



CORTÁZAR, LA SOSPECHA DE UNA REALIDAD QUE SE EXTIENDE

Requisito parcial para optar al título de

MAESTRÍA EN LITERATURA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

2011

ALEJANDRO GALLEGO OLIVERA

Directora:

Dra. ERNA VON DER WALDE URIBE

Yo, Alejandro Gallego Olivera, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Firma

Alejandro Gallego Olivera

Agosto 16 de 2011

LISTA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	2
I. DE LA SEPARACIÓN ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO REAL: CONTRA “LA GRAN COSTUMBRE”	14
1.1 El cuento fantástico.....	14
1.1.1 Lo siniestro de Sigmund Freud.....	15
1.1.2 Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov.....	17
1.1.3 Prólogo de Ítalo Calvino a su Antología de cuentos fantásticos del siglo XIX....	20
1.1.4 Sartre. La evolución del género.....	21
1.2 Cortázar rebelde.....	24
1.2.1 Su lucha contra la Gran Costumbre.....	24
1.2.2 Lo unheimlich del escritor.....	25
1.2.3 El doble. Julio Cortázar.....	26
1.3 Julio Cortázar y la concepción de lo fantástico.....	28
1.3.1 Algunos aspectos del cuento. (1962-1963).....	29
1.3.2 Del cuento breve y sus alrededores (1969).....	31
1.3.3 Del sentimiento de lo fantástico (1967).....	32
1.4 Relación de conceptos sobre lo fantástico.....	33
1.5 Lo que llamaremos realidad extendida.....	36
II. SOBRE LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD Y LA BÚSQUEDA DE LA “REALIDAD EXTENDIDA”	38
2.1 La paradoja del infinito, Borges, Carroll, Hofstadter.....	38
2.2 Bandas de Mach. La memoria de los sentidos sesga la percepción.....	45
2.3 La cinta de Moebius	47
2.3.1 Historia y conceptos.....	47
2.3.2 La cinta de Moebius y las artes.....	50
III.LA CINTA DE MOEBIUS COMO ELEMENTO DE COMPOSICIÓN EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR.....	56
3.1 “Continuidad de los parques”.....	59
3.2 “Lejana”	66
3.3 “La noche boca arriba”.....	74
3.4 “La isla a mediodía”	84
IV. CONCLUSIONES.....	90

4.1 El género. Conclusiones sobre la aplicabilidad del método.	90
4.2 Prosa del observatorio. Conclusiones sobre la cinta de Moebius y la realidad extendida....	92
4.3 La paradoja: una nueva discusión.....	95
V. BIBLIOGRAFÍA	97

A Adri que esperó muchas noches

comprendiendo sin entender

amor paradójico

A Manu que sospechaba

percibió el cambio y me abrazó

A Santi que creció con esto

para él no hay cambio

ya soy otro que es el mismo

Corredores de mi anillo infinito

son mi ser

esa realidad extendida.

INTRODUCCIÓN.

Saúl Yurkievich en su libro *Julio Cortázar: mundos y modos*, refiere una situación cotidiana de Cortázar: Italia, 1952, Julio Cortázar y su esposa Aurora Bernárdez subían unas escaleras interminables y pendientes; agotada en una pausa, ella le dice “Lo que pasa es que esta es una escalera para bajar”. Para los lectores de Cortázar es imposible no reconocer en esta frase el estilo de la Maga, la mujer emblemática de *Rayuela* (1963).

De ese comentario surgió *Instrucciones para subir una escalera*, uno de los relatos de *Historias de cronopios y famas* (1962). Así nacían los relatos de Cortázar, le caían. Pensando en esa escalera hecha para bajar, creo que somos simplemente tan reales en nuestra inocencia y tan seguidores de la realidad expuesta conocida, que no nos damos cuenta y las subimos, agotados, hasta llegar rendidos al final. Hay algunas instancias de esta alteración de la forma de ver el mundo que nos recuerdan que no se produce solo en la dimensión literaria habitada de los cronopios cortazarianos. Una de ellas es la de las escaleras para llegar al parque Güell en Barcelona, son para bajar, en paralelo hicieron unas larguísimas escaleras automáticas para subir. En París insistimos en subir al Sagrado Corazón por otras escaleras insufribles, unas que obviamente están hechas para bajar. Orgullosos, despreciamos el funicular que sí está hecho para subir. Y así, hay tantas escaleras hechas para bajar no para subir. Aurora se lo dijo a Julio.

Entonces pienso en lo cerca que está lo fantástico, o mejor que la sospecha de otra realidad es tan evidente y esta tan frente a nosotros que no la vemos ni cuando subimos una escalera hecha para bajar. Inocentes, el anverso que vemos es que las escaleras son para

subir y bajar sin darnos cuenta de que su función puede ser solo para bajar, que subir y bajar no son funciones equivalentes. La observación de Aurora muestra como seguimos cómodamente lo cotidiano y que pensar las cosas de forma diferente puede parecer fantástico y misterioso pero es la manera de ver el reverso y extender la realidad conocida.

Este sencillo ejemplo muestra la convicción de Cortázar de que existe un mundo frente a nosotros que no vemos por estar acostumbrados a la realidad conocida, enseñada y a la rigidez de nuestra percepción para poderlo ver. Este mundo que no vemos es lo que para él es “la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable” (1970, 509). En una entrevista Cortázar dijo acerca de su infancia:

La realidad que me rodeaba no tenía mucho interés para mí. Yo veía los huecos, digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las dos sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso, desde muy niño me atrajo la literatura fantástica (Citado en Poniatowska, 1975).

Pasamos la vida pensando que podemos planearla racionalmente, que podemos explicar los fenómenos a partir de premisas y principios regidos por una cierta lógica. Nos cuesta trabajo aceptar que la realidad no se planifica porque es tan fantástica que siempre nos sorprende. Todo el tiempo encontramos realidades extendidas, diferentes todas a lo que esperábamos que sucedería. Somos tan arrogantes que pretendemos planificar todo, controlar la realidad como si fuera un proceso de entradas y salidas, sólo para darnos cuenta que la mayoría de cosas no funcionan de acuerdo al plan. Entonces buscamos entender por qué la realidad no funcionó de acuerdo a lo planeado. Cortázar nos lo revela: simplemente porque la realidad no es lo que percibimos, las escaleras no son todas para subir.

Luego de asombrarnos con ese otro orden, buscamos explicarlo, explicamos lo extraño y creemos estar usando nuestra inteligencia de modo sublime cuando en realidad desperdiciamos tiempo. Entonces hacemos nuevos planes para no dejarnos sorprender por la realidad, planes que parten del nuevo aprendizaje, ahora extendido, sin saber que el proceso es infinito. Así nos consumimos, tratando de ser hormigas explicando su hormiguero. En palabras de Sartre, “los progresos del hombre no son sino un pataleo,

puesto que no puede salir de este mundo acabado e ilimitado, como la hormiga no puede escapar de su universo de hormiga” (1985, p.105).

En una carta de 1945 a Mercedes Arias, Cortázar dice:

Cada día me convengo más de que la vigilia y el sueño son momentos de una realidad que se nos escapa íntegramente; y de la cual sólo advertimos (o creamos) fragmentos aislados. (2000, p.81)

El joven profesor del colegio de Bolívar (Argentina) ya sospechaba de una realidad más amplia, que no percibimos. Luego su obra nos mostrará que esta convive con nosotros en nuestra cotidianidad, en cada cosa que nos rodea.

En los cuentos de Cortázar encontramos un desafío a nuestra comodidad, nos sentimos confortables en un ambiente familiar sólo para descubrir que esa cotidianidad se extiende de un modo que supera nuestra percepción y desafía nuestro entendimiento. Los personajes de los cuentos viven realidades paralelas (¿quién no?), igual de reales y de complementarias, tan sorprendentes que nos asombran, tan validas que cualquiera podría ser el anverso. Uno de los casos más dramáticos es el del protagonista de “La flor amarilla.” (*Final del juego*, 1956). Un día cualquiera encuentra a Luc, el muchacho que será él, el siguiente en la cadena de reencarnaciones que somos todos. El niño sería quien preservaría su inmortalidad. Convencido de esto, se dedica a estar cerca del joven pero éste enferma y muere antes que él, distorsionando así el destino. En adelante su vida pasaría en bares contándole a cada audiencia cómo se convirtió en el primer mortal.

Los cuentos de Cortázar, la forma en que a través de ellos el autor busca mostrar esa realidad oculta cotidiana que no queremos ver, son el motivo de esta investigación. Me centraré en cuatro cuentos, “Continuidad en los parques” (*Final del juego*, 1956), “La isla a mediodía” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), “La noche boca arriba” (*Final del juego*, 1956) y “Lejana” (*Bestiario*, 1951), para explorar su particular construcción y las maneras en que su estructura le permite al autor desdibujar los límites que la racionalidad y los sentidos han trazado entre una realidad limitada a lo aprehensible y los elementos que se han ubicado históricamente dentro de lo “fantástico”. El objetivo es señalar que los cuentos de Cortázar nos abren la posibilidad de comprender que lo que conocemos como realidad es

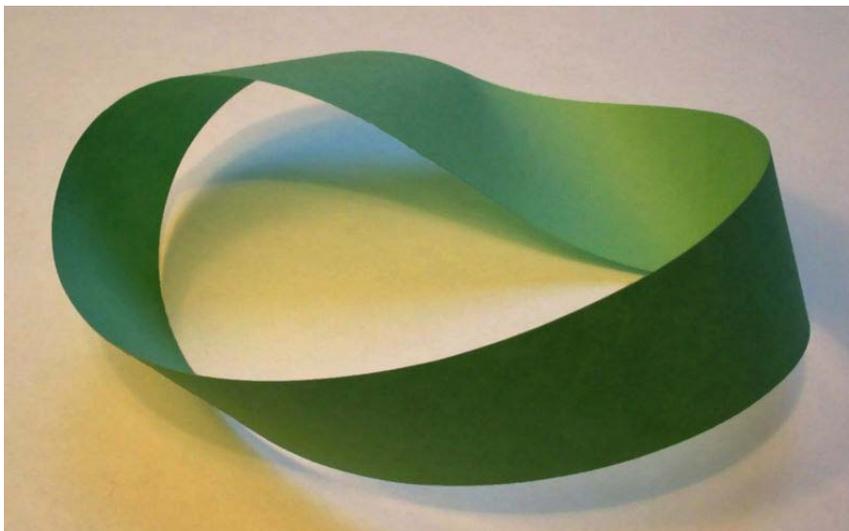
apenas un segmento menor y que lo que de otra manera se conoce como lo fantástico, de hecho nos sitúa en una realidad extendida.

En el artículo ““La noche boca arriba como encrucijada literaria” (1997), José Amícola afirma que con este cuento Cortázar define su poética y rompe con el realismo instaurado en otros escritores del campo literario argentino entre los que menciona a Larrea, Lynch, Galvez y Barletta a la vez que permanece fiel a sus maestros Poe y Quiroga. Adicionalmente, con “La noche boca arriba” Cortázar también se distanciaría de Borges, y para mostrarlo Amícola hace un paralelo con “El sur” (*Ficciones*, 1944) señalando la similitud del evento que da origen a cada uno de estos relatos, “un acontecimiento biográfico que actúa como disparador creativo [...] un accidente en sus vidas que los lleva al descubrimiento de otros planos de la conciencia” (p.462). La comparación le sirve a Amícola para mostrar que los principios de composición de los cuentos difieren sustancialmente. El procedimiento constructivo que dominará en los cuentos de Borges es el “mise-en-abyme”, pero para Cortázar “ese procedimiento evidenciaba una simetría en la repetición al infinito que no ocultaba su origen en una raigambre especulativa” (p.460). Mientras Borges ilustraba un principio de origen filosófico, Cortázar buscaba acercarse al “espíritu de la modernidad”, una representación de la experiencia de la realidad más afín con “los pasajes de Walter Benjamin, con los niveles de conciencia de Freud, o inclusive, con el sentimiento de la angustia respirada por los héroes de Sartre” (p.461). Para ello resultaba más adecuada la figura geométrica de la cinta de Moebius, que, según Amícola, se convertiría en el principio de construcción de los relatos de Cortázar:

La cinta de Moebius habría de poner en escena no la nitidez de las fronteras, sino, por el contrario, la peligrosa fusión de bordes de territorios no reflejados de modo especular, sino presentados diametralmente contrapuestos – en rigor, un desarrollo de la figura retórica de la hipálage. Esta condición de diferencia de los planos enfrentados ejerce, por lo tanto, un “tour-de-force” en la fusión de lo perceptible como distinto”. (p.461)

La idea de que una figura geométrica tan particular pudiera describir un concepto literario tan interesante como el de la cuentística cortazariana es el punto de partida de esta reflexión. Una literatura como la cinta: tridimensional aunque con una sola frontera, se

puede estar dentro y fuera de ella al recorrer su perímetro, es una cinta pero solo tiene un borde y un solo lado. Su forma revela el engaño de la percepción de nuestros sentidos, desnudándolos hasta el punto de probar que donde vemos dos solo hay uno.



Cinta de Moebius

El texto de Amícola, sin embargo, no indica cómo funciona concretamente el principio de composición de la cinta de Moebius a los cuentos, así tampoco señala la manera en que es un elemento constructivo. De modo que todo se queda en un concepto, claro y evidente para quien estudia a Cortázar pero no práctico ni descriptivo. La intención de este proyecto es desarrollar elementos que permitan identificar la cinta de Moebius en la construcción de los cuentos de Cortázar y la forma en que extienden la realidad que percibimos.

Existe un amplio corpus de bibliografía que se ocupa de la construcción de los cuentos de Cortázar, en la que diversos autores se aproximan a los relatos desde varias perspectivas, pero por lo general desde un enfoque binario entre fantasía y realidad como elementos opuestos. Así, Joseph Tyler describe a Cortázar como “un escritor extraordinario situado entre la fantasía irreal de lo fantástico y la cruda y sofocante realidad cotidiana” (2008, p.56). Aquí se presentan estas dos dimensiones como caras opuestas y contrastantes.

