensión erótica y onírica; él se sueña animalizado en su propia muerte. El procónsul es una rutina, Irene aprendió a soportar “los caprichos del amo” (107). A pesar de ser objetivada como una pertenencia del procónsul, no aparece animalizada. El narrador muestra la acción desde el punto de vista de Irene: “[...] chillaría pataleando como una liebre, pediría perdón a un público indignado”(116). El procónsul, que aparece animalizado, es cobarde y abusivo, a diferencia de Marco, quien se somete con vigor a las reglas del juego.

Este cuento explicita la importancia profética de los sueños; se observa en Cortázar la recepción productiva del valor de los sueños del simbolismo y del surrealismo. En *Le*

*spleen de Paris* de Baudelaire, el poema “Les bienfaites de la lune” cuenta cómo la luna elige a una niña que será imbuida por su influencia:

Et tu seras aimée de mes amants, courtisée par mes courtisans. Tu seras la reine des hommes aux yeux verts dont j’ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes; de ceux-là qui aiment la mer, la mer immense, tumultueuse et verte [...] de la nourrice empoisonneuse de tous les lunatiques (Baudelaire, 1972: 144).

La niña con la influencia lunar es una niña con belleza convulsiva que será amada por aquellos que son permeables a los influjos de la noche, por los soñadores, por los que rescatan lo onírico como una nueva forma de la realidad. La figura de Freud, el valor de los sueños y de la noche son pilares de la poética del surrealismo. En *Manifeste du surréalisme*, se explicita el agradecimiento a Freud por su obra (Breton, 1979: 21) y la necesidad de entregarse al sueño y a los lectores como soñadores para llegar a la verdad; “Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie? (ibíd.: 22). *Le Paysan de Paris* plantea un paseo onírico por la ciudad, en donde todo el paisaje urbano es leído con una simbología nueva. En *Nadja*, el narrador se pregunta: “Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme” (Breton, 1964: 133). El estado de ensoñación de Nadja hace que ella se represente como una sirena de espaldas, esta representación es interpretada por Breton para comprenderla; se observa una búsqueda de lectura hermenéutica tanto en los sueños como entre los protagonistas.

En “Todos los fuegos el fuego”, Marco se representa en su sueño como un pez atrapado en una red; reaparecen no solo la centralidad del sueño, sino también la simbología marina de *Les Chants de Maldoror*, que hemos analizado en capítulos precedentes, como los peces, el mar y su violencia intempestiva. Marco, durante el combate, comprende la simbología oculta de su sueño: por un lado, morir a manos del reciario nubio; por otro lado, que solo puede ser contemplado por el lector cómplice de Cortázar, se evidencia que Marco es un pez atrapado en la red del procónsul, quien lo envió allí debilitado para vengarse. Según hemos analizado en otros cuentos, los personajes masculinos que rodean a aquellos que poseen belleza convulsiva quedan animalizados, como el procónsul, o quedan fuera del juego de la otra dimensión que implica la belleza convulsiva. En este caso, el procónsul impone las reglas del juego. Irene experimentó la cercanía a la belleza convulsiva con Marco, pero debe pagar las

consecuencias de ese acercamiento. Debe asistir a un juego en el que no puede participar. Ella ve morir a quien desea y, finalmente, muere abrazada a quien la violentó. En un mismo gemido, Irene y el procónsul se funden en la imposibilidad de salir del juego. En la comparación planteada con *La Odisea*, Marco es pez como Nadja es sirena y conducen a Odiseo, el procónsul, y a los tripulantes, Irene, Licas y Urania, a la muerte.

En “El otro cielo” hallamos a Josiane como poseedora de la belleza convulsiva. El narrador explicita esa condición:

[... ] un gesto presuroso hacia adelante, un clamor ahogado que podía ser de cualquiera, de Josiane convulsa contra mí, de la mancha blanca que parecía deslizarse bajo el armazón donde algo se desencadenaba con un chasquido y una conmoción casi simultáneos (135).

Ella representa el erotismo y la sensualidad fuera de la rutina de un trabajador de clase media. Bajo el cielo de las galerías, en los ya analizados lugares de pasaje, el corredor de bolsa ingresa a una realidad diferente, erótica y lúdica. Josiane es quien habilita al corredor de bolsa a entrar al (otro) mundo. Él vagabundea por Buenos Aires y por París. Al igual que el narrador de *Le Paysan de Paris*, que merodea el pasaje de la Ópera y *le Buttes-Chaumont*; y, como Breton en *Nadja*, donde, además de contar cómo circular por París y por Nantes, narra encuentros fortuitos con la protagonista. La belleza convulsiva del personaje femenino y de las respectivas ciudades son motores de escritura para Aragon y para Breton y también para Cortázar. Previamente analizamos formas de la recepción productiva del surrealismo francés en “El otro cielo”<sup>40</sup>. Nos dedicaremos ahora a la comparación entre Josiane y Nadja, ya que tienen características en común, además de la belleza convulsiva.

Nadja se define como un alma errante (Breton, 1964: 82); vive en un entorno lumpen y se ha prostituido para subsistir. La relación entre ella y “Breton” se basa en la curiosidad mutua; ella representa una vida en otro plano que él solo puede experimentar a través de ella. La sentencia “La vie est autre que ce qu’on écrit” (ibíd.) es aquello que une a Breton y a Nadja; una vida escindida en donde él representa la escritura y ella, la vida.

---

<sup>40</sup> Ver en “La biculturalidad: Lautréamont y Cortázar” en la página 96.

Josiane trabaja en el barrio de las galerías; el corredor se bolsa refiere que podría habérsela encontrado ahí o en otra parte; pero el encuentro entre ellos “iba más allá del encuentro trivial con cualquier prostituta del barrio” (121). La relación de la pareja protagónica también se basa en la necesidad. El corredor necesita a Josiane para transitar su “patria secreta” (119), para poder jugar a encontrarse y desencontrarse, para vivir en el mundo artificial de las galerías. Josiane lo necesita para refugiarse de Laurent; “Era como sentirse agradecido a Laurent y al amo, el miedo ajeno me servía para recorrer con Josiane los pasajes y los cafés, descubriendo que podía ser el amigo de verdad de una muchacha a la que no me ataba ninguna relación profunda”(123).

