



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

*Corrector literario especializado en textos literarios*

**LA PROBLEMÁTICA DE LOS  
ADOLESCENTES  
EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR**

**Tutora:** Adriana Beatriz Santa Cruz

**Autora:** María Cecilia Facal

**Fecha de entrega:** 23 de junio de 2011

*Quiero expresar mi agradecimiento a la licenciada Paula Marrone, quien me orientó y asesoró en los aspectos psicológicos de este trabajo.*

*También deseo agradecer especialmente a mi amigo Alfredo Zubieta, quien recorrió incansablemente las librerías y las bibliotecas de Buenos Aires y logró que la distancia no me impidiera obtener el material de consulta necesario para la redacción de esta tesina.*

*A mi familia y mis amigos, que me alentaron y apoyaron con calidez y comprensión.*

*Finalmente, a mi tutora, la profesora Adriana Santa Cruz, quien me acompañó durante la carrera con el consejo justo y la paciencia necesaria.*

## ÍNDICE

### **INTRODUCCIÓN4**

#### **CAPÍTULO I LA ADOLESCENCIA. ¿TRANSICIÓN O CRECIMIENTO? .....6**

1. UN PUENTE DE LA NIÑEZ A LA JUVENTUD..... 6
2. LOS RITOS DE INICIACIÓN..... 10

#### **CAPÍTULO II ANÁLISIS LITERARIO DE LOS CUENTOS SELECCIONADOS ..15**

1. “BESTIARIO” ..... 15
2. “LOS VENENOS” ..... 22
3. “LAS BABAS DEL DIABLO” ..... 26
4. “SEÑORITA CORA” ..... 32
5. “USTED SE TENDIÓ A TU LADO” ..... 36
6. “DESHORAS” ..... 39

#### **CONCLUSIONES .....44**

#### **BIBLIOGRAFÍA .....46**

## INTRODUCCIÓN

Abordaremos en este trabajo algunos aspectos de la problemática adolescente universal, a la luz de la obra de Julio Cortázar. Este autor recorrió, varias veces a lo largo de su poética, el conflictivo camino que lleva al niño hacia la edad adulta. Lo hizo con una gran capacidad para mostrar los sentimientos y los dilemas de los adolescentes, sin juzgarlos desde la moral de los adultos ni tampoco describirlos con indiferencia.

A pesar de esto, podemos afirmar que su punto de vista evolucionó a través de los años pues cada vez que visita el tema del despertar juvenil aporta una nueva mirada, siempre enriquecedora, sobre la identidad del protagonista. Podría decirse que estos seres en proceso de crecimiento son los personajes más entrañables del autor, aquellos que contienen más rasgos de su personalidad y de su propia historia. Son precisamente los que están dejando de ser niños, quienes son arrancados de la fantasía infantil y de los juegos inocentes para ser lanzados al mundo adulto del desencanto, de la traición y del trauma emocional. Los adolescentes poseen una forma de ver la realidad que Cortázar, según sus propias palabras, mantuvo durante toda su vida: una mezcla de asombro y vulnerabilidad.

En el primer capítulo, haremos una reseña de la adolescencia desde el punto de vista de la psicología. Se trata de la fase del desarrollo humano que está caracterizada por la dificultad en el tránsito a la edad adulta, el despertar sexual, la necesidad de pertenencia a un grupo, la presencia de los referentes mayores y la influencia fundamental que estos ejercen en la conformación de un proyecto para una vida plena.

Junto con la dificultad en definir la duración de la etapa adolescente, es necesario reconocer que se trata de uno de los períodos más difíciles para el ser humano, ya que en él se desarrolla la capacidad de adaptación e inserción en un grupo social. Para comprender mejor el tema, apelaremos a la renombrada pediatra y psicóloga infantil Françoise Dolto, quien exploró y resumió el mundo infanto-juvenil de manera clara y concreta, revolucionó el concepto de las relaciones entre niños y adultos, y trazó un camino de comprensión y contención de los jóvenes, para los padres, educadores y profesionales de la salud de la actualidad. Se trazará el perfil psicológico del adolescente universal; señalaremos los temores y las pruebas que enfrenta para poder conquistar la edad adulta. En este perfil se incluirá el aspecto sociológico. También,

haremos una recorrida histórica por la literatura mundial, para constatar cómo la sociedad ha reflejado, en diferentes períodos, este movimiento vital y, en algunos casos, ha aportado verdaderas hojas de ruta para las generaciones de jóvenes en desarrollo.

Observaremos algunos aspectos fundamentales de la biografía de Cortázar e indagaremos en ciertos datos de interés que él mismo ofreció –en diálogos, ensayos, cartas y entrevistas– para completar una visión más amplia sobre su identificación con la etapa adolescente y, por lo tanto, con estos protagonistas de sus narraciones.

En el segundo capítulo, analizaremos seis cuentos del autor cuyos personajes pertenecen a esta franja etaria. Los cuentos de Julio Cortázar relativos a esta temática que hemos elegido para analizar son una muestra de su particular forma de describir la crisis adolescente y de exponer los tabúes sexuales de nuestra época. De su obra, tomaremos los cuentos “Bestiario” (1951), “Los venenos” (1956), “Las babas del diablo” (1959), “La señorita Cora” (1966), “Usted se tendió a tu lado” (1977) y “Deshoras” (1982). Con ellos buscaremos ejemplificar los diferentes aspectos de la psique adolescente desde el punto de vista del autor, el choque con el orden de los adultos, los riesgos que esta edad de mutación conlleva y los posibles resultados de este desafío vital en el destino de los protagonistas.

Mostraremos cómo por medio de la introducción de novedosas técnicas narrativas, el autor explora nuevos horizontes lingüísticos y literarios y crea, sin respetar el límite impuesto por las formas, un verdadero puente de comunicación directa con el lector.

En última instancia, deseamos resaltar la vigencia y la claridad de Julio Cortázar para abordar con maestría, desde la literatura, los sentimientos más profundos y, por tanto, más conflictivos del alma humana.

# CAPÍTULO I

## LA ADOLESCENCIA. ¿TRANSICIÓN O CRECIMIENTO?

Iniciaremos este capítulo con un estudio de la evolución psicológica del ser humano desde la niñez hasta la adolescencia desde el punto de vista de la prestigiosa médica pediatra y psicóloga francesa Françoise Dolto (1908-1988), quien publicó varios libros sobre este tema y desencadenó una verdadera toma de conciencia sobre la formación de los niños y los adolescentes por parte de los padres, los educadores y los adultos en general. En segundo término, tomaremos algunos datos biográficos de Julio Cortázar, las entrevistas y ensayos del escritor que nos permitirán vincular a los personajes adolescentes con la biografía del autor y su visión sobre esta etapa del desarrollo de la personalidad.

### 1. UN PUENTE DE LA NIÑEZ A LA JUVENTUD

En nuestra sociedad occidental, es común considerar que la adolescencia comienza a partir de los trece o catorce años, edad en la que los niños comienzan a mostrar los signos físicos de una maduración sexual o, al menos, los primeros indicios de ésta: la primera menstruación en las niñas o las primeras emisiones involuntarias de esperma en los niños.

Sin embargo, la adolescencia es una mutación progresiva; no es posible señalar su comienzo –o el final de la niñez– de forma exacta: el cambio se produce gradualmente tanto en lo físico como en lo psíquico. Las diferentes etapas de la transformación de un niño en un adolescente se suceden. El niño pequeño atraviesa la fase edípica desde los tres años en adelante y, alrededor de los seis años, llega al período de latencia que dura hasta los nueve o los once años aproximadamente. Durante este lapso tiene una idea clara de su sexualidad, pero también reconoce que aún es un niño y que deberá esperar para encontrar al objeto de su amor fuera de su familia. A partir de entonces, según Dolto:

...se manifiestan los primeros indicios de una sexualidad que se anuncia con un fortísimo componente imaginario antes de que el cuerpo entre en juego. [...] La primera vida imaginaria, que se inicia a los tres o cuatro años, pone la mira en las personas del grupo próximo al niño, es decir, el padre, la madre, los herma-

nos y las hermanas y el entorno familiar íntimo [...]; en su segundo mundo imaginario, el niño ya no necesitará tomar sus modelos intramuros de la familia. En lo sucesivo, sus modelos serán exteriores. Sigue contando con la familia como un valor-refugio, pero no siente que desempeñe en ella un papel y pone su empeño en triunfar socialmente. Toda su energía se dirige ahora hacia el grupo de compañeros de la escuela o a los grupos deportivos y demás, y hacia la vida imaginaria que pueden proporcionar la televisión, las lecturas o sus invenciones en los juegos. Esto es lo que ocurre antes de la eclosión de la pubertad en un umbral de lo imaginario más allá de la familia, en el mundo exterior. Cuando llega a la adolescencia es cuando este mundo imaginario exterior le provocará, le hará decir que quiere salir. Quiere ir a medir, por decirlo así, esta discriminación que ha hecho entre lo imaginario y la realidad, penetrando en esos grupos sobre los que ha imaginado muchas irrealidades pero que, al mismo tiempo, existen, puesto que se habla de ellos (1997:23-25).

Es durante la adolescencia cuando tendrá lugar su primer ensayo amoroso, muchas veces signado por un carácter platónico a causa del riesgo que implica el intento de concretar la primera experiencia sexual, tan deseada como temida. Françoise Dolto señala, justamente, la relación indisociable entre el primer amor, el riesgo, el peligro e incluso la muerte: “porque precisamente el riesgo del primer amor es experimentado como la muerte de la infancia” (22).

En la obra de Julio Cortázar, varios personajes son púberes o prepúberes; otros, adolescentes o jóvenes; pero todos ellos comparten algunas características comunes que reflejan, en todos los casos, las vivencias del autor en su niñez. Son observadores críticos de la realidad que los rodea; viven todavía en el mundo imaginativo del juego infantil, pero despiertan a la observación curiosa del mundo adulto, cuyas motivaciones profundas no llegan a comprender y contra el que se rebelan al transgredir el orden establecido por sus mayores. Se rinden al primer amor; descubren –también en forma conflictiva– el deseo sexual, sin poder definirlo cabalmente, aunque son conscientes de la prohibición que socialmente se les impone. Atraviesan el quiebre del universo infantil como una pérdida, a veces mortal.

En la literatura universal, el tema del primer amor y la muerte se presenta en los personajes de Paolo y de Francesca en la obra de Dante Alighieri, *La divina comedia* (1304?); en *Romeo y Julieta* (1597), de Shakespeare; en *Pelléas y Melisande* (1892), de Maeterlinck. En todos ellos, el amor se muestra como un imposible, vedado a quienes no han llegado a la edad adulta, es decir, a quienes no han muerto a su infancia. Podemos citar, también, dentro de la literatura argentina, el personaje de Balbina, la protagonista de *El inglés de los güesos* (1924), de Benito Lynch.

Reconocemos también, el importante enfoque literario de la novela de autoformación alemana o *Bildungsroman*, cuya influencia se prolonga hasta nuestros días. Esta surge a fines del siglo XVIII y su estilo se proyecta más allá de los autores alemanes.

El exponente prototípico es el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796), de Goethe, pero se reconocen ejemplos tan cercanos a nuestros días como *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann. La característica principal de la novela de autoformación es

...la capacidad formativa y modeladora de los acontecimientos novelescos sobre la personalidad del protagonista. El héroe *bildungsromaniano* es, en este sentido, el personaje modelado *par excellence*. [...] El *Bildungsroman* se vertebra narrativamente en el eje de conflictividad yo-mundo. El protagonista, actor y receptor de su propio proceso formativo, gestado en esa conflictividad obtiene, por autoconciencia, un conocimiento de sí mismo o, lo que es lo mismo, su propia identidad.

El eje estructural de la novela de formación es la construcción de una personalidad que ha de superar, en el transcurso de la narración, un proceso iniciático –denominado aquí ‘autoformativo’– en aras de una nueva fase vital: el renacimiento del yo experimentado. Este renacimiento es el equivalente narrativo del ingreso en el mundo adulto de las ceremonias rituales de pubertad (Rodríguez Fontela, 1996:52,63).

Más tarde, a mediados del siglo XX, un nuevo tipo de literatura adolescente se plantea en *El cazador oculto –The catcher in the rye–* (1951), de J.D. Salinger. La novela transcurre en los Estados Unidos de Norteamérica, en la ciudad de Nueva York. El personaje, Holden Caulfield, expresa su desazón y su hastío de vivir, desprecia las mentiras del mundo que lo rodea, pero se define a sí mismo como el mayor mentiroso.