Por su parte, Hernán Lara Zavala, quien se ocupa de la figura del doble en los cuentos de Cortázar, ve un principio estructural constituido por dos ámbitos:

Una imagen reiterativa en toda la obra de Cortázar la constituye el puente que permite a los personajes establecer un tránsito y un medio de comunicación entre un ámbito y otro, entre una y otra personalidad, entre su realidad y la posibilidad de otra realidad para trocar sus identidades. (2004, p.59)

Lara ve la posibilidad del tránsito de un plano a otro, pero mantiene el dualismo de las dos realidades. Esto tiene que ver, muy probablemente, con el hecho de que su manera de abordar los cuentos es la figura del doble, lo cual induce a que la transición entre planos se entienda como trastrocamientos de la identidad de individuo. Si bien es cierto, como veremos en el análisis de los cuentos, que de alguna manera el paso de un plano a otro supone un interrogante sobre la identidad, buscaremos mostrar que desde un principio esa identidad de los sujetos ya se define por una inestabilidad proveniente del otro plano. Es decir, la división entre uno y otro no existe sino como una percepción limitada de la realidad y por tanto de la identidad.

De otro lado, Alonso Rabí do Carmo se centra, al igual que Lara, en la figura del doble que se manifestaría de dos maneras distintas en la obra de Cortázar, o bien como fusión con el doble (“Lejana”) o bien como un retorno a raíces míticas (“La isla a mediodía”), pero en cualquier caso como un intento de

Expresar el horror causado por la división del yo, por la pérdida de la estabilidad del sujeto, lo que en buena parte define el laberinto de la subjetividad posmoderna, signado por la angustia del ser y la ansiedad de ser (2006, p.176).

El intento de Rabí do Carmo de dar una explicación a esa figura de los dobles, sigue anclado, como Lara, en un dualismo que busca dar razón del fenómeno que perturba nuestra concepción de la realidad. Si bien las soluciones que aportan sugieren que esa concepción de la realidad está en entredicho, ninguno de los dos autores mencionados da el paso de ver esas perturbaciones, como queremos proponer aquí, como indicios de una realidad extendida.

Por otro lado, en “Destructive and ironically redemptive fantasy in Cortázar”, Lanin Gyurko revisa los motivos que llevan a los personajes de los cuentos a situaciones extremas, y propone dos interpretaciones posibles:

One is the purely fantastic or supernatural, in which time is cyclical and the self has avatar identities. Metempsychoses occur not only between two human souls but between human and animal spirits. [...] Yet another, equally convincing tack of interpretation, and one that attests to the complexity of the short fiction of Cortázar, is to view him as a realist author and to interpret the bizarre experiences that plague the lives of his characters as due to the operation of their own disturbed consciousness. Their minds are invaded by subconscious impulses which they initially can suppress but which finally increase in power and overwhelm them (1973, p.988)

Las interpretaciones de Gyurko están inscritas en una separación definitiva entre lo real y lo fantástico o sobrenatural. Al final del artículo señala tajantemente: “Cortázar’s characters cannot gain redemption either within reality or within fantasy” (p.999). Pero la segunda interpretación es un indicio de una sola realidad en la que los personajes, como cualquiera de nosotros, tienen una consciencia turbia amenazada por impulsos del inconsciente que los (nos) puede llevar a vivir cualquier experiencia real destructiva. Pero mi interpretación (el propósito de este proyecto) de Cortázar y la cinta de Moebius es más simple, no involucra la consciencia ni al inconsciente, solamente la cotidianidad. Un mundo que no alcanzamos a percibir en el que sólo hay un lado, un plano, donde no hay coincidencias ni situaciones bizarras o acontecimientos extraños, simplemente una realidad que podemos ampliar con solo desconfiar de nuestros sentidos y de la realidad impuesta.

Un intento interesante por determinar líneas constructivas de los cuentos de Cortázar es el de David Lagmanovich en su texto “Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar” (1972). Define el autor siete rasgos: literaturización, transformación, presencia, desrealización, enmarcación, ambigüación y duplicación; para luego aplicarlos a ocho de los cuentos. Hay rasgos que son requisito de otros. Por ejemplo, “La noche boca arriba” es alto en duplicación solo porque es bajo en ambigüedad y en enmarcación aunque alto en literaturalización. En la descripción de los rasgos se encuentra inevitablemente la dualidad entre realidad y fantasía: si el cuento es anecdótico o el escritor construye la

ficción a partir de un hecho, su literaturización será mayor o menor; si ese hecho anecdótico termina extendiéndose a una realidad más amplia entonces es alto en transformación y si esa nueva realidad da un giro fantástico entonces el cuento es alto en desrealización.

Vemos que las aproximaciones a rasgos constructivos de los cuentos no apuntan a la cinta de Moebius, se quedan en discusiones de realidad o fantasía. La cinta está asociada más como un ícono que representa el desplazamiento de planos que como un elemento constructivo en sí de la arquitectura del cuento.

Para Saúl Yurkievich:

Cortázar representa lo fantástico psicológico y deliberado, o sea, la irrupción / erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales, las perturbaciones, las fisuras de lo normal / natural que permiten la percepción de dimensiones ocultas pero no su intelección” (2004, p.38)

Yurkievich ve los dos planos en uno, describe la forma en que fuerzas extrañas reales irrumpen en el orden normal de las cosas sin ser comprendidas. Estos conceptos dan soporte a nuestro proyecto, sí hay un solo plano en los cuentos de Cortázar, entonces la cinta de Moebius habita en ellos. Otros comentarios de Yurkievich impulsan la idea de que Cortázar buscaba mostrar una realidad más amplia:

Aprovecha de la ilusión realista para crear una relación de confianza psicológica por el inmediato funcionamiento de los mecanismos de la identificación, y seguridad semántica por la proximidad entre el mundo narrado y el mundo del lector. Se apoya en la mimesis realista, para provocar sutiles fallas o fisuras que dejan entrever el reverso de lo real razonable, perturbaciones inexplicables que descolocan mentalmente, irreductibles desarreglos que permiten vislumbrar fuerzas ocultas, insospechadas dimensiones. (2004, p. 23)

Estas palabras indican la forma en que Cortázar muestra el reverso de lo real razonable como parte del mundo del lector. El reto del proyecto está en mostrar cómo la cinta de Moebius puede ilustrar directamente este proceso.

Acerca de la cinta de Moebius como concepto fundamental en la obra de Cortázar hay un texto importante de Yanna Hadatty Mora, “Julio Cortázar, la prosa de Moebius”

(2009). Es acerca de “Prosa del observatorio” (Cortázar, 1972), una de sus obras menos comentadas en la cual el autor evidencia su visión del anillo de Moebius no solo en la forma en que construye el texto sino en su uso metafórico como interpretación del mundo. Para Hadatty el goce de este texto oculta un código:

Se puede partir con cierta intuición a la detección de la banda de Moebius: un motivo recurrente en el texto es la comparación de ambos planos – anguilas en el agua, estrellas desde el observatorio – desde la mediación simbólica de la cinta de Moebius. Se trata de los momentos que parecen hablar de una propuesta estética: dos realidades excluyentes coinciden en una figura (escritura) imposible, que, paradójicamente, se resuelven desde el texto. (2009, pp. 3-4)

Siembra Cortázar contradicciones y opuestos complementarios que Hadatty enumera, siete en total, que muestran que la incompatibilidad de cada uno es sólo aparente. De repente la autora encuentra “que la literatura juega siempre en los dos planos: a nivel de anécdota o denotación, y de sentido o connotación” (2009, p. 6).

Concluimos de esta revisión de lo escrito, sobre la construcción de los cuentos de Cortázar, que no hay relaciones previas donde se describa la cinta de Moebius como elemento constructivo de ellos y que lo que encuentran Amícola y Haddatty es que la cinta de Moebius es un ícono que simboliza los conceptos de Cortázar sobre las contradicciones, los opuestos y la conciliación de los opuestos.

Cobra así más fuerza el propósito de este proyecto, revelar la cinta de Moebius en la estructura de los cuentos y la forma en que Cortázar la usa para mostrar que no hay contradicción entre realidad y fantasía, que las dos se concilian formando la realidad extendida que la percepción corta de nuestros sentidos y la inocencia de la realidad aprendida nos ocultan.

En el capítulo uno se construye el marco teórico de esta disertación. Según Julio Cortázar, la mayoría de sus cuentos son considerados como fantásticos, así que lo primero es entender lo fantástico. Para hacerlo examinaremos los conceptos de varios escritores y pensadores que resumen lo que consideramos es lo más relevante. El recorrido inicia con Sigmund Freud y su texto *Lo siniestro* (1919). Allí, el padre del psicoanálisis busca

explicar la forma en que se genera el efecto de lo siniestro a partir de lo cotidiano, de lo familiar que no podemos explicar. También se conecta con la literatura a través de los cuentos de E.T.A Hoffmann resaltando los elementos adicionales con que cuenta el escritor para generar lo siniestro desde los textos.

Luego revisaremos los conceptos de Tzvetan Todorov. El teórico ruso, en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1976), define el género fantástico, considera las aproximaciones al género que se han hecho desde el siglo diecinueve así como las diferentes definiciones. Para Todorov, las obras literarias se pueden analizar desde lo verbal, lo semántico y lo sintáctico. La aplicación de este análisis a lo fantástico hace de su libro un texto con mucho valor para esta investigación.

Otro aporte importante al género fantástico es el de Ítalo Calvino, en el prólogo de su *Antología de cuentos fantásticos del XIX* (2005), el autor hace un análisis muy amplio de lo fantástico y la forma en que nos conecta recuperando su validez en la actualidad. De cierta forma lo fantástico da tregua a nuestra cotidianidad aunque parta de ella misma.

Para complementar la aproximación a lo fantástico nos referiremos a un texto de Jean Paul Sartre llamado *Aminadab o de lo fantástico considerado como lenguaje* (1947), el autor revisa lo fantástico en la novela *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot y sus coincidencias con *El castillo* (1922) de Kafka y la forma en que redefinen el género.

En ese mismo capítulo revisaremos los antecedentes del autor que se puedan relacionar con los planos opuestos pero convergentes que caracterizan a la cinta de Moebius. Algunos factores de la vida de Cortázar son muy importantes. Desde su infancia estuvo confrontado a la experiencia de que lo familiar cotidiano variara mucho, primero con la salida de Europa a Argentina y luego el regreso. Tal vez, en su mundo la sensación de lo *unheimlich* (lo extraño, lo poco familiar, lo siniestro) era vasta. También el uso de un pseudónimo, Julio Denis, indica dos que al final son uno, como la percepción de dos planos en la cinta de Moebius.

Una vez plantados los diferentes conceptos relacionados con lo fantástico pasaremos a revisar los de Julio Cortázar y el cuento. Como escritor, Cortázar es uno de

quienes más ha teorizado sobre este género. Entender el punto de vista de Cortázar y encontrar conexiones con los estudios de Freud, Calvino, Todorov y Sartre es parte complementaria de la reflexión que proponemos para comprender en qué puntos Cortázar se deslinda de las concepciones más conocidas y estudiadas de lo fantástico. No se trata, por supuesto, de presentar a Cortázar como teórico de sus propios cuentos, sino de señalar que los conceptos del autor nos remiten a esos cuentos como el lugar en el que encontramos planteadas más claramente las propuestas que apenas se esbozan en escritos con ambición más teórica.

Para finalizar el capítulo describiremos “la realidad extendida” como un elemento importante en este proyecto a partir de los conceptos de Cortázar sobre la realidad y los comentarios de algunos críticos al respecto.

En el capítulo dos examinaremos algunas cuestiones relacionadas con la concepción de la realidad como punto de referencia para discutir el tipo de borrar límites que proponen los cuentos de Cortázar. Introduciremos las paradojas, pues ellas retan los litorales de la realidad, o de nuestra percepción, de la misma forma en que los cuentos de Cortázar lo hacen con el lector. La cinta de Moebius que utilizaremos como metáfora o analogía para observar que la estructura de los cuentos es en sí misma una paradoja. Sin embargo es real y comprobable, lo cual la acerca a ese espacio de “realidad extendida” que intentamos concretar en la lectura de los cuentos de Cortázar que nos ocupan. Es necesario, por lo tanto, describir la cinta de Moebius como figura geométrica, su origen y definición desde lo matemático.

A modo de referencia daremos una mirada al concepto de la realidad percibida desde el punto de vista fisiológico para entender la relación entre los estímulos externos y la respuesta interior. El físico alemán Ernst Mach en sus investigaciones definía una red sensorial: La realidad es construida biológicamente a través de nuestros sentidos y su adaptación a nuevas sensaciones; no percibimos las cosas, sino su contraste. Postuló las bandas de Mach para probar que no hay isomorfismo entre la realidad y la apariencia. La teoría de la percepción como algo producido por las relaciones percibidas entre estímulos es la base de la teoría Gestalt.

Con esas nociones de la realidad como trasfondo, introduciremos nuestra discusión de la cinta de Moebius que utilizaremos como metáfora o analogía para observar la estructura de los cuentos, pues es en sí misma una paradoja. Sin embargo es real y comprobable, lo cual la acerca a ese espacio de “realidad extendida” que intentamos concretar en la lectura de los cuentos de Cortázar que nos ocupan.

El capítulo tres es el del análisis, en él inicialmente se plantea la hipótesis que relaciona la cinta de Moebius con los cuentos de Cortázar. La hipótesis es el planteamiento de un proceso de seis etapas en las cuales describimos los planos en el cuento, la forma en que se revela que no son dos sino un anillo de Moebius, el modo en que se encuentran, la relación entre la realidad y la percepción y finalmente la conexión entre el cuento y el existencialismo. Luego viene la prueba, la teoría llevada a la práctica. En cuatro cuentos representativos de Julio Cortázar aplicaremos la metodología de los seis pasos para validar que la cinta está ahí, en los cuentos, de una forma tal que aporta a la construcción de lo fantástico.

El capítulo cuarto, las conclusiones, en ellas probaremos la importancia que tiene la cinta de Moebius como representación de la poética de Cortázar, la validez del método desarrollado para encontrar la cinta de Moebius en la estructura de los cuentos de Cortázar y la importancia de la paradoja en la obra del autor.