La presencia de Josiane, la invitación al erotismo y al juego, contrasta con Irma, la novia del narrador, y con su madre. Irma confía en que el matrimonio limitará las visitas de su novio a las galerías, es una “novia araña” (136) que tiende una red en donde su presa queda atrapada. Es una buena esposa a quien el corredor nunca le podrá contar lo que verdaderamente le importa. Esta mujer que representa la institución matrimonial está vaciada de erotismo, ya que queda homologada con la madre del narrador. Irma y la madre parecen ser el mismo personaje, generan ataduras, redes y culpas. En cambio, Josiane se divierte con las anécdotas de la vida pequeñoburguesa del corredor de bolsa. Ella es un espacio de libertad en la institución familiar, en la institución del noviazgo y en épocas de dictaduras militares; “[...] ese mundo diferente donde no había que pensar en Irma y se podía vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la suerte” (127). La (otra) vida con Josiane permite que el personaje se nutra para luego poder conversar con Irma y su madre en la quietud del sillón. El merodeo urbano y la experimentación con Josiane se oponen a la quietud y la institucionalización con Irma y su madre. Este cuento continúa la dicotomía vida - escritura<sup>41</sup> planteada por el personaje de Nadja; el corredor de bolsa vive en las galerías y escribe cuando se ausenta de ellas. Según López Casanova (2000: 191) la escritura se revela erótica cuando está en el límite entre el deseo y la imposibilidad; frente al deseo y al juego placentero representado por Josiane, el corredor sabe que debe abandonar ese mundo y casarse, anular el deseo. Pizarnik sostiene que la doble existencia del protagonista muestra realidades indisolubles; el deseo puro es el allá de

---

<sup>41</sup> Ver capítulo II análisis de la dicotomía sentir – pensar (Jitrik, 1969: 29)” en la página 42.

las galerías, pero ese deseo es coartado por la madre y la novia. Él teme perderse en el llamado al juego del deseo, sin embargo los sentimientos de soledad y de exilio son reales y por eso los convierte en escritura. Las galerías son su patria secreta y el lenguaje es la verdadera patria del poeta (Pizarnik, 1969: 58).

La amenaza de muerte rodea a Josiane pero es Laurent quien muere y él es un *alter ego* del narrador. El corredor de bolsa escribe porque se muere simbólicamente al no habitar su patria secreta de las galerías y al convertirse en un engranaje más de la maquinaria del sistema capitalista: el trabajo, el matrimonio, la familia. El corredor de bolsa queda fuera de juego al quedar fuera de las galerías. En “Le galant tirer” de Baudelaire se inicia el poema cuando el personaje expresa su deseo de arrojar unos tiros “pour tuer le Temps” (Baudelaire, 1972: 159) luego su mujer se burla de él y termina asesinándola. El corredor de bolsa no se atreve a jugar; tampoco a “matar simbólicamente” a su madre y a su novia; por lo tanto decide matar su propio tiempo. Como hemos visto, el costo para los personajes que vivencian la experiencia de la belleza convulsiva es alto. La posibilidad de juego abierta a través de la belleza convulsiva opera un paso de la vida a la muerte.

## 5. Conclusiones

A partir del análisis realizado, se señala que la recepción productiva que Cortázar realiza del simbolismo y del surrealismo francés es un tipo de apropiación disruptiva, que se apoya en la fusión y la biculturalidad. Es una recepción productiva irreverente porque la poética Cortázar se pregunta por el simbolismo, por el surrealismo y por la patafísica; pero también por la literatura argentina, por lo fantástico y por el rol del intelectual en el siglo XX. Hay una preocupación por la universalidad del hombre y la cultura. Cortázar toma de los movimientos mencionados algunos motivos, que analizamos en capítulos anteriores.

La recepción productiva es la fusión de experiencias y tradiciones; ya sea de la biculturalidad argentino-francesa o la vivencia de ser un escritor argentino en París. Cortázar piensa la literatura y la vida como un todo; en su obra no hay formato textual que se justifique por sí mismo. El uso de cartas, diarios íntimos, instrucciones, ceremonias sociales tiene una función en el desarrollo de la acción narrativa de cada cuento. La obra de Cortázar no apunta únicamente a la provocación, no busca “despertar conciencia” sino que se adentra en la literatura para construir una literatura nueva.

### 5.1 Motivos surrealistas que se presentan en la obra de Cortázar

Cortázar fusiona elementos literarios de la tradición simbolista y surrealista con la tradición literaria argentina: la preocupación estética de Borges, la marginalidad y el lunfardo de Arlt, el humor de Macedonio Fernández y de Leopoldo Marechal (Sarlo, 2007: 240). La fusión mencionada se combina con un proyecto universalista del autor (Viñas, 1971: 126), y con la creación de un público –que en un primer momento es argentino y que después del *boom* es latinoamericano –que es el único destinatario de su la literatura-.

Los motivos que describiremos a continuación fueron abordados por Baudelaire y por Lautréamont y, posteriormente fueron resignificados por surrealistas como Aragon y Breton. Cortázar no se reconoce como surrealista, sin embargo su poética incorpora: la

experimentación formal, la ciudad, lo onírico, lo fantástico como vía de crítica social y la belleza convulsiva.

## 5.2 La experimentación formal

Cortázar transita un proceso de experimentación formal en los libros del *corpus*; en *Bestiario* la experimentación formal surge de la combinación de géneros literarios, como el cuento extraño o el cuento fantástico, con géneros discursivos como el de cartas en “Carta a una señorita en París”, o el de diarios íntimos en “Lejana”. En este último hallamos una propuesta de circularidad, ya que el relato termina en una transformación que podría ser el inicio de otro cuento. Se cumple la premisa de Baudelaire (1972: 23), que advierte que los poemas en prosa no tienen ni cola ni cabeza.

Señalamos ya que *Historia de cronopios y de famas* es la obra más experimental y fragmentaria del *corpus*. Cada una de las secciones es independiente de las otras. Las instrucciones o cuentos breves presentan imágenes urbanas, humorísticas o fantásticas que forman un *collage*, al estilo de *Le paysan de Paris*, en donde la ciudad de Buenos Aires está ocupada por los cronopios (Durand, 1969: 38).

En *Todos los fuegos el fuego*, la experimentación no se da en el aspecto formal, ya que la obra está integrada por cuentos neofantásticos (Alazraki, 1990: 27) y extraños. A diferencia de *Bestiario*, aparecen dos cuentos realistas: “Reunión” y “La señorita Cora”. La incorporación de cuentos realistas muestra que el autor ha dejado de encontrar en lo fantástico la única manera de subvertir un orden establecido y de mostrar la multiplicidad de la realidad. En la última obra analizada del *corpus*, la experimentación se da en el interior de cada relato. Algunos cuentos se construyen a partir de hipérboles como “La autopista del sur”; otros a través de antítesis, como “La salud de los enfermos”. En “La señorita Cora” y en “Todos los fuegos el fuego”, se intercalan las voces de los narradores, se construye un *collage* polifónico.

