

## RUPTURAS EN EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN EL CUENTO FANTÁSTICO DE JULIO CORTÁZAR

### SPACE-TIME BRAKEDOWNS IN JULIO CORTÁZAR'S FANTASTIC TALES

VERONIKA KREJČOVÁ

#### Abstract

This work focuses on the problematics of the theories of the fantastic and the space-time breakdowns in Julio Cortázar's (1914-1984) oeuvre. For the analysis I will use two theories of the fantastic. Tzvetan Todorov in his *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, distinguishes between three main categories: the strange, the fantastic and the marvelous. Another critic, Ana María Barrenechea, divides the fantastic into these three categories: the natural, the unnatural and the mixture of both. As an example I will use four of Cortázar's tales (*Lejana*, *Continuidad de los parques*, *La noche boca arriba*, *El otro cielo*), on those I will apply the mentioned theories. The entire text is supplemented by David Roas's comments and definitions, who also clearly explains the origin of the fantastic.

**Keywords:** Julio Cortázar, breakdown, time, space, fantastic literature, tale, Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, David Roas.

#### Resumen

Este trabajo analiza la problemática de las teorías de lo fantástico y las rupturas presentes en la expresión del tiempo y espacio en la obra de Julio Cortázar (1914 – 1984). Para el estudio me apoyaré en dos teorías de lo fantástico. Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* distingue entre tres categorías: lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso. Otra crítica, Ana María Barrenechea, distingue entre tres órdenes distintos: lo natural, lo no-natural y la mezcla de ambos. Como ejemplo voy a usar cuatro cuentos de Julio Cortázar (*Lejana*, *Continuidad de los parques*, *La noche boca arriba*, *El otro cielo*) a los cuales aplicaré las teorías mencionadas. El texto entero complementan las definiciones y los comentarios de David Roas, uno de los mayores teóricos de lo fantástico en la época actual, quien bien explica cómo surge lo fantástico.

**Palabras clave:** Julio Cortázar, rupturas, tiempo, espacio, literatura fantástica, cuento, Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, David Roas.

#### Introducción

A lo largo de este trabajo analizaré la problemática de las teorías de lo fantástico y las rupturas presentes en la expresión del tiempo y espacio en algunos cuentos fantásticos de Julio Cortázar. Para el estudio me apoyaré en dos teorías de lo fantástico.

Primero en una de las teorías más clásicas y más tratadas, la teoría de Tzvetan Todorov, con sus tres categorías propuestas: lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso. Ésta se considera realmente válida y aplicable, puesto que se ha convertido en objeto de muchas críticas que provocó otros aportes y planteamientos del problema como, por ejemplo, los de Ana María Barrenechea.

Esta crítica argentina creó una teoría muy amplia, y prácticamente tolerante con cualquier tipo de texto fantástico, donde sostiene que las obras fantásticas pueden desarrollarse en tres tipos de órdenes distintos: lo natural, lo no-natural y la mezcla de ambos.

El texto entero complementan las definiciones y los comentarios de David Roas, uno de los mejores críticos españoles de lo fantástico en la época actual, quién bien explica cómo surge lo fantástico.

Presentada la terminología, parto de estas teorías para hacer el análisis de cuatro cuentos escritos por Julio Cortázar (*Lejana, Continuidad de los parques, La noche boca arriba, El otro cielo*) en los que demuestro las propiedades siguientes:

- tipos de rupturas del tiempo y el espacio presentes en estos cuentos
- otros instrumentos que ayudan a crear el efecto fantástico
- donde clasificarlos en la teoría de T. Todorov y en la teoría de A. M. Barrenechea

Trataremos de distinguir la realidad de la ficción y propondremos ciertas fronteras, si las hay. ¿Cuál es el punto donde la realidad se convierte en algo irreal, algo absurdo? y luego, ¿es el autor o el lector quien da significado y explicación al texto y decide?

### La teoría de Tzvetan Todorov

“Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (Todorov, 1982, 35).