I. DE LA SEPARACIÓN ENTRE LO FANTÁSTICO Y LO REAL: CONTRA “LA GRAN COSTUMBRE”

1.1 El cuento fantástico.

Julio Cortázar afirmaba en 1963 que

casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII. (1970. p.508)

Considerando tal afirmación, se hace prioritario iniciar el curso de esta investigación entendiendo el concepto de lo fantástico. Lo escrito en relación al género fantástico es amplio, pero, una vez decantado el material nos concentraremos en cuatro textos fundamentales. El primero es el ensayo *Lo siniestro*, (1919) de Sigmund Freud, en donde el padre del psicoanálisis busca explicar las causas que producen el efecto de lo extraño y siniestro en las personas y cómo se genera desde la literatura. El segundo es *Introducción a la literatura fantástica* (1972) de Tzvetan Todorov, en donde define el género, su historia, escritores importantes y se aproxima al cuento desde el enunciado, la enunciación y la semántica. Ítalo Calvino en el prólogo de su *Antología del cuento fantástico* (2005) hace aportes relevantes a la teoría del género y finalmente Jean Paul Sartre en su ensayo *Lo fantástico considerado como lenguaje* (1947) actualiza la definición de lo fantástico a la luz de los escritos de Kafka y Blanchot.

1.1.1 *Lo siniestro de Sigmund Freud.*

La génesis del cuento fantástico debe un impulso inicial a la obra de E.T.A. Hoffmann. Siendo contemporáneo, Freud no escapa al encanto del género e intenta una aproximación desde el psicoanálisis para encontrar las causas que generan el efecto siniestro en el lector. El resultado de sus reflexiones está en el texto “Lo siniestro”.

En principio, Freud define lo siniestro como algo “próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante” (1919, p.1). Ante la brevedad del concepto, el autor busca aproximarse en mayor detalle desde dos enfoques: uno, desde la construcción de la palabra (siniestro, *unheimlich* en alemán), y otro, desde lo que entendemos por ella: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (p.2). Entonces el autor se pregunta ¿Qué hace que las cosas familiares se conviertan en siniestras?

Buscando la raíz de la voz alemana, encuentra Freud que (*heimlich* en alemán), identifica lo familiar y que *unheimlich* (siniestro) sería lo no familiar, lo no conocido; pero esta definición no figura completa ya que lo nuevo no necesariamente causa espanto. El autor complementa el concepto afirmando que lo siniestro es todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado. Luego hace un análisis del significado de siniestro en otras lenguas, para concluir que la palabra *heimlich*, lo familiar tiene un sentido ambiguo “hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*” (p.5): Es decir, lo *unheimlich* (lo siniestro) viene ser alguna modulación de lo *heimlich*, de lo familiar.

Freud busca el origen del sentimiento de lo siniestro en aquellas cosas que son supuestamente inanimadas pero por alguna razón se manifiestan como animadas, como las figuras de cera, los autómatas, los muñecos que adquieren vida etc. Para él hay un mundo real, un mundo fantástico y un mundo de imaginación, el de los cuentos de hadas, que no es siniestro porque no puede ser real pues se aleja demasiado de lo cotidiano.

Busca el autor en la obra de Hoffmann otras claves para producir el sentimiento de lo siniestro: el doble, el otro yo, personas similares o que comparten pensamientos,

sentimientos; desdoblamiento del yo en otro, retorno de lo semejante, rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, el mismo nombre en varias generaciones. El espejo es una suerte de doble, también la sombra. Narciso, el alma y el doble extremo que se logra con la evolución del yo: la conciencia. El doble es una proyección del yo pero no es la justificación de su efecto siniestro, para lo cual el autor propone que su causa debe estar en épocas psíquicas primitivas y superadas. El doble se transforma en un espanto. El yo es un problema cuando no se ha demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo.

Otro elemento para producir el efecto siniestro, según afirma Freud, es *El factor de repetición*, cuando algo en la cotidianidad se repite de forma inexplicable, sin ser efecto de nuestra voluntad. La actividad psíquica inconsciente está dominada por el impulso de repetición inherente a la esencia de los instintos.

Además encuentra Freud lo siniestro en el cumplimiento espontáneo de deseos, la coincidencia de pensamiento y realidad a la que llama *omnipotencia de pensamiento* y el mal de ojo. Lo impresionante no es siniestro siempre, los eventos siniestros no lo son por sí solos.

Freud hace un intento por separar lo siniestro que se vivencia de lo siniestro que se imagina o se conoce por referencias. En la realidad, lo siniestro se da cuando nos encontramos con cosas antiguamente familiares (tanto en lo individual como en lo cultural) que ahora reprimidas vuelven porque no estamos convencidos de que estén lejos. Cuando tenemos alguna evidencia de que aún son vigentes, se vuelven siniestras. Es por esto que hay personas que no experimentan lo siniestro tanto como otras.

En el caso de la ficción, afirma Freud, que el poeta dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que es difícil encontrar en la realidad. El escritor escoge el mundo de su evocación, desarrolla un lugar que coincide con entorno familiar que precede al momento siniestro. El ejemplo contrario serían los cuentos de hadas, estos suceden en sitios que no tienen que ver con lo cotidiano, por esto no evocan nada siniestro correspondiendo a lo maravilloso. La ficción debe llevar al lector a un momento de duda respecto a, si lo increíble, lo superado en el pasado, podría ser posible en la realidad; por

esto el poeta aparenta situarse en el terreno de lo cotidiano y busca llevarnos a un estado emocional que amplíe las posibilidades de evocar lo siniestro.

Para Freud las teorías de lo siniestro real se contradicen con lo siniestro de la ficción, hay cosas que se consideran siniestras en la realidad pero que no lo son en la ficción, así mismo, la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real.

1.1.2 Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov.

Existen muchas definiciones y opiniones de críticos y escritores acerca de la literatura fantástica, consideramos que la aproximación más formal y completa es la de Tzvetan Todorov, expuesta en su trabajo, “Introducción a la literatura fantástica”, terminado en 1968. Todorov limita su estudio a los cuentos y autores pioneros del género y es evidente que en su obra escapan conceptos y análisis de textos con mayor actualidad, sin embargo, tiene mucho valor como punto de partida para entender el cuento fantástico.

Afirma Todorov que todo parte de un acontecimiento, “se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de este mundo familiar” (2006, p.24) que causa una incertidumbre, ésta duradera mientras el sujeto determina si el acontecimiento se puede explicar por las leyes que describen la realidad o no. Si logra explicarlo, el suceso deja de ser fantástico y se convierte en extraño, algo que al final es explicable. Algunos elementos que mitigan el efecto fantástico son explicaciones como las coincidencias, el azar, el sueño, las drogas, supercherías, ilusiones de los sentidos. Si el acontecimiento no se logra explicar, entonces es maravilloso, producto de la imaginación, y no debe ser considerado como algo posible, en este caso también se define la incertidumbre y el suceso pierde su halo fantástico.

En su libro, Todorov define lo fantástico como “la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante algún acontecimiento al parecer sobrenatural” (p.24). Esta vacilación que enfrenta el sujeto, implica la necesidad de poner el acontecimiento en alguno de dos planos, el que se asume como real, el de las leyes naturales, donde cabe todo lo posible, lo creíble, lo que se ajusta a un orden establecido, lo

legal, cotidiano, familiar; o en el otro plano, donde está lo sobrenatural, lo imaginado, lo increíble, lo soñado, las ilusiones, lo imposible, inaceptable, insólito.

Para que exista lo fantástico debe existir la vacilación frente a un acontecimiento, el lector debe estar integrado al mundo de los personajes e identificarse con alguno para sentir la vacilación a través de él. El texto debe desarrollar una actitud en el lector que le permita ser parte de lo que pasa en el cuento, es decir que no debe interpretarlo de una manera alegórica ni poética. El texto debe representar literalmente el ambiente cotidiano en que el acontecimiento ocasione la vacilación en el lector.

Todorov clasifica los aspectos de la obra literaria así: verbal, sintáctico y semántico. Desde lo verbal analiza el enunciado y la enunciación. El enunciado en la literatura fantástica se compone de figuras retóricas como la hipérbole, haciendo que la exageración sea seguida al pie de la letra, se enuncia lo cotidiano¹. La enunciación se hace desde la primera persona, el narrador puede estar o no representado, lo importante es que el lector se identifique con los personajes y la trama. “Yo” podemos ser todos, al narrar de esta manera se autentica el relato generando la vacilación en el lector al enfrentar el acontecimiento fantástico.

En cuanto al aspecto sintáctico de la obra, el género fantástico se caracteriza porque, en general, la composición va ascendiendo en tensión hasta un punto culminante. En Poe todo el relato funciona para crear un efecto único al final. Una de las características del cuento fantástico es que, cuando logra su efecto, es necesaria una nueva lectura del texto, una otra meta-lectura para buscar las claves y resolver la vacilación.

En cuanto a lo semántico, Todorov afirma que “lo fantástico se define como una percepción especial de acontecimientos extraños” (p.96). Para que dicha percepción genere vacilación, el acontecimiento debe tener una carga semántica significativa y ésta se determina por la extrañeza del acontecimiento, de modo tal que no se relaciona con lo que pasa en la contigüidad semántica del texto.

¹ Para Poe, lo fantástico representa una experiencia en los límites, el exceso en lo fantástico lo separa del resto de la literatura

Luego de abordar los aspectos importantes de las obras literarias aplicadas al género fantástico, Todorov relaciona estos aspectos de forma práctica para definir las funciones de lo fantástico en la obra, para establecer qué debe aportar a ella el acontecimiento sobrenatural. Las funciones son: provocar un efecto sobre el lector, organizar una narración para que el elemento sobrenatural pueda ser efectivo y construir un universo fantástico que relacione el enunciado con la enunciación de una manera única e irrepetible fuera del relato. Ése es el lugar donde nace un sentido que no puede existir en otra parte.

Siendo el aspecto semántico tan relevante para lo fantástico, Todorov hace un recuento de los temas considerados fantásticos por diferentes críticos, entre ellos Scarborough, Penzoldt, Vax, Calloix y también menciona un esquema propuesto por Ostrovsky. Enumeramos algunos temas: fantasmas, el diablo y sus aliados, la vida sobrenatural, aparecidos, vampiros, el hombre lobo, brujas, brujería, lo invisible, el espectro animal, el vampiro, las partes separadas del cuerpo, perturbaciones de la personalidad, juegos de lo visible y lo invisible, alteraciones de la causalidad, del espacio y del tiempo, regresiones. Lo fantástico pretende romper el límite entre la materia y el espíritu.

Los temas también se pueden clasificar en temas del yo y temas del tú. Entre los temas del yo son importantes: la metamorfosis, somos uno pero muchos; también lo es el pre determinismo que no funciona, causas inexplicables de las cosas, el que busca relacionar todos los eventos o cuando la causa está oculta; así mismo, el tema del límite entre la materia y el espíritu tiene gran importancia. También está el doble, una materia muchos espíritus. O cuando el sujeto y el objeto se pierden o se vuelven uno.

Los temas del tú corresponden principalmente al hombre poseído por sus instintos, aquellos despertados por el otro. El deseo servil, el sexo como experiencia única, el diablo representando el deseo, la mujer diablo, la homosexualidad, el incesto, la religión, el sadismo. El yo corresponde a la percepción de la conciencia y el tú a la del inconsciente.

El tratamiento del tiempo en el texto fantástico es diferente a otros géneros debido a que se plantean dos mundos, uno físico y material y otro espiritual. Esa dualidad entre lo real y lo sobrenatural afecta también el tiempo y el espacio.

A partir de esta conclusión, el cuento evoluciona. Al final del texto Todorov concluye que “la literatura fantástica pone justamente en tela de juicio la existencia de una oposición irreducible entre lo real y lo irreal” (pp. 96). Importantísimo comentario en su relación con este proyecto y en particular con Cortázar pues para él no existe tal oposición.

Otras definiciones relevantes de lo fantástico son:

Vladimir Solojov en el siglo XIX: “En lo fantástico verdadero siempre existe la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero al mismo tiempo esta explicación esta privada de probabilidad interna” (pp.24-25) El texto en sí mismo no explica el fenómeno, el sujeto solo puede salir de la vacilación buscando explicaciones externas.

Olga Reinmann: “El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean”. Encontramos de nuevo la dualidad y la vacilación llamada ahora asombro. (p.25)

Castex: “Lo fantástico se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida” (p.25)

Louis Vax: “El relato fantástico gusta de presentarnos, habitando el mundo real en el que estamos, hombres como nosotros, ubicados de pronto ante lo inexplicable” (p.25)

Roger Cailloux: “Todo lo fantástico es ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inaceptable en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (p.25)

Todas las definiciones apuntan a lo mismo, un evento, un ser que enfrenta algo inexplicable en medio del mundo real.

1.1.3 Prólogo de Ítalo Calvino a su Antología de cuentos fantásticos del siglo XIX.

En el prólogo de su antología de cuentos fantásticos del siglo XIX, Ítalo Calvino explica por qué la vigencia de este género en los tiempos actuales, la razón principal es que “lo fantástico dice cosas que nos tocan de cerca. [...] El cuento fantástico es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y la simbología colectiva”. (2005, p.11). El cuento

fantástico representa la realidad del mundo interior, redime la interioridad, la subjetividad de la mente y la imaginación, dignificándolas frente un mundo real plagado de objetividad, regido por los sentidos. El cuento penetra al individuo, a su mente, confundiendo lo narrado con la realidad de su pensamiento, asociando aspectos cotidianos que lo atraen y ponen en situaciones posibles de su vida para que piense si esa situación, aunque sea ficción, es posible. A la vez, el cuento usa temas colectivos, comunes a todos, mostrándolos de forma diferente para generar sentido.

El factor común de la literatura fantástica es el *elemento sobrenatural*, es el que genera sentido. Estos elementos tienen, desde el autor, los personajes, el narrador o el lector, la capacidad de revelar el inconsciente de cualquiera de ellos, llamar lo reprimido, lo olvidado y lo que dista de nuestra atención racional.

La literatura fantástica, según Calvino, relaciona la realidad del mundo observado y la del mundo del pensamiento de cada cual, el que nos dirige. En el cuento, lo que vemos pueden ser alucinaciones, la mente jugando con nosotros o cosas corrientes a las que, a fuerza de ficción, les es asociada una segunda naturaleza misteriosa. En la oscilación entre la dos realidades, observada y del pensamiento, está la esencia del cuento fantástico.

Ante la presencia del *elemento sobrenatural*, el hecho increíble, el autor o el cuento pueden tomar dos caminos, buscar una solución racional al evento o aceptar que no tiene explicación, sin embargo, para que haya sentido, la explicación debe quedar planteada en el texto de modo que sea el lector quien se enfrente a esta duda.

Calvino encuentra una evolución en el cuento de la primera mitad del siglo XIX a la segunda por la forma en que generan sentido. La primera a través de lo que se ve, denominándola como lo fantástico visionario y la segunda, a partir de lo que se siente en el cuento, lo que no se ve; esto sería lo fantástico cotidiano, abarca también lo mental, abstracto, psicológico.