## 5.3 La ciudad

París, como centro urbano, es el marco en donde se desarrollan *Le spleen de Paris* de Baudelaire, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Le paysan de Paris* de Aragon y



*Nadja* de Breton; aunque en esta última también aparece Nantes. La recepción productiva de los autores referidos se observa en que la presencia de la ciudad es central en el *corpus* de obras de Cortázar. La acción narrativa de los cuentos de *Bestiario* transcurre en Buenos Aires como se ve en “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Circe” y “Las puertas del cielo”. En “Lejana”, y “Bestiario” los personajes se desplazan desde la ciudad hacia otros espacios: Budapest, el campo de los Funes. *Historia de cronopios y de famas* también se sitúa en Buenos Aires; la ubicación en un centro urbano refuerza el tono humorístico, paródico y revolucionario de la propuesta estética: se le indica al lector que vive en un mundo descontrolado y que su realidad —patafísica— tiene más de inexplicable que de racional. En medio de la ciudad de Buenos Aires desfilan una serie de personajes, como los cronopios o la familia de la calle Humboldt, que no persiguen fines útiles. Afirma Durand (1969: 45):

Los relatos de Cortázar que nos presentan a cronopios y famas son, pues, tan irreales como los de una fábula o un cuento infantil, todo didactismo, alegorismo o simbolismo, por otra parte, ha quedado sustituido por un claro sentido del humor. Nos hallamos ante un mundo de imaginación pura, no encaminada a fines prácticos [...].

*Todos los fuegos el fuego* se desarrolla en espacios urbanos y es la obra en donde mejor se evidencia el proyecto universalista del autor. Algunos cuentos explicitan el espacio donde se desarrollan: “La autopista del sur” transcurre en París; “Reunión” en la Sierra Maestra, “La isla a mediodía” en Xiros, “Todos los fuegos el fuego” en París y en la Roma Imperial. En esta obra aparece por primera vez la fusión entre Buenos Aires y París en “El otro cielo”. La presencia de la ciudad y los cruces sociales e históricos son los ejes sobre los que se apoya el cuento. Cortázar exhibe un recorrido en dos ciudades distintas, que se unifica en la vivencia del narrador. Buenos Aires es la infancia; París, la vida adulta; pero dentro de las ciudades se despliega el espacio de las galerías o pasajes (Güemes y Vivienne) como un lugar para el deseo. La dicotomía sentir/juzgar (Jitrik, 1969: 29), que habíamos observado para “Casa Tomada” y “Las puertas del cielo”, en “El otro cielo” se vincula con los espacios, ya que en las galerías se siente y fuera de ellas, en la ciudad, se juzga. El merodeo urbano experimentado por el narrador del cuento y Josiane, será profundizado por Oliveira y la Maga en *Rayuela*

(1963). En ambos casos se observa la recepción productiva que Cortázar realizó a partir de *Nadja* de Breton. Sarlo (2007: 242) señala:

Sin duda, hay mucho de *Nadja* en la novela de Cortázar: desde la atención precisa a ciertas calles, puentes y casas de París [...] los personajes se desplazan por itinerarios azarosos, se encuentran sin citarse, recorren calles en las que descubren aquello que la mirada habitual pasa por alto. Esa atracción misteriosa que los surrealistas llamaron “azar objetivo”.

Los surrealistas encontraron en la multiplicidad la mejor forma de mostrar el rostro de la ciudad del siglo XX, como lo expone Buck-Morss (2011: 307). Cortázar fusiona la tradición literaria europea con el público argentino, ya que aun en los cuentos en donde todo transcurre en París como en “La autopista del Sur” los personajes podrían estar en un atascamiento de tránsito en cualquier gran ciudad. La narrativa de Cortázar incorpora las consideraciones de Borges con respecto a que los temas de la literatura no deben reflejar necesariamente el color local o conflictos entre orilleros, y sostiene: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare” (Borges, 1957: 161). Todos los cuentos de *Bestiario* transcurren en Argentina; únicamente en “Lejana” la protagonista viaja a Budapest. En cambio, los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* se desarrollan en distintos lugares como París, Cuba, Argentina, Italia y Grecia. Se resta importancia a dónde transcurra la acción narrativa, ya que son los temas de la literatura.

La universalidad en Cortázar se refleja en los lugares en los que transcurren sus cuentos. La incorporación de espacios diferentes a la Argentina, y específicamente a Buenos Aires, aumenta a medida que el autor comprende que el hombre es el mismo “aquí” y “allá”. La búsqueda de lo universal (Viñas, 1971) también es señalada por Chitarroni (2000: 162) como una respuesta al provincianismo, al costumbrismo social, y a una resistencia de las tradiciones literarias narrativas de Argentina y una manera de recuperar otros referentes, como Macedonio Fernández y Roberto Arlt.

El autor emplea el motivo del doble y las duplicaciones, que se constituyen en pasajes estructurantes de los relatos, y plantean dos direcciones y dos sentidos (Tamborenea,

1986: 44). Esta dualidad involucra al lector activo cuando los cuentos quedan abiertos y hay, como mínimo, dos lecturas. Comparativamente *Bestiario* tiene menos dualidad de sentido, como se ve en “Casa tomada”, “Lejana” y “Las puertas del cielo”. En *Todos los fuegos el fuego*, aumentan los cuentos con dos lecturas posibles: “La salud de los enfermos”, “La señorita Cora”, “La isla a mediodía”, “Todos los fuegos el fuego”. Lo mismo ocurre con la dualidad espacial; en *Bestiario* aparece Buenos Aires/Budapest en “Lejana”. En *Todos los fuegos el fuego*, los cruces espaciales se multiplican: la sierra/ la ciudad en “Reunión”; Italia/Grecia en “La isla a mediodía”; Roma/París en “Todos los fuegos el fuego” y Buenos Aires/ París en “El otro cielo”. En los dos últimos casos, además del cruce espacial se produce el cruce temporal. El autor madura su poética y se observa cómo se profundizan los cruces espaciales y los temporales, se exhibe la subjetividad del tiempo de forma explícita. La recepción productiva es más libre con respecto a los motivos del surrealismo en la última obra de cuentos del *corpus* que en la primera. El equilibrio entre forma y contenido, entre experimentación y narración está más logrado en *Todos los fuegos el fuego* que en *Bestiario*. *Historia de cronopios y de famas*, descrita por Cortázar (2014: 40) como un “juego personal”, en donde se multiplican los cruces temporales en la idea de los cronopios<sup>42</sup> y donde se construye un mundo más vinculado con la ciencia ficción que con lo fantástico (Vax, 1965; Bessièrre, 1974) posibilita el equilibrio entre experimentación y narración que encontramos posteriormente en *Todos los fuegos el fuego*.