Tzvetan Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* divide lo fantástico en cuatro sub-géneros o subdivisiones que “mantienen largo tiempo la vacilación fantástica, pero acaban finalmente en lo maravilloso o lo extraño” (Todorov, 1982, 56). Distinguiamos entonces:

- lo extraño puro
- lo fantástico-extraño
- lo fantástico-maravilloso
- lo maravilloso puro

Esta teoría nos permite clasificar en cierto sentido las obras fantásticas según el tipo de causa. Si los acontecimientos pueden explicarse con causas naturales, hablamos de *lo extraño*; si no hay otra explicación que la sobrenatural, hablamos de *lo maravilloso*. Lo que resulta más difícil, entonces, es clasificar lo fantástico puro. Este representará la frontera entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso.

### Lo extraño y lo maravilloso

“Si [el lector] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño” (Todorov, 1982, 53).

→ lo extraño = lo sobrenatural explicado

“Si al contrario, [el lector] decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos al género de lo maravilloso” (Todorov, 1982, 53).

→ lo maravilloso = lo sobrenatural aceptado

Hay textos que al final siempre nos ofrecen alguna solución, nos dan una explicación (un sueño, las drogas, las supercherías, la ilusión de los sentidos, la locura, etc.) y el lector puede aceptarla o no; pero también hay textos que conservan su ambigüedad hasta el final, y el lector es quién decide. “El arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión” (VAX. In: Todorov, 1982, 56).

### Lo extraño

En este género, como ya antes mencioné, distinguimos dos tipos, sub-géneros:

- a) extraño puro: es aquello que puede “explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos, ...” (Todorov, 1982, 59).

b) extraño-fantástico: es cuando “nos encontramos frente a un problema que la razón no puede aparentemente resolver” (Todorov, 1982, 63).

A este grupo (*lo extraño*) pertenecen también la "experiencia de los límites" (el autor pone a su personaje en la situación más excepcional, en el plano exterior o psicológico) y la novela policial.

Lo maravilloso

a) maravilloso-fantástico: que es “la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural” (Todorov, 1982, 65).

b) maravilloso puro: aquí “la característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (Todorov, 1982, 68).

Es el caso de los cuentos de hadas, por ejemplo, donde los acontecimientos naturales no provocan sorpresa alguna. Existen cuatro sub-categorías:

- maravilloso hiperbólico (la interpretación poética o alegórica del texto)
- maravilloso exótico (el lector no conoce las regiones descritas, y por consiguiente no las pone en duda)
- maravilloso instrumental (aparecen adelantos técnicos o invenciones de origen mágico: una alfombra mágica, un caballo que vuela, una caja secreta, etc.)
- maravilloso científico (lo sobrenatural está explicado de manera racional, a partir de las leyes que la ciencia contemporánea no reconoce todavía; ciencia ficción).

### La teoría de Ana María Barrenechea

“Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales” (Barrenechea, 1972, 393).

Se reconoce muy bien el valor y el impacto de la teoría de Todorov (1970), pero Barrenechea (1972) pretende mostrar algunos huecos en esta teoría y nos propone una teoría nueva en la que intenta “deslindar el subgénero "literatura fantástica" y destacar algunos de sus rasgos caracterizadores, ...” (Barrenechea, 1972, 391). Por una parte, es un intento admirable, pero como ya veremos, su teoría también tiene ciertos huecos a los que me remitiré. Hay tres puntos en Todorov que destaca:

- 1) la diferencia entre la literatura fantástica en poesía / alegoría
- 2) la categorización de lo extraordinario / lo fantástico / lo maravilloso
- 3) el nivel semántico

Para nosotros resulta importante el punto número dos. La diferencia más grande entre las dos teorías será que el planteamiento de Todorov se basa en *la duda*. Su argumento es que la versión de dicho autor “sobre todo resulta insatisfactoria por estar basada en la oposición de rasgos duda/ disipación de duda, que los mismos cultivadores del género no encuentran esencial”, lo que explica que “solo un escaso número de obras pertenezcan en su totalidad a dicho género [fantástico] porque la mayoría cae en lo maravilloso o en lo extraordinario en cuanto se introduce una explicación segura en el relato” (Barrenechea, 1972, 395).