1.1.4 Sartre. La evolución del género.

Como parte de la colección de Jean Paul Sartre, *Escritos sobre Literatura* publicada inicialmente por Gallimard en 1947, se encuentra el ensayo “Aminabad o de lo fantástico

considerado como un lenguaje”. En el texto el autor enuncia su intención de trazar el último estado de la literatura fantástica pues, como todo género, lo fantástico tiene una historia y Sartre pretende describir lo fantástico contemporáneo. Para eso sus referentes son Maurice Blanchot con su novela *Animabad* (1942) y Franz Kafka con *El Castillo* (1922). Sus conclusiones parten del análisis de lo fantástico desde estas obras.

Afirma el autor que “no es necesario ni suficiente pintar lo extraordinario para llegar a lo fantástico” (1985, 94). Esta afirmación de entrada muestra una posición diferente a la de Todorov, ya que no hay necesidad de un acontecimiento sobrenatural para que algo sea fantástico. En el mundo contemporáneo de Sartre todo lo insólito se podría explicar o hacer parte del universo.

No puede aislarse lo fantástico: no existe o se extiende a todo el universo. Es un mundo completo en el que las cosas ponen de manifiesto un pensamiento cautivo y atormentado, a la vez caprichoso y encadenado, que roe por debajo las mallas del mecanismo, sin llegar nunca a expresarse. (p.95)

En el mundo fantástico se libera al pensamiento conectándose con la realidad para sacudirla.

En la época de la posguerra se da una vuelta a lo humano, un escepticismo que lleva a pensar a través de escritores como Kafka que, en efecto, “existe una realidad trascendente, pero está fuera de alcance y no sirve sino para hacernos sentir más cruelmente el desamparo del hombre en el seno de lo humano” (p.96). Es así como lo fantástico se debe resignar a transcribir la condición humana. De esta forma, todos los temas de lo fantástico pasan a ser parte de lo maravilloso y aparece un nuevo objeto fantástico: para Sartre ese objeto es el hombre. En el hombre común está todo lo fantástico contemporáneo. Para el autor, “lo fantástico no es ya, para el hombre contemporáneo, sino una manera entre cien de devolverse su propia imagen” (p.97).

Afirma Sartre que “la esencia de lo fantástico consiste en ofrecer la imagen invertida de la unión del alma con el cuerpo” (p.98). Concepto interesante, para Sartre en lo fantástico lo espiritual subyace en lo material, lo trascendente es inalcanzable mientras que lo material pierde su sentido al no corresponder al determinismo preestablecido para él en

el mundo al derecho. Es así como describe el autor un mundo al derecho y un mundo al revés; este es el mundo fantástico en el que el personaje vive en una atmósfera construida de objetos materiales pasivos, sin objetos claros, que terminan siendo cualquier cosa diferente a lo usual y un mundo donde la espiritualidad como trascendencia es inalcanzable. Para el autor, la forma de pensar en este mundo invertido no es a través de ideas claras y precisas sino de pensamientos enredados, fantásticos, infantiles, mágicos.

Una forma más sencilla de entender este mundo invertido en la realidad del hombre común que lo vive es comprendiendo que “lo fantástico es la rebelión de los medios contra los fines” (p.99). El hombre, la humanidad, es un fin y el mundo que lo rodea es un medio, los objetos, artefactos, la tecnología, han sido hechos por el hombre para su uso, en el mundo al revés de lo fantástico estos medios se convierten en fin, se alejan de su propósito; de la misma manera el hombre se convierte en un medio para otros, por ser parte de este mundo que es el mismo mundo real, el de las organizaciones, el de los mercados y olvida su fin. Todo se invierte y queda patas arriba en un mundo en el que ya no hay que pensar que es real o soñado, eso está atrás, es un problema irrelevante frente al mundo fantástico creado en las novelas de Kafka, un mundo al revés donde entendemos la imposibilidad de trascender y convivimos con el trastorno de medios y fines. Para Sartre, el hombre está consumido, condenado a caminar eternamente en este mundo intentando miradas externas imposibles ya que es parte de él y al estar dentro no tiene otra forma de vivir diferente “puesto que no puede salir de este mundo inacabado e ilimitado, como la hormiga no puede salir de su universo de hormiga” (p.105).

Concluye Sartre su texto con una frase que puede relacionarse mucho más con el objetivo de esta tesis, acerca del recorrido de lo fantástico dice,

Kafka no era sino una etapa; por medio de él, como por medio de Poe, de Lewis Carroll y los superrealistas, lo fantástico prosigue el progreso continuo que al final hará que vuelva a ser lo que ha sido siempre. (p.110)

El recorrido anterior permite entender la evolución de lo que se ha analizado sobre lo fantástico por varios críticos y escritores, incluso desde el psicoanálisis. Hay al respecto más conceptos e interpretaciones, como la incluida en el prólogo de la antología de cuento

fantástico de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, comentarios de escritores como Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, que podrían traer alguna luz adicional al tema pero que hemos excluido por considerar que lo enunciado anteriormente permite con precisión construir la investigación de los elementos constructivos del cuento de Cortázar.

Sólo nos resta abordar la concepción que Cortázar mismo tenía de lo fantástico para lo cual nos ocuparemos primero de aspectos biográficos que dan luces sobre el proceso de formación de una sensibilidad y luego de textos en los que Cortázar se ocupa de “teorizar” sobre aspectos que tienen relación con su creación literaria, para finalmente indicar qué es lo que entendemos aquí por una “realidad extendida”.

1.2 Cortázar rebelde.

1.2.1 Su lucha contra la Gran Costumbre.

En su libro *Julio Cortázar: Mundos y Modos*. Saúl Yurkievich hace mención a la Gran Costumbre definiendo a Cortázar así:

Rebelión contra la Gran costumbre: «negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria»: constante ruptura de la normalidad conveniente, concordadora, consentida, convenida, consuetudinaria: «Negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano»: romper las paredes de lo consabido, lo preparado, lo resuelto, lo programado: «abrirse a la novedad potencial de cada instante». (2004, p.311)

Cortázar ve una realidad diferente, lo que es relevante para él no lo es para los demás: “las cosas y los seres marginales, insólitos, me siguen pareciendo más interesantes que las cosas importantes” (Citado en Sosnowsky, 1976, p.66).

La gran costumbre se puede entender como el orden, el establecimiento, la realidad inocente y cartesiana. Siendo Cortázar un cuestionador de todo, un curioso dedicado, emprende una lucha contra la gran costumbre desde lo “abierto”, desde la distancia adecuada para una percepción diferente del mundo que le permita encontrar los intersticios de lo cotidiano desde los que pueda extender la realidad.

En el caso de los cuentos, su lucha contra la gran costumbre persigue cambiar la idea de que lo fantástico es opuesto a la realidad y mostrar que son una sola dinámica, creciente.

El mundo narrativo de Cortázar [...] más que la aceptación de la cultura representa su desafío: un desafío a “treinta siglos de dialéctica judeo-cristiana”, al “criterio griego de verdad y error, a “la lógica aristotélica y al principio de razón suficiente, al homo sapiens. (Alazraki, 2004, p.65)

1.2.2 *Lo unheimlich del escritor.*

A partir de hechos biográficos podríamos tratar de entender la capacidad de Cortázar de ver una realidad más amplia que los demás. Nace en 1914 en Bélgica durante la primera gran guerra. Ante la imposibilidad de regresar a Argentina, su familia inicia un trasegar de cuatro años por Europa. Su hermana Ofelia nace un año después de Julio en Suiza y antes de volver a Suramérica viven en Barcelona, donde su lugar favorito de juegos era el parque Güell construido por Gaudí. Regresan a Argentina sin saber hablar castellano, viven en una casa en Banfield donde entran a la escuela. Cortázar vive una infancia dolorosa, marcada por el acento en la erre, su altura, la enfermedad de los libros, su mundo maravilloso, un par de enamoramientos tempranos y dolorosos. Todo esto se tornó más complicado por el abandono del padre.

Al terminar sus estudios toma el cargo de maestro en Bolívar y luego en Chivilcoy, un pueblo en el umbral de la pampa. Deja el puesto de maestro de escuela y se va a Mendoza como profesor universitario. En 1951 viaja a Europa a vivir en París con una beca de la Unesco.

La vida de Cortázar hasta este momento ha sido plena de cambios en su entorno. Este hecho sumado a una infancia entre lo maravilloso, a una juventud de aislamiento en lo literario, en si mismo, en el desarrollo de sus gustos, le permiten ver lo no familiar (*unheimlich*) desde lo familiar. Esto parece natural para él por su curiosidad y su interés por lo insólito. Detecta Cortázar el orden diferente que nos muestra en sus cuentos.

1.2.3 *El doble. Julio Cortázar*

Pero creo, con Rilke, ¡siempre él! que si el hombre tiene algún mensaje que dar a sus iguales, ese mensaje debe nacer en el silencio, adquirir su valor final en esas aguas íntimas del secreto y la meditación... Todo este discurso nació del hecho de que hoy, lunes, yo soy enteramente Julio Denis. Por eso le escribo.”(Cortázar, 2000, p.98)

En las cartas a Mercedes Arias y otras amistades cercanas, en la publicación de “Presencias” (1938), en los primeros cuentos y poemas publicados en revistas, Cortázar usaba el pseudónimo Julio Denis. Mucho se ha dicho de las razones del autor para hacerlo, probablemente por timidez, pero también podría ser una expresión de desprecio al apellido paterno. Sin embargo, en la carta citada anteriormente afirma ser enteramente Julio Denis cuando es el hombre que necesita dar un mensaje elevado.

Para Cortázar hay un sitio donde el hacer y querer ser se consolidan rompiendo esa dualidad permanente que somos todos y en el caso suyo, entre él y el escritor capaz de dar un mensaje a sus iguales. De ese sitio dice Cortázar “allí donde yo estaba y donde quería eso que era y eso que quería” (Citado en Yurkievich, 2004, p.14). El escritor es otro mientras escribe, es un hombre atrapado por una historia que contar, con la necesidad de exorcizar su alma a través del texto.

Yurkievich encuentra dos lados en la narrativa de Cortázar: uno donde narra abiertamente y otro donde se cierra: En los cuentos todo pasa en la esfera y desde allí muestra el mundo: “concibe el cuento como autogénesis, como maquinación reglamentada, que se concentra en la narratividad autónoma” (p.22). Su obra va creciendo. De la poesía pasó a los cuentos y luego introdujo una forma diferente de narrar que Yurkievich llama “protorelatos” en los cuales empieza a mostrarse el Cortázar cosmopolita, el “abremundos”, que cuenta desde su experiencia, de una manera abierta, suelta. Se aleja de la literatura literaria² hasta llegar a las novelas y en particular a *Rayuela*. Dos personas que son una, el hombre y el escritor, dos formas de escribir asociadas al mismo autor, la literaria y la

² En sus comienzos Cortázar hace una literatura exclusivamente literaria “se confina con autosuficiencia en un espacio letrado [...] se parapeta protegido por los usos de la prosapia literaria” (Yurkievich, 2004, p20). Parte de Borges, del uso de metáforas y mitos arquetipos.

abremundos. Planos que se confunden en uno solo. Del joven que necesitaba un pseudónimo para escribir al intelectual completo donde todos los planos terminan en uno.

El tema del doble es arquetípico en la literatura fantástica. Joseph Tyler, en “Speculum, spectrum y otras reflexiones alucinantes sobre el doble en Julio Cortázar” (2008) parte del uso que hace Cortázar del idioma: en dos de sus cuentos *Lejana* (1951) y *Satarsa* (1982) los personajes juegan con las palabras. En el primero, el cuento crece a partir de un anagrama de la protagonista Alina Reyes (Es la reina y...), y en el segundo de una palíndroma, con la que casualmente la Alina de “Lejana” jugaba años antes, (Atar a la rata) que al llevar a plural deja de ser palíndroma (Satarsa la rata). Satarsa es una rata con nombre y esto cambia las cosas en el cuento. La palíndroma es una palabra especular y el espejo no es otra cosa que un doble que es real pero que miente. Entre *Lejana* y *Satarsa* el puente es el lenguaje. Para Tyler otros tipos de puente entre los dobles de los cuentos son el reflexivo, como en “El otro cielo” (1966) y “Una flor amarilla” (1956), donde el personaje ve o convive con otro que cree que es él mismo; y el psicológico en donde “otro aspecto del doble se presenta en el puente que existe entre dos personajes que sufren metamorfosis ilusorias a través de la enajenación y la pesadilla” (p.54) evidente para Tyler entre el motociclista y el moteca de “La noche boca arriba” (1956) y entre el visitante del “Jardín des plantes” y el peculiar pez en “Axolotl” (1956).

En “Cortázar y sus dobles”, el escritor, ensayista y académico mexicano Hernán Lara Zavala sugiere inicialmente una metempsicosis de Poe a Baudelaire y a Cortázar a través de sus traducciones, que fundamentan la devoción del argentino por el cuento fantástico. Afirma acerca de los cuentos “que en muchos de ellos la intrusión de una realidad en otra y el paso de lo real a lo fantástico se produce con frecuencia violentando la identidad personal de los protagonistas” (p.59). En el caso de “Lejana”, hay un elemento recurrente en Cortázar: el puente, en este caso particular el que tiende entre Alina y la mendiga. En otros cuentos como “Las armas secretas” (1959) y “El ídolo de las cicladas” (1956) hay una fuerza extraña que transforma a Pierre en el mismo alemán violador de Michelle y a Somoza en victimario de Thérèse. Algo común en este cambio es la asociación con elementos específicos que al parecer lo disparan. En el caso de Pierre está la bola de

vidrio al pie de las escaleras de la casa, un espejo y otras que el autor va plantando en el desarrollo del cuento. En el de Somoza es la estatuilla griega.

Alonso M. Rabí Do Carmo en “Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de “Lejana”, “La isla a mediodía” y *Rayuela*)” hace una importante mención inicial al psicoanalista Otto Rank y su obra *The double. A psychoanalytic study*. Según Rank, el origen del doble se encuentra en el concepto primitivo del alma; somos mortales pero nuestra alma es inmortal, vivimos una vida mortal buscando ganar la vida eterna.³ Para nuestra investigación son pertinentes sus comentarios a los cuentos: en “Lejana”, la dualidad se da en la misma cotidianidad y termina en una transmutación mientras que en “La isla a mediodía”, la dualidad tiene un significado mítico en el que el desdoblamiento precede a la muerte y el doble busca su “paraíso perdido”.