### 1.1 Lo onírico

Los cruces espaciales y temporales, los lugares de pasaje, en los cuentos mencionados se resignifican en un espacio en donde la experiencia onírica es valorada como parte de un concepto de realidad ampliada. Los surrealistas incorporan los sueños a su producción artística. En *Manifestes du surréalisme*, Breton (1979: 22) rescata el sueño como una vía de creación y una solución a los problemas de la vida pequeñoburguesa. Aragon propone al sueño como un escape para “L’homme malade de la logique: je me défiais des hallucinations déifiées” (1953: 140). Los sueños en Cortázar se homologan a la vigilia, los personajes experimentan el doble plano (Jitrik, 1969: 16) sin preguntarse por ello. Esta naturalidad en la incorporación del sueño y de lo inexplicable,

---

<sup>42</sup> Ver apartados sobre “El tiempo” en *Historias de cronopios y de famas* del capítulo III en la página 72.

característico del relato extraño, es la tesis por la cual Alazraki (1990: 27) introduce el término neofantástico para la narrativa de los escritores del siglo XX, particularmente la de Cortázar. En el capítulo I observamos la manera en que la otredad y la lógica onírica se imponen en los cuentos de *Bestiario*. Alazraki explica lo neofantástico en esta obra:

También en los cuentos de Cortázar el elemento fantástico –los ruidos de “Casa Tomada”, el tigre de “Bestiario” y los conejos de “Carta a una señorita en París”– son portadores de un sentido metafórico. Su irrupción en el relato no son arbitrios o desboques de la imaginación. Constituyen la resolución metafórica a las situaciones y conflictos planteados en el cuento. Ese lenguaje segundo –la metáfora– es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación (Alazraki, 1990: 29).

Lo neofantástico y la forma de construir lo onírico como parte de una realidad ampliada y como columna vertebral de la acción narrativa en *Bestiario* también se observan en *Todos los fuegos el fuego*. En esta obra se agrega el hecho de que lo onírico se presenta con distintos significados: los sueños como presagio en “Reunión”, los sueños como cumplimiento del deseo en “La isla a mediodía”. Los sueños como una revelación del erotismo con Josiane y una manifestación del satanismo con Laurent y sus vinculaciones con *Les Chants de Maldoror* en “El otro cielo”.

Los sueños incorporan la consideración del tiempo subjetivo; por ejemplo, se da la suspensión del tiempo en “La autopista del Sur”, “Reunión” y “La señorita Cora”; o el tiempo modificado por variables como la rutina en los tratamientos de alguien que padece como en “La salud de los enfermos”. A propósito en *Todos los fuegos el fuego* señalamos que el tiempo cronológico se transforma en los lugares de pasaje, ya que se ingresa a otra temporalidad. Entonces, el cruce temporal y el espacial acentúa la concepción de otra temporalidad: la Roma Imperial y París del siglo XX se separan por el dictado de cifras enigmáticas en un teléfono y, a pesar de los diferentes lugares y épocas, son abrasados por el mismo fuego. A diferencia de las obras mencionadas, *Historia de cronopios y de famas* narra en presente, provoca un efecto de tiempo detenido en el lector. Las secciones “Manual de Instrucciones”; “Ocupaciones raras” y “Material plástico” se narran en un presente atemporal y continuo; la sección de “Historias y cronopios y de famas” corresponde a la lógica onírica; se da en Buenos

Aires, pero según un tiempo subjetivo. Ara (1969: 106) describe cómo la concepción del tiempo subjetivo modifica la realidad en Cortázar:

La fragmentación prismática de la realidad, el retorno compatible o dado en el presente como actualidad o futuro, el sentir el mundo no como estática circunstancia sino en parcelas dinámicas, lo pensado en el sueño sentido como vivo y acuciante, la actividad subjetiva del ser como potencial generalizable [...] (ibíd.)

## 1.2 Lo fantástico como crítica social

Breton y Aragon proponían una realidad en donde lo maravilloso permite descubrir lo mágico y lo insólito de la vida cotidiana (Pellegrini, 1970: 8). La incorporación del “desorden” y de la contradicción en la literatura es una forma de ampliar su propio horizonte. A partir del simbolismo, del surrealismo y de la patafísica lo inexplicable deja de ser dominio de la ciencia ficción o de lo maravilloso y se incorpora a la vida en la ciudad. Aragon finaliza *Le paysan de Paris* con la siguiente afirmación:

“La réalité est l’absence apparente de contradiction. Le merveilleux, c’est la contradiction qui apparaît dans le réel [...]Le fantastique, l’ au-delà, le rêve, la survie, le paradis, l’enfer, la poésie, autant de mots pour signifier le concret [...] Le concret, c’est l’ indescriptible: à savoir si la terre est ronde, que voulez-vous que ça me fasse? (1953: 249).

La narrativa de Cortázar se pregunta por el tiempo, por el espacio, por la ciudad, pero no responde las preguntas. El poder del cuestionamiento, la mirada corrosiva sobre la realidad a través de lo fantástico y del humor son característicos de la obra de Cortázar y en ellos encontramos la provocación de un proyecto que excede los límites de lo literario.

Un rasgo de la obra de Cortázar, que muestra la recepción productiva del surrealismo, es la ridiculización de los prejuicios de la clase media argentina. Este señalamiento paródico se extiende a todas las obras del *corpus*. Por ejemplo: en *Bestiario* se señala la mirada discriminadora del narrador en “Casa Tomada” y “Las puertas del cielo”. En *Historias del cronopios y de famas*, la familia de la calle Humboldt dedica a subvertir todo orden establecido para la pequeña burguesía de Buenos Aires, ellos se apropian de funerales ajenos en “Conducta en los velorios”; parodian la burocracia de las oficinas públicas en “Correos y en telecomunicaciones”, como lo hace el narrador sobre las tareas privadas en “Trabajos de oficina”. En *Todos los fuegos el fuego*, se

efectúa una crítica al sistema de atención médica en “La señorita Cora” y en “La salud de los enfermos”; también se ponen en juego los riesgos que tiene un asalariado que decide intentar cumplir su deseo en “La isla a mediodía” y en “El otro cielo”.