El método de Barrenechea es eliminar la exigencia de la explicación, dejarla en suspenso y así reforzar el efecto de focalización. Distingue tres tipos de órdenes:

- el orden de lo natural
- el orden de lo no-natural
- la mezcla de ambos

Lo natural

Estos son fenómenos extraños que forman parte de nuestras vidas normales, con la pequeña diferencia de que sentimos que hay algo que por cierta rareza (aunque mínima) podemos diferenciar del resto de los hechos que nos suceden. Estas rarezas nos distraen,

rompen con nuestra rutina cotidiana, provocan miedo en nosotros o nos dan la sensación de que no todo lo que nos rodea lo podemos captar con nuestros sentidos, hacen que nuestra mente se detenga por un momento y empiece a preguntarse si lo que sucede es normal o nos está pasando algo excepcional, algo con lo que no contábamos. Hay varios relatos de este tipo:

- a) *Instrucciones para subir una escalera* de J. Cortázar – “descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente” (Barrenechea, 1972, 397).
- b) *El jardín de senderos que se bifurcan* de J. L. Borges – “cuentan los hechos naturales pero algo trae la presencia de lo irreal en las comparaciones o en las alusiones” (Barrenechea, 1972, 397).
- c) *El cocodrilo* o *La casa nueva* de Felisberto Henández – “consisten en recordar una serie de hechos que podrían ocurrir en el mundo pero que nunca ocurren” (Barrenechea, 1972, 398).

#### Lo no-natural

Los cuentos antes mencionados superan la mera extrañeza. A diferencia de estos, hay cuentos en los que leyendo el texto sabemos bien que estamos en un ámbito no-natural, cuentos que nos hacen pensar que quizás en este mundo no exista ningún orden:

- a) *El viaje a la semilla* de A. Carpentier – “la minuciosa descripción del proceso del tiempo en orden invertido, desde la muerte al nacimiento, en choque con el orden habitual no mencionado pero consabido” (Barrenechea, 1972, 399).
- b) *La casa de Asterión* de J. L. Borges – “donde no importa que no se explique lo sobrenatural y que se acepte la existencia del Minotauro y del Laberinto como un hecho no sorprendente, porque sabemos que no estamos en el terreno del mito o de lo maravilloso en cuanto leemos las reflexiones del monstruo” (Barrenechea, 1972, 399).

Muchas veces es un detalle el que cambia todo el concepto – cuando leemos el texto pensamos que esa no es la trampa, pero al final nos damos cuenta de que sí, porque siempre somos conscientes de ello, lo tenemos pendiente en nuestra mente; pero no intentamos resolver el problema o no nos preguntamos por qué es así, simplemente lo admitimos y seguimos la historia y las aventuras.

#### La mezcla de ambos

En la teoría de Barrenechea no hay fronteras estrictamente definidas. Espero poder constatar que cada uno puede sentir la diferencia entre lo que consideramos natural y lo que ya no cabe en ese concepto. El tercer tipo de relatos, la mezcla de lo natural y lo no-natural, son, por ejemplo, los cuentos folclóricos y los cuentos de hadas porque “no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema” (Barrenechea, 1972, 397).

#### La crítica de David Roas

“Solo cuando tales fenómenos irrumpen a nuestro universo y, por tanto, subviertan nuestros códigos de realidad, se producirá lo fantástico” (Roas, TL, 2001, 37).

“La mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de lo sobrenatural” (Roas, LA, 2001, 7 – 8), David Roas se pregunta primero ¿qué es lo real? Parte de la idea de que no podemos conocer, concebir o captar la realidad, no conocemos sus fronteras y, por lo tanto, no podemos saber qué es real y qué se ubica ya fuera de la realidad. “El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (Roas, TL, 2001, p. 37) y pone énfasis en el individuo: “el relato fantástico provoca – y, por tanto, refleja – la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo” (Roas, TL, 2001, 9) y desde luego en el contexto sociocultural: “necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de

fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte” (Roas, TL, 2001, 14 – 15).

Así como A. M. Barrenechea no está de acuerdo con que lo fantástico nazca con *la duda*, también David Roas critica la teoría de Todorov con el mismo criterio: “El efecto fantástico, según Todorov, nace de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados. [...] Pero el problema de esta definición es que lo fantástico queda reducido a ser el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso” (Roas, TL, 2001, 15 – 16). Además destaca que “Todorov mezcla diversos criterios según lo cree conveniente: unas veces utiliza la reacción del lector implícito y los personajes, y otra la naturaleza de los acontecimientos, como elementos para definir lo fantástico o lo maravilloso” (Roas, TL, 2001, 17, nota núm. 18) y se atreve a opinar que “ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico” (Roas, TL, 2001, 16).