Los textos relacionados con el doble y Cortázar mencionados anteriormente apuntan a mostrar el uso de este elemento en la construcción de cuentos fantásticos además de la relación con el psicoanálisis. En ellos se menciona un propósito importante de la obra de Julio Cortázar y es el de despertar inquietudes existencialistas en el hombre contemporáneo desde situaciones cotidianas y personajes comunes y familiares. En los textos también se menciona la existencia de lo real y lo irreal o fantástico. Uno de los objetivos de este proyecto es mostrar que Cortázar busca romper esa dualidad y que sólo hay una realidad que se extiende en la medida en que se muestra y se percibe de manera diferente. La herramienta para hacerlo será la cinta de Moebius

1.3 Julio Cortázar y la concepción de lo fantástico.

Es oportuno revisar las ideas de Cortázar acerca del cuento, a sus cuentos los clasifica en su mayoría como fantásticos. Hay tres textos que recogen sus pensamientos

³ Rank sugiere también que el motivo del doble se propone representar el eterno conflicto del hombre consigo mismo y en su relación con los otros, así como la lucha entre su necesidad de semejanza o fidelidad a sí mismo y su deseo de establecer diferencias. Para Rank, entonces, el doble surge como una operación de transferencia en las que están en juego muchas cosas que contribuyen a hacer más complejo este motivo: el deseo de perpetuidad, una manifestación de raigambre narcisista, la exaltación del yo y, a la vez, su pérdida de estabilidad.

sobre el cuento, en las siguientes páginas resaltaremos aspectos pertinentes a lo fantástico y su relación con la realidad.

1.3.1 *Algunos aspectos del cuento. (1962-1963)*

Es importante notar la visión de Cortázar, muy diferente a la de Todorov, al cuestionar la definición de realidad como algo definido de manera inocente en el siglo XVIII. Desde sus cuentos desafía un falso realismo, empujando de entrada las coordenadas de lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso que trazaba Todorov. Ese realismo es una falsa creencia fundamentada en que todo debe describirse y explicarse para ser parte del mundo normal. Para Cortázar el mundo no es tan confiable, tiene la *sospecha* de que hay muchas más cosas que son reales aunque no sean explicables por el inocente realismo tradicional. Los cuentos fantásticos de Cortázar persiguen esa sospecha, encontrar ese intersticio de la realidad que es la puerta a un camino que la puede extender, mostrar que al abrir una puerta no necesariamente pasamos al lugar que pensábamos, tal vez lleguemos a un zaguán intermedio donde se quiebren nuestras expectativas. Cita Cortázar a Alfred Jarry “para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes” (1970, p.509), es así como entendemos la intención del autor de desarrollar esas sospechas de otra realidad, encontrar lo inexplicable en la realidad conocida para ampliarla.

Es importante resaltar tres elementos que Cortázar considera definitivos para el cuentista, éstos para él, constituyen el oficio del buen cuentista:

1. Cortázar dice que la significación del cuento reside en su tema. Un *tema significativo* atrae un sistema de relaciones conexas, al tratarlo con oficio, el cuentista nos lleva a otro sistema de relaciones más complejo y hermoso que el del simple acontecimiento sobre el que se construye el cuento. A partir de mostrar desde el cuento una foto de la realidad, nos lleva a una mucho más amplia. El oficio del escritor y su alianza con el tema son lo que determinan si el suceso escogido para el cuento llega a ser significativo. El cuentista debe lograr que el tema no solamente valga por sí mismo, sino que sea capaz de actuar en el lector como un disparador de su inteligencia y sensibilidad,

apuntándolas hacia algo que va mucho más allá de la anécdota literaria contenida en el cuento.

Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. (p.516)

El cuento significativo propone una *especie de ruptura de lo cotidiano*, aprovecha momentos en que lo familiar deja de serlo por alguna razón que sólo el cuentista logra identificar para ampliar la realidad, para llamar a una reflexión particular en el lector desde un tema simple que cualquiera comprendería.

El tema significativo debe estar acompañado del buen tratamiento literario del tema, la técnica utilizada, el oficio. Tensión e intensidad son los elementos que componen el estilo del escritor para darle vida al cuento, se debe escribir tensamente y mostrar intensamente.

2. Intensidad es la “eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite” (p.524). La intensidad es un flujo de energía que aumenta entre menos resistencia tenga, sin obstáculos, el tema fluye, generando intensidad, llevando al lector vertiginosamente en la acción de la narración.

3. La tensión debe manifestarse desde el comienzo del cuento, es la que conecta al lector con la narración para después ir revelando el tema, “se ejerce en la manera en que el autor nos va acercando lentamente a lo contado” (p.524). El oficio del escritor está en mantener la distancia entre el lector y la revelación del cuento, mostrando el tema sutilmente sin que el lector sepa qué va a pasar.

En el texto, identifica Cortázar los tres instantes en el cuento. El antes, que es el escritor, su carga de valores y visión de mundo; el presente, la forma en que el escritor da el tratamiento literario al texto de forma que se exceda en sí mismo; y el después, allí está el lector cuya reacción depende del oficio del escritor.

Este oficio consiste, entre otras muchas cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea, para después, terminado el cuento, volver a

conectarlo con su circunstancia, de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa.(p.523)

1.3.2 *Del cuento breve y sus alrededores (1969)*

“Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste ser uno, no de otro modo se obtiene la vida en el cuento” (Cortázar,1960,p.59). Cortázar coincide con esta afirmación de Quiroga y la relaciona con su concepto de esfericidad del cuento: todo el cuento está dentro de la esfera, es un espacio cerrado, una forma perfecta que se proyecta de adentro hacia fuera, va creciendo desde su centro a partir de un sentimiento preexistente del cuentista. No es producto del escritor, no es algo que él crea sino algo que construye desde adentro y que deja con vida propia. Cortázar enfatiza bastante en que nunca pretende ser un demiurgo constructor del cuento, sólo un camino de él, como si al escribirlo sufriera un exorcismo que lo liberara del tema. El cuento debe tener vida propia, para esto el narrador debe estar dentro de él, sin distancia, de esta forma logra mayor credibilidad. Así lo debe entender el lector. Cortázar promueve la autarquía del cuento, su independencia de un escritor creador.

Cortázar usa una metáfora interesante acerca de un puente: el escritor y el cuento deben estar en orillas diferentes, en una está la voluntad de expresión y en la otra lo expresado; entre los dos hubo una conexión, un puente que se perdió cuando se completó la obra. De esta manera “el lector tendrá la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo” (p.64). Escribir es exorcizar, cita el autor a Neruda quien afirmaba de sus obras que “mis criaturas nacen de un largo rechazo”. El mismo Cortázar afirma no responder por sí mismo, si en los momentos que siente que un cuento le cae, no se deshace de él. “Escribir un cuento así, es a la vez algo terrible y maravilloso” (p.73)

Sobre los cuentos fantásticos, en particular, Cortázar hace tres observaciones:

Lo fantástico como nostalgia: Cuando el cuento describe esa sospecha de una realidad extendida, obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre

Lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario: “sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico” (p.80) y una vez ha aparecido allí, el tiempo debe continuar su transcurrir inalterado.

Termina Cortázar su texto afirmando que los cuentos exitosos requieren *de una ósmosis*, de lo fantástico y lo habitual, si no la hay, y estos dos elementos permanecen yuxtapuestos, el cuento no será grandioso.

1.3.3 *Del sentimiento de lo fantástico (1967)*

En este texto revela Cortázar su vivencia personal de lo fantástico. Una infancia donde soñaba con lo maravilloso y vivía en lo real: tenía muy claro que lo real era lo cotidiano y lo maravilloso aquello que no cabía en ese orden. El momento de quiebre se da al leer *El secreto de Wilhelm Storitz* (1910, póstuma)⁴ de Julio Verne en “la más absoluta suspensión de la realidad” (1967, p.43). Convencido de que no se puede dudar de la realidad descrita por el autor o escrita en cualquier texto, se escandaliza ante un compañero para quien la historia era fantástica. A partir de ahí surge la visión fantástica del mundo en Cortázar, el convencimiento de que al escribir sus cuentos afecta la realidad.

Habla Cortázar de la habilidad de hacer de lo fantástico algo cotidiano. Y ese es el gran punto, la revelación. Consideramos real lo que es cotidiano, un concepto enano de la realidad. Si lo que consideramos fantástico se vuelve cotidiano, entonces estamos extendiendo nuestra realidad hacia una realidad absoluta donde todo convive. Ciertas personas desarrollan la capacidad de romper memoria y sentidos para lograr:

la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los inversos, son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*. (p.44)

Cita Cortázar a Víctor Hugo respecto a la definición del punto vélico: En la construcción de veleros se consideran las fuerzas aerodinámicas sobre las velas y las

⁴ Storitz, jugador de ajedrez, se autoproclamó campeón mundial, el primero. Mantuvo su título durante años, lo perdió y luego enloqueció. Así que para Verne el hombre invisible que guardaba el secreto heredado de su padre era un ajedrecista famoso, realidad y fantasía de nuevo son una.

hidrostáticas sobre el barco teniendo cada una de ellas un punto donde se concentran; la construcción de un buen barco solo depende del balance y la ubicación de estos dos puntos en el velero. Lo importante aquí es que el punto vélico solo es detectable o perceptible para los mejores constructores. Así mismo, la capacidad de anticipar la sorpresa, de ver lo fantástico en lo cotidiano es un regalo para pocos, es “la capacidad de no escandalizarnos frente a las rupturas del orden” (p.47).

1.4 Relación de conceptos sobre lo fantástico.

Cuando Cortázar habla de la sospecha de una realidad oculta, cuando habla de las excepciones de la realidad empieza a romper ese mundo binario descrito por Todorov donde hay irreal o real. Una sola realidad, creciente, con asomos de excepciones que rápidamente se volverán parte de la regla es lo existente para Cortázar.

De la trilogía de géneros de Todorov, el de lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso; Cortázar pasa a uno donde se funden lo extraño y lo fantástico, donde lo explicable y lo no explicable forman uno solo, mientras lo maravilloso, ese mundo ajeno al hombre corriente y su cotidianidad, deja de ser relevante, a sabiendas de que es alegórico, no literal.

Sorprende Todorov al final de su análisis con la frase “la literatura fantástica pone justamente en tela de juicio la existencia de una oposición irreducible entre lo real y lo irreal” (2006, p.174). A partir de esta sentencia podemos conectar a Todorov con Sartre y Cortázar en una visión más contemporánea de lo fantástico, muy lejana de las definiciones del siglo XIX. Lo fantástico atañe al hombre común; es una visión más de su existencia. No hay más ese enfoque binario, ahora lo fantástico es parte de la realidad, hay un solo mundo, una realidad creciente a partir de las sospechas y excepciones. El cuento se fundamenta en la vida, parte de la cotidianidad, de nosotros.

El mundo fantástico para Cortázar es diferente al de Todorov, más cercano al de Freud y con algunas similitudes con el de Sartre. Es importante revisar lo que dice Calvino al afirmar que lo fantástico es una invitación a la interioridad del lector, nos cuestiona la forma de pensar, la manera en que experimentamos la realidad. Y esto es importantísimo, entender la brecha entre el mundo percibido y el mundo ideal, lo fantástico es un motor

interior para el desarrollo del individuo, es una fuente de motivación para crecer. Acá podemos ampliar la importancia de lo fantástico a la práctica como un modo de retar las visiones de mundo *WELTANSCHAUUNGEN* (Checkland, 1994, p.52) generando brechas de tensión creativa. En todas las disciplinas existen visiones de mundo que deben ser retadas por la visión del mundo ideal (fantástico).

Todorov menciona los factores de toda obra: verbal, sintáctico y semántico. El principal punto de intersección con Cortázar es la carga semántica de lo fantástico y su peso sobre el lector para transformar su visión de mundo, ampliarla, sacudirla y enriquecerla. Freud y Todorov hablan de temas comunes en la literatura fantástica, incluso, al igual que Calvino, acuden a los temas del consciente y el inconsciente, del yo y del tú, de recuerdos infantiles o actos primitivos, arquetípicos que derivan en el efecto fantástico. Sin embargo, Cortázar, desde su voz de escritor lo reduce todo a la significación del tema, a la capacidad del escritor para ver ese espacio entre las dos sillas, escribir sobre esa sospecha de una realidad diferente, el intersticio de realidad, el zaguán que encontramos al abrir una puerta. Para Cortázar no hay temas característicos de lo fantástico, los temas salen de la realidad, del hombre que es el mismo lector, que vive, así como el escritor, en una cotidianidad que desde su mentalidad soñadora puede ver temas cotidianos como significativos. La tensión y el oficio del escritor son las herramientas para hacer de ese tema significativo un cuento grandioso.

En cuanto a la sintaxis, el texto siempre se utiliza para generar un impacto final, para Cortázar esa construcción se hace desde adentro del cuento y la herramienta que dirige la energía del lector hacia ese momento culminante es la intensidad.

En lo verbal coinciden Todorov y Cortázar en la forma de enunciar, en la importancia de la primera persona narrando, en caso de que se use una tercera, ella debe estar siempre muy cerca de lo que pasa en el cuento y se debe mostrar como parte de su desarrollo, no como constructor de éste. Sin embargo, opinan diferente sobre la enunciación, para Todorov debe ser literal, sin alegoría, alejada de la poesía mientras que para Cortázar es poesía, es Jazz. El cuentista se parece al poeta, en el momento de escribir

se encuentra en un estado de delirio en el que es instrumento de lo que escribe. No de otra forma podría escribirse algo fantástico.

Para Freud, lo fantástico serían los momentos en que cosas familiares que creíamos olvidadas, aparecen de nuevo y nos parecen siniestras o fantásticas. Son momentos en que nuestra memoria pasiva nos recuerda que esto que pasó fue parte de nuestra realidad y que es posible que suceda de nuevo. La preocupación de Freud por encontrar las causas de lo siniestro es comparable a la intención de Cortázar para entender lo fantástico; en su texto, *El sentimiento de lo fantástico* renuncia a buscar una definición académica de la palabra invitando a sus lectores a preguntarse, desde su mundo interior y sus vivencias personales, ¿En qué momentos se han encontrado en situaciones, irrupciones o coincidencias en que su inteligencia y sensibilidad les sugiera que las leyes a que obedecemos habitualmente no se cumplen del todo, solo de manera parcial o son una excepción a ellas? El efecto que causan estas situaciones es, para Cortázar, el sentimiento de lo fantástico.