Cortázar, de la misma manera que lo habían hecho los surrealistas, no entiende la sucesión de acontecimientos históricos como una línea de progreso; su poética construye caminos circulares, donde advertimos la fusión de la propuesta de Baudelaire en *Le spleen de París* con el motivo del laberinto en Borges. La trama narrativa que incorpora elementos como caminos azarosos, tiempo subjetivo, lugares de pasaje, cruces entre vigilia y sueño, estructura la obra con la forma de un mandala. La estructura circular se presenta en el *corpus* en “Lejana”, en “Las puertas del cielo” y en “El otro cielo”. La recepción productiva del surrealismo francés en Cortázar implica la creación de una literatura que ocupe los caminos y espacios de la realidad porosa patafísica, incluso con la incorporación del lector como un actor de su recorrido. Es una literatura que se pretende universal pero que usa el “argentino”<sup>43</sup> como lengua literaria, un rescate de autores no canónicos de la literatura argentina. La suma de todos estos elementos produce una ampliación de la idea de literatura que es consecuente con el concepto de realidad ampliada. El autor lo expone en estos términos:

[...]Cierta literatura y en cierta poesía: en el momento en que se llega al límite de una expresión [...] empieza un territorio donde todo es posible y todo es incierto y al mismo tiempo tiene la tremenda fuerza de esas cosas que sin estar reveladas parecen estar haciéndonos gestos y signos para que vayamos a buscarlas y nos encontremos un poco a mitad de camino, que es lo que siempre está proponiendo la literatura fantástica cuando verdaderamente lo es (Cortázar, 2014: 68).

### 1.3 Belleza convulsiva

El concepto de belleza convulsiva es la síntesis del proyecto estético del surrealismo. Aragon y Breton escribían “textos de goce” (Barthes, 2003b: 25), obras literarias que estuvieran fuera de la cultura. Nuevas imágenes que construyen un mundo nuevo, imágenes que producen reacciones, experiencias vitales.

---

<sup>43</sup> Nos referimos a la variedad lingüística rioplatense.

La belleza convulsiva en las obras de Cortázar, además de incluir lo extraño, lo feo y lo descontrolado, también muestra personajes característicos de la cultura popular argentina. En dicho concepto se fusionan el psicoanálisis y el canon literario<sup>44</sup> sobre la belleza. Cortázar agrega el “color local”; plantea con ironía quiénes son bellos, quiénes provocan convulsiones para el lector argentino.

En *Bestiario*, las poseedoras de belleza convulsiva recorren los estereotipos de la mujer en la tradición literaria argentina: una joven esposa de clase media como Alina Reyes, una *femme fatale* como Delia Mañara, una bailarina de milonga en “Las puertas del cielo” y una niña en “Bestiario”. En el primer libro del *corpus*, la belleza convulsiva, además de una ampliación del ideal de lo bello, responde a una experimentación en el mecanismo del cuento. La interacción entre los personajes bellos y los que no lo son constituye la base argumental de los cuentos mencionados. Cortázar (2014: 88) afirma: “los cuentos que escribí al comienzo valían más para mí por su contenido fantástico; los personajes eran un poco títeres al servicio de lo que sucedía”; las consecuencias del funcionamiento de ese mecanismo fueron analizadas en el capítulo I.

En *Historias de cronopios y de famas*, la belleza convulsiva no se encuentra en un personaje o en un cuento, sino que es el objetivo del autor, expresado en las palabras preliminares: no aceptar un nombre y lo que ese significante invoca en la memoria. La renovación del concepto de belleza está en la resignificación de las tareas habituales, como en “Manual de instrucciones”; en observar un cuadro y encontrar allí la génesis del mar, como en “Sobre el retrato de Enrique VIII de Inglaterra por Holbein”. La belleza convulsiva en esta obra está en el quiebre entre el significado y el significante dentro del signo lingüístico. También se observa en la renovación de la mirada y en ejecutar tareas inútiles solo por placer, como los episodios protagonizados por la familia de la calle Humboldt.

En *Todos los fuegos el fuego*, los personajes, con belleza convulsiva; Cora, Josiane y Marco, aparecen en cuentos con triángulos amorosos y son corrosivos para el resto de los personajes. La belleza convulsiva no se emplea solo a modo de experimentación o ampliación de la idea de belleza, sino también para poner en cuestión los vínculos

---

<sup>44</sup> Nos referimos a la tradición de la literatura gótica, cuyo concepto de belleza es parodiado por Baudelaire en el poema “La beauté”, ver en la página 52.

entre los humanos. Se muestra que las relaciones filiales, matrimoniales o de dominación tienden a la ejecución de trabajos inútiles.<sup>45</sup> Cortázar exhibe en “La Señorita Cora” que no hay relación amorosa (madre / novia) que permita de evitar padecimientos; en “El otro cielo” se muestra que lejos del juego, del miedo y de la pasión no puede haber erotismo; en “Todos los fuegos el fuego” se plantea la imposibilidad de amar o desear por imposición. Los personajes con belleza convulsiva actualizan la dicotomía sentir-juzgar (Jitrik, 1969: 29); junto a ellos se siente, se experimenta; lejos de ellos solo se juzga, se cumple, se abandonan las expectativas de lo inesperado. Si vivir es sentir, alejarse de la belleza convulsiva representa una forma de morir.

#### 1.4 Diferencias entre los surrealistas y Cortázar

Los surrealistas proponían que la experiencia subjetiva y urbana era perturbadora; entonces las expresiones artísticas debían reflejar el desorden de los sentidos como parte de “la otra realidad”. Cortázar recibe esta idea del surrealismo, comparte con los movimientos de vanguardia la necesidad de teorizar sobre su práctica y de abarcar múltiples temáticas, aunque no sean estrictamente literarias. Produce análisis críticos de su propia obra, pero se distancia del surrealismo en tres aspectos.

En las obras del *corpus*, Cortázar no emplea la técnica de la escritura automática, ya que cree que esta técnica se convirtió en “un frívolo juego verbal” (Castro Klarén, 1975: 220). Si bien juega con el lenguaje y crea palabras, como vimos en *Historia de cronopios y de famas*, su narrativa es el producto de un trabajo consciente y meticuloso. Scholz (1977: 68) distingue la escritura vinculada con el discurrir de la conciencia con el irracionalismo de Cortázar y subraya que este último es una herramienta para burlarse de la razón utilitaria y para presentar una alternativa al exceso de lógica del mundo durante el siglo XX.