Acerca de la teoría de Barrenechea dice: “Debo admitir que no entiendo por qué califica de fantástico el primer grupo de esta clasificación, puesto que lo sobrenatural está ausente, como queda perfectamente demostrado en los relatos que la propia Barrenechea propone como ejemplo” (Roas, TL, 2001, 19 nota núm. 23).

Pero él mismo dice: “La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real” (Roas, TL, 2001, 24), entonces, aunque con otro pretexto, él también usa la duda como uno de los criterios para preguntarse qué es lo real, para luego poder preguntarse qué es lo irreal.

¿En qué se basa la definición de Roas entonces? Básicamente, en que necesitamos conocer la realidad del lector para poder clasificar el relato, y desde entonces habrá mil interpretaciones porque la realidad de cada lector es diferente (dependiendo de la época, de la región, de su sexo, de su edad, del contexto sociocultural, etc.).

### Cuentos de Julio Cortázar

Elegí cuatro textos del libro *Cuentos* de la edición Orbis con el prólogo de Jorge Luis Borges donde él mismo dice: “La topografía corresponde a Buenos Aires o a París y podemos creer al principio que se trata de meras crónicas.”, y más adelante “También juega con la materia de la que estamos hechos, el tiempo. En algunos relatos fluyen y se confunden dos series temporales” (Borges In Cortázar, 1986, 9).

A pesar de las numerosas críticas a la teoría de Todorov, ésta sigue siendo perfectamente válida y la más utilizada para analizar los textos, justamente por su complejidad y por tener condiciones claramente destacadas. ¿Pero es la más aplicable a Cortázar también? Y, ¿dónde clasificaría a Julio A. M. Barrenechea?

### Lejana

*Lejana* cuenta la historia de Alina Reyes. Alina es una mujer joven e inteligente que viene de una familia de clase alta. El texto está formado por varios fragmentos de un diario que cuenta la vida cotidiana de nuestra protagonista. Leyendo las líneas de este diario nos encontramos inesperadamente con una parte donde Alina se identifica con tres personajes (la mendiga en Budapest, la pupila de mala casa en Jujuy, la sirvienta en Quetzaltenango). Las dos últimas ya no las vuelve a mencionar, pero constantemente sigue hablando de la mendiga de Budapest: “A veces sé que siente frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan.” (Cortázar, 1986: 18). A lo largo del texto habla de ella como de su segundo “yo”, como de “la lejana”: “Porque a mí, a la lejana, no la quieren.” (Cortázar, 1986: 19). Se casa y se va a Budapest de luna de miel, donde una tarde cruzando un puente encuentra a la mendiga: “Sin temor, liberándose al fin –lo creía con un salto terrible de júbilo y frío– estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, ...” (Cortázar,

1986, 25). Y en este momento se llevará a cabo un intercambio de almas: “Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastré gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose” (Cortázar, 1986, 26).

¿Qué es lo que ocurre en este cuento? – *la posesión*. El cuento tiene por supuesto varias interpretaciones. La mendiga podía ser una bruja que lo tenía planeado todo y nada más vio a Alina se apoderó de su cuerpo, pero ¿cómo podría Alina sentir su presencia a tanta distancia? Al mismo tiempo podía ser simplemente un reencuentro predestinado de dos personas cuyas almas finalmente han podido unirse.

En este caso, lo que hace que el cuento sea fantástico es 1) la ruptura del espacio (el hecho de que Alina, estando en Buenos Aires, pueda sentir en sus pies la nieve de Budapest y caminar por las calles de esta ciudad europea mientras esté en un concierto en América); 2) el intercambio de almas de las dos mujeres.

Aplicando la teoría de Todorov, vemos que este cuento no tiene ninguna "excusa" que nos pueda servir como una explicación racional (aunque en una parte del texto se mencionen los sueños, el narrador enseguida rechaza esta teoría), lo cual implica que clasifiquemos el cuento como género *fantástico-maravilloso*.

Dentro del esquema de A. M. Barrenechea el cuento pertenecería al orden *no-natural*. Podemos observar que aunque en el cuento haya personajes por su naturaleza creíbles, el comportamiento de esos personajes no lo es; por lo tanto el cuento no puede ser *natural* ni la *mezcla de ambos*.