El amor no es el principal obstáculo que debe sortear, sino la dificultad para insertarse en el mundo de los adultos, al que considera vacío y carente de sentido. Lo hace utilizando el lenguaje como su escudo protector; con él inventa las mentiras que contará a sus interlocutores para proteger su frágil verdadero yo.

Este novedoso punto de vista coincide con el cambio que produce la II Guerra Mundial en las obras literarias con personajes adolescentes:

Antes de 1939, la adolescencia era contada por los escritores como una crisis subjetiva: uno se rebela contra los padres y las obligaciones de la sociedad, en tanto que, a su vez, sueña con llegar a ser rápidamente un adulto para actuar como ellos. Después de 1950, la adolescencia ya no es considerada como una crisis, sino como un estado. Es en cierto modo institucionalizada como un experiencia filosófica, un paso obligado de la conciencia. Llegamos al tema existencialista del descubrimiento del absurdo. En esta interpretación, la adolescencia es un estado necesario de la conciencia moderna para descubrir lo trágico de la condición humana. Cada ser humano reharía, sin saberlo, el

camino de los filósofos de manera más intuitiva que conceptual (Dolto, 1997:51).

Tal vez por este motivo el escritor se identifica con los niños mayores, quienes conviven con sus miedos y sus monstruos, que están creciendo y toman conciencia de su destino trágico, pero se asoman al universo desconocido con una mezcla de asombro, imaginación y coraje. Cortázar nos demuestra que el mundo nunca es un refugio seguro, que lo extraño continúa acechando al hombre en cada momento y en cada lugar. Por esta razón, quien mantiene esta mirada de niño siempre alerta para leer los signos que se presentan disimulados en medio de los acontecimientos cotidianos, es quien puede aspirar a superarse como ser humano. Néstor García Canclini, al analizar la obra del autor, lo expresa de esta forma:

...en el comienzo de su obra, el otro aparece como lo monstruoso que nos enfrenta, pero que secretamente es nuestro semejante y por eso nos seduce, nos llama a reconocer y vivir nuestra solidaridad con él.[...] En todos estos casos la anormalidad del otro cuestiona la convicción de mi normalidad, la vuelve sospechosa, una ilusión de mi egoísmo. Por eso, el yo humano quiere matar a los monstruos, porque desafían su autoafirmación. Pero no es posible extirparlos. La realidad sigue alojándolos para recordar la trascendencia que nos negamos a afrontar, para que no sea cómoda la instalación del yo en lo que ya es y posee. La instalación del yo en su exclusiva realidad, no lo aísla totalmente de los demás. Continúa vinculado a ellos como miembro de una masa indiferenciada pues donde no hay originalidad personal, nadie se distingue, aunque se enclaustra en su yo. Sólo al quebrar la uniformidad de lo masivo, al aceptar lo “monstruoso” [...] renunciamos a las relaciones inauténticas con ellos. Pero también quedamos solos. [...] Esto lo saben bien los adolescentes, mejor que ninguno el protagonista de “Señorita Cora”, absolutamente solo [...], soledad de adolescente que quiere agarrar el mundo por su cuenta y sin embargo debe estar inmóvil en la cama [...]. Pero si lo humano es en toda la obra de Cortázar algo que está realizándose constantemente –no algo logrado, sino una tarea y una conquista–, es lógico que el encuentro entre los hombres, requisito imprescindible para una humanidad plena, sea también una labor inacabada e imperfecta. [...] El hombre es para Cortázar una avidez obstinada, un enigma que nunca se resuelve plenamente, la persecución de un horizonte que huye. Sin embargo, su obra también afirma que esto no es un motivo para que la búsqueda se detenga (1967:1-2).

Entre los personajes representativos de los cuentos de Cortázar con temática adolescente nombraremos a Isabel, de “Bestiario”; al chico de “Las babas del diablo”; al niño de “Los venenos”; a Holanda, a Leticia, a Ariel y a la narradora innominada de “Final del juego”; al protagonista de “Después del almuerzo”; a Wanda y a Teresita, de “Siestas”; a Roberto, de “Usted se tendió a tu lado”; a Aníbal, de “Deshoras”; a Pablo, de “Señorita Cora”. En estos cuentos, se relata un episodio más o menos trivial en la

vida de los personajes, pero en todos percibimos inequívocamente el momento psíquico que estos personajes atraviesan, cuya importancia trasciende el peso de la anécdota. En muchos casos, este conflicto se testimonia apenas en los indicios que nos deja entrever el autor, como si se tratara de sombras que pasan furtivamente por detrás de la acción principal; en otras, la lucha se desata con una gran violencia y dramatismo. Cualquiera sea el desarrollo de la trama o el desenlace, la crisis existencial adolescente se revela como la motivación profunda y, tal vez, como la causa principal de la suerte del protagonista.

## 2. LOS RITOS DE INICIACIÓN

El filósofo y novelista rumano Mircea Eliade (1907-1986) fue un estudioso de las religiones comparadas y estableció semejanzas entre distintas culturas y épocas del hombre. En su obra *La búsqueda*, define la iniciación como “una serie de ritos y de enseñanzas orales cuyo propósito es provocar una modificación radical del estatus religioso y social de la persona que la recibe” (1969:152). A la vez, clasifica los ritos de iniciación en tres tipos: los rituales de pubertad o ritos colectivos de transición de la infancia o la adolescencia a la edad adulta; los ritos de introducción a una sociedad secreta y los de iniciación en una vocación mística.

Con respecto al primer grupo, indica que los ritos tribales de pubertad introducen al joven en la cultura de la sociedad, sus costumbres, sus dioses, su historia. También inician al niño en la sexualidad adulta. Los ritos específicos varían según la etnia o la organización social, pero la gran mayoría de ellos implican una muerte ritual, una separación física y temporal de la madre y de la tribu y un renacimiento –también ritual– tras el cual se incorporan como adultos a la sociedad.

Este autor remarca que, en la sociedad actual, el carácter iniciático de la literatura ha sido señalado por varios psicólogos, historiadores, filósofos y críticos y, si bien la validez de esta teoría puede ser discutible, interpreta que este análisis, por ser “propio de nuestra época [...], es relevante para la comprensión del ser humano actual” (Eliade, 1969:163).

Las novelas de Julio Verne, *Viaje al centro de la tierra* y *La isla misteriosa*; *Moby Dick* de Hermann Melville y *Huckleberry Finn* de Mark Twain han sido descritas por los críticos como novelas iniciáticas. Es importante destacar que Eliade considera que “en un mundo desacralizado como el nuestro, lo «sagrado» está presente y es activo

principalmente en los universos imaginarios. Pero las experiencias imaginarias forman parte del ser humano total y no son menos significativas que sus experiencias diurnas” (1969:170).

En la primera juventud, como ya hemos señalado, estas experiencias imaginarias funcionan a modo de motor de nuevas acciones en el mundo real que, encauzadas en un sentido positivo, llevarán a los jóvenes a alcanzar la edad adulta y la concreción de sus sueños.

Actualmente, la sociedad impone a los adolescentes la necesidad de obtener logros individuales, pero no los provee de los medios para que, por ejemplo, ellos puedan obtener su propio dinero con el fin de realizar sus proyectos o independizarse de sus padres durante la adolescencia. De esta forma, quedan presos de una infancia que no termina. Dolto asegura que “el proyecto [personal] no puede reemplazar el rito de paso, pero permite quizá prescindir de él” (1997:84). En las sociedades tribales, las pruebas colectivas –que se realizaban siempre a una edad más bien tardía– impedían que el sentimiento de culpa que causa la transgresión individual se apoderase del adolescente. Una vez superadas las terribles pruebas a las que eran sometidos en el seno de su comunidad, el individuo se transformaba en un miembro pleno del clan y era aceptado como tal.

Los jóvenes de hoy conservan, sin embargo, un sentimiento que no ha cambiado con el devenir de los tiempos: su preferencia por la amistad. Creen profundamente en que la amistad existe y que es gracias a este sentimiento interpersonal que logran superar las dificultades propias de la edad.

Dice Dolto:

En la medida en que las familias no les proponen ya ritos de paso, en que sus mayores se descalifican completamente en la investigación de la vida, los jóvenes se reagrupan, aprietan los codos, emplean un lenguaje algo más gestual y hacen como si inventaran nuevos intercambios o como si vivieran con otra sociedad pensando que podrán inventar cosas nuevas. Y tienen razón. A los jóvenes es a quienes corresponde hacerlo, no a los adultos (1997:58).

Julio Cortázar, sin embargo, no logra conformar en su niñez estas amistades que le ayuden a atravesar la etapa adolescente. En primer lugar, es un niño que sufre frecuentes enfermedades que lo hacen estar postrado durante largas semanas. Además, la fascinación que siente respecto de temas poco usuales para los niños de su edad hacen que no comparta estas inquietudes con sus compañeros de juegos.

Así lo explica en el diálogo que entabla con el periodista uruguayo Omar Prego:

Uno de mis recuerdos de infancia estando enfermo (yo fui un niño bastante enfermo, me pasaba largas temporadas en la cama con asma y pleuresía, cosas de ese tipo) consiste en verme escribiendo palabras con el dedo, contra una pared.

[...] Yo creo que desde muy pequeño, mi desdicha y mi dicha al mismo tiempo fue el no aceptar las cosas como dadas. [...] En suma: desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura no se diferencia de mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas.

[...] Yo recuerdo compañeros de mi edad que en un principio eran capaces de participar un poco en esa visión diferente que yo tenía. Cuando éramos muy amigos yo me atrevía a hablarles en confianza, a transmitirles, un poco, esas reacciones mías ante las cosas y ante el idioma, ante las palabras. Pero muy pronto advertí que a medida que pasaban los meses –el tiempo va rápido en la infancia–, a lo sumo un año, ellos finalmente habían optado por quedarse de este lado. Es decir, ya no me seguían en ese camino de la exploración ingenua que hacía el niño Julio. No me seguían e incluso rechazaban eso como prueba de tontería o de afeminamiento, de mariconería. En vez de jugar al fútbol, yo perdía el tiempo en dar vuelta palabras y “en cosas de chicas” (1985:25,27-28).

El pequeño Julio no encuentra en sus pares la camaradería que afirme su búsqueda y queda atrapado en un doble rechazo: el que él experimenta por las “cosas dadas” y el que sus compañeros sienten por los extraños juegos de palabras que Cortázar plantea. Es claro que este último surge de la incompreensión, de la necesidad natural de excluir al que es diferente que muestran todos los niños. El escritor, más adelante, sublimará su soledad de adolescente a través de la palabra escrita en la que logrará plasmar sus recuerdos con una gran intensidad.

La enfermedad toma, para el autor, el lugar simbólico de un rito de paso doloroso que debe enfrentar en soledad, como un héroe arquetípico, para superarse a sí mismo y llegar a ser mayor. De esa misma forma la traslada a la ficción, como la prueba que algunos personajes superan y otros no logran vencer, en medio de otros conflictos propios de la etapa adolescente.

El autor reivindica para sí el derecho de conservar para siempre en su interior a aquel niño incomprendido y así se describe a sí mismo:

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y *nel mezzo del camin* se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo (Cortázar, 1967:21)

Cortázar mantiene durante toda su vida una añoranza de la juventud, lo confiesa en una carta a su amigo Jonquières, en la que dice:

Es curioso, yo guardo el recuerdo de mi juventud con tanta triste ternura como vos, pero hoy en día me siento tanto o más ávido que entonces. [...] Toda la conciencia vigilante de este mundo no paga, quizá, aquellos deslumbramientos de los dieciocho años, aquel valor increíblemente mágico de un pocillo de café en su momento, de una playa, de una página de libro. ¿Te acuerdas lo que era recibir entonces el regalo de un amigo? Era como una salpicadura de divinidad. Las más pequeñas cosas, una cita, un cumpleaños, un banco de plaza, todo estaba cargado de infinito, no sé decirlo de otra manera. Uno reía y lloraba de otra manera (Cortázar, 2010:281).

Esta visión poética de la juventud, se remonta a su participación en la llamada *generación del 40* del ámbito literario nacional, un grupo de poetas signados por la Segunda Guerra, quienes revisan la obra de grandes poetas europeos con el afán de rescatar los valores humanistas.

“Rimbaud”, el primer ensayo publicado por Cortázar a los veintisiete años en la revista *Huella* –con el seudónimo de Julio Denis–, demuestra, según Graciela Maturo (1968), la pertenencia del autor a dicho grupo literario. En este trabajo, Cortázar se refiere a la identidad del poeta galo y analiza el verso “*Car je suis un autre*”,<sup>1</sup> de la famosa *Lettre du Voyant*: “Pero a Rimbaud le interesaba poco o nada todo aquello; él no prosiguió un propósito de liberación y sublimación del «*autre*», sino del «*Je*»”.<sup>2</sup> Alazraki afirma que el análisis del joven escritor argentino destaca que “el interés de Rimbaud en la literatura –como el de Cortázar–, aquello que más profundamente lo une al surrealismo, es su creencia en la posibilidad de la poesía de cambiar la vida” (1994:25).

