

Lo fantástico en Cortázar

por Alberto Paredes Zepeda

A Germán Dehesa

Uno de los escritores que en el momento destaca especialmente dentro de la narrativa fantástica es Julio Cortázar. Toda su obra está marcada por este aspecto e incluso se ha preocupado de manifestar con relativa frecuencia las bases teóricas que lo impulsan a escribir literatura fantástica.

Su artículo "Estado de las baterías"¹ es uno de esos casos. Ahí explica un incidente de 62. *Modelo para armar*: hay una aparente aberración en que Juan, uno de los personajes, puede arrancar su coche cuando el lector tal vez piense que la batería está descargada.

Cortázar observa que esto no es un fácil abuso del ambiente fantástico sino un hecho explicable dentro de la rutina parisiense (el patrón del garaje tenía el coche listo). Destaca que la literatura fantástica no equivale a un caos que justifica cualquier incoherencia. El sabe que hay un orden, el cual, como escritor del género, debe respetar: "Lo fantástico no es nunca absurdo porque su coherencia intrínseca funciona con el mismo rigor que la de lo cotidiano".

Así mismo, ya que es un autor que además reflexiona constantemente sobre los mecanismos de su literatura, hace patente (irónicamente, por cierto) su posición en este campo y de acuerdo al momento en que escribe, separando lo moderno de lo antiguo y lo fantástico de lo maravilloso: "Un auto que arranca con la batería descargada entra en lo maravilloso y no en lo fantástico; el auto de Juan, en todo caso, no se parecía para nada a la carroza de la Cenicienta."

Refiero lo anterior pues el presente artículo se plantea el estudio del elemento fantástico en Cortázar. ¿Qué es, cómo funciona, por qué se presenta? Es indudable el lugar privilegiado que ocupa en su obra desde siempre, sin embargo no se le ha estudiado con pareja intensidad ni se le ha enfocado de la manera adecuada. Lo cual repercute en un conocimiento parcial, incompleto, de este autor. Por ahora pretendo dilucidar este elemento y llegar a una teoría general.

Los cuentos de *Bestiario* me servirán de ejemplo para estudiar las reglas de la "coherencia intrínseca" que ordena este aspecto en la obra de Cortázar, quien desde su inicio hasta hoy ejerce la literatura fantástica y recapacita sobre ella.

Tales cuentos parten de una *situación inicial* "cotidiana", personajes de la clase media cumpliendo su vida rutinaria. En el segundo momento de la historia, un elemento fantástico perturba toda su vida, se trata de su momento clave². Lo fantástico representa lo que en términos aristotélicos se llama *peripecia*: cambio diametral de la fortuna. Si el personaje acepta abierta y decididamente lo fantástico (accediendo a lo maravilloso) el resultado es feliz; en cambio, si pretende negarlo y lucha, de una u otra forma, por expulsarlo de su vida, lo fantástico

cumple de todos modos su misión transformadora, subordinando y "venciendo" al personaje.

La peripecia, entonces, transforma la vida pacífica y a menudo mediocre del personaje en cuestión en algo inopinadamente mejor, si toma el partido de lo fantástico, o conduce a una destrucción irreducible, si se le opone.

Encontramos ahora la clave y el foco de las simpatías de Cortázar: lo fantástico es siempre invencible, la suerte de los personajes depende de su actitud de aceptación o rechazo ante ello (*response* ante *challenge* diría Cortázar). Incluso es posible predecir el desenlace del cuento una vez comprendida (pero bien comprendida) la actitud del personaje ante lo fantástico. El rigor con que se cumple este mecanismo en la obra de Cortázar es admirable (como también lo es la crueldad que lo fantástico es capaz de asumir).

Por otro lado, cabe apuntar que los cuentos son distintos estudios, distintos enfoques en que se analiza la vitalidad de la clase media (o de la humanidad, si queremos pasar del encuadre sociológico al filosófico) y su capacidad y voluntad de cambio. Siempre hay una lucha entre lo viejo (a menudo improductivo) y lo nuevo, que se expresa a través de los personajes y los califica.

No puedo dejar de imaginar a un Julio Cortázar estudiando sus "muestras" de laboratorio y anotando en un cuaderno (tal su literatura) los resultados de su experimento (Reacción de los humanos ante lo fantástico), que varían según las dosis y condiciones exactas de cada caso, como tantos de sus personajes que observan sus criaderos, fornicarios, bestiarios...