### **Continuidad de los parques**

*Continuidad de los parques* es un cuento corto, pero muy sofisticado. Cuenta la historia de un hombre que está leyendo una novela con una trama sórdida: dos amantes se reúnen en una cabaña del monte y hablan sobre un plan tenebroso; al despedirse la protagonista corre por una senda y entra a una casa con un puñal en la mano, sube hasta un cuarto en el cual se encuentra el lector de esta misma novela.

Para darse cuenta de que el lector del libro es simultáneamente el personaje que se encuentra en la habitación descrita en el libro mismo se precisa un lector activo (Julio Cortázar en general precisa un lector activo). Hay dos elementos que nos aseguran estar en esta teoría: sobre nuestro lector de la novela se dice que está “arrellanado en su sillón favorito ... su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde”, y que “su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo”, y más adelante se habla de “los ventanales [de los que] danzaba el aire del atardecer” (Cortázar, 1986, 77); mientras que en la novela que está leyendo, la protagonista entra a una habitación y ve: “la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (Cortázar, 1986, 78).

Estamos entonces hablando de un cuento de dos dimensiones. ¿Cómo clasificarlo? Este cuento tiene por lo menos dos interpretaciones posibles:

- 1) A pesar de que es muy poco probable, podría ser que la mujer de nuestro lector escribiera la novela, y desde entonces podría pasar que el lector mismo apareciera en la novela – en este caso el cuento tendría una explicación racional (muy poco probable, pero aun posible), y por consiguiente, lo clasificaríamos según Todorov como *extraño puro*. Si aceptamos esta teoría, no hay ruptura de tiempo ni espacio en este cuento; al contrario, el tiempo fluye naturalmente y el espacio se mantiene el mismo.
- 2) Un personaje de la novela que estamos leyendo de repente aparece en nuestro cuarto. Se da una coincidencia: el espacio en el cual se encuentra nuestro lector tiene la misma descripción que una habitación descrita en la novela. Esto ocasionalmente nos puede pasar a nosotros también (nos encontramos en un prado idéntico al prado del libro que estamos leyendo actualmente, o nos damos cuenta de que nuestra biblioteca se parece mucho a la

biblioteca de uno de los protagonistas). Y mientras que nuestro lector está leyendo su novela en su sillón, su tiempo fluye naturalmente, no hay ninguna ruptura de espacio ni de tiempo, únicamente el final del cuento es fantástico. Ocurre algo anormal, algo asombroso, pero sería muy difícil (probablemente imposible) encontrar algún contexto en el cual pudiéramos clasificar lo que pasó en esta historia como una ruptura de tiempo o de espacio. En suma, podríamos decir que se nos cruzan dos dimensiones que acaban en una – *la metalepsis* (uno de los recursos de los relatos fantásticos contemporáneos). En este caso el cuento para Todorov sería *maravilloso puro*.

Si entramos al concepto de A. M. Barrenechea, en el primer caso, aceptando la poca probabilidad de que la primera variante fuese real (que la protagonista del libro que está leyendo nuestro lector protagonista fuera su mujer), el caso resultaría lógicamente *natural*. Sea mínima la probabilidad, no podemos evitar o ignorar esta opción totalmente.

En el segundo caso, si admitimos el paralelismo de dos dimensiones (que un personaje del libro que estamos leyendo aparezca en nuestro cuarto), estamos en el ámbito totalmente ficcional – un mundo con unas reglas donde tal cosa es posible y no provoca en nosotros alusión cualquiera – hablamos de lo *no-natural*.

### ***La noche boca arriba***

La historia que se cuenta aquí es la siguiente: a un hombre manejando una motocicleta (en París, nos revela el autor posteriormente en otro artículo – *Sentimiento de lo fantástico*) le ocurre un accidente, es llevado a un hospital donde, en cuanto cierra los ojos vuelve a tener una pesadilla espantosa. Sueña que es un moteca que está huyendo de los aztecas, escondiéndose en lo más denso de la selva. Metido en las mazmorras del templo azteca espera a su muerte. Intenta otra vez cerrar los párpados y despertarse de esta pesadilla tremenda, pero en cuanto se le acerca el sacrificador con un cuchillo de piedra en mano, el texto dice: “Ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, ...” (Cortázar, 1986, 127).

Tenemos una explicación racional, y por lo tanto es muy fácil clasificar este cuento. Al final nos damos cuenta de que el sueño no es el que habíamos pensado, sino el otro que considerábamos realidad; sin embargo este hecho no causa que el concepto cambie.