En el año 1946, publica el análisis de la poesía “A una urna griega”, de John Keats y allí refuerza este concepto de transformación de la realidad a través del arte y del desdoblamiento del yo de quien posee sensibilidad artística. Dice Cortázar:

Para esa proyección sentimental contaba Keats con la admirable –y angustiada– característica de todo poeta: la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. Su conciencia de esa ubicuidad disolvente –que abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje– se revela en los siguientes párrafos de una carta: “[...] Un poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad;

---

<sup>1</sup> Puesto que yo soy otro.

<sup>2</sup> Julio Denis (seudónimo de Julio Cortázar). “Rimbaud”, revista *Huellas*, N°2 (1941), en Julio Cortázar *Obra crítica*, [Jaime Alazraki compilador], vol 2, Buenos Aires, Suma de letras argentinas S.A., 2004, p.25.

continuamente está yendo hacia –y llenando– algún otro cuerpo. [...] Tal vez ni siquiera ahora estoy hablando por mí mismo, sino desde alguna individualidad en cuya alma vivo en este instante” (2004d:62).

Rilke, Baudelaire, Rimbaud y Keats figuran entre las lecturas frecuentes de Cortázar, pero son también la inspiración que lo acompaña en su vida diaria: “Mi cabeza de Keats cuelga sobre mi cama” (Cortázar, 2010:19), dice en una carta de 1951, cuando describe la austera decoración de una de sus primeras habitaciones en París. También, luego de su primer viaje a Inglaterra, relata: “Pasé toda una mañana en Hampstead, en la casa de Keats, en el bosque y los brezales por donde le gustaba vagar. Hacía diez años que esperaba ir...” (54). La corrección de su manuscrito *Imagen de John Keats*, que fue editado en forma póstuma, le lleva dos años de trabajo entre 1951 y 1952.

En París se desempeñó como traductor de la Unesco, tarea que lo llevó a recorrer numerosos países. A partir de 1963, año en el que viaja por primera vez a La Habana, se compromete con la revolución socialista en los países latinoamericanos.

Alazraki resume esta vida hecha literatura en el epílogo que titula “La literatura como amistad”:

[Son] Textos que tienen el insólito poder de incluírnos, como si el relato nos abriera sus puertas para entrar en él y ser un personaje más que ingresa en el nudo de la ficción como cualquier otro personaje. No hablo del lector cómplice. Pienso más bien en el autor-cómplice que desde los artificios de la narración o el ritmo de un poema estira la mano para estrechar la nuestra como solamente saben y pueden hacerlo los amigos. Porque después de la mano venía esa sensación de que tras ese personaje o aquella historia, respiraba y pensaba y vivía un ser humano.

Nunca sabremos el secreto de esa alquimia, pero tal vez una primera explicación sea esa idea de Rimbaud que Cortázar recordó cuando todavía firmaba Julio Denis: “La literatura como una ambiciosa realización humana, la poesía como un desatarse total del ser”. Es decir, escribir como una forma de vivir. [...] Una segunda explicación es esa frase que él descubrió por aquellos años juveniles de lector apasionado de Keats y que lo acompañará toda su vida: “Si un gorrión viene a mi ventana, yo comparto su existencia y picoteo en la arena”. [...] Y así como escribir era para él una forma de vivir, vivió de la mano con los sueños, con sus sueños y con los del prójimo que son los nuestros y que él hizo suyos: Cuba, primero, el Chile de Allende después, los desaparecidos en Argentina, Uruguay, Chile, Guatemala y El Salvador. [...] Nos enseñó a todos a ser más buenos. Sin lecciones. Era incapaz de predicar. Simplemente respirando, viviendo, asumiéndose desde sus textos, desde sus personajes, desde su poesía y, sobre todo, desde sus actos (1994:367-369).

## CAPÍTULO II

### ANÁLISIS LITERARIO DE LOS CUENTOS SELECCIONADOS

En este capítulo analizaremos seis cuentos de la poética cortazariana cuyos protagonistas son adolescentes. Hemos reseñado en el capítulo anterior una de las perspectivas de la psicología moderna con respecto a esta etapa vivencial. Ahora nos centraremos en los cuentos de Julio Cortázar para observar el comportamiento de los personajes y los conflictos que deben resolver tanto en su interior como en el escenario social en el que les toca vivir y crecer.

Se ha de tener presente, sin embargo, que interpretar estos cuentos y definir sus mensajes “es *mera especulación* [el énfasis es nuestro] porque carecemos de un código de la ambigüedad que nos permita reconstruir su semántica” (Alazraki, 1983:135). Alazraki nos advierte que las metáforas del autor establecen una alternativa a las insuficiencias del lenguaje para expresar los “sentidos ausentes” en éste y que, por lo tanto, no deben ser “tratadas como adivinanzas puesto que carecen de una solución unívoca” (135).

#### 1. “BESTIARIO”

“Bestiario” fue publicado en el volumen que toma su nombre, en el año 1951. Es un cuento que ha recibido numerosas interpretaciones, sobre todo enfocadas a dilucidar la presencia extraña de un tigre que ronda por la casa de la familia Funes. En este análisis, nos abstendremos de buscarle una asociación inmediata a este elemento fantástico, atendiendo al consejo de Jaime Alazarki quien afirma que “el tigre es a la vez no menos real que cualquiera de los demás personajes y abstracto como portador de sentidos que rechazan toda explicitación” (1983:178). Antes bien, centraremos nuestro estudio en el personaje principal, la adolescente Isabel, y los recursos que Cortázar despliega para introducirnos en el universo de esta niña que comienza a ser mujer y despierta a nuevas sensaciones y sentimientos.

El primer elemento ambiguo que hallamos en el cuento es el narrador de tercera persona que, sin embargo, comparte el punto de vista de Isabel. Traduce las experiencias de la niña con las mismas limitaciones en el análisis de la realidad que tiene la adolescente ya que aporta únicamente la escasa información que ella posee sobre lo que realmente sucede en la estancia Los Horneros. De hecho, se aparta de este punto de

vista en un solo pasaje –en un caso de paralepsis, como la define Genette–, donde el narrador ofrece cierta información que no es accesible al personaje focal. Así, se disocia de Isabel para indicar la falta de madurez de la niña para juzgar los hechos: “Isabel se preguntó una noche por qué los Funes la habrían invitado a veranear. Le faltó edad para comprender que no era por ella, sino por Nino, un juguete estival para alegrar a Nino” (Cortázar, 2004a:217).

En la narración se describen dos núcleos familiares atípicos, pero muy cercanos a los que conoció Cortázar en su infancia. Isabel vive en Bánfield con su madre e Inés, cuyo parentesco no se aclara pero puede ser una tía, una prima mayor, etc.; el padre es un personaje ausente. Los Funes son tres hermanos:<sup>3</sup> Luis, Nene y Rema, la menor de los Funes. Nino es el hijo de Luis quien, a pesar de convivir con ellos, es también un padre ausente, constantemente absorto en la lectura. Nada se nos aclara sobre la madre de Nino o de por qué los tres hermanos, ya adultos, conviven en la estancia. A diferencia de Irene y el narrador de “Casa tomada”, que viven “un simple y silencioso matrimonio de hermanos” (131) en pacífica armonía, aquí la presencia del Nene rompe con la posible placidez de la vida familiar e instala una gran tensión alrededor del tema del incesto. Contribuye a este estado de desasosiego la presencia de un tigre, que ha aparecido hace menos de tres años en el hogar de los Funes:

Todo más menudo, más de cristal y rosa, sin el tigre entonces, con don Nicanor menos canoso, apenas tres años atrás, Nino un sapo, Nino un pescado, y las manos de Rema que daban deseos de llorar y sentir las eternamente contra su cabeza, en una caricia casi de muerte y de vainillas con crema, las dos mejores cosas de la vida (215).

Los parentescos entre los personajes son bien conocidos por Isabel pues visita a los Funes desde hace años y, por esta razón, no los explicita. La focalización del narrador en el punto de vista de la niña deja a cargo del lector pesquisar en los detalles que pueda hallar dentro del cuento para completar la información que le sería útil y, sin embargo, le falta. Esto es lo que Genette describe como omisión lateral o paralipsis.

Isabel es invitada a pasar el verano en la estancia de los Funes y de esta forma emprende su viaje iniciático, se lanza “en la enorme ola verde” (213). El color verde se menciona ocho veces dentro del cuento. Además de ser el color preferido del autor, él

---

<sup>3</sup> Aunque se desprende del texto, algunos críticos dudan de los lazos familiares entre Luis, Nene y Rema. El autor despeja las dudas en “Noticias de los Funes”: “Quizá Luis Funes no se suicidó porque su amigo Robirosa había descubierto que era un espía, sino que el recuerdo de un tigre y *un hermano* [el énfasis es nuestro]deshecho a zarpazos pudo más que la improbable felicidad de Rema” (Cortázar, 1969:31).

mismo indica en una entrevista con Evelyn Picón Garfield que “se relaciona con cualquier forma de erotismo”.<sup>4</sup> En este caso, sin embargo, creemos que la ola representa sobre todo el impulso vital del cambio, el entusiasmo por comenzar a transitar una nueva etapa en su vida, que implica, por supuesto, la pulsión erótica.

Curutchet describe varios recursos literarios que están presentes en toda la poética cortazariana y que son utilizados aquí.<sup>5</sup> Uno de ellos, reemplazar una descripción por la enumeración de elementos simples, aporta vivacidad a la síntesis y al relato mismo. El retrato de Isabel se explicita de la siguiente manera:

Bronquios delicados, Mar del Plata carísima, difícil manejarse con una chica consentida, boba, conducta regular, con lo buena que es la señorita Tania, sueño inquieto y juguetes por todos lados, preguntas, botones, rodillas sucias (213).

Más adelante, Isabel evoca una visita anterior a Los Horneros; recuerda con ternura a Nino y a Rema. En su duermevela, anhela el viaje y teme que la decisión de enviarla a la estancia haya sido la ilusión de un sueño: “No era un sueño. No era un sueño. [Punto y aparte] No era un sueño. La llevaron a Constitución una mañana ventosa,…” (214). Este mismo ejemplo es otro de los recursos que apunta Curutchet: la repetición como exorcismo de estados obsesivos, como la repetición de un mantra.

Los juegos de palabras, la evocación de imágenes que se aparecen frente a sus ojos en la oscuridad, el terror nocturno, los recuerdos de Isabel, las imágenes que pueblan su paso de la vigilia al sueño, prefiguran el descenso al inconsciente que implica el dormir, pero también el descenso ritual a un inframundo, que su psique pre-adolescente realizará para luego lanzarse a la conquista del mundo exterior, para culminar el viaje de iniciación.

Cortázar utiliza también otros recursos de la retórica tradicional como el anacoluto:

Querida mamá tomo la pluma para— Comían en el comedor de cristales, donde se estaba más fresco. [...] Mamita antes de ir a comer es como en todos los otros momentos, hay que fijarse si— Casi siempre era Rema la

---

<sup>4</sup> Evelyn Picón Garfield (1981) *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México. Citado por Jaime Alazraki en *Hacia Cortázar*, (1994), Anthropos, Barcelona, España, p.127.

<sup>5</sup> Curutchet, Juan Carlos (1971) “Cortázar: años de aprendizaje”, Cuadernos Hispanoamericanos, n° 255, [en línea], Fondo Julio Cortázar, Centre de Recherches Latino-Américaines, Equipe de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Université de Poitiers, [citado el 1 de junio de 2011]. Disponible en: [http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id\\_img=807&Code=3.034](http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id_img=807&Code=3.034)

que iba a ver si se podía pasar al comedor de cristales. [...] Vos me dijiste que no debo andar haciendo— Porque Rema parecía detener, con su tersa bondad, toda pregunta (216).

Además, podemos notar que las oraciones trucas se cierran con una raya, el signo de puntuación que se utiliza para indicar el inicio de un diálogo que, en este caso, termina sin haber comenzado y enfatiza, justamente, la falta de comunicación de los habitantes de la estancia. Estos recursos estilísticos advierten al lector que las transgresiones en las dimensiones notacional y sintáctica representan los límites que Isabel, niña aún, no puede atravesar pues no comprende todavía cómo está construido el precario equilibrio establecido en el mundo adulto de Los Horneros. Isabel escribe a su madre, pero se interrumpe allí donde encuentra los temas que le son vedados a causa de su falta de madurez, de un tabú o de la prohibición familiar. No puede relatar lo que ve que sucede en aquella casa; no debe descuidarse del tigre, siempre al acecho; no debe preguntar por qué todos se someten al “orden de la casa”; un orden extraño que nadie cuestiona; tampoco Isabel, por el momento. Alazraki subraya que “La ambigüedad del relato traza con riqueza de matices la ambigüedad en que se debate Isabel, que sale del mundo seguro y definido de la infancia para entrar en la resbaladiza adolescencia” (1983:174).