Es importante destacar que los personajes rara vez intentan conocer el elemento perturbador; no les interesa saber si es extraño o maravilloso (lo que, además, resultaría inútil, como se verá adelante), simplemente lo aceptan o niegan tal cual se presenta. Generalmente aceptan la existencia y realidad de aquello, la lucha viene en consentir la convivencia o negarla (aquí se puede establecer una interesante comunidad con, al menos, otro fantástico moderno: Franz Kafka). Si no hay "vacilación" en aceptar lo fantástico como algo sobrenatural o reducirlo a algo "extraño" pero natural, si hay otro tipo de vacilación: la vida entera del personaje depende del efecto causado por este elemento y de su reacción. Por unos breves instantes, desde la irrupción de lo fantástico hasta la respuesta del personaje, todo está en suspenso.

Una diferencia significativa entre los antiguos autores de literatura fantástica (conocidos o anónimos) y Julio Cortázar es que en los primeros el interés y el enigma se ubican en el pasado (¿Qué causó esto?) y el presente (¿Qué es, exactamente, esto?), mientras que en el segundo, en el futuro (¿Qué hacer ante esto que no estaba planeado, qué pasará?). Lo que no significa que Cortázar no haga literatura fantástica, sino que, al modificarla, hace li-



teratura fantástica del siglo XX. Prueba de ello es que se apega a lo que Louis Vax en *El Arte y la literatura fantástica* señala como fundamental:

El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable¹.

El objeto o la realidad perturbadora en los cuentos de Cortázar no es extraño ni maravilloso sino fantástico. No es extraño: no hay explicación racional del hecho. No es maravilloso: no se trata de un universo constituido por hechos sobrenaturales. Es fantástico: se trata de este mundo con un elemento posiblemente maravilloso. Coincidamos con Todorov en que

Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico².

Lo que nos interesa de esta aseveración es constatar la posibilidad de vacilación en la obra de Cortázar: eso lo ubica en la literatura fantástica. Pero no se olvide que la solución de ese enigma es muy secundario; es otro, ahora, el centro de atención, y eso señala la particularidad de Cortázar dentro del género. Para él es irrelevante la naturaleza del fenó-

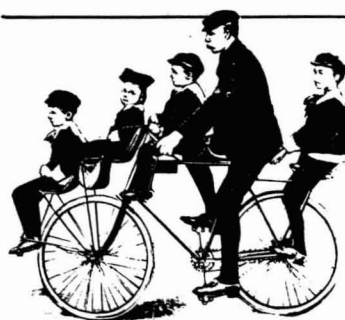
meno extraño, no así el tipo de transformación que origina en el mundo en que se presenta.

Lo anterior me permite recapturar algunos textos que estaba dejando aparentemente de lado. En efecto, hay otro grupo de cuentos ("Omnibus", "Circe") en los que no cabe hablar de fantástico sino de meramente extraño. En ellos el acontecimiento se explica por leyes naturales humanamente comprensibles. Aún así, se trata de una "experiencia límite" (como en Poe, maestro de Cortázar y de tantos otros) donde de nuevo lo central es la respuesta del personaje y el partido que tome. Lo que es distintivo de Cortázar y hermana los dos tipos de cuentos. Puesto que es intrascendente, como ya se vio, distinguir entre lo extraño y lo maravilloso, es improductivo dividir los cuentos a partir de este criterio. Son las mismas las cosas que mantienen en pie a "Omnibus", por ejemplo, que a "Carta a una señorita en París". Así pues, las leyes inflexibles que rigen a los cuentos fantásticos, rigen a los naturales extraños.

Preciso algo que hasta aquí se ha manejado, los momentos clave del mecanismo que echa a andar Cortázar. Son dos: el primero lo marca la aparición del elemento perturbador y que posibilita la *peripecia*. Sucede, por lo común, hacia el principio ("Carta a una señorita en París") o mitad del cuento ("Casa tomada"). Aunque hay casos ("Lejana", "Las puertas del Cielo") en que se retrasa hasta el final —es curioso notar que en los dos casos de *Bestiario* en que así sucede, son los personajes quienes invocan y propician la aparición—. El segundo momento clave es el del resultado del conflicto; se da al final y depende de la actitud del personaje. Solamente hay dos resultados posibles, liberación y promesa de felicidad del personaje ("Omnibus") o destrucción de éste, simbólica ("Circe" Mario regresa a la amargada y mediocre realidad de su familia y vecinos) o real ("Carta a una señorita en París", suicidio forzado del protagonista).