En el texto están presentes las dos rupturas:

- 1) del espacio: hospital en París/ selva mexicana
- 2) del tiempo: la época más o menos actual/ la época de imperio azteca (1325 – 1521)

Sabemos muy bien cuándo sucede la ruptura (desde que el protagonista cierre los ojos hasta que se despierte), aunque en el texto a veces el narrador salta de un espacio a otro continuamente sin que la forma del texto nos lo avise: “Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante. Se va a caer de la cama dijo el enfermo de al lado. No brinque tanto, amigazo” (Cortázar, 1986, 122).

En Todorov éste es un cuento ejemplar del género *extraño puro*. Desde la primera ruptura de tiempo y espacio: “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores” (Cortázar, 1986, 121) somos conscientes de que todo lo que está pasando es *un sueño*.

El cuento sirve también como un ejemplo perfecto para el orden *natural* de A. M. Barrenechea. En efecto, no acontece en él nada extraordinario, salvo el juego del autor con el lector que es la esencia para el cuento. Ese juego es lo que causa que el cuento pertenezca al género fantástico; aunque a la sección *natural*, pero sí. Este hecho bien justifica la necesidad de este grupo, introducido por A. M. Barrenechea, en la literatura de nuestro género. Sobre todo en el cuento fantástico contemporáneo donde muchos de los cuentistas crean un cuento fantástico sin tener que crear personajes increíbles o utilizar inventos u objetos de otros mundos en él. Los

cuentos se basan en diferentes juegos del autor sin que ése sienta la necesidad de expresarlo explícitamente a través de algo/alguien.

### *El otro cielo*

El último cuento es el más largo y al mismo tiempo es el más ejemplar en el contexto de las rupturas cortazarianas. Narra una historia de un personaje que vive una doble vida. El cuento empieza como si el narrador se estuviera acordando de algunos momentos de su adolescencia que lo llevarán hasta la vida actual de un hombre casado. La historia transcurre en dos lugares a la misma vez: “esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto de ese barrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuanto apostado en un rincón del Pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, ...” (Cortázar, 1986, 191). No distingue entre Buenos Aires y París, para él los 11 mil kilómetros de distancia entre estas dos capitales no existen, el cuento está escrito como si en una parte de Pasaje Güemes (“territorio ambiguo” le llama) hubiera un hueco imaginario por el cual si pasa, sale en París en la Galerie Vivienne. En Buenos Aires tiene a su madre y a su novia Irma, pero trabaja en París (en la Bolsa) y allí tiene a su Josaine (una prostituta parisina con quien tiene una amistad muy específica y a quien ama mucho, sin saberlo). Pasa durante un día de una estación a otra: “con la camisa pegada al cuerpo” (invierno argentino) a “y ni siquiera había dejado de nevar” (invierno parisino); de una realidad europea a una realidad americana en una sola frase: “Cuando los alemanes se rindieron y el pueblo se echó a la calle en Buenos Aires, ...” (Cortázar, 1986, 212), referencia a la Revolución del 43 en Argentina.

En el texto hay *rupturas del tiempo y el espacio constantemente presentes* que esta vez crean el efecto fantástico y no las podemos separar una de otra para hacer un análisis un poco más claro, pero en la cuestión de tiempo hay que fijarse en dos elementos:

- 1) cuando el narrador empieza a acordarse a sus primeros reencuentros con las galerías cubiertas, dice que “Hacia el año veintiocho, ...” y el texto acaba con “y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio.” (Cortázar, 1986, 213). Entonces, a pesar de que hay muchas rupturas de tiempo y el texto es muy caótico, podemos identificar la época en que transcurren los acontecimientos: 1928 – 1946;
- 2) hay que estar pendiente de que dentro de un texto puede haber dos tiempos, como dice Genette: “del tiempo donde *se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso*” (Genette, 2007, 17); hay que distinguir entonces entre el tiempo en el que está escrita la historia y el tiempo del discurso. ¿Qué pasa en nuestro cuento? – “le temps du discours” (el tiempo del discurso) está escrito en el presente (como suele estar). El problema es que “le temps de l’histoire” (el tiempo de la historia) está escrito, en realidad, en dos tiempos: en el pasado (desde la primera frase: “Me ocurría a veces ...”) hasta la penúltima página, donde enseguida el narrador empieza a expresarse en el presente (“Supongo que el trabajo ...”). ¿Por qué? – porque nos está contando toda la historia retrospectivamente.