A medida que los juegos de Nino, con el correr del verano, resultan menos atractivos para la protagonista, los sentimientos confusos que experimenta Isabel por Rema se manifiestan con mayor claridad. Hemos de destacar que este tratamiento sesgado del tema no quiere decir que el autor no se atreva a describir la atracción homosexual de Isabel por Rema. Por el contrario, Cortázar refleja perfectamente que – durante la adolescencia– la atracción homosexual, la admiración, la amistad y el afecto se presentan entremezclados, son una constante y forman parte del desarrollo de la personalidad.

De todos los entretenimientos infantiles que se proponen con Nino durante las vacaciones, el formicario es el que más llama la atención de Isabel, pues observa que puede comparar la vida de esas hormigas apresadas en el baúl de cristal con la sociedad familiar de Los Horneros.

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, rondando las galerías del formicario; tal vez por eso los desbandes, las concentraciones. Y le gustaba repetir el mundo grande en el de cristal,

ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema les avisara (Cortázar, 2004a:219).

Isabel comparte un momento íntimo con Rema cuando ella la ayuda a cambiarse y siente la proximidad de “las hormigas del deseo” (Alazraki, 1983:175) lo cual le provoca temor.

Le había pedido a Rema que se llevara el formicario y Rema se lo prometió. Después, charlando mientras la ayudaba a colgar su ropa y a ponerse el pijama, se olvidaron. Isabel sintió la cercanía de las hormigas cuando Rema le apagó la luz y se fue por el corredor a darle las buenas noches a Nino todavía lloroso y dolido, pero no se animó a llamarla de nuevo, Rema hubiera pensado que era una chiquilina. Se propuso dormir enseguida, y se desveló como nunca (Cortázar, 2004a:221).

Esa noche en la oscuridad de la habitación, desvelada en su cama, Isabel rememora los hechos que presenció ese día y que quebraron su candidez infantil para siempre, como los vidrios de la ventana, trizados por un pelotazo durante los juegos de la siesta.

En ese desfile de figuras que emergen de su subconsciente, el triángulo que componen Nino-Nene-Rema aparece en la evocación de aquella tarde: Rema y Nino juegan, se besan y abrazan; todos ríen, incluso Isabel. El Nene llega y castiga a Nino, supuestamente por la rotura del vidrio del estudio, pero mientras le pega al niño, mira a Rema. Es a ella a quien castiga por satisfacer las necesidades amorosas de Nino y no satisfacer las suyas. Llaman la atención los nombres de los personajes: Nino –similar a ‘niño’– y Nene, ambos sobrenombres infantiles. Los dos parecen competir en un triángulo edípico por el amor de Rema. Isabel, en su ensoñación nocturna, decide que en ese episodio Nino ha perdido la contienda, pues lo visualiza “con los ojos enormes y huecos –tal vez por haber llorado tanto–”, en una imagen que evoca la del propio Edipo y al Nene, en cambio, “con la boca dura y hermosa, de labios rojísimos” que sugiere un matiz diabólico. Isabel no es ajena a la atracción sensual del Nene, pero comprende que es engañosa, una belleza que encierra cierta corrupción: “de los dientes salió una nube esponjosa, un triángulo verde [...]” (222): el triángulo erótico. El Nene no ha logrado trascender su niñez y emanciparse. Es el eterno adolescente sometido al designio de sus caprichos, deseos y humores; no ha sido capaz de convertirse en un adulto adaptado a la sociedad, en cambio tiene “una infinita perversión” y pretende para sí la completa atención de Rema.

A partir de esa noche, Isabel ha descubierto el engaño en el que vive esta familia: “un disimulo, una mentira” (222). En ese instante, la protagonista abandona el mundo fantasioso de la niñez y reconoce que el mundo real está poblado de verdades invisibles, más densas que su imaginación. Isabel intenta visualizar con la imaginación el baúl de cristal en la oscuridad: “...pensó en el formicario: eso estaba ahí y no se veía [...] Le pareció casi curioso, no podía hacer salir el formicario, más bien lo alcanzaba como un peso, un pedazo de espacio denso y vivo” (222).

Se acerca al formicario con una vela de noche pues la realidad de las hormigas dentro de la caja de cristal oprime su espíritu más que las mil imágenes que ve en la oscuridad.

El autor recurre a la sinestesia para explicitar el peso emocional de ese pensamiento: “Las vio ir y venir, bullentes, en un silencio tan visible, tan palpable. Trabajaban allí dentro, como si no hubieran perdido todavía la esperanza de salir” (222).

En este punto de la narración, Isabel ha dado un paso que no admite retorno. Ha entendido que la realidad puede ser modificada, que hay una escapatoria, que puede encontrar la salida del laberinto que propone el formicario de Los Horneros. Después de varios días en la estancia y de indagar en las costumbres, llega a la conclusión de “que las razones importantes continuaban faltando” (223). Luego de esa noche, escribe una carta a su madre que, esta vez, es coherente y reflexiva. Selecciona cuidadosamente la información que desea transmitir, considera cuáles son las palabras que puedan provocar en su madre una reacción deseada, tal vez Rema necesite que una mujer adulta la ayude. A pesar de adoptar una actitud madura, Isabel aún no se reconoce a sí misma como tal, no comprende de qué forma puede aliviar la angustia de Rema.

El acoso del Nene a Rema se vuelve explícito la noche en que atrapan al mamiboretá de “un verde tan verde” (225). El Nene manda a Isabel que le transmita a Rema un pedido: debe traerle una limonada fría a su estudio. Rema sirve la limonada en una jarra verde y le pide a Isabel que sea ella quien se la lleve. Isabel toma entonces una decisión heroica, luchará contra el Nene para rescatar a Rema, ya que ella misma –así lo entiende Isabel– se lo pide.

—Por favor.

Isabel se sentó al lado de la mesa. Por favor. Había nubes de bichos girando bajo la lámpara de carburo, se hubiera quedado horas mirando la nada y repitiendo: Por favor, por favor. Rema, Rema.

Cuánto la quería, y esa voz de tristeza sin fondo, sin razón posible, la voz misma de la tristeza. Por favor. Rema, Rema... Un calor de fiebre le ganaba la cara, un deseo de tirarse a los pies de Rema, de dejarse llevar en brazos por Rema, una voluntad de morirse mirándola y que Rema le tuviera lástima, le pasara los finos dedos frescos por el pelo, por los párpados... (226).

Isabel se deshace del verde mamboretá que tanto asco le produce a Rema y es símbolo del deseo sexual: ya no fantasea con ser el objeto del amor erótico de Rema, sino de su lástima, quiere tirarse a sus pies, morirse mirándola. En el mejor de los casos, si logra liberarla del monstruo –como un héroe arquetípico–, aspirará a su comprensión y su gratitud. El argumento que Isabel trama para justificar su decisión le sirve para convencerse de la justicia de su causa; las palabras “por favor” de Rema, la invisten del carácter heroico y comprende cuál ha de ser la prueba que deberá superar. A partir de este momento, la subjetividad del narrador se hace más evidente, pues la convicción de Isabel polariza la narración.

Isabel miente astuta y deliberadamente sobre la ubicación del animal salvaje y el Nene es atacado por el tigre. Mientras esto sucede, la joven observa los caracoles y espera calladamente la recompensa, la realización de su ambigua fantasía de sentir los dedos esbeltos –como caracoles– de Rema sobre su hombro, sobre su cabeza; escuchar el murmullo de gratitud, de un consentimiento de su acción que es innominable, una complicidad que queda indefinida como un secreto entre las dos. Sin embargo, no debemos olvidar que el narrador transmite el pensamiento de Isabel.

La actitud que adopta Rema también podría juzgarse, desde un punto de vista objetivo, como el consuelo de un adulto cariñoso hacia una niña inocente que ha cometido, involuntariamente, un error fatal. La ambigüedad de este final queda abierta a la participación del lector comprometido. ¿Rema comprende lo que ha sucedido y se lo agradece, aliviada, o en su “tersa bondad”, incapaz de sospechar la intencionalidad de la confusión, tan solo perdona y consuela a Isabel?

Queda también abierto a la interpretación, el significado de la presencia del tigre en Los Horneros. Este acaba con la vida del Nene, pero nadie mata al tigre asesino. El orden que el animal custodia podrá haberse modificado, pero no ha sido quebrado, de ninguna manera, para el resto de los habitantes de la estancia.

## 2. “LOS VENENOS”

En 1956, se publica en México el volumen *Final de juego*, que contiene nueve cuentos, entre los que se encuentra “Los venenos”. La edición de 1965, en Buenos Aires, amplía a dieciocho las narraciones publicadas.

“Los venenos” es un cuento autobiográfico, como lo aclara el autor en una carta a su amiga Graciela Maturo (1968:9), narrado en primera persona por un niño de la localidad de Bánfield que asoma a la pubertad y sufre el primer desengaño amoroso. Él vive con su familia –un calco de la familia del autor–: madre, abuela y hermana. Reciben la visita de un tío, Carlos, y más tarde de una tía y algunos primos. La narración transcurre dentro de los límites de la casa familiar, principalmente en el jardín, que se adivina enorme, sembrado de plantas, árboles frutales y flores, perros, gatos, gallinas e insectos. Fuera del núcleo familiar, se nombra a dos familias vecinas: los Negri y sus hijas Chola, Ela y Cufina; y, hacia el otro lindero, Lila y su mamá. Es un universo cerrado, nadie fuera del grupo familiar ingresa a la casa, salvo Lila, la vecina.

Nuevamente estamos frente a una narración iniciática, en la que el protagonista atraviesa un período de prueba, un rito de paso. El protagonista narra con el lenguaje de un niño, el registro se mantiene dentro del léxico y la sintaxis propios de los once o doce años. Si es necesario ampliar el cronolecto con expresiones ajenas a él, el narrador aclara dónde ha obtenido esta información adicional: “[...] para impedir el desmoronamiento de las galerías *como decía el manual* [el énfasis es nuestro]” (Cortázar, 2004a:406). En cuanto a los recursos retóricos, Cortázar utiliza el polisíndeton, las perífrasis verbales y adverbiales durante toda la narración para imitar la locuacidad y el discurso poco elaborado de un niño.

Las de Negri también andaban por el jardín de ellas, y yo sabía que las tres estaban locas con Hugo y se hablaban *a gritos* y siempre *por la nariz*, y la Cufina sobre todo se la *pasaba preguntando*: “¿Y dónde está el costurero con los hilos?” y la Ela le contestaba *no sé qué*, entonces se peleaban pero *a propósito* para llamar la atención, y *menos mal* que de ese lado los ligustros eran tupidos y no se veía mucho [Los énfasis son nuestros] (409).

En cuanto a la trama, ya en el primer párrafo del cuento se nos informa de la amenaza que se cierne sobre esta familia: el jardín sufre una invasión de hormigas. Esta vez, en contraposición a las hormigas de *Bestiario*, no están encerradas en un

formicario, sino que actúan libremente y por lo tanto, constituyen una amenaza: son las “hormigas negras que se van comiendo todo” (403). La familia se une en contra de este peligro y aparece la máquina de veneno, traída por su tío Carlos, un personaje masculino con quien el niño se identifica positivamente. El protagonista relata con entusiasmo la colaboración con el hombre adulto: “«Van a morir todas», dijo mi tío que estaba muy contento con el funcionamiento de la máquina, y yo me puse al lado de él con las manos llenas de barro hasta los codos, y se veía que era un trabajo para que lo hicieran los hombres” (406).

En el momento de cargar la máquina, el narrador nos dice que el veneno “era violeta, un color precioso” (406). El autor, por medio del color, nos da una pista de cuáles son los venenos a los que alude el título del cuento: el veneno para matar a las hormigas es de color violeta y el otro veneno es Lila, quien matará su ilusión. El color púrpura está tradicionalmente asociado a la muerte, al luto o a los rituales funerarios; el autor apela a la inferencia del lector a partir de su conocimiento previo de este color como símbolo fúnebre.

En otro pasaje, se vuelve a asociar el veneno con el color violeta y la muerte de las hormigas con la muerte de los humanos: “...toda la cueva estaba llena de hormigas muertas y tenía un color violeta que olía a azufre. Eché barro encima, *como en los entierros* [el énfasis es nuestro], y calculé que habrían muerto unas cinco mil hormigas por lo menos” (407).