Se pueden encontrar y mencionar otras constantes: la vida rutinaria, de la que da cuenta la *situación inicial*, se caracteriza por su soledad e incomunicación (lo que se expresa, a menudo, por el símbolo del laberinto en que están o se sienten estar los personajes). Lo extraño y/o fantástico representa, coherentemente, la posibilidad de acabar (para bien) con la rutina, de romper la soledad y establecer comunicación verdadera. El elemento perturbador siempre trae consigo una ruptura de límites (en "Cefalea" y "Bestiario" es evidéntísimo), destrucción de laberintos e interpenetración de campos. Las consecuencias de ello derivadas dependen, repito, de la respuesta del personaje a la misteriosa irrupción.

Ahora, para ejemplificar, revisaré someramente uno por uno los cuentos de *Bestiario* bajo esta luz. Ya me he detenido lo suficiente para desarrollar mi teoría, al revisar los cuentos simplemente indicaré



cómo se amoldan los cuentos al esquema propuesto y lo justifican. Esta operación mostrará la manera en que se puede extender al resto de la obra cortazariana.

En el cuento inicial, "Casa tomada", los sujetos que experimentan la *peripecia* son un par de hermanos solterones. Un misterioso sujeto invade su casa (es significativo que la invasión sea de dentro hacia afuera) y los hermanos, de inmediato, luchan contra la nueva presencia sin detenerse a investigar la naturaleza del invasor. Los personajes acaban por ser arrojados y pierden el combate (que en ellos es una resistencia pasiva). Ya que nunca se aclara qué o quién toma la casa, el cuento se mantiene dentro de la más pura tradición fantástica.

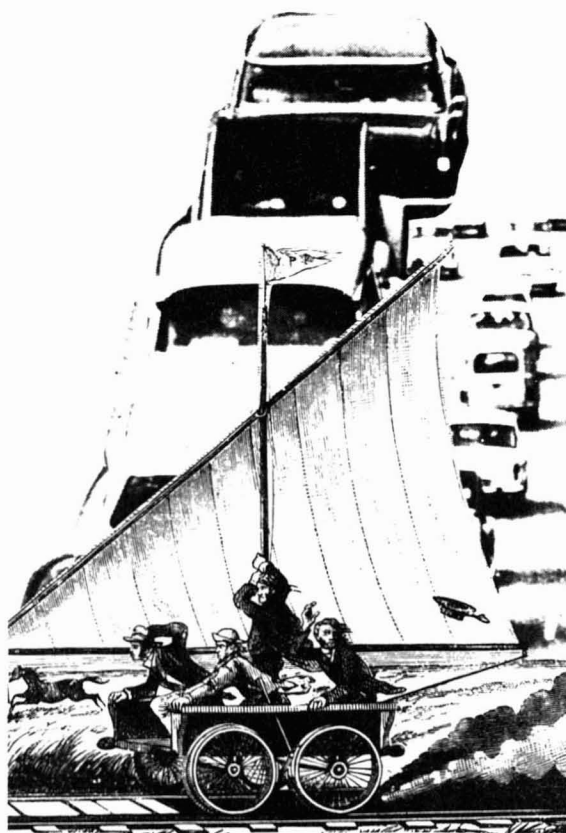
"Carta a una señorita en París" es la crónica de un nuevo fracaso de los personajes ante lo fantástico. Los conejitos vomitados son la oposición a "ingresar a un orden cerrado" y pertenecen, estrictamente, a lo maravilloso. La negativa que representan los conejitos a una rutinaria vida estéril surge del fondo del personaje, pero su parte consciente toma la misma decisión que los hermanos del cuento anterior: oponérsele, continuar la vida de siempre. El personaje reclama su inocencia ("No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito") y trata de reducir lo maravilloso a lo extraño hasta hacerlo una costumbre ("las costumbres, Andrés, son formas concretas del ritmo. Son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir.") El personaje vacila pues no le satisface la vida cotidiana, pero le falta valor para entregarse a "lo otro". La ambigüedad del personaje es clara, por un lado afirma "me duele ingresar en un orden cerrado" y por el otro, se refugia cobardemente en la costumbre: "¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas Royal, vicepresidente y mimeógrafos!". Al igual que en el caso anterior, "lo otro" (desconocida presencia, sólo definida, si acaso, por su sistemática negación de la vida ordinaria) impone su ley a costa del personaje: invasión de conejitos. Es interesante el final del cuento: el personaje decide destruir para siempre el elemento perturbador (lo que es posible dado el carácter inofensivo —conejitos— en que se presenta) pero ello acarrea su autodestrucción (es orillado a suicidarse). Lo que, interpretado de acuerdo a mi teoría, significa que el personaje pudo negarse a la nueva posibilidad de vida; el precio de esa elección es la muerte (recuérdese que los conejitos y él tienen idéntico fin —arrojarse por la ventana—, es decir, un mismo acto los mata).