Como dice G. Lukács: “Ya que el tiempo es la plenitud de la vida incluso si la plenitud del tiempo es la supresión de la vida y, de esta forma, del mismo tiempo” (Lukács, 1997, 122).

El tiempo y el espacio son dos sustancias fundamentales para Cortázar, las usa muy frecuentemente, y son las que más desarrolla, como en este caso, para crear el efecto fantástico dentro de un contexto; pero sin el contexto, es decir, en su forma limpia, las considera totalidades marginales: “Acaso mezcló dos momentos de una misma temporada, y en realidad poco importa” (Cortázar, 1986, 201).

Dentro de la teoría de Todorov este cuento cae en el género *fantástico-maravilloso*. Es una historia simple, unas memorias de un hombre casado quien a veces desea volver a los tiempos cuando pasaba sus ratos con sus amigos y se divertía durante las noches con su tan



querida Josaine; solamente que para poder ver a Josaine hay que pasar por un pasaje que empieza en Buenos Aires y termina en París. Allí en el laberinto de las calles e infinitos pasajes, allí hay un "otro cielo":

- "ese falso cielo" (p. 190),
- "un cielo más próximo" (p. 191),
- "en el otro mundo, el del cielo alto" (p. 192),
- "mi reconquistado cielo" (p. 212).

El cuento *El otro cielo* sirve de muy buen ejemplo para el orden *no-natural* en la interpretación de Barrenechea. A primera vista el cuento puede parecer un cuento normal. Pero ¿qué es lo normal? Lo normal es lo regular, es decir, nuestro trato diario con lo real. Estas regularidades nos ayudan a codificar lo posible y lo imposible, "nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre ellas hemos construido una convención tácticamente aceptada por toda la sociedad" (Roas, TL, 2001, 34 – 35).

### Conclusión

Después de familiarizarnos con las teorías más destacadas y las críticas más representativas, las he aplicado a cuatro ejemplos de cuentos de Julio Cortázar.

Según la teoría de Todorov, podemos observar que tiende a caer en el género *maravilloso* (*Lejana*, *El otro cielo*), pero que también a veces da explicaciones racionales a sus textos (*La noche boca arriba*) o permanece en la ambigüedad (*Continuidad de los parques*) y deja que decida el lector mismo.

Respecto a la teoría de Barrenechea, hay cuentos de Cortázar que pertenecen al grupo de los menos extraños (*La noche boca arriba*, *Continuidad de los parques* – primera variante), es decir *naturales*; pero también a los *no-naturales*, cuentos típicamente fantásticos (*Lejana*, *Continuidad de los parques* – segunda variante, *El otro cielo*).

Experimentamos como distintas rupturas ayudan a Cortázar a crear historias fantásticas de maneras diferentes:

- a) rompiendo solo con un elemento (*Lejana* – el espacio),
- b) los dos (*La noche boca arriba*, *El otro cielo*),
- c) o incluso ninguno (*Continuidad de los parques*), pero produciendo una ilusión de ruptura.

Justamente las rupturas en el tiempo y en el espacio son lo que hace de los cuentos de Cortázar unos cuentos fantásticos. Aunque no solo esas rupturas. Hay varios elementos que pueden causar que el cuento sea fantástico (un personaje misterioso, la aparición de algún objeto de otro mundo, etc., incluso el conjunto de varios elementos). A veces "basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) pueda poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo." (Fernández, In: Roas, TL, 2001, 40 – 41). Vimos que a pesar de las rupturas espacio-temporales, aunque esas de cierta manera están presentes siempre, hay otros instrumentos que ayudan a Julio Cortázar a crear el efecto fantástico:

- la posesión (*Lejana*),
- la metalepsis (*Continuidad de los parques*),
- el sueño (*La noche boca arriba*),
- las rupturas espacio-temporales (*El otro cielo*).