Los niños de la casa han sido advertidos por los mayores –y convenientemente amedrentados– sobre el riesgo mortal que implica manipular el veneno. El protagonista describe el esmero con que sigue estas instrucciones y se siente a salvo, satisfecho. Han exterminado las hormigas y han sobrevivido al peligro del veneno.

A partir de aquí, comienza la segunda parte del cuento, en la que el niño atravesará el umbral de los sentimientos y sufrirá su primer desengaño. Como en “Final del juego”, este punto de quiebre se da cuando llega una persona ajena a la casa. De todos modos, como se trata de un pariente, no se presenta como una amenaza para el protagonista, quien más tarde descubrirá que el enemigo, como las hormigas, puede atacar desde dentro del hogar.

Hugo, el primo de los niños que vive en la ciudad, se queda a pasar unos días en la casa de Bánfield para recuperar la salud. Hugo es mayor no sólo porque lo supera en edad, sino porque ha atravesado con éxito una enfermedad de riesgo mortal, que reviste

las características de un rito de paso. Él posee una pluma de pavo real que le regaló su madre, “verde con un ojo violeta y azul, toda salpicada de oro” (407), la que guarda dentro un libro como un tesoro. Encontramos otra vez la alusión al color verde como símbolo del erotismo y al color violeta, como la imagen de un peligro ponzoñoso. Sin embargo, para el niño inexperto, la combinación resulta hermosa y atractiva. El protagonista confiesa que es la primera vez que observa una pluma como aquella. También es la primera vez que siente atracción por una niña, pero no lo manifestará en ningún pasaje del cuento. El protagonista ignora qué es todo aquello que siente: amor, atracción, pasión, desilusión, traición; son todos sustantivos que el lector avezado abstrae de las palabras sencillas con las que él relata sus experiencias.

Al principio de la semana, se siente feliz de haber encontrado un compañero de juegos en su primo apenas mayor, quien además es solidario en el menosprecio que él siente hacia su hermana y las vecinas Negri. Durante los juegos, ambos varones compiten por demostrar quién es superior; sin embargo, el narrador se siente confiado en la preferencia de Lila por ser su compañera, independientemente de que gane o pierda.

En los momentos de soledad durante el crepúsculo, en cambio, se deja llevar por la melancolía. Nótese que tanto el atardecer como la melancolía también se asocian poéticamente con el color violeta. Nuevamente, el lector adulto atento se ve llamado a completar la información que el narrador, limitado a su propia percepción, transmite en forma ingenua y comienza a temer un desenlace fatal. El protagonista razona: “Si uno comía un poco de veneno, en realidad venía a ser lo mismo que el humo de la máquina, el veneno andaba por las venas del cuerpo igual que el humo en la tierra, no había mucha diferencia” (410).

Lila se lastima durante uno de los juegos y pretende demostrar a Hugo que es valiente, pues lo mira fijamente y no llora cuando la curan. Este hecho es relatado simplemente, sin ninguna interpretación por parte del protagonista quien se compadece del sufrimiento de su vecina y pasa una noche en vela, preguntándose si estará bien.

El lector, en este punto, ya se encuentra desarrollando la historia paralela. El enamoramiento de Lila y Hugo es tan claro como la devoción del protagonista por la vecina – traducido en actitudes románticas como dibujar sus nombres uno al lado del otro, en pasar la noche pensando en ella–, que no puede menos que anticipar el sufrimiento del adolescente.

El protagonista regala un jazmín a Lila y la ayuda a plantarlo en su jardín. Hugo regresa a Buenos Aires. Cuando ese mismo sábado, en una nueva sesión con la máquina de veneno, pretende salvar la planta del humo venenoso, alcanza a ver una pluma de pavo real que asoma del libro que Lila está leyendo.

Es justamente la inocencia lo que le impide asociar inmediatamente que la pluma verde de pavo real que Lila lleva en su libro es la de Hugo, quien se la ha regalado como obsequio de despedida. Ella lo confiesa, avergonzada. Esta prenda de erotismo ha sellado un pacto simbólico entre Lila y Hugo; por eso, el joven protagonista se siente traicionado en su amor.

En los dos últimos párrafos, el autor abandona sutilmente el estilo pausado y descriptivo con que ha redactado el cuento. A partir de aquí, la narración adquiere un ritmo vertiginoso, en parte por el uso de los verbos de movimiento, que aceleran el desenlace.

Yo iba de un lado a otro [...] Tío Carlos se asomó al alambrado [...] la Cufina armaba gran revuelo [...] Lila me llamaba y fui corriendo al ligustro [...] y yo ya estaba saltando el alambrado [...] Yo estaba arrodillado echando barro con todas mis fuerzas. [...] Lila se había sentado a la sombra con un libro y me miraba trabajar. [...] Después me acerqué [...] Lila se levantó y fue a buscar la pala [...] y me quedé asombrado al ver que Lila también tenía una pluma de pavo real preciosa en el libro, y que nunca me había dicho nada (416).

En este punto, el tiempo narrativo se suspende por un instante a causa del asombro y de la confusión del protagonista. Después de que Lila se excusa, el niño huye; vuelve al refugio de su hogar, salta el ligustro para regresar junto al familiar que lo llama, pero ya no es la misma persona. La pérdida de la inocencia se produjo en ese breve lapso en que abandonó la seguridad del jardín de su casa.

El alivio es la primera sensación que llega al lector, pues nadie ha muerto a pesar de las reiteradas alusiones a lo largo del cuento al efecto mortal del veneno. El protagonista se conforma con dejar que el veneno mate la planta de jazmín para vengar su amor traicionado... Sin embargo, la imagen de Lila llorando, “con el libro en la mano y la pluma que asomaba a penas” (417) y la venganza dolida del niño que deja morir lo mejor que tenía, a causa de la traición, de sentirse humillado en su entrega incondicional, revela la tristeza y la desolación que significa dejar atrás la infancia y el mundo de los juegos inocuos, para sufrir el primer desengaño.

### 3. “LAS BABAS DEL DIABLO”

Este cuento, publicado en 1959, dentro del volumen *Las armas secretas* es uno de los cuentos más famosos de Cortázar, tal vez por la adaptación que en 1969 hizo para el cine Michelangelo Antonioni,<sup>6</sup> pero seguramente uno de los más estudiados por la riqueza narrativa y la dificultad que encierra su análisis. La crítica coincide en afirmar que trata sobre el proceso de la creación artística literaria, sus dificultades y el compromiso ético del artista con la sociedad.

En este caso, intentaremos ceñirnos al tema que nos ocupa y, por lo tanto, dejaremos necesariamente fuera numerosos elementos e interpretaciones igualmente válidas para este texto, tan rico en símbolos e imágenes.

En él, Cortázar anuncia desde el principio la complejidad de lo que se leerá. Cabe hacer notar que la primera oración del cuento es impersonal: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto [...]” (Cortázar, 2004a:283). Luego, el narrador inicia explicando la dificultad de fijar un punto focal o una identidad desde donde relatar los hechos; no sabe si los recursos lingüísticos con los que cuenta le alcanzarán para describir su experiencia. Cambia de primera a tercera persona, prueba los diferentes pronombres para ajustarse a la necesidad del relato, pero no lo consigue.

El narrador—que es uno solo— alternará en los siguientes párrafos entre la primera y la tercera persona, pues se desdoblará a causa de la variación del foco de la narración entre el narrador que utiliza la tercera persona del singular pues se observa a sí mismo como personaje y Roberto Michel, traductor franco-chileno y fotógrafo aficionado, quien narra en primera persona. De esta forma mostrará la incertidumbre que lo agobia, pero también se servirá de este recurso para desplegar las infinitas bifurcaciones de este cuento, de los personajes y sus posibles realidades, del desenlace final. Como consecuencia de la superposición de ambos puntos focales, aparece el ‘nosotros’: “Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás” (284). En este cuento, Cortázar crea para el narrador un foco flotante, pues no logra fijar su punto de vista, sino que desliza la mirada sobre los hechos narrados como las nubes que ve pasar Michel y que lo interrumpen constantemente. Así lo expresa:

---

<sup>6</sup> Nos referimos a *Blow up*, el largometraje de 1966.

Si me substituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso...Y después del “si”, ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea (285).

Este narrador atípico se encuentra además suspendido en el tiempo, pues evoca los hechos de un domingo 7 de noviembre en París, pero refiere constantemente al momento presente –en el que intenta narrarlos– e incluso al futuro, cuando el lector participe en la lectura de su narración. No es extraño, entonces, que él mismo relativice el valor del tiempo presente ya que tampoco puede aprehender la realidad de su existencia.

Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento [...]) (283).

Y más adelante: “Ahora mismo, (qué palabra, *ahora*, qué estúpida mentira)” (286).

Cortázar invita a no olvidar, mientras se descubren los hechos, que todos ellos están contaminados por el punto de vista de quien los narra:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto).

[...] Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes (287, 291).

Una vez establecida la capacidad de mirar de Michel, como narrador y como fotógrafo, y a la vez el riesgo de incurrir en falsedad que implica interpretar lo que se ve –o en nuestro lugar de lectores, de creer todo lo que se nos cuenta–, inicia la narración del suceso de aquel domingo de noviembre. Sin embargo, continuarán apareciendo los cambios de persona y las interrupciones, pues no se le permitirá al lector estar cómodo durante esta lectura.

Nos centraremos ahora en la segunda parte de este cuento, el relato de la anécdota. Michel sale con su cámara un domingo soleado de otoño y se dirige a la isla de Saint Louis. Allí encuentra una pareja, despareja en edad. Como nosotros, lectores de Cortázar, Michel lee, observa y traduce la situación que se le presenta ante los ojos y la interpreta desde la subjetividad.

...de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaban apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría –dos palabras injustas– y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde (287).

Cada uno de los detalles que Michel dice recordar bien, son relativizados inmediatamente. Las palabras son injustas; las descripciones, imprecisas. La percepción general sobre el personaje es negativa, predomina el color negro, el aspecto animal, el erotismo degradante que simboliza el “fango verde”.

En cuanto al chico, para su caracterización vuelve a utilizar el recurso de la enumeración, como ya lo observamos en “Bestiario”. La descripción del joven adolescente presenta a un ser inexperto, desvalido e inocente, para ello se sirve el autor de imágenes blancas:

...un perfil nada tonto –pájaro azorado, ángel de Fra Filippo, arroz con leche– y una espalda adolescente que quiere hacer judo y que se ha peleado un par de veces por una idea o una hermana. Al filo de los catorce, quizá de los quince, [...] todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprendida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles (288).

La enumeración de hechos que hace Michel no está sustentada más que por su imaginación, pero rescata del joven su ingenuidad, su entrega absoluta por los ideales, la melancolía. En palabras del autor, la biografía “de cualquier chico” (288).

Sin embargo, este chico está aislado. Literalmente, ha atravesado un puente y se encuentra en una isla. La simbología del puente y de la isla, del encuentro con una mujer que representa la tentación, todo señala al arquetipo del héroe de Jung y sugiere

los elementos de la iniciación de un joven héroe arquetípico tal como la describe Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*.<sup>7</sup> Daniel Reedy desarrolla un análisis basándose en Campbell, pero en cambio coloca a Roberto Michel en el lugar del héroe que emprende el camino del viaje de iniciación, apoyándose en indicios que pesquiza a lo largo del texto.<sup>8</sup> Sin embargo, no toma en cuenta que Michel no es un adolescente que debe realizar su viaje de iniciación ni el protagonista de la anécdota; el relato supuestamente iniciático no cierra el ciclo de partida-iniciación-regreso y por lo tanto, el paralelismo queda trunco. Desde nuestro punto de vista, el fotógrafo, en esta parte de la narración, no tiene un papel en el desarrollo del drama pues es un mero observador. De hecho, este papel de observador y el posterior cambio para asumir un rol en el desenlace de la anécdota es lo que sostiene todo el cuento.

El joven seducido por la mujer, en cambio, ha venido hasta aquí –aunque aún no lo sepa– a luchar contra el mal y superar una prueba: conquistar la edad adulta. Esta interpretación es la que, efectivamente, hace Michel de la situación e imagina “la previsión del desenlace”. Luego agrega: “Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que *eso lo ponía yo*, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad [el énfasis es nuestro]” (289).

Roberto Michel calcula los finales posibles. Proyecta una lectura de la escena, adivina los roles y justifica la fabulación pues “esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad” (291). Finalmente, toma la foto y con ese hecho artístico interviene en la realidad y cambia el devenir de los hechos. Usurpa el lugar del protagonista y desplaza al joven en su propia historia iniciática.