Alina Reyes, la protagonista de "Lejana", tiene mayor vocación para "lo otro", aunque en su comportamiento hay algunas fallas. Su acierto está en creer más allá de toda duda en la existencia de su doble de Budapest (elemento fantástico) y buscar el encuentro. Su gran error es su sentimiento hacia la doble: "puedo solamente odiarla tanto". Alina Reyes, como los personajes de los dos cuentos an-

teriores, tampoco apuesta su vida en favor de la irrupción (ya podemos predecir su fracaso). Esa negativa produce un error táctico, está dispuesta a aceptar la unión con su doble pero a fin de que ésta ingrese a su vida, no para que la transforme: "Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta...". De modo idéntico que el personaje que vomitaba conejitos, logra su objetivo siendo también vencida. Ella derrota a su doble, la pordiosera de Budapest ingresa al mundo tranquilo de Alina Reyes, pero la doble también la derrota, la original Alina Reyes se convierte en la pordiosera: queda atrapada por la zona oscura.

El cuento más optimista del libro es, a mi modo de ver, "Omnibus". La ambigüedad lingüística del final no permite establecer si sucede un *happy end* rotundo; en el peor de los casos, es lo más cerca que se llega. El cuento versa sobre un hecho extraño, y no sobre uno fantástico, que se resume en el elemento "diferencia": en el ómnibus que va al cementerio de la Chacarita, un muchacho y una muchacha se encuentran rodeados de la gente convencional que lleva flores a sus muertos. Ellos, al no ir al cementerio ni llevar flor alguna, se apartan de la norma y aceptan con orgullo (lo que hasta ahora no había sucedido) su diferencia y lo que pueda acarrearles. La situación en el ómnibus es tensa y provoca agresiones entre los dos bandos. Pero los muchachos pelean del lado de "lo otro" y triunfan: logran salir ilesos del ómnibus (de la costumbre) y al estar libres en la calle "cada uno... estaba contento". Su éxito radica en que aceptaron de buena gana la interrupción de "lo otro" sin oponer condiciones.

Por su parte "Cefalea" muestra lo perturbador como unos animalitos llamados mancupias (no existen, el cuento es maravilloso) que crían dos hermanos. Esos animalitos son lo nuevo que amenaza la existencia de la rutina. La gente ordinaria, los vecinos, está contra ellos, cumpliendo su papel salvaguardador del orden: "se ha difundido el rumor estúpido de que criamos mancupias y nadie se arrima por miedo a las enfermedades." Las enfermedades constituyen la estrategia de ataque de "lo otro". Como en la mayoría de los cuentos, la posición de los personajes es ambigua. Son quienes tienen, crían y cuidan las mancupias (fomentan la existencia de lo misterioso), pero como Alina Reyes y el personaje que vomita conejitos, intentan imponer sus condiciones al elemento perturbador (crían mancupias para vivir de ellas vendiéndolas en el mercado). Ya se vio la severidad absoluta que a este respecto muestran los cuentos de Cortázar, por lo tanto, esta prostitución de "lo otro" es castigada ejemplarmente: las mancupias invaden la casa y la cabeza de los protagonistas dejándolos al borde de la locura o de la muerte. (Queda para otra ocasión el estudio de la magnífica gradación de la



invasión de las mancupias; Cortázar alcanza, en este punto, una altura sólo comparable a la del Horacio Quiroga de "El almohadón de plumas".)