La versión de Todorov, por lo más criticada que sea, sigue siendo la más compleja y la más clara. Barrenechea dice que a lo mejor en cierta época su teoría servía, pero no en todas. Entonces lo que pretende es plantear un teoría tan amplia que para incluir todas las obras crea una metodología que no excluya a ninguna, es decir, una teoría que contenga todo, incluso Borges. Para el cuento neofantástico (al que pertenecen los cuentos cortazarianos también) es la existencia del orden *natural* de Ana María Barrenechea absolutamente sustancial. Es algo incomprensible, pero la presencia de lo que Cortázar llama "sentimiento de lo fantástico" parece ser muy fuerte en la zona rioplatense. Lo justifica la cantidad de los cuentistas de esta zona que generan cuentos de este tipo.

Por lo tanto, la teoría de A. M. Barrenechea resulta ser más aplicable al cuento neofantástico que la teoría de Todorov.

La pregunta que plantea David Roas: “¿cómo surge lo fantástico?” y su reflexión, muy relevante y bastante lógica, es un gran aporte a la problemática. Y es que: “Lo fantástico va a depender siempre, por contraste, de lo que consideramos como real” (Roas, TL, 2001, 15), o sea, que nuestra realidad o la percepción de ella sea la que sea. Es decir, la extratextualidad (el lector y su confrontación con el texto) es la condición para que surja lo fantástico.

### Lista de bibliografía citada

- BARRENECHEA, Ana María. 1972. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. In: *Revista Iberoamericana*, núm. 80, p. 391 – 403. [online], [cit. 2015-13-07]. Disponible en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>>.
- CORTÁZAR, Julio. 1986. *Cuentos*. Barcelona: Orbis. 213 p. ISBN: 978-84-8547-126-3.
- CORTÁZAR, Julio. *El sentimiento de lo fantástico*. [online], [cit. 2015-13-07]. Disponible en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>.
- GENETTE, Gérard. 2007. *Discours du récit*. Paris: Seuil. 435 p. ISBN: 978-2-7578-0538-1.
- LUKÁCS, Georg. 1997. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard. 196 p. ISBN: 2-07-071219-2.
- ROAS, David. 2001. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, p. 7 – 44. [online], [cit. 2015-13-07]. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/150966882/David-Roas-La-amenaza-de-lo-fantastico#scribd>>.
- ROAS, David. 2001. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma. 186 p. ISBN: 978-84-8393-087-8.
- TODOROV, Tzvetan. 1982. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires. 212 p. ISBN: 978-84-8598-907-2.

### Lista de bibliografía utilizada

- ALAZRAKI, Jaime. 1990. “¿Qué es lo neofantástico?” In: *Mester*, 1990, núm. 19, p. 21 – 33. [online], [cit. 2015-13-07]. Disponible en: <<https://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3>>.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1987. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard. 488 p. ISBN: 978-2-07-071104-8
- BARRENECHEA, Ana María, SPERATTI PINERO, Emma Susana. 1957. *La literatura fantástica en Argentina*. México: Impr. Universitaria. 95 p.
- BIOY CASARES, Adolfo. 1970. *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Buenos Aires: Sur. 57 p.
- CORTÁZAR, Julio. *Aspectos del cuento*. [online], [cit. 2015-13-07]. Disponible en: <[http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos\\_del\\_cuento.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm)>.
- DEUTSCH, David. 2002. *La estructura de la realidad*. Barcelona: Anagrama. 400 p. ISBN: 9788433905840.
- GADAMER, Hans-Georg. 1991. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme. 687 p. ISBN: 8430104631.
- HAZAIOVÁ, Lada. 2007. *Skryté tváře fantastična*. Praga: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. 323 s. ISBN 9788073081782.
- HEIDEGGER, Martin. 1988. *El ser y el tiempo*. 2a ed. México: Fondo de Cultura Económica. 478 p. ISBN 9789681604936.

MERINO, José María. 2004. *Cuentos de los días raros*. Madrid: Alfaguara. 231 p. ISBN: 9788420467054.

VAX, Louis. 1965. *El arte y la literatura fantástica*. Buenos Aires: Eudeba, p. 98.

### **Leyenda**

LA – “La amenaza de lo fantástico”, Teorías de lo fantástico (ROAS)

TL – Tras los límites de lo real (ROAS)

Contacto

Bc. Veronika Krejčová

Karlova univerzita v Praze

Filozofická fakulta

Středisko ibero-amerických studií

Hybernská 3, 110 00 Praha 1

Česká republika

Email: veronika.krejцова@yahoo.com