Moralmente, este supuesto final satisface a Michel; se siente bien consigo mismo:

...gozaba socarronamente de cómo el chico se replegaba, se iba quedando atrás –con sólo no moverse– y de golpe (parecía casi increíble) se volvía y echaba a correr, creyendo el pobre que caminaba y en realidad huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose

---

<sup>7</sup> CAMPBELL, Joseph (1949) *The Hero With A Thousand Faces*, Nueva York: Bollingen Foundation. (*El héroe de las mil caras*, trad. Luisa Josefina Hernández, 1959, México DF: Fondo de la Cultura Económica).

<sup>8</sup> REEDY, Daniel R. (1962) *The symbolic reality in Cortázar's "Las babas del Diablo"*, Columbia University Hispanic Studies, New York, [en línea], Fondo Julio Cortázar, Centre de Recherches Latino-Américaines, Equipe de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Université de Poitiers, [citado el 1 de junio de 2011].

Disponible en: <[http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id\\_img=1727&Code=8.041](http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id_img=1727&Code=8.041)>

como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana. [...] En el fondo, aquella foto había sido una buena acción (292).

El joven héroe huye. No completa su iniciación y por lo tanto, no regresa victorioso, sino que se deshace “como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana”. Michel no se compromete con la historia del muchacho, no lo ayuda a realizarse o a superar una prueba, simplemente ha esperado perversamente para captar una foto interesante, bien encuadrada, que retratara el momento, sin cuestionarse éticamente por las consecuencias que ello provocaría en la vida de los personajes y, en particular, en la del chico indefenso. Es decir, busca hacer una fotografía que lo satisfaga egoístamente a él como artista sin preguntarse por la dimensión humana y ética de su arte.

Se nos advierte que “los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo”. Una vez que el joven escapa, Michel enfrenta a la mujer y al “hombre sin sangre”, otro observador aparentemente externo a la escena que, sin embargo, “jugaba un papel en la comedia”. El fotógrafo se niega a entregarles el negativo y se aleja “un poco más despacio que el chico”. Es decir, también huye, temeroso de la realidad, aunque trate de aparentar que no tiene miedo. El fotógrafo queda enredado en su falta de compromiso social. Aquí concluye la segunda parte del cuento (292).

Unos días más tarde, Michel revela las fotografías y fija una ampliación a la pared de su habitación. En esta última parte, se manifiestan las dualidades de toda la narración. Hemos mencionado anteriormente que hay un narrador doble: Roberto Michel que se expresa en primera y tercera persona, quien además tiene doble nacionalidad, doble ocupación. Los reflejos distorsionados de las situaciones ya descritas volverán a repetirse a partir de la identificación que surge entre el fotógrafo y el adolescente, esta identificación que lo enreda, que atrapa a Michel sin que él lo advierta. A los hilos de la Virgen, se contraponen las babas del diablo.

Continúa con su trabajo de traducción, pero al observar la ampliación nota que su escritorio está ubicado en el punto focal de la imagen y queda frente a ella como si su ojo fuera la cámara.

La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo: son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar (294).

Luego, la imagen cobra vida, la historia vuelve a repetirse en el afiche de la pared. La mujer seduce al adolescente pero “el verdadero amo” aguarda junto al auto. Al chico le esperan “las lágrimas demasiado tarde, despertar en el infierno”. El protagonista lamenta no poder intervenir esta vez pues el orden se ha invertido, ellos se mueven, deciden o son decididos; él en cambio es

...prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. Me tiraban a la cara la burla más horrible, la de decidir frente a mi impotencia, la de que le chico mirara otra vez al payaso enharinado y yo comprendiera que iba a aceptar, que la propuesta contenía dinero o engaño, y que no podía gritarle que huyera, o simplemente facilitarle otra vez el camino con una nueva foto, una pequeña y casi humilde intervención que desbaratara el andamiaje de baba y perfume (296).

En este párrafo Cortázar nos deja entrever por qué ha elegido precisamente esta anécdota para este cuento. La lucha dispar entre las personas malévolas y un inocente, la injusticia, el maltrato a un desvalido desvelan al escritor tanto como al personaje-narrador quien sólo puede aportar una “humilde intervención” con un hecho artístico, con una instantánea o una narración que pueda abrir una opción de escape a los que sufren los males del mundo. Es necesario que el artista se comprometa moralmente con su producción para que el cambio en la realidad se cristalice.

La juventud, la adolescencia son para Cortázar edades muy cercanas a sus sentimientos, pues nunca deja de sentir la extrema sensibilidad que se atribuye a esos años, como tampoco deja de observar la vida de manera crítica o como un juego de infinitas posibilidades.

Dice Carmen de Mora Valcárcel:

El hecho de que gracias a la fotografía de Roberto Michel fuera posible evitar la corrupción de un adolescente –tema, el de la adolescencia, muy frecuente en los cuentos de Cortázar– induce a concluir que, al menos en aquellos años, pensaba que el arte podía cumplir una misión no exclusivamente estética sino ética, aunque dicha posibilidad solo se contemplara desde una perspectiva individual [...] (1995:120).

Michel grita, se acerca al afiche y logra intervenir una vez más, pero accede a la acción de la fotografía desde la capacidad de ver de la lente de una cámara fotográfica:

...entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, [...] en ese instante alcancé a ver como un gran pájaro fuera de foco que pasaba de un solo vuelo delante de la imagen, y me apoyé en la pared de mi

cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad (Cortázar, 2004a:297).

Esta vez, Michel interviene en forma voluntaria y decidida, con la intención moral y con el compromiso ético de rescatar al muchacho, como debe hacerlo un artista cabal. Por esta razón, el joven escapa y, esta vez, no se deshace como un hilo de la Virgen, es un pájaro, vuela a voluntad por sobre la isla, se salva a sí mismo. Ha superado la prueba de iniciación con la ayuda del artista, quien se sirve del arte para ayudar a desenmascarar las mentiras de la sociedad y abrir los ojos de las personas dispuestas a afrontar el cambio. El chico se ha convertido en el héroe de su propia historia.

Michel queda atrapado en los dos planos de la foto, así lo expresa mientras observa pasar las nubes en un “rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto” (298). Tal vez, expone que un artista es responsable de su obra y que el autor corre el riesgo de quedar atrapado por las historias que escribe.

En una carta a Roberto Fernández Retamar, Cortázar confirma:

...sin embargo hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro. No puedo ser indiferente al hecho de que mis libros hayan encontrado en los jóvenes latinoamericanos un eco vital, una confirmación de latencias, de vislumbres, de aperturas hacia el misterio y la extrañeza y la gran hermosura de la vida (Fernández Retamar, 1993:143).

#### 4. “SEÑORITA CORA”

Este cuento publicado en *Todos los fuegos el fuego* (1966) es, en palabras del autor, lo más erótico que ha escrito, a pesar de que se lamenta porque la crítica no lo ha considerado de esa forma (Cortázar, 1967:149).

La afirmación de Cortázar, sin embargo, se relativiza al analizar el epígrafe, que cita los versos de una canción tradicional inglesa. En ella se habla sobre una joven, quien debe esperar a que su prometido termine su educación para casarse con él. Sin embargo, cuando finalmente llega la edad en que pueden estar juntos, él muere poco después de la boda y ella sufre su desconsuelo, otra vez sola. Entonces, el erotismo de

“La señorita Cora” queda sometido a la tragedia, a la muerte que impedirá la realización de un encuentro amoroso entre los protagonistas.

Ellos son Pablo Morán, un adolescente que es internado para ser operado de apendicitis y Cora, la enfermera del turno de la noche. Otros personajes secundarios son la madre de Pablo; Marcial, un médico anestesista y novio de Cora; el doctor De Luisi; el padre de Pablo; otras enfermeras, médicos y parientes.

La característica principal de este cuento es la alternancia de varias primeras personas como voz narradora en primera persona. El autor utiliza para el cambio de narrador la repetición anafórica de elementos, la referencia a otro personaje para que éste tome la voz narrativa o bien el deslizamiento del foco narrativo a través de uno o varios objetos.

Habrá que ver si *la frazada lo abriga* bien al nene, voy a pedir que por las dudas le dejen otra a mano. Pero sí, claro que *me abriga*, menos mal que se fueron de una vez, mamá cree que soy un chico y me hace hacer cada papelón (Cortázar, 2004b:240).

Al rato vino *mamá* y qué alegría verlo tan bien, yo que me temía que hubiera pasado la noche en blanco el pobre querido, pero los chicos son así... (Cortázar, 2004b:241).

...no sé por qué de golpe me dio un poco de miedo, en realidad no era miedo pero *empecé a mirar lo que había en la mesita, toda clase de frascos azules o rojos, tambores de gasa y también pinzas y tubos de goma*, el pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado... [todos los énfasis son nuestros] (Cortázar, 2004b:243).

La historia abre con un colorido monólogo de la madre de Pablo, quien protesta por no poder pasar la noche con su hijo e interpreta esta negativa como una cuestión personal de la joven enfermera, “esa mocosa presumida”, que le transmite la disposición de la clínica. La madre transforma esta regla de la institución en una rivalidad por la posesión del adolescente, al que cree todavía absolutamente dependiente de ella: “tiene apenas quince años y nadie se los daría, siempre pegado a mí aunque ahora con los pantalones largos quiere disimular y hacerse el hombre grande” (239).

Por otro lado, la enfermera Cora es una mujer muy joven, Pablo dice que ella “no tiene ni diecinueve años, debe haberse recibido de enfermera hace muy poco” (241). Cora cree necesario defender esta distancia entre profesional y paciente – que Pablo estima muy corta– porque se siente insegura. Ella aspira a ser vista como una adulta independiente; tiene un trabajo y un novio bastante mayor que ella. Se repite a sí

misma que manteniendo las distancias en lo verbal se sentirá menos comprometida en lo emocional. Su novio, Marcial, considera que aún no ha logrado despersonalizar su profesión: “Se ve que todavía es tiernita, va a pasar un buen rato antes de que aprenda a vivir en este oficio maldito, [...] Todavía no ha encontrado la manera de buscarle la vuelta a algunos enfermos, ya le pasó con la vieja del veintidós [...]” (252).

Cora se debate entre el trato profesional frío, más que objetivo, cosificado que se hace de los enfermos en el hospital y el trato íntimo, personal que Pablo propone cuando le demuestra su atracción, muy a su pesar ya que no puede reprimir el rubor, el llanto, la rabia, la impotencia, la incapacidad para explicar sus razones, la vergüenza: todas estas reacciones características de la adolescencia. Él continúa siendo la misma persona que era fuera de la clínica; en cambio, para los adultos –cada uno desde su rol–, ha pasado a ser el enfermo, un objeto. Un cuerpo que debe ser curado, para los médicos; una preocupación que quita el sueño, para su madre; un depositario de cuidados, regalos y visitas para los parientes; alguien de quien se habla, pero a quien poco se le explica; un motivo de pena, de lástima o de preocupación, a medida que se van desencadenando los hechos. Cora, a su vez, disfruta perversamente de las humillaciones que, justificadas por los procedimientos médicos, repite sobre el cuerpo de Pablo y cree que así toma distancia de él en lo emocional.

Pablo reúne el valor para decirle a Cora: “Si yo estuviera sano a lo mejor me trataría de otra manera” (246). Reclama su derecho a ser tratado como un ser humano con sentimientos, capacidad de razonar y comprender, pero no logra que Cora lo tome en serio, pues todavía conserva muchos de los hábitos de un niño, como por ejemplo leer historietas o comer caramelos.

Él es consciente de que estos hábitos no lo hacen lucir adulto y se avergüenza de ellos; mejor dicho, se enoja cuando Cora los pone en evidencia y los utiliza para tratarlo como a un niño. Esta ambigüedad es parte, sin duda, de la etapa evolutiva que él transita, pero también es la muestra de que la enfermera todavía experimenta algunos de estos sentimientos pues los reconoce y goza al exponerlos, como si esto la inmunizara y la convirtiera automáticamente en una adulta escéptica. Sin embargo, Cora no logra despojarse de su sensibilidad y comienza un juego de caricias y roces que, aunque maternos, no dejan de manifestar cierto erotismo.

La preocupación por el resultado negativo de la primera operación dismantela la precaria barrera que separa a Cora de Pablo. En su delirio, él la confunde con su madre

y ella acepta gustosa este rol de cuidarlo y acompañarlo durante el posoperatorio, de acariciarlo y tomar su mano.