A diferencia de Todorov, Cortázar no habla de vacilaciones en el lector; su propósito no es que el lector vacile sino abrir su mundo a una realidad más amplia. En Cortázar no es necesario que el lector y el personaje o alguien dentro del cuento compartan la vacilación que siente el lector ya que objetivo es encerrarlos a todos en la esfera del cuento.

La aproximación contemporánea de Sartre abre un nuevo espectro; lo fantástico es el mundo al revés, aquel en el que el alma y el cuerpo están invertidos así como los medios y el fin. Esos cuentos que son un mundo en sí mismos, tan diferente al nuestro pero tan cotidiano aunque libre de objetos sin finalidad clara, donde el hombre es fin aunque no lo encuentra y por lo tanto sufre del absurdo consecuente, luchando contra él sin esperanza evidente.

La conclusión fantástica sería que lo fantástico no se puede definir concretamente, es algo que pasa en la mente del escritor y queda en el texto, donde desarrolla vida propia y es leído por un lector que siente un alivio de su realidad predeterminedada, una expansión de la cotidianidad que le da tregua a su rutina sin salida, permitiéndole vivir al revés el mundo

que no tiene opciones. La realidad es la fuente inagotable de temas y su tratamiento será fantástico. Evoluciona en el tiempo.

1.5 Lo que llamaremos realidad extendida.

Sin entrar en paráfrasis enunciaremos frases de Julio Cortázar que explican lo que aquí entendemos por realidad extendida para luego señalar el motivo que empuja esta investigación:

En “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar enuncia de la siguiente manera la sospecha de que hay algo más que la percepción convencional de la realidad:

La sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable [...] han sido algunos de los principios orientadores de una literatura al margen de todo realismo ingenuo (1970, p.509)

En ese mismo ensayo sobre el cuento se refiere a la similitud entre el cuento y la fotografía como formas que expanden la realidad a partir de un fragmento de ella:

definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actué como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia (p.513)

En *La vuelta al día en ochenta mundos* dice acerca del sentimiento fantástico, confirmando que solo hay una realidad:

siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. Los únicos que creen verdaderamente en fantasmas son los fantasmas mismos.” (1967, p.47)

Mario Goloboff en su biografía de Cortázar acierta en el mismo punto describiéndolo con suma claridad:

Para Cortázar, en cambio, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico. Lo que, en su opinión sucede, es que una lógica cartesiana ha invadido o, mejor dicho limitado los contornos de la realidad. Pero dentro de esta caben, deben caber, los sueños, las fantasías, los desórdenes...Un verdadero realismo para él, debe estirar los límites de lo real, dejar ver sus

“intersticios” dejar asomar lo que a una mirada demasiado normalizada se oculta. El mundo fantástico, para Cortázar está dentro del nuestro. (1998, p.79)

La idea fundamental de Cortázar sobre el género fantástico gira alrededor de la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar en lo que tradicionalmente llamamos realidad todo aquello que es insólito, inesperado, excepcional, extraordinario.(p.84)

Cortázar sospecha, está atento, sus ojos educados no creen en fantasmas ni en casualidades. Su mente pródiga no se preocupa por la causalidad. Sale permanentemente a lo abierto, al espacio libre de orden, de anverso. Tiene binóculos de reverso, anteojos anti sorpresas. Todo eso porque sospecha, porque sabe de la inocencia del sentido común, de lo miope de nuestra percepción. Sabe que la realidad termina y comienza en el libro y que la imaginación acaba en la palabra. Estas sospechas pretenden nuevas realidades, extender el orden a costa del orden, sólo para entrar en un círculo virtuoso donde nuevos ojos, con un nuevo a priori de mundo puedan conjugarlo con la experiencia del entorno para reducir la ingenuidad de nuestro paradigma.

De su literalidad le sirve la paradoja, herramienta de sabios, filósofos y matemáticos para retar lo común, destruir formas de mundo, permitir que Aquiles persiga a la tortuga sin alcanzarla, que haya cretenses mentirosos a los que tal vez debemos creerles y hoteles de habitaciones infinitas donde no caben todos los huéspedes posibles. Sale armado de la paradoja, conocedor de Guide, del *mise en abyme*, de senderos que se bifurcan. Con la paradoja en sus manos, la cinta de Moebius, figura mágica perceptible solo cuando nuestros sentidos aceptan lo real: con ese anillo pretende el mago extender la realidad, una realidad que hoy más que nunca está perdida entre mercados y redes de datos.

El sueño y la realidad, los planos divergentes pueden coincidir en Moebius, adentro y afuera, sin frontera. Por eso esta tesis apasionada de las fantasías realizables; por eso esta redención, conciliación de dos que pueden ser congruentes donde el reverso puede ser sin destrozar la planitud del anverso.

II. SOBRE LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD Y LA BÚSQUEDA DE LA “REALIDAD EXTENDIDA”

Hemos visto que la noción de lo fantástico de Cortázar se distancia de las definiciones que buscan deslindar lo fantástico de la realidad para proponer en cambio una concepción de “realidad extendida”. En este capítulo discutiremos una serie de figuras que ponen en cuestión esa percepción de la realidad que Cortázar incluía dentro de la “gran costumbre”. Nos ocuparemos de la paradoja, las bandas de Mach y, por último, de la cinta de Moebius.

Exploramos la cinta de Moebius en detalle desde su descubrimiento, sus fundamentos geométricos, topológicos y su relación con las artes. Veremos que no solo aparece como una figura matemática, sino como una conexión de planos que adicionalmente nos lleva a revisar cómo percibimos lo real. Es decir, haremos este recorrido para proponer la cinta de Moebius como principio de construcción de los cuentos de Cortázar que nos permite aprehender esa “realidad extendida”.

2.1 La paradoja del infinito, Borges, Carroll, Hofstadter

Las paradojas son afirmaciones opuestas a lo que se considera verdadero o a la opinión general, probar la falsedad de la afirmación es un dilema ya que la prueba contradice a la vez la realidad. La fuerza de la paradoja está en que se construye desde lo cotidiano para contradecirlo, reta el sentido común desde lo común, a la lógica desde la lógica. Una definición formal sería: “La paradoja es una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen

sentido, o a veces opuestas al propio enunciado en que se inscriben” (Forradellas y Marchese, 2007, p.307). Cada paradoja despierta preguntas, inquieta la mente y desafía la ciencia a partir de la necesidad de confirmar su validez o falsedad, es una forma de extender el conocimiento.

Una de las paradojas más interesantes es la del infinito, acontecimientos que desafían el tiempo y el espacio absolutos a través de situaciones que se pueden repetir indefinidamente. En muchos aspectos de la realidad encontramos maneras finitas de representar procesos interminables: esa es la paradoja del infinito. Vamos a ilustrar la forma en que algunos ejemplos en la literatura son paradójicos respecto al infinito con el objetivo de dejar un antecedente que permita relacionar posteriormente las paradojas y el infinito con los cuentos de Cortázar y la cinta de Moebius.

Lewis Carroll hace referencia a una de las paradojas de Zenón con la que pretendía probar su teorema del movimiento ultra inexistente: “la realidad es una, inmutable e incambiable; toda pluralidad, cambio y movimiento son meras ilusiones de los sentidos” (Hofstadter, 1987, p.35). La paradoja plantea una carrera entre una tortuga y el de los pies ligeros. Aquiles le da una ventaja y comienza la carrera. Para alcanzar a la tortuga el ágil guerrero tiene primero que recorrer la mitad de la ventaja, pero antes la mitad de esa mitad, y antes la mitad de la mitad de la mitad de la ventaja. Así se da cuenta que nunca alcanzará a la tortuga porque mientras ella avanza, el sigue intentando recorrer las infinitas mitades de la ventaja inicial concedida.

Carroll era matemático. La matemática abordó el concepto de infinito desde la teoría de conjuntos y de sucesiones y series; así que la explicación de esta paradoja era sencilla y demostraba que en efecto Aquiles ganaría. Sin embargo, Carroll utilizó a los personajes de Zenón para desarrollar una nueva paradoja: Aquiles ya ha alcanzado a la tortuga, está sentado encima de su caparazón descansando y ella empieza una discusión acerca de la primera proposición de Euclides, en la cual se afirma que si dos objetos son iguales a un tercero, entonces los dos objetos son iguales entre sí. En ella, dos proposiciones llevan a una tercera hipotética, muy lógica a partir de las dos iniciales. Todo es muy evidente para el campeón. Sin embargo, la tortuga cuestiona la validez de una de las

tres proposiciones, con lo cual se hace necesaria una cuarta que afiance la veracidad de las dos iniciales. Parece estar asegurada la veracidad de la cuarta, sin embargo la tortuga cuestiona de nuevo las tres iniciales y propone el enunciado de una quinta. En ese momento el narrador se retira de la escena. Cuando regresa la discusión ya va en múltiples proposiciones adicionales y sabe que la tortuga ha metido a Aquiles de nuevo en una paradoja infinita en la cual siempre será necesaria una proposición adicional para probar la hipótesis inicial.

Jorge Luis Borges también plantea situaciones repetibles a perpetuidad, en su colección de cuentos *Ficciones*, publicada en 1944 hay dos narraciones ejemplares: “Ruinas circulares” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

En “Ruinas circulares” un forastero llega a un templo en ruinas. Allí decide crear a un hombre en sus sueños para hacerlo realidad, se prepara para hacerlo tras días de meditación. En un primer intento sueña con alumnos entre los cuales elegirá al más apto. Sin embargo, cuando está listo para hacerlo realidad deja de soñarlo. En el siguiente intento decide partir del corazón; entonces sueña con un corazón y en el sueño sigue armando su hombre soñado pensando que será el primero, el Adán soñado. El proceso avanza favorablemente y el hombre decide seguir soñando su creación por un tiempo para probarlo, corregirlo y mejorarlo. Sueña con una de las deidades de las ruinas quien le dice que el hombre soñado queda listo para estar entre los humanos, ellos lo considerarán real; sólo el fuego sabrá que es un fantasma y lo dejará ileso cada que lo toque. En un sueño, la creación ya no está, se ha ido al norte a encontrar unas ruinas donde vivirá entre los hombres. Se completa la creación. Tiempo después se entera de que en esas ruinas había un hombre al que no lo quemaba el fuego; supo que ese hombre era su engendro.

Una noche, inesperada como todas, el fuego llegó a las ruinas, el forastero resultó ileso luego del encuentro, el fuego no lo quemaba. Entonces supo que él, también, era un hombre soñado, uno más dentro del sueño de otro que también soñó y creó uno más, otro que también fue soñado por otro. Sueños repetidos infinitamente, sueños que son realidad y sueño.

La paradoja sería: Soñar con hacer realidad un sueño y darse cuenta que la realidad es un sueño realizado.

El jardín de los senderos que se bifurcan es una historia policíaca con una paradoja interesante que corre paralela. Un hombre oriental, Ts'ui Pên, dedica trece años de su vida a dos objetivos, escribir una novela muy popular y edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. El protagonista del cuento resulta ser descendiente del sabio oriental y piensa que ese laberinto debe ser infinito, lo imagina

inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito [...] Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (Borges, 1974, p.475)

El personaje del cuento llega a la casa de Stephen Albert, nombre clave para el desenlace de la historia policíaca y con una importancia diferente para entender el misterio del laberinto y el libro de Pên. Albert resulta ser la persona que tiene el jardín de los senderos que se bifurcan, le explica al descendiente de Pên que el laberinto infinito y el libro eran un solo objeto. El hombre no le cree; cuando leyó el documento de su ancestro pensó que era un texto de incongruencias contradictorias donde en un capítulo el héroe muere para aparecer vivo en el siguiente. Albert explica la clave de todo, la encontró en una carta donde Pên escribe “dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” (p.477), su interpretación es que al afirmar *varios porvenires (no a todos)* Pên sugiere una bifurcación en el tiempo, no en el espacio.

en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, el opta –simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (p.478)

Ante cada decisión las alternativas no se eliminan, son a la vez el punto de partida de nuevas alternativas o bifurcaciones. En la novela de Pên, al mantener todas las bifurcaciones posibles, cualquier situación puede ocurrir. Entonces hay que pensar en el tiempo, en la novela Pên no lo menciona, el tiempo entre una bifurcación y la otra, la duración en el tiempo antes de encontrar una nueva bifurcación por cada rama del sendero.

Pên “creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos diferentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades” (p.479). El infinito abarca todo. Una bifurcación, se toma una decisión en el tiempo en que estamos, la alternativa no se descarta, esa alternativa se desarrolla en un tiempo diferente pues no hay tiempo absoluto, al final hay tantos tiempos como bifurcaciones.

La paradoja: cuando se decide, la alternativa desechada, por estar en el pasado no deja de suceder; algún día en el porvenir de alguien sucederá.