Ara (1969: 112) afirma que Cortázar se distancia de Breton. El posicionamiento de Cortázar se puede equiparar a las observaciones sobre las técnicas de escritura surrealista que sostuvieron autores como Aragon y Eluard. Aragon problematiza dicha noción: “Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce

---

<sup>45</sup> Como se anticipa en *Historias de cronopios y de famas*.



sont de tristes imbécillités sans excuses” (*apud* Raymond, 1940: 299). Paul Eluard destaca el valor de la intencionalidad de la escritura: “des poèmes...il est indispensable de savoir qu’is sont la conséquence d’ une volonté assez bien définie” (*apud* Bruèzière, 1975: 209). En la obra de Aragon, Eluard y Cortázar la experimentación formal no es un fin en sí mismo, sino un instrumento para vehicular aquello que el escritor desee y elija decir. El deseo y la libertad son parte de la poética de Cortázar. Él (2014: 24) define su obra como representativa de la producción cultural de América, un continente que peleaba por una tentativa de liberación y por el reconocimiento de una soberanía. Acepta el compromiso de generar una literatura sofisticada, libre, que revolucione el concepto de literatura y que transforme a los lectores en productores de sentido junto con el autor.

El pronunciamiento político de Cortázar a favor de la revolución cubana distancia su postura de la que Breton eligió para el movimiento surrealista.<sup>46</sup> La crítica (Tamborenea: 1986; Viñas: 1971) identifica a “Reunión” el inicio del despertar político y de una nueva propuesta literaria. No obstante, Cortázar rechaza la idea de viraje en su carrera, tanto como la idea del escritor comprometido.

[...] llegó el día en que frente a una injusticia cualquiera [...] tuve la necesidad de sentarme a la máquina y escribir un artículo protestando por esa injusticia, me sentí obligado a no quedarme callado, sino a hacer lo único que podía hacer, que era o hablar en público si se trataba de reuniones o de escribir artículos de denuncia o de defensa según los casos. Y eso, en el fondo, es lo que termina por llamarse compromiso (*apud* Prego, 1997: 212).

Entiende la teoría sobre su práctica como parte de una construcción literaria de Latinoamérica. Ara (1969: 116) señala lo que Cortázar encontraba necesario para que un escritor argentino pueda operar: “cuando purgado de comodidades y adherencia extrañas se someta a una lenta y ardua meditación de nuestra realidad y nuestra palabra”. Cortázar entiende que, a partir del *boom*, la literatura latinoamericana amplió sus horizontes. Equipara su recorrido literario al de otros autores latinoamericanos:

---

<sup>46</sup> A pesar de que Aragon y Eluard se manifestaron políticamente y participaron en la Resistencia Francesa.

[...] lo que me sucedió en el terreno individual y privado es un proceso que en conjunto se ha ido dando de la misma manera [...] de lo más privilegiado, lo más refinado como actividad literaria, a una literatura que guardando todas sus calidades y todas sus fuerzas se dirige actualmente a un público de lectores que va mucho más allá que los lectores de la primera generación que eran propios grupos de clase, sus propias elites [...] (Cortázar, 2014: 25).

## 1.5 El proyecto revolucionario de Cortázar

[...] el texto es lo que importa, pues se trata de Julio Cortázar, fama o cronopio; casi siempre cronopio, felizmente y a propósito, según su posición vital (Ara, 1969: 105).

La crítica que hemos analizado (Castro Klarén, 1975; Durand, 1969:46; Gregorich, 1969:124; Pizarnik, 1969; Scholz, 1977: 69) señala vínculos entre la obra de Cortázar y la tradición literaria francesa, pero también se han establecido vínculos (Ara, 1969: 115; Sarlo, 2007; Scholz, 1977:74) con autores rioplatenses. Por ejemplo, Cortázar recuerda: “Al mismo tiempo que mi mundo estetizante me llevaba a la admiración por escritores como Borges, sabía abrir los ojos al lenguaje popular, al lunfardo de la calle que circula en los cuentos y las novelas de Roberto Arlt” (Cortázar, 2014: 18). Además de Borges y Arlt, hemos mencionado la importancia de autores como Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Quiroga en la obra de Cortázar. Su poética fusiona ambas tradiciones literarias.

Desde la perspectiva de la recepción productiva, si bien Cortázar toma elementos de las vanguardias de principio del siglo XX, el surrealismo es el movimiento que mayor presencia tiene en su obra. Scholz define a Cortázar como parte de la neovanguardia (1977: 72), aspecto que no ha sido abordado en la tesis. Ara describe los elementos que el autor argentino incorpora de los surrealistas.

[...] de todas las influencia detectables en la poética cortazariana los rasgos surrealistas son los más fuertes [...] Su concepción de la realidad “amplia” coincide básicamente con la surrealidad entendida como una superrealidad que abarca mucho más que lo que los realistas pensaron [...] hacer hincapié en el papel del deseo como acto de fe, como motor trascendente para adentrarse en la realidad absoluta. Ambos exigen una libertad sin límites para su fantasía, para sus experimentos (de formas,

géneros, recursos) y para sus actividades humanas y sociales; son muy consecuentes en exigir la revolución en todos los terrenos de la vida humana (Scholz, 1977: 67).

Cortázar pondera la libertad como escritor y como referente de la intelectualidad latinoamericana. Reivindica la posibilidad del error y de cambiar la manera de pensar. Scholz (1977: 64) señala que el ejercicio y la búsqueda de la libertad es una herencia poética de la Revolución Francesa. Esta búsqueda permite a Cortázar experimentar con múltiples géneros literarios y discursivos: el cuento, la novela, las instrucciones, los ensayos, las cartas, los diarios, los artículos periodísticos. Cortázar decide fusionar las premisas poéticas del simbolismo, del surrealismo y de la patafísica con la tradición literaria rioplatense; construye a través de la fusión una poética bicultural<sup>47</sup> y universal.

A pesar de que el autor renegaba de la categoría, Cortázar es un escritor comprometido. Se considera al compromiso, no como una limitación o un condicionamiento político partidario, sino como una concepción dinámica de la obra y de la vida, una experimentación constante para producir buena literatura.

Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusiona indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario (Cortázar, 1970: 11).

*Rayuela* revoluciona el formato de la novela; no obstante, la revolución cortazariana se inicia antes de la publicación de dicha novela. La obra de Cortázar es cuestionadora; se pregunta por la literatura, por el autor y por el lector. Standish (1997: 470) sostiene que “la revolución cortazariana [...] implicaba una subversión amable pero incesante; había que seguir buscando formas nuevas, poner en tela de juicio a toda autoridad establecida”. Es una literatura revolucionaria tanto en la forma y como en el contenido.