La salud de Pablo decae y luego de la segunda operación, el desenlace fatal es inevitable. A medida que se debilita, la voz de Pablo deja de relatar sus propios pensamientos, de revelar lo que pasa en su interior y comienza a prestar más atención a los sonidos externos: el arrullo de las palomas, los diálogos de los médicos con sus padres. Finalmente se hace cada vez menos audible, se va apagando como su vida. La voz de Cora es la que predomina en el relato final de los hechos quien, desesperadamente, trata de retenerlo vivo con la promesa de ser para él, solamente para él.

Con este desenlace, se cumple el deseo del joven que, en un primer momento de enojo desea: “Yo cerré los ojos y hubiera querido estar muerto, estar muerto y que ella me pasara la mano por la cara, llorando” (252).

La muerte de Pablo se describe utilizando el recurso de la sinestesia: “Volví hasta la cama, me agaché para besarlo; *olía a frío*, detrás del agua colonia estaba el vómito, la anestesia [el énfasis es nuestro]” (261).

En este cuento, Cortázar rescata el lenguaje de los cuerpos, los impulsos naturales como una forma primera y pura del amor auténtico, más allá de la razón. El diálogo corporal que se entabla entre Pablo y Cora, pasa a ser el verdadero diálogo del cuento. Los únicos que dialogan de verdad son los cuerpos de Cora y del adolescente, a través de reacciones instintivas o gestos que demuestran sus más profundos sentimientos. Los demás son soliloquios, monólogos que los personajes recitan para sí mismos, para calmar sus conciencias o justificar sus acciones. Incluso las otras relaciones físicas de los personajes –de los médicos con la apendicitis de Pablo, de Marcial y su relación casi exclusivamente sexual con Cora, del padre de Pablo y sus miradas al cuerpo de la enfermera, de la madre de Pablo que pretende poner a Cora en su lugar con sólo “mirarla de arriba abajo” (241)– son relaciones fallidas, distantes, que no acercan a los personajes, sino que los distancian.

Pablo atrae a Cora hacia el universo de la expresión pura, no contaminada; pero sucumbe a la enfermedad, a la incapacidad de una sociedad que no comprende ni escucha al cuerpo y, por lo tanto, es incapaz de curarlo.

## 5. “USTED SE TENDIÓ A TU LADO”

“Usted se tendió a tu lado” (*Alguien que anda por ahí*, 1977) parece dar con la solución a la inquietud del narrador de “Las babas del diablo”. Aquél se preguntaba cómo podría contarse aquella historia. Este narrador simplemente saltea la incorrección gramatical y produce un relato en segunda persona donde distingue para cada personaje un registro diferente: ‘usted’ para Denise, la madre y ‘vos’ para Roberto, el hijo.

Cortázar continúa en la búsqueda de una voz que trascienda las limitaciones propias del lenguaje para expresar el universo de lo narrado y a la vez mantenga despierto al lector, atento a los matices que le impone la trama. En este sentido, la narración en segunda persona no está focalizada en la primera persona subyacente, sino que más bien refleja los pensamientos de los personajes.

Nuevamente se describe aquí la relación de madre e hijo, el núcleo familiar reducido por la ausencia de un padre al que ni tan sólo se nombra. La madre ha tenido, hasta hoy, la exclusividad afectiva dentro del vínculo parental, lo que se demuestra en el relato de los pequeños detalles: no ha compartido el cariño de Roberto con nadie más. Esta relación sobredimensionada y ambigua de los personajes se refleja tanto en la transgresión gramatical del título como en el registro confuso del narrador.

El cuento se abre con una pregunta que plantea sesgadamente el tema de la narración; no se tratará únicamente de la anécdota risueña sobre los cambios físicos de los niños que se hacen mayores como, por ejemplo, el cambio de voz, los rubores, la retracción en el carácter o la falta de confianza; aquellos signos que pueden comentarse graciosamente en los círculos sociales, con la comprensión y la simpatía de los mayores –como ya plantea Cortázar en el epígrafe. No, aquí se hablará del amor posesivo, casi incestuoso de una madre por su hijo, se tratará el tabú de la desnudez y la iniciación al sexo de un adolescente.

¿Cuándo lo había visto desnudo por última vez?

Casi no era una pregunta, usted estaba saliendo de la cabina, ajustándose el sostén de la bikini mientras buscaba la silueta de su hijo que la esperaba al borde del mar [...] el cuerpo infantil de Roberto en la ducha, un masaje en la rodilla lastimada, imágenes que no habían vuelto desde vaya a saber cuándo, [...] (Cortázar, 2004b:501).

Denise acaba de ponerse el traje de baño en la cabina de la playa, entonces su propia desnudez la lleva a preguntarse por el cuerpo de su hijo. Cortázar retoma el

lenguaje corporal, el diálogo físico –en este caso, interrumpido por el inicio de la maduración sexual– entre dos personas que comparten su intimidad. El primer párrafo del cuento explicita esta relación que, a pesar de que no muestra signo alguno de perversión, resulta incómoda. Aquí la pregunta del autor queda formulada en la lectura entre líneas: ¿Por qué no se debe hablar claramente de los cuerpos de los adultos y de los jóvenes y de sus necesidades?

Denise y Roberto forman una familia donde algunos límites están desdibujados. Son madre e hijo, sí; pero también son amigos, se tratan como iguales. A veces, como adultos; otras veces, como niños, pero siempre ambos en el mismo plano. Como adultos, comparten los cigarrillos, él se ofrece a servirle un whisky, la llama por su nombre de pila, los diálogos son francos, directos. Como niños, juegan en el agua, corren carreras en la playa. El narrador omnisciente es el que sostiene verdaderamente el rol de adulto, juzgando –ecuánime– las actitudes y pensamientos de uno y otro, a medida que se los adjudica con cierta ternura. Tal vez, juega el rol de aquel hombre adulto inexistente que completaría y equilibraría la relación familiar.

Inmediatamente, se introduce el personaje de Lilian, la novia adolescente de Roberto y a quien deliberadamente se mantiene fuera de este trío conformado por el narrador, Denise y Roberto, ya que se habla de ella, pero no obtiene una voz para expresarse hasta el final del cuento.

Denise interroga a Roberto, pues quiere saber si Lilian y él ya han mantenido una relación sexual. Esta conversación, como bien señala Standish, se produce mar adentro, en un ámbito de juego y sensaciones placenteras, un medio acuático que remite a la intimidad única de madre e hijo dentro del vientre materno: “*That so much of the action takes place in the water evokes a womblake environment in which, for example, Roberto dog paddles round his mother [...]*” (Standish, 2001:42-43).<sup>9</sup>

Denise invade el territorio de la privacidad incipiente de Roberto con Lilian, le hace preguntas a su hijo, lo aconseja. Aquella complicidad de los juegos se extiende a la confianza íntima y Roberto no es ajeno a este placer con tintes perversos, que Denise estimula y premia.

Usted pensó que quince años y medio eran muy pocos años, le atrapó la cabeza y lo besó en el pelo, mientras vos protestabas riendo y ahora sí,

---

<sup>9</sup> El hecho de que gran parte de la acción ocurra en el agua, evoca un medio similar al vientre materno en el que, por ejemplo, Roberto chapotea alrededor de su madre.

ahora realmente esperabas que Denise te siguiera hablando de eso, que increíblemente fuera ella la que te estaba hablando de eso (503).

La madre se ofrece para comprar los profilácticos en la farmacia pues el adolescente se excusa en la vergüenza de no poder pedirselos a la mujer empleada de la farmacia. De esta forma, Denise mantiene el control de una situación que no le pertenece y acota la capacidad de su hijo para independizarse, aunque desde el papel de cómplice. Roberto agradece esta intervención con un gesto que favorece la ambigüedad del límite entre ellos. La abraza por detrás, le besa el cuello en una actitud de amante. Denise lo rechaza, pero luego no puede dormir mientras imagina la escena entre Lilian y su hijo en la cueva de la playa. Denise piensa en términos de ‘íncubo’ y ‘súcubo’, es decir, demonios que tienen sexo con seres humanos; su imaginación le provoca un insomnio febril que solo cede cuando escucha llegar al hijo.

A la mañana siguiente, Roberto espera que su madre le pregunte, que lo obligue a contarle todo lo ocurrido.

—Decime algo, Denise, no te quedés así, me...

—Sh, si alguien tiene algo que decir sos vos, no me conviertas en la madre araña.

—No, mamá, es que...

—No tenemos más nada que decirnos, sabés que lo hice por Lilian y no por vos. Ya que te sentís un hombre, aprendé a manejarte solo ahora. Si al nene le duele la garganta, ya sabe dónde están las pastillas (510).

La mujer espera poder colocar ahora un límite a su deseo de poseer para siempre a su hijo, marcando duramente cada palabra. Sin embargo, el lenguaje gestual deshace el discurso, pues con una caricia demuestra que “la mano había sido la invariable mano de Denise, la paloma que ahuyentaba los dolores, dispensadora de cosquillas y caricias entre algodones y agua oxigenada” (510).

Roberto le confiesa que Lilian no accedió a tener sexo la noche anterior, pero lo hace con “la boca tapada a medias por la arena”. Ambos son incapaces de cortar el vínculo. Roberto dice “no te preocupes por Lilian” (510) y puede interpretarse que dice que Lilian no corre el riesgo de quedar embarazada si no consuman su relación sexual, pero también puede sugerir que Lilian no es una rival digna de Denise en el afecto de Roberto.

La madre fantasea con que haya alguna posibilidad de volver atrás el tiempo. Quizá el hijo alguna vez se olvide de cerrar la puerta del baño con llave o la observe salir de la ducha y se produzca algún episodio fortuito de desnudez que les permita desligarse de la culpa, a causa de lo involuntario de la confusión. Denise comprende, angustiada, que la fantasía es incestuosa, acepta que no encuentra un límite y se pregunta cuál podrá ser.

El narrador se lo impone desde fuera y por primera vez le otorga el privilegio de la palabra a Lilian, cuando ella se sienta entre los dos y habla. La joven asume así el papel de la sociedad que prohíbe el incesto y encarna el límite externo que Denise no encuentra para sus sentimientos posesivos. Roberto permanece en silencio, sometido a la competencia de fuerzas entre estas dos mujeres; en el mejor de los casos, todavía incapaz de tomar sus propias decisiones.

## 6. “DESHORAS”

El último cuento de nuestro análisis, “Deshoras”, es el que da título al volumen publicado en 1982. Esta magnífica narración presenta una síntesis de varios elementos señalados en los cuentos analizados previamente, verdaderos símbolos de la poética cortazariana.

Los primeros párrafos nos presentan a Aníbal, un ingeniero y escritor aficionado –narrador de primera persona– que se pregunta sobre la verdad subyacente en el impulso creativo; cuál es el motivo que lo lleva a recordar su infancia y plasmar los recuerdos en la corporeidad de la palabra escrita.

...me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso a una tercera dimensión, una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad (Cortázar, 2004c:367).

El narrador-escritor duda de que se pueda recuperar el pasado por medio de la literatura, pero aun así, presenta a los personajes que inspiran sus recuerdos. Doro, su amigo, compañero de juegos infantiles; pero sobre todo Sara, la hermana mayor de Doro, es quien lo llama a evocar el escenario de sus trece años: Bánfield, un pueblo

alejado del centro de Buenos Aires, el barrio, las casas, los potreros donde jugaban fútbol.

El narrador se desdobra (como Michel en “Las babas del diablo”) para convertir a Aníbal-niño en el objeto de su narración y comienza a narrar como una tercera persona omnisciente, focalizada en Aníbal. Este pasaje del yo narrador, sin embargo, no es inmediato e imprevisto, como en “La señorita Cora”, ni confuso, como en “Las babas...”; se explican al lector las razones para asistir a esta historia envuelta en la nostalgia:

...no era capaz de sentirme escribiendo separadamente sobre Doro, aceptarme desde fuera de la página y escribiendo sobre Doro. Verlo era verme simultáneamente como Aníbal con Doro, y no hubiera podido recordar nada de Doro si al mismo tiempo no hubiera sentido que Aníbal estaba también ahí en ese momento [...] (367-368).

El personaje escritor siente que el lenguaje es un obstáculo para relatar los hechos o describir los sentimientos. A pesar de ello, no recurre aquí a formas gramaticales transgresoras, sino que transfiere todo el peso narrativo a ese otro que pueda narrar la historia sin quebrar la unión inseparable de los amigos, sin que sea necesario colocar el ‘yo’ por encima del ‘nosotros’ de aquella amistad tan preciada.

Recupera, de esta forma,

...el verano, siempre, el verano de las vacaciones, la libertad de los juegos, el tiempo solamente de ellos, para ellos, sin horario ni campana para entrar a clase, [...] de reírse y a veces de llorar pero siempre juntos, siempre libres dueños de su mundo de barriletes y pelotas y esquinas y veredas (368).