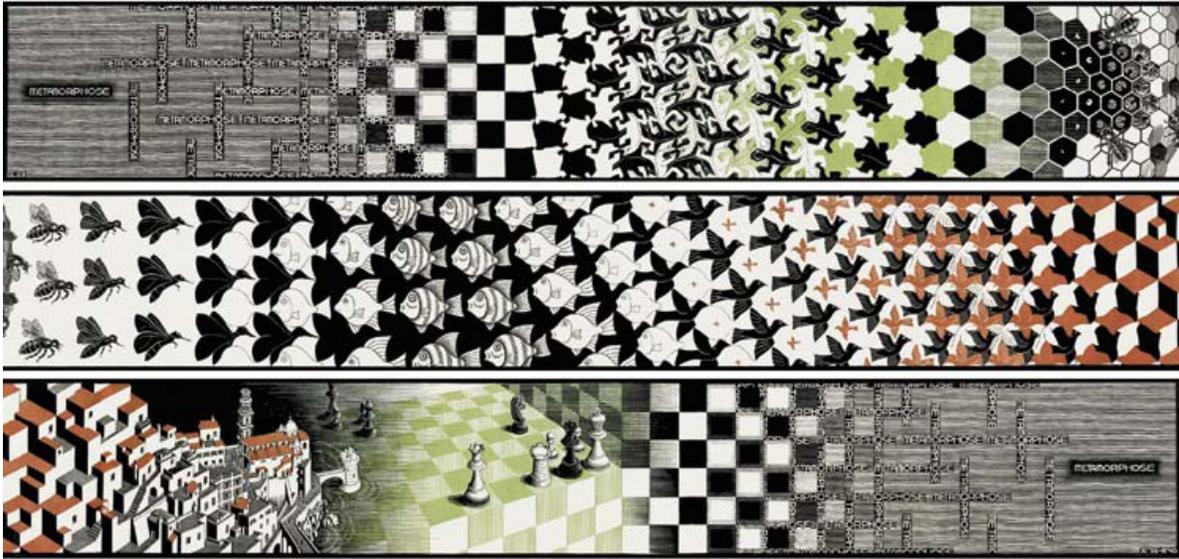
La aproximación contemporánea más importante al tema de la paradoja del infinito está en el libro *Godel, Escher, Bach: Un eterno y grácil bucle*. (1979) de Douglas R Hofstadter. El autor se remonta a la obra de Bach, *La ofrenda musical* (1747) al rey Federico el Grande, plena de cánones y fugas a partir de un tema compuesto por el rey⁵. J.S. Bach, en una visita al rey, improvisó una fuga a tres voces y luego compuso toda la ofrenda musical incluyendo una fuga a seis voces. Los cánones son secuencias musicales construidas por distintas voces que entran en tiempos diferentes a hacer parte de la composición, cada voz interpreta el mismo canon arrancando en momentos distintos y/o en tonos y velocidades diferentes, de ésta manera cada nota cumple dos funciones: acompaña la melodía principal y es parte de ella. Uno de los cánones es el *canon cancrans* o del cangrejo: en él, la misma composición se puede tocar de manera regresiva. En otro de ellos, *Canon per tonos* el tono va subiendo pero termina en la misma nota en que inició, así lo describe Hofstadter:

⁵ En la colección de cuentos de Julio Cortázar titulada *Queremos tanto a Glenda* (1980) hay uno llamado *Clone*. Es la historia de un conjunto musical compuesto por ocho personas, que son a la vez voces para cantar madrigales. Cada fragmento del cuento corresponde a una composición de la ofrenda musical interpretada por el número de voces que en ella aparecen, siendo cada personaje un instrumento diferente, el lector nota al leer el cuento que no hay un personaje central y que en cada fragmento participan diferentes protagonistas y que solo al final (*Ricecar 2 a 6*) participan todos menos la muerta y el asesino. Así se las arregla Cortázar para contar la vida de sus personajes que desemboca en un crimen pasional similar al cometido cuatrocientos años antes por Carlo Gesualdo, noble compositor de los madrigales que asesinó a su adúltera esposa mientras yacía con su amante.

Es un canon a tres voces. La de arriba canta una variante del Tema Real mientras las otras dos ejecutan una armonización canónica basada en el segundo tema. La más baja de estas dos voces canta su tema en do menor (que es la tonalidad del canon en su conjunto), y la otra canta el mismo tema pero desplazado hacia arriba por un intervalo de quinta. Lo que hace de este canon algo distinto de cualquier otro es que cuando termina – cuando parece terminar, mejor dicho – no está ya en la tonalidad de do menor sino de re menor. De alguna manera se las ingenia Bach para modular (cambiar de tono) frente a las narices del oyente. Y además el canon está construido de modo tal que su terminación se enlaza sin la menor violencia con su propio comienzo, de manera que puede uno repetir el proceso y, comenzando ahora en la tonalidad re, terminar en mi, y recomenzar entonces en mi para terminar en fa sostenido, etc. (p.12)

En la obra de Bach, Hofstadter encuentra isomorfismos y ciclos eternamente remontables a los que llama bucles. Un ciclo es un isomorfismo repetido y puede tener varios niveles de repetición. “cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de un nivel del sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida”. (p.12)

Luego de describir las particularidades de la *Ofrenda Musical*, Hofstadter aborda la obra del artista gráfico Maurits Cornelius Escher. Describe la forma en que utiliza isomorfismos y ciclos eternamente remontables en sus pinturas. En ellas vemos la realidad, pero al mirar detalladamente encontramos lo fantástico, formas que no vemos a primera vista, isomorfismos y bucles que se repiten, vemos lo finito y lo infinito, lo irreal pintado en un dibujo real, los dos conceptos están presentes de forma simultánea, ¿cuál es cual, dónde está el litoral que diferencia la realidad de la imaginación? Serán los sentidos que nos engañan, tal vez la obra de Escher le da la razón a Zenón, cómplices sin tiempo. Los cuadros de Escher encierran la paradoja, en ellos está el bucle.



M.C Escher. *Metamorfosis 2* (1940). Grabado en madera. (4 m X 0.2 m) .

En el arte y la literatura las paradojas son retos al sentido común, en la matemática son un desafío a la ciencia, un golpe al sistema. En 1931 el matemático Kurt Godel enuncia su teorema, el cual parafraseado por Hofstadter dice: “toda formulación axiomática de teoría de los números incluye proposiciones indecidibles” (p.19). El teorema es una paradoja en cuanto a que afirma que ninguna realidad matemática está soportada por una realidad absoluta. Es el símil matemático a la paradoja de Epiménides quien, siendo cretense afirmó “todos los cretenses son mentirosos”. Para Hofstadter “en suma, lo que demostró Godel fue que la demostrabilidad es un concepto más endeble que la verdad, independiente del sistema axiomático de que se trate” (p.21). Las paradojas son el enemigo de las reglas matemáticas, desafían la lógica.

El objetivo de la obra de Hofstadter vas más allá de describir estas paradojas y usar la fábula de Carroll de Aquiles y la tortuga para enunciar sus conceptos. Según el autor

una de las tesis principales del presente libro es que no hay contradicción alguna, y uno de los principales objetivos es lograr que el lector se anime a enfrentar la contradicción sin ningún miedo, a saborearla, a darle vueltas, a desmenuzarla, a revolcarse en ella, para que al terminar la lectura se vea dueño de nuevas ideas sobre el abismo al parecer insalvable entre lo formal y lo informal, lo animado y lo inanimado, lo flexible y lo inflexible. (p.30)

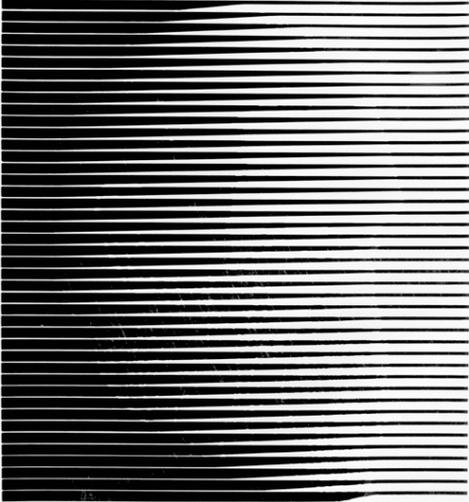
Los cuentos de Cortázar son paradójicos, la forma en que retan la realidad desde lo cotidiano, invita a una reflexión que extiende nuestra realidad. Al leer el objetivo del libro de Hofstadter es inevitable pensar en Cortázar y su forma de enfrentar la contradicción de una manera literaria, desde la misma realidad, mostrando que no contradice lo fantástico sino que el uno convive en la otra siendo un solo anillo de Moebius.

2.2 Bandas de Mach. La memoria de los sentidos sesga la percepción.

El alemán Ernst Mach (1838-1916), consagrado físico conocido principalmente por sus estudios de las ondas y la dinámica de su movimiento en el aire, determinó la velocidad a la que viaja el sonido (Número de Mach) y retó las teorías de Newton acerca del espacio y tiempo absolutos abriendo el camino a las teorías de la relatividad, sus conceptos despertarían la curiosidad del joven Einstein. De la física saltó Mach a la filosofía, vinculándolas en un concepto que él llamaría *filosofía de la ciencia*.

Mach era parte del grupo de intelectuales precursores del *Círculo de Viena*. Su aporte principal al pensamiento del círculo fue el empirismo según el cual: el conocimiento es producto de la evolución; nuestros sentidos, mentes y culturas crecen y evolucionan históricamente a partir de la interacción entre experiencias pasadas (a priori empírico), que conforman nuestra estructura cognitiva, y las vivencias inmediatas con el entorno. Inicialmente imitamos, de esa imitación se construye una experiencia que se guarda en nuestra memoria y en la de los sentidos, esa memoria es individual y colectiva (cultura) y es la base para desarrollar el conocimiento en un proceso dinámico y virtuoso. También aportó Mach al desarrollo de la Psicología buscando relacionar nuestras sensaciones con los estímulos externos. Lo que pasa en el mundo físico no es sólo motivo de estudio de las ciencias naturales sino de la psicología para entender la forma en que éste afecta al ser humano desde su propia experiencia. El concepto innovador es el de la memoria de nuestros sentidos, los órganos tienen su propia memoria. Las imágenes que nuestro cerebro percibe no son la realidad como tal sino la interpretación que de ella hacen nuestros ojos de acuerdo a su experiencia, a su a priori empírico. El sistema visual se adapta constantemente a la situación presente desde lo aprendido en las anteriores.

We don't experience reality but rather experience the alter effects of our nervous system's adaptations to new stimuli. If we perceive not things directly but contrasts of things, then the world is a biological construction formed trough the process of the nervous system adapting to new sensations. (Mach).

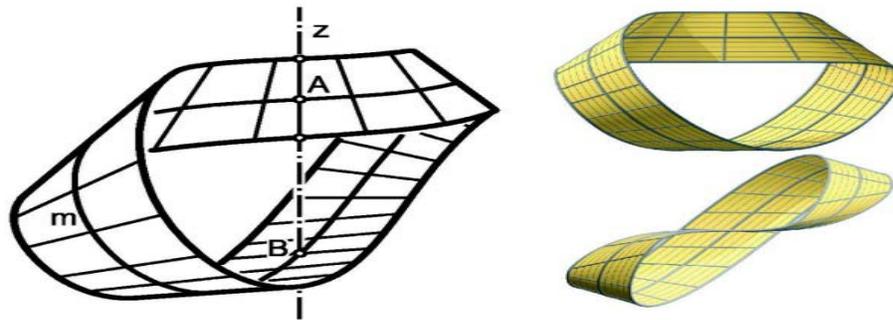
	
Imagen de Mach en Bandas	Ernst Mach

El trabajo de Mach, *Análisis de las sensaciones* (1886), prueba que las sensaciones no son experiencias puras sino la interacción entre el suceso y la experiencia cognitiva consolidada en el pasado. Este trabajo es fundamento de la teoría psicológica conocida como Gestalt. Los conceptos de Mach amplían y explican las diferencias entre la percepción individual del entorno en el tiempo y las personas. Al entender que las únicas entradas de la realidad a nuestro mundo interior son nuestros sentidos, tan fisiológicamente diferentes entre todos, tan diferentes en el tiempo que no podríamos decir que el amarillo que hoy vemos es igual al de nuestra infancia, comprendemos la necesidad de un mundo parametrizado donde podamos todos creer que un metro es el mismo para todos, de modo que áreas y volúmenes sean comunes y universales. La realidad es tan subjetiva que no podríamos ponernos de acuerdo en nada que dependa de nuestros sentidos, el tamaño de una habitación, la distancia entre dos lugares, colores, luminosidad, temperatura.

Para Julio Cortázar tampoco hay isomorfismo entre la realidad y la apariencia, su forma de probarlo es muy diferente a la de Mach. Tienen en común la idea de que la realidad es algo muy diferente a lo que percibimos, que el hombre debe entender el mundo más allá de la percepción que sólo muestra lo cotidiano para saber cómo lo afecta y cómo puede extender su realidad. Los cuentos de Cortázar llaman a dudar de la percepción y la cinta de Moebius es una figura que no logramos comprender fácilmente a partir de la experiencia de nuestros sentidos, por eso son tan complementarias.

2.3 La cinta de Moebius

2.3.1 Historia y conceptos.

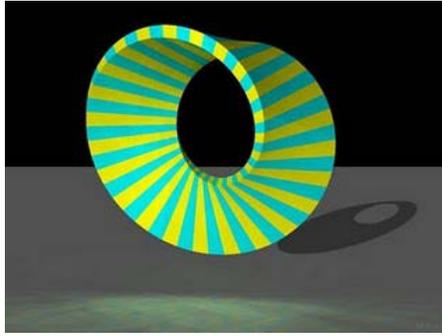


Cinta de Moebius

La banda, cinta o anillo de Moebius es una superficie con una sola cara y un solo borde o componente de contorno. Tiene la propiedad matemática de ser no orientable. También es una superficie reglada.

Una superficie es un conjunto de puntos que forman un espacio bidimensional, es decir que solo tiene longitud y anchura. Una superficie es un objeto topológico. La particularidad de la cinta de Moebius es que tiene una sola cara y un solo borde, una sola frontera. Es supremamente evidente para nuestros sentidos que tiene dos bordes y dos planos, sin embargo la realidad es diferente.

Es una superficie reglada porque es desarrollada por una generatriz, una línea que sigue una curva. Es una superficie no orientable porque el sentido de las tangentes de sus planos se invierte al recorrer toda la cinta.



Superficie reglada

Una forma más sencilla de comprender la no orientabilidad de la cinta es la siguiente: Al definir un punto sobre la superficie y definir un vector tangente, encontraremos que el mismo punto ubicado sobre la superficie contraria de la cinta, tendrá el sentido opuesto. Si un hombre caminara por la superficie de la cinta al pasar por la parte interna su mano izquierda estaría del otro lado al pasar por el mismo punto en la parte externa.

La cinta de Moebius es una figura geométrica, como tal puede ser representada, construida en un eje de coordenadas x, y, z y descrita mediante tres ecuaciones que son función de dos variables; la posición longitudinal en la banda y la vertical.

En topología también tiene aplicaciones al ser una superficie. La topología trata de objetos, superficies que se transforman sin perder sus propiedades. La unión, conexión de superficies y objetos.

La cinta fue descubierta casi simultáneamente por dos matemáticos alemanes: August Ferdinand Moebius y Johan Benedict Listing en el año 1858. Días del Gran Imperio Alemán.