Respecto de la recepción productiva que Cortázar realiza del simbolismo y del surrealismo francés, se observa que su llegada al *canon* de escritores latinoamericanos modifica el foco eurocéntrico de la crítica literaria sobre el surrealismo y da cuenta de

---

<sup>47</sup> Observamos la centralidad de la figura de Lautréamont, un latinoamericano en París, en el *corpus* de Cortázar. Ver en el capítulo IV el apartado “La biculturalidad: Lautréamont y Cortázar” en la página 96.

su obra como parte de la productividad del movimiento fuera de Europa. Cortázar (2015: 143) define al surrealismo como una cosmovisión, “una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón y piedra por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado”. Si bien él fue crítico del surrealismo, la noción de “conquistar” a una realidad sincera y transformada permite que pensemos su obra como una batalla que busca la libertad creativa, el juego, la experiencia vital y resignifica los límites entre la literatura argentina y la francesa. La obra de Cortázar supera al surrealismo como supera la dicotomía sentir–juzgar (Jitrik, 1969: 29) que fue productiva para el análisis de los cuentos. El *corpus* analizado es un paso más allá de la vanguardia, porque a partir de la fusión Cortázar hace que la propuesta tanto estética como política sea inclusiva, en tanto incorpora a Latinoamérica. Los conceptos de realidad ampliada, de tiempo subjetivo, de pasaje entre lo latinoamericano y lo europeo multiplican las posibilidades poéticas. En Cortázar, la idea de realidad ampliada produce una literatura ampliada, es decir una literatura compleja que evidencia la mirada latinoamericana de una suprarrealidad universal.

## Bibliografía

### 1. Fuentes

Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. París: Gallimard, 1953.

Breton, André. *Nadja*. París: Gallimard, 1964.

Baudelaire, Charles. *Le spleen de Paris*. París: Le livre de Poche, 1972.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

----- . *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Punto de Lectura. (2004a).

----- . *Todos los fuegos el fuego*. Octaedro. Buenos Aires: Alfaguara. (2004b).

----- . *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara. (2014)

----- . *Obra Crítica /2*. Buenos Aires: Alfaguara. (2015)

----- . “El sentimiento de lo fantástico” en Conferencia dada por Julio Cortázar en la Universidad Católica Andrés Bello (1982). <http://www.juliocortazar.com.ar>. Consultado 14 de marzo de 2017.

----- . “Entrevista a Julio Cortázar en 1977” en: *A fondo*. Entrevistador Joaquín Soler. Radio Televisión Española.  
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>. Consultado 14 de marzo de 2017.

----- . “Algunos aspectos del cuento” en *Diez años de la revista “Casa de las Américas”*. 1970. <http://www.literatura.us/cortázar/aspectos.html.1970>. Consultado: 20 de agosto de 2017.

Ducasse, Isidore Lucien (Comte de Lautréamont). “Les Chants de Maldoror” en *Obra Completa*. Traducción de Manuel Álvarez Ortega (edición bilingüe). Madrid: Akal, 1988. Págs. 41-525.

### 2. Bibliografía

Adorno, Theodor. “Retrospectiva sobre el surrealismo” en *Notas de Literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: 1962. Págs. 109-113.

- Alazraki, Jaime. "¿Qué es lo neofantástico? En *Mester*. XIX. II (1990). Págs. 21-33.
- Allen, Richard. "Temas y técnicas literarias de Julio Cortázar" en *Studies by members of SCMLA*. Nº 4. USA: The Johns Hopkins University Press, 1969. Págs. 116-118.
- Aletto, Carlos. "Julio Cortázar patafísico" Suplemento de Cultura. Buenos Aires: Telam .  
<http://www.telam.com.ar/notas/201405/64200-julio-cortazar-patafisico.html> .  
 Consultado el 22 de mayo de 2014.
- Ara, Guillermo. "Cortázar cronopio". Notas sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*. en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Compiladores Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri). Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969. Págs. 103 - 118.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Traducción de Carlos Roche. Buenos Aires: Paidós. (2003a).
- *El placer del texto y la lección inaugural*. Traducción de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI. (2003b).
- *Variaciones de la escritura*. Traducción de Enrique Folch González. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Block de Behar Lisa; Caradec, Françoise y Lefort, Daniel (coordinadores). *La cuestión de los orígenes. Lautréamont & Laforgue*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1993.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1975. Págs. 117-134.
- "El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea" en *Iluminaciones I*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1980.
- *Obra de los pasajes*. Traducción Juan Barja. Madrid: ABADA EDITORES, 2013.
- Benedetti, Mario. "Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices" en *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1963. Págs. 85 -103.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición" en *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957. Págs. 150 -162.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y Proyecto creador". En *Problemas del estructuralismo*. Traducción de Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia. México: Siglo XXI. 1967, Págs. 135 -182.
- Breton, André. *Introduction a Comte de Lautréamont. Oeuvres Complètes*. París: G.L.M., 1938.
- *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.

- Bruézière, Maurice. *Histoire Descriptive de la Littérature contemporaine*. París: Berger-Levrault, 1975.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Traducción de Nora Rabotnikof Maskivker. Madrid: La balsa de la medusa, 2001.
- . *Orígenes de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Traducción de Nora Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Castro-Klarén, Sara. "Cortázar, surrealism, and 'pataphysics'" en *Comparative Literature*. Nº 3, Oregon: Duke University Press. (1975). Págs. 218 – 236.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor Dis., 1999.
- Chittarroni, Luis. "Continuidad de las partes, relato de los límites" en Elsa Ducaroff (directora del volumen) *Historia Crítica de la literatura Argentina. La narración gana la partida* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires : Emecé, 2000. Págs. 161-171.
- Darío, Rubén. "El Conde de Lautréamont" en *Los Raros*. Volumen VI. Madrid: Mundo Latino, 1918. Págs. 187-195.
- Durand, Manuel. "Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Compiladores Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri). Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969. Págs. 31-49.
- Dámaso Martínez, Carlos "Literatura/Cine: Tensiones y desencuentros" en Susana Cella (directora del volumen) *Historia Crítica de la literatura Argentina. La irrupción crítica* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires : Emecé. 1999, Págs. 275-292.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1990.
- Florenne, Yves. "Préface" en Baudelaire, Ch. *Le spleen de Paris*. París: Le livre de Poche, 1972. Págs. 9 -19.
- Gregorich, Luis. "Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Compiladores Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri). Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969. Págs. 119-131.
- González, Eduardo. "Cortázar: Figuras y límites" en MLN. Nº 2. EE UU: The Johns Hopkins University Press, 1974. Págs. 232-248.
- González, Horacio "El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina" en Elsa Ducaroff (directora del volumen) *Historia Crítica de la literatura Argentina. La narración gana la partida* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires : Emecé. 2000, Págs. 405-423.
- Guarner, Luis. "La poesía de la realidad: El "spleen" de París" en Baudelaire, Ch. *Las flores del mal. Los paraísos artificiales. El "spleen" de París*. Traducción Guarner, Luis. Barcelona: Bruguera, 1973. Págs. 45- 53.