Sara se presenta como una imagen estática en la memoria del narrador, ya que no participa demasiado en la vida o en los juegos de los niños. Apenas aparece de vez en cuando, interviene brevemente en la rutina diaria de los amigos para servir la merienda o bien es el tema de las preguntas que Aníbal hace a Doro. Este último es quien aporta la información importante sobre Sara: “Doro le contestaba distraído que estaba bien” (370), “Doro le había dicho que ya tenía novio” (370), “Doro le dijo que Sara se iba a casar a principios de marzo” (375).

Aníbal se enferma de bronquitis y luego de dos semanas de enfermedad y de convalecencia, Sara empieza a formar parte de las fantasías nocturnas de Aníbal. Una vez más, la enfermedad se presenta como una de las pruebas que se deben superar para

llegar a la edad adulta, una reminiscencia clara de la infancia del autor. La necesidad de sentir a Sara se manifiesta en las imágenes que ve antes de dormirse, que tanto recuerdan al deseo de Isabel por Rema en “Bestiario” o al lenguaje corporal del cabello o las manos de la protagonista en “La señorita Cora”.

Antes de dormirse esa noche, Aníbal sintió que algo le subía a los ojos, que la almohada se le volvía Sara, una necesidad de apretarla en los brazos y *llorar con la cara pegada a Sara, al pelo de Sara*, queriendo que ella estuviera ahí y le trajera los remedios y mirara el termómetro sentada a los pies de la cama. Cuando su madre vino por la mañana para frotarle el pecho con algo que olía a alcohol y a mentol, Aníbal cerró los ojos y *fue la mano de Sara alzándole el camisón, acariciándolo livianamente, curándolo* (370).

Abrazado a la almohada se sentía de pronto tan solo, y cuando abría los ojos en el cuarto ya vacío de Sara era como una marea de congoja y de delicia porque nadie, nadie podía saber de su amor, ni siquiera Sara, nadie podía comprender esa pena y *ese deseo de morir por Sara, de salvarla de un tigre o de un incendio y morir por ella, y que ella se lo agradeciera y lo besara llorando* [los énfasis son nuestros] (372).

Este amor ideal por Sara está claramente diferenciado de su deseo sexual, ya que no podía imaginarse a Sara cuando “empezaba a acariciarse como Doro, como todos los chicos” (372). Es probable que la escisión entre amor y deseo fije a este personaje en la adolescencia e impida que el ideal de amor romántico llegue a concretarse en su madurez.

Durante el último verano en Bánfield, se produce el episodio del zanjón: los chicos caen en un riachuelo y vuelven completamente sucios a la casa de Doro. Sara los envía a ducharse y, tal vez para moderar sus gritos y juegos en el agua, abre la puerta del baño y entra. Aníbal no puede resistir la vergüenza. Ella no vuelve a aparecer esa tarde en el patio y también está ausente esa noche, en las fantasías del adolescente: “ausente como ahora bajo los párpados que ya no le servían para hacerla venir, para que supiera cuánto la quería, qué ganas de morirse de veras después de haberla visto mirándolos en la ducha” (374).

En la analepsis mixta, según Genette, la anacronía se inicia en un tiempo anterior al punto de partida del relato primero y llega a unirse con este punto o a ir más allá. Para alcanzar el presente narrativo, en este caso, los años transcurridos se describen por medio de la enumeración de sucesos, un recurso que ya hemos observado en la poética cortazariana. Por un lado, se enumeran las experiencias íntimas en las que no ha participado Sara, ni siquiera en la imaginación, que explican por qué Aníbal ya casi no

la recuerda. Por el otro, se enumeran los hechos de la vida social adulta: el diploma, una enfermedad, un viaje, un proyecto. Curiosamente, ni en una ni en otra relación de hechos hace referencia a que está casado y tiene hijos.

Aníbal no ha logrado convertirse en una persona completa, dejó partes de sí en el pasado y en el presente lleva una vida compartimentada, que no reconoce como propia o por lo menos, de la que no se considera el autor: “Aníbal aceptaba sin aceptar, algo que debía ser la vida aceptaba por él” (377), de ahí que, como autor literario, necesite poner los recuerdos en el papel, para apropiarse de su experiencia de una forma más auténtica, más vívida.

La proyección del tiempo narrativo no regresa a la realidad presente, avanza hacia un tiempo imaginario. El encuentro con Sara en la calle se produce como la continuación lógica de un sueño de la noche anterior, en el que Sara se aparece “luego de tantos años de olvido”.

...y verla venir ahora por la calle, verla ahí vestida de blanco, idéntica a entonces con el pelo azotándole los hombros a cada paso en un juego de luces doradas, encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible, cruzar la calle y enfrentarla, decirle quién era y que ella lo mirara sorprendida, no lo reconociera y de golpe sí, de golpe sonriera y le tendiera la mano, se la apretara de veras y siguiera sonriéndole (378).

Sara está idéntica a como él la recuerda, el encuentro se produce fácilmente, sin tropiezos ni obstáculos. Las palabras que hasta ahora habían tenido una connotación negativa e impedían la “tan deseada contigüidad” (367) de los recuerdos, se convierten ahora en ladrillos que los personajes utilizan para construir un diálogo que los muestra tal y como son, que describe sus historias y sus sentimientos pasados y presentes. En aquella tarde, hasta entrada la noche, la conversación encamina a los protagonistas hasta la presencia total, “una sola imagen instantánea resolviéndose en una blancura de sábanas” (380), en la que los cuerpos y los sentimientos forman la unidad del encuentro sexual.

Inmediatamente, luego de este clímax, reaparece el narrador en primera persona, Aníbal-escritor, y con él, el tiempo presente real. La realidad excluye la posibilidad de un reencuentro cuyo relato ha sido una fantasía, sólo palabras: “meros dibujos privados de todo sostén” (381).

Había querido seguir y que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día, a cualquiera de las lentas

jornadas en el estudio de ingeniería, pero entonces me había acordado del sueño de la noche anterior, de ese sueño de nuevo con Sara, [...] las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara, [...] (381).

El intento de redefinir la imagen de Sara como mujer, como imagen erótica en una instantánea, es en realidad, la última oportunidad de Aníbal para completar su propia personalidad que ha quedado atrapada en aquella fantasía adolescente. La idea de “seguir adelante” por medio de la imaginación consigue que el sujeto ficcional, al igual que las palabras del texto, vuelva “a llenarse de vida”. Sin embargo, el propósito se malogra cuando la rutina diaria irrumpe y su esposa Felisa lo reclama para la cena familiar ya que los chicos quieren “ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte” (382).

Hace mucho tiempo que Aníbal ha olvidado sus sentimientos más profundos: “Nunca más supo de Doro y no le importó, también se había olvidado de Beto que enseñaba historia en algún pueblo de provincia [...]” (377).

Ya es demasiado tarde, pues ha perdido contacto con ese que fue, con lo auténtico de su pasado. Aníbal sigue sin poder decidir sobre su propia vida; la vida elige por él y la fractura de su identidad se hace más honda. La ilusión de “empezar desde esa noche una vida con Sara” (381) es apenas un tibio deseo de escapar de la realidad hacia la ficción. No puede siquiera plantearse la posibilidad de actuar en la vida real y perseguir su sueño, aunque éste no sea más que una quimera.

## CONCLUSIONES

Hemos recorrido la obra de Cortázar para conocer a los adolescentes que pueblan la ficción del autor. En ellos se refleja todo el espectro de las emociones humanas en su estado más puro, pues el escritor las muestra cuando suceden por vez primera en la vida del personaje. La experiencia del amor, del dolor, de la amistad, de la inocencia, del incesto, de la atracción homosexual, del desengaño, del desprecio, de la humillación, del heroísmo, del despertar sexual, del hastío y de la muerte se presentan inequívocamente, sin que se las nombre en las narraciones ni una sola vez.

Como ya hemos señalado, esto no debe ser interpretado como un gesto de pacatería o un exceso de pudor por parte del escritor. Antes bien, el sentimiento surge en el ánimo del lector a causa de la pintura detallista de las experiencias de los personajes que hace Cortázar con las palabras. El concepto se forma en la mente del lector al mismo tiempo que los hechos y las sensaciones se suceden en la ficción pues quien lee ya ha atravesado en su vida, seguramente, una situación semejante a la que se narra, en la que ha descubierto en carne propia qué significan cada una de estas circunstancias para el alma humana.

En este universo creado por el escritor, somos capaces de compartir la historia de los niños, adolescentes o jóvenes desde sus propios sentimientos y temores, sencillamente porque son también los nuestros.

De esta manera, Cortázar nos llama a crear un mundo más justo, más ético y más solidario, como el que soñó para América Latina; un sueño al que dedicó su compromiso de artista y de ser humano.

Este autor exhibe un manejo conciso de la lengua escrita y explora los límites más allá de la gramática; propone una forma narrativa que trasciende la herramienta lingüística e implica al lector en todos los niveles, incluso en el de la transgresión de las reglas.

La complejidad que se observa en estos recursos permite la inmersión en el devenir de los personajes y se traduce en una narrativa ágil y de profundo impacto. Prueba de esta complejidad son los innumerables estudios de los que la obra de Cortázar

ha sido y es objeto, no sólo en el aspecto literario sino también en el campo de la filosofía, de la psicología y de otras ciencias humanas.

En síntesis, el autor logra presentar su postura frente a la sociedad en que vivimos sin otros objetivos que los de provocar la empatía con el personaje y convocarnos a imaginar un lugar menos hostil para los espíritus jóvenes, sensibles y llenos de ilusiones. Aun más, nos invita a unirnos a ellos y conservar durante toda la vida el idealismo propio de la juventud.

## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS ANALIZADO

- CORTÁZAR, J. (1967) *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI, 2010.
- (1969) *Último round*, México: Siglo XXI, 2010.
- (2004a) *Cuentos completos, Vol I*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- (2004b) *Cuentos completos, Vol II*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- (2004c) *Cuentos completos, Vol III*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.
- (2004d) *Obra crítica, Vol II*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.
- (2010) *Cartas a los Jonquières*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

### LIBROS

- ALAZRAKI, J. (1983) *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar, Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Ed. Gredos.
- (1994) *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- CENTRE DE RECHERCHES LATINO AMERICAINES, Université de Poitiers (comp.) (1986), *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar* Vol. I y II, Colección Espiral Hispano-Americana, Madrid: Editorial Fundamentos.
- CAMPBELL, J. (1949) *The Hero With A Thousand Faces*, Nueva York: Bollingen Foundation. (*El héroe de las mil caras*, trad. Luisa Josefina Hernández, 1959, México DF: Fondo de la Cultura Económica).
- DE MORA VALCÁRCEL, C. (1995) *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- DOLTO, F. (1997) *La causa de los adolescentes*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ELIADE, M. (1969) *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*, Barcelona, Editorial Kairós, 2008.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1993) *Fervor de la Argentina: antología personal*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- GENETTE, G. (1989) *Figuras III*, Barcelona: Lumen.

- IMREI, A. (2002) *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*, Budapest: Akademiai Kado.
- MATURO, G. (1968) *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires: Stockcero, 2004.
- PREGO, O. (1985) *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Muchnik Editores.
- RODRÍGUEZ FONTENLA, M. A. (1996) *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa hispánica*, Kassel: Reichenberger Ed.
- STANDISH, P. (2001) *Understanding Julio Cortázar*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS

- CURUTCHET, J. C. (1971) “Cortázar: años de aprendizaje”, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 255, [en línea], Fondo Julio Cortázar, Centre de Recherches Latino-Américaines, Equipe de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Université de Poitiers, [citado el 1 de junio de 2011].  
Disponibile en:  
<[http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id\\_img=807&Code=3.034](http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id_img=807&Code=3.034)>
- GARCÍA CANCLINI, N. (1967) “Cortázar: el acceso a la casa del hombre”, *La Capital*, Concursos Literarios, [en línea], Fondo Julio Cortázar, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos Equipe de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Université de Poitiers, [citado el 1 de junio de 2011].  
Disponibile en:  
<[http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/cortazar/image.php?Id\\_img=713&Code=3.017](http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/cortazar/image.php?Id_img=713&Code=3.017)>
- REEDY, D. R. (1962) *The symbolic reality in Cortázar's "Las babas del Diablo"*, Columbia University Hispanic Studies, New York, [en línea], Fondo Julio Cortázar, Centre de Recherches Latino-Américaines, Equipe de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Université de Poitiers, [citado el 1 de junio de 2011].  
Disponibile en:  
<[http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id\\_img=1727&Code=8.041](http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/Cortazar/image.php?Id_img=1727&Code=8.041)>