"Circe" es la historia de dos personajes que ante su noviazgo (comunicación) experimentan la hostilidad general. Delia, la muchacha, es la portadora de la otra realidad, de ahí el título del cuento, pretende actuar sobre los hombres enamorándolos. El efecto en Mario, el novio, es ambiguo, siente atracción y repulsión. El triunfo estaría en aceptarla abiertamente y sin temores. El cuento adquiere un matiz patético si se piensa que Delia es lo extraño, sí, pero reducido a dimensiones mezquinas y domesticado. "Lo otro" está tan desvalido que ya no puede generar vida auténtica; aislado en el mundo sólo lucha por destruir y no ser destruido, ha perdido lo mejor de sí, por ello quienes se han acercado a Delia (dos novios anteriores), han muerto violentamente. "Afortunadamente" Mario se zafa con vida de ella; no muere, pero vuelve a la mediocridad de su familia y vecinos.

A su vez, "Las puertas del cielo" narra la muerte de Celina, muchacha de extracción popular y ambiente *orillero*, y su reacción en Marcelo, su novio de igual condición social, y Mauro, el amigo culto de la pareja que sólo se les une a partir de prejuicios culturales. Lo que los dos amigos hacen es tratar de recuperar a la muerta. Efectúan un verdadero ritual de invocación (en mi sistema: ellos buscan la aparición de "lo otro", no se conforman con los hechos naturales —Celina muerta—) acudiendo a

su *habitat*, los lugares donde se baila tango. El novio, quizá debido a su sencillez, acepta con mayor facilidad la posibilidad de la aparición. Pero el amigo vacila en creer: "yo me estuve quieto ... sabiendo ... que volvería ... sin haber encontrado las puertas del cielo —es decir, a Celina entre ese humo y esa gente. El castigo por no haber creído firmemente, pues aun Marcelo no tiene certeza de la aparición, es, tan sólo, la ausencia definitiva de Celina y de sus beneficios. Sin embargo, el hecho de haber pensado en la posibilidad de que sucediera les reportó una satisfacción: el momento en que Marcelo y Mauro estuvieron más unidos fue cuando juntos "vieron" a Celina después de muerta.

En el último cuento, "Bestiario", el "tigre" es lo fantástico. Este animal no corresponde a un tigre de esta realidad, ni las reacciones de los personajes son las que se esperarían³. Se protegen de este emisario de "lo otro" respetándolo y rehuyéndolo. Como en "Casa tomada" y "Cefalea", se resignan a su existencia pero no buscan comunicación alguna. De acuerdo a la mecánica que he presentado, los personajes, los Funes, pierden la partida. Nene muere asesinado por el "tigre" y el equilibrio familiar queda seriamente dañado. (Otro aspecto de interés es enfocar "Bestiario" como la crónica de los conflictos de una familia a través de la visión deformadora de una niña que no es miembro familiar.)

Lo hecho hasta aquí es indicar una posibilidad de lectura (que muestra un hondo pesimismo) de los textos de Julio Cortázar. Es decir, una lectura entre tantas otras, una lectura otra. Pienso que además de ser rigurosamente válida, pues se sustenta inequívocamente en el texto, esto es del agrado de Cortázar, incansable perseguidor de otras lecturas de la realidad, de otras realidades (recordemos aquel celeberrimo "Tablero de dirección" de *Rayuela*). Ahora nosotros hacemos con su literatura lo que él con la realidad.

NOTAS

¹ *Ultimo round*, T. I, Madrid 1972, pp 204-205.

² El único apoyo teórico a que acudo en este ensayo es la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov (en español: Ed. Tiempo Contemporáneo, Tr. M. I. Delpy, Buenos Aires, 1974, 212 p). Familiaricémonos con tres términos a los que aludo constantemente: *Fantástico*: "es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural." (p 34). *Extraño*: se está ante algo propiamente extraño "si ... las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos" (p 53). *Maravilloso*: se presenta "si ... es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado" (p 53).

³ Citado por Todorov, op. cit., p. 36.

⁴ Todorov, op. cit., p. 35.

⁵ Aquí el primer Cortázar evidencia su deuda con Borges: Funes como nombre de un personaje inmiscuido en lo fantástico y que vive en una estancia rural; el tigre simbolizando la violenta irrupción de una presencia extraña en un precario orden cerrado erigido por el hombre. (Aunque hay un relevante matiz: en Borges el tigre es la realidad frente a lo cultural y en Cortázar, lo fantástico frente a lo meramente humano).