- Homero. *La Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella. Buenos Aires: Losada, 1999.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Visor Distribuciones, 1989.
- Jitrik, Noé. "Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los 'Otros' en *Bestiario* de Julio Cortázar" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Compiladores Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri). Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969. Págs. 13-30.
- Kant, Immanuel. "Crítica del juicio estético" en *Crítica del juicio*. Traducción Manuel García Morete. Espasa Calpe: Madrid, 2007. Págs. 127-277.
- Lagarde André y Michard Laurent. *XX Siècle*. París: Bordas, 1962.
- López Casanova, Martina. "La narración de los cuerpos" en Elsa Ducaroff (directora del volumen) *Historia Crítica de la literatura Argentina. La narración gana la partida* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires : Emecé. 2000, Págs. 183-211.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes / Stéphane. Mallarmé*. París: Gallimard, 1961.
- Pellegrini, Aldo. *Antología surrealista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.
- Perrone-Moises, Leyla. "Lautréamont et les rives américaines" en *La cuestión de los orígenes. Lautréamont & Laforgue*. Coordinadores Lisa Block de Behar; Francoise Caradec y Daniel Lefort. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 1993. Págs. 43 a 50.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Pizarnik, Alejandra. "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo" en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Compiladores Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri). Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969. Págs. 55-62.
- Poe, Edgar Allan. *Great Tales & Poems of Edgar Allan Poe*. New York : Pocket Books, 1952.
- Prego, Omar. *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*. Buenos Aires : Alfaguara, 1997.
- Quiroga Flores, Silvina. "Humor, literatura y vanguardia en *Historias de cronopios y de famas*". En *La Letra Inversa*. Nº 6. 2014.  
<http://www.letrainversa.com.ar/li/literatura-lecturas-criticas/108-humor-literatura-y-vanguardia-en-historias-de-cronopios-y-de-famas>. Consultado: 10 de enero de 2018.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. París: José Cortí, 1940.
- Rimbaud, Arthur. *Une Saison en enfer et illuminations*. París: La Différence, 1991.
- Sarlo, Beatriz. "Julio Cortázar" en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Págs. 237-266.
- Scholz, László. *El arte poético de Julio Cortázar. Estudios estéticos y literarios*. Buenos Aires: Castañeda, 1977.



Standish, Peter. "Los compromisos de Julio Cortázar" en *Hispania*. Nº 3. USA: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1997. Págs. 465-471.

Tamborenea, Mónica. *Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Traducción de Juan Merino. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Viñas, David. "Los premios" a "Rayuela". En *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1971. Págs. 122-132 y 199-211.

Vitagliano, Miguel. "Lecturas sobre Julio Cortázar (1914-1984) en *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1997. Págs. 119-144.

Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Sopena, 1980. Págs. 747- 847.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle. A study in the imaginative Literature of 1870-1930*. Nueva York: Collier Books, 1991.

# Índice

Agradecimientos.....  
..... 1

## **Introducción**

### **1. Capítulo I: Estado de la cuestión**

[1.1 Lecturas críticas sobre surrealismo](#)

[1.2 Lecturas críticas sobre la obra de Cortázar](#)

### **2. Capítulo II: Formas de recepción productiva en *Bestiario* (1951)**

[2.1.1 La experimentación formal. El texto como laboratorio y el problema de la forma](#)

[2.1.2 Aproximación teórica sobre lo fantástico](#)

[2.2.1 Los lugares de pasaje](#)

[2.2.2 La propiedad privada como amenaza](#)

[2.2.3 El doble en “Carta a una señorita en París”, “Lejana” y “Cefalea”](#)

[2.3 El concepto de belleza convulsiva](#)

### **3. Capítulo III: Formas de recepción productiva en *Historias de cronopios y de famas* (1962)**

[3.1.1 Observaciones de motivos surrealistas, en la totalidad de la obra, y relaciones de recepción productiva de Cortázar con Baudelaire, Lautréamont, Aragón y Breton](#)

[3.1.2 Recepción de motivos de Baudelaire: la fragmentariedad, la muerte y la ciudad](#)

[3.1.3 Recepción de motivos de Lautréamont: la presencia del mar, los animales y](#)

[3.1.4 Recepción de motivos de Aragon: el sinsentido y lo asistemático](#)

[3.1.5 Recepción de motivos de Breton: la fragmentariedad, la crítica al sistema médico, la finalidad del trabajo y la referencia a obras pictóricas](#)

[3.1.6 Análisis de cada sección de la obra. En Manual de instrucciones: “Presentación”, “Preámbulo de instrucciones para dar cuerda al reloj” e “Instrucciones para dar cuerda a un reloj”.....](#)

[3.1.6.1 El humor](#)

[3.1.6.2 La reflexión sobre el lenguaje](#)

[3.1.6.3 El tiempo](#)

[3.2.1 En Ocupaciones raras: “Correos y telecomunicaciones” y “Conducta en los velorios”. Los ritos de convención social](#)

[3.2.2 La muerte](#)

[3.3.1 La reflexión con el lenguaje en Material plástico: “Trabajos de oficina”, “Fin del mundo” y “Cuento sin moraleja”.](#)

[3.3.2 El rol de la lectura y la escritura](#)

[3.4.1 En Historia de cronopios y de famas: “Relojes”, “El almuerzo”, “Eugenesia” y “Educación de príncipe”.....](#)

[3.4.2 El tiempo](#)

[3.4.3 Las relaciones paternas](#)

#### **4 Capítulo IV: Formas de recepción productiva en *Todos los fuegos el fuego* (1966)**

[4.1 La experimentación formal. El texto como laboratorio y el problema del tiempo](#)

##### **4.1.2 La experimentación temporal en el simbolismo y en el surrealismo**

[4.1.3 El tiempo suspendido y subjetivo en Cortázar](#)

[4.2 El lugar de pasaje](#)

[4.2.1 Los historias que transcurren en lugares de pasaje](#)

[4.2.2 Cuentos que atraviesan lugar de pasaje](#)

[4.2.3 “El otro cielo” los pasajes y los dobles](#)

[4.2.4 La biculturalidad: Lautréamont y Cortázar](#)

#### **5. Conclusiones**

[5.1 Motivos surrealistas que se presentan en la obra de Cortázar](#)

[5.2 La experimentación formal](#)

[5.3 La](#)

[ciudad.....](#)

.....

[5.4 Lo onírico.....](#)

[5.5 Lo fantástico como crítica social](#)

[5.6 Belleza convulsiva](#)

[5.7 Diferencias entre los surrealistas y Cortázar](#)

[5.8 El proyecto revolucionario de Cortázar](#)

#### **Bibliografía**