Moebius nació en Schulpforta el 17 de Noviembre de 1790 y murió en Liepzing el 26 de Septiembre de 1868, su padre fue un profesor de danza y su madre una mujer descendiente de Lutero. Aunque mostró inclinación por la matemática desde temprana edad, entró a la universidad como estudiante de leyes para luego inclinarse por su vocación inicial y pasar a la escuela de Matemática, Astronomía y Física en la Universidad de Liepzig. Sus profesores eran matemáticos con orientación astronómica, por eso pasó varios

años trabajando en el observatorio de Gottingen, desde 1813. Su tesis doctoral trató sobre la ocultación de las estrellas fijas, quería comprender la forma en que los objetos celestes se superponen, se ocultan unos a otros. Uno de sus biógrafos, Baltzer, lo califica como un hombre de mente original, gran intuición e ingenio, que trabajaba sin apuros y que logró concretar sus proyectos con tranquilidad. Buscaba entender los sistemas de líneas en el espacio y trabajaba mucho en geometría proyectiva

Por otra parte, Johann Benedict Listing, matemático alemán descendiente de checos, nacido en Frankfurt en 1808, estudió y enseñó en la universidad de Gottingen donde además fue director del observatorio astronómico. Murio en esta ciudad en 1882. Durante los primeros años en Gottingen, Listing fue alumno de Gauss con quien entabló una interesante relación científica, muy productiva para la ciencia del momento. A través de Gauss, Listing se interesó por la topología, de hecho fue Listing el primero en llamarla así ya que antes de denominaba “geometría situs”. Dedicaba gran parte de su ciencia al estudio de la figura de la tierra. Listing fue un científico muy completo, estudiaba muchas ciencias haciendo aportes en anatomía, magnetismo, arquitectura y astronomía.

Entre sus estudios topológicos, descubrió la cinta de Moebius simultáneamente con este en 1858 y publicó su investigación en 1862, unos años antes de que Moebius lo hiciera. Es muy interesante encontrar otros puntos comunes en la vida de los dos científicos que pudieron llevar al descubrimiento simultaneo de la cinta, ambos trabajaron con Gauss en Gottingen en momentos diferentes, Moebius se fue a Liepzing antes de que Listing llegara a Gottingen, los dos adoptaron su curiosidad por la naciente topología. Adicionalmente eran mentes curiosas con grandes conocimientos matemáticos y de astronomía.

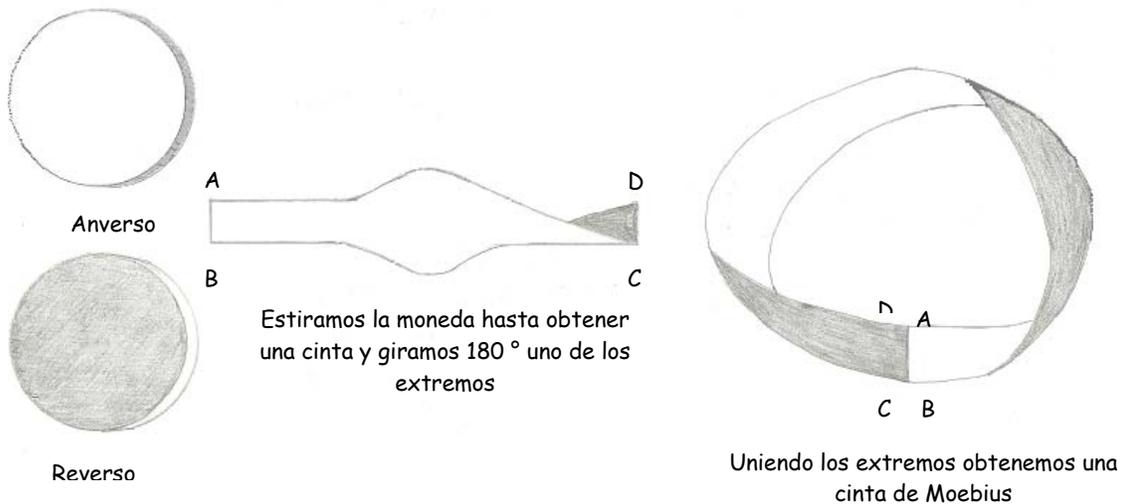
Siendo Listing el científico que dio el nombre a la Topología, vamos a referirnos a la forma en que la definió:

By topology we mean the doctrine of the modal features of objects, or of the laws of connection, of relative position and of succession of points, lines, surfaces, bodies and their parts, or aggregates in space, always without regard to matters of measure or quantity. (Listing)

Esa es la definición formal con la cual dio Listing nombre a ésta ciencia, una más sencilla es la siguiente: La Topología es la rama de las matemáticas dedicada al estudio de aquellas propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas.

Para ilustrar mejor la definición vamos a tomar un objeto conocido por todos y vamos a someterlo a transformaciones continuas para llegar a otro demostrando que es un objeto topológico que mantiene sus propiedades inalteradas.

Una moneda tiene dos caras, dos planos, el anverso y el reverso, supongamos que estiramos la moneda, que la circunferencia se transforma en un rectángulo. Ese rectángulo sería una cinta con un plano anterior y uno posterior que coinciden con el anverso y el reverso de la circunferencia inicial que llamábamos moneda. Entonces, si giramos la cinta para unir sus dos extremos formaríamos un anillo pero al juntar los extremos girando uno de los dos 180° formamos una cinta de Moebius. Anverso y reverso en una sola superficie, la cinta de Moebius.



2.3.2 La cinta de Moebius y las artes

Plástica.

El artista Suizo Max Bill esculpió en mármol la “cinta sin fin” En su búsqueda de un objeto de un solo lado para una aplicación particular en arquitectura encontró esta figura, después se enteraría de que su figura era a la vez una cinta de Moebius. Bill afirma: “My research was neither scientific nor mathematical, but purely aesthetic” (Emmer,1980, p.108).



Max Bill: *Endless Ribbon* (1935) 1,30 x 1 x 1,20 m.

Bill desarrollaba el arte concreto con otros artistas de su tiempo, este movimiento es una forma de abstraccionismo que busca liberarse de cualquier asociación simbólica con la realidad, argumentando que las líneas y colores son concretos en sí mismos. Acerca del arte concreto, Bill afirma que: “Concrete art is autonomous in its specificity, it is the expression of the human spirit, destined for the human spirit, and should possess that clarity and that perfection which one expects from *works of the human spirit*” (p.108). El constructivismo proyecta la perfección de las ideas abstractas existentes en la mente, las vuelve visuales de una forma concreta.

Para Bill la cinta tiene los siguientes atractivos: Es una superficie sin fin que es finita y demuestra la posibilidad de desarrollar superficies que lleven a formas proclamando la existencia de una realidad estética.

Es muy importante resaltar que el matemático y el artista hayan llegado a la misma figura de una manera intuitiva a partir de antecedentes diferentes, tal vez Bill tiene razón y

las ideas abstractas de la mente logran su camino a la realidad que conocemos de maneras diferentes con una diferencia de setenta y siete años.

La idea del constructivismo, de que el arte nace del espíritu y no de la realidad, confirma el concepto que queremos señalar en este proyecto: Lo cotidiano no es la realidad, esta abarca lo fantástico y (en el arte) las creaciones del espíritu.

Para el pintor italiano Corrado Cagli (1910-1976) la geometría y la topología son herramientas del artista, el crítico de arte A. Trombadori escribió de Cagli: “The way of Cagli was to denounce a world of painful symbols and realities through the spiritual and plastic logic of metamorphosis to overcome contradictions and to invent new harmonies.” (p.110). Es interesante la relación entre metamorfosis y topografía, en ambos casos se habla de transformaciones y Moebius está en las dos. Cagli incluyó la cinta en uno de sus óleos, sin título en 1947.

Tal vez el más conocido de todos los artistas relacionados con la cinta de Moebius y en general con la matemática es M.C Escher, holandés (1898–1972), es otro caso interesante de convergencia entre arte y matemática, entre dos planos distantes que al final son uno. Escher dijo en 1961: “By keenly confronting the enigmas that surround us and by considering and analyzing the observations that I made. I ended up in the domain of mathematics. Although I am absolutely without training or knowledge in the exact sciences, I often seem to have more in common with mathematicians than with my fellow artists” (p.110).

Escher afirmaba que su interés por la cinta de Moebius partió de conversaciones con un amigo matemático. Sin embargo, es evidente en la obra de Escher su trabajo alrededor de superficies, la repetición sin fin y su forma de mostrar que los sentidos dudan de la realidad expuesta ante sí.

La cinta de Moebius tuvo un origen matemático, sin embargo el concepto de superficie no orientable, de un solo borde, un solo plano y una sola frontera ha sido encontrado y desarrollado en la plástica por diferentes artistas de una forma algo o totalmente intuitiva.

Música

En música la principal asociación con la cinta de Moebius la encontramos en el Canon 1 a 2 de Johan Sebastián Bach, compuesto en 1747 en su colección de composiciones para el rey *Ofrenda musical*, a esta fuga en particular se le conoce como el canon del cangrejo, o regresivo. La partitura está compuesta de una línea sencilla en la cual el final se puede unir con el comienzo, la interpretación simultánea en los dos sentidos es armónica. Si se escribiera la partitura sobre una cinta, una copia por cada lado y se unieran formando una cinta de Moebius el efecto al interpretarla sería el mismo sólo que sin final en el tiempo.

Nuevamente se unen dos planos, el plano musical y el de la matemática, sólo que en esta oportunidad la intuición, el juego de Bach se adelantó al del matemático ciento once años. Algo intuye el espíritu humano que se va manifestando en diferentes personas y momentos del tiempo.



Interpretación del canon sobre la cinta en http://www.youtube.com/watch?v=Y0_DeHSTLHU&feature=related

Literatura

En 1893, Lewis Carroll publica *Sylvie and Bruno concluded*. En uno de sus capítulos Mein Herr enseña a Orme una variación de la cinta de Moebius que él llama *Fortunatus' purse*, la construye a partir de cuatro pañuelos y le muestra como “Whatever is *inside* that Purse, is *outside* it; and whatever is *outside* it, is *inside* it. So you have all the wealth of the world in that leetle Purse!” (Carroll). En matemática esta figura corresponde a la botella de Klein, un objeto tridimensional sin volumen. De esta forma Carroll utiliza un

objeto real para mostrar que el mundo fantástico se ha unido al real o mejor, que puede ser parte de lo cotidiano.

En 1950 A. J. Deutsch, astrónomo estadounidense y escritor de ciencia ficción publica *Un subway llamado Moebius*. En topología, los principios de conectividad establecen que si un sistema hace más conexiones entre las partes de sí mismo, la conectividad de ese sistema aumentaría de forma exponencial hasta niveles sorprendentes, posiblemente hasta llegar a tener infinitas conexiones. El subway bajo Boston ha crecido en complejidad durante años, a tal punto que los mejores matemáticos no han logrado calcular su conectividad. Meses después de establecer una nueva conexión, el primer tren desapareció. Era imposible pensar que en un sistema cerrado se perdiera un tren. Un matemático explica que el tren simplemente está viajando entre la infinitud de conexiones, sin saber cuándo ni si irá a regresar del sistema. Tres meses después el matemático toma el tren sin darse cuenta que es el desaparecido, sólo lo nota al ver la fecha de los periódicos que los viajeros leen, el tiempo no ha pasado para ellos, viajaron por el sistema en un tiempo paralelo en el que su viaje duró tres meses. Minutos antes otro tren había desaparecido.⁶

En 1980 se publica la colección de cuentos de Julio Cortázar *Queremos tanto a Glenda* del cual uno de los cuentos es “El anillo de Moebius”, es la historia de una maestra que en sus vacaciones viaja en bicicleta por la campiña francesa. Sale de un hostel. Robert, ha pasado la noche en el campo, sin abrigo, lleva días vagando sin comodidades. Al levantarse ve un granero en el que pudo haber dormido. Jane para frente al edificio, ve al hombre y decide irse. Él no la deja y la fuerza adentro, allí la posee con violencia. Para ella era la primera vez.

Mientras era forzada intentaba gritar pero Robert le tapaba la boca con mucha fuerza, al comienzo sentía dolor y repudio pero luego sólo quería expresar el deseo que todo fuera diferente, sin violencia, estaba dispuesta a hacerlo sin gritos, a entregarse y disfrutarlo, él no entendía y apretaba más. Cuando ella al fin dejó de resistirse estaba

⁶ Este cuento sirvió de inspiración para la película del argentino Gustavo Mosquera realizada en 1996.

muerta. Un niño encuentra el cadáver y días más tarde la policía da con el violador. Es sentenciado a muerte.

Pasa el tiempo y Robert va perdiendo las esperanzas de vivir, se consume en su celda mientras que Jane llega hasta él. Desde su muerte ha tomado varias formas,

Derivar de lo inmóvil sin antes ni después, un ahora hialino sin contacto ni referencias, un estado en el que contenido y continente no se diferenciaban, un agua fluyendo en el agua...Alguna vez se salía de lo informe para acceder a una rigurosa fijeza igualmente separada de toda referencia y sin embargo tangible, hubo esa hora en que Janet cesó de ser agua del agua o viento del viento, por primera vez se sintió encerrada y limitada, cubo de un cubo, inmóvil cubidad.

Así Janet cambia constantemente de estado, amorfa, tangible, sin tiempo: cubo, viento, ente reptante. Hasta llega a:

la imagen de la oruga recorriendo una hoja suspendida en el aire, pasando por sus caras y volviendo a pasar sin la menor visión ni tacto mi límite, anillo de Moebius infinito, reptación hasta el borde de una cara para ingresar o ya estar en la opuesta y volver sin cesación de cara a cara, un arrastre lentísimo y penoso. (Cortázar, 1994, pp.414-415)

En un descuido del guardia, Robert amarra sábanas a los barrotes de la ventana y se tira hacia delante ahorcándose.

Durante el cuento Cortázar alterna la historia de los dos personajes, las hace converger poco a poco hasta que se integran en una. Dos planos que son uno, un anillo infinito entre vida y muerte, la imposibilidad de salir de ahí, todo contenido en la única frontera de la cinta de Moebius que está presente en el cuento desde la construcción hasta el tema.

En este capítulo nos hemos acercado a varias figuras postuladas desde la ciencia que nos acercan a la noción de realidad extendida y como se ha propuesto, para este proyecto, a un principio de construcción de la cuentística cortazariana. En el capítulo siguiente utilizaremos los conceptos anteriores para entrar al análisis de los cuentos y revelar la cinta de Moebius en su estructura. Es muy importante validar la cinta en los cuentos porque nos permite probar que los cuentos apuntan a extender la realidad.

III. LA CINTA DE MOEBIUS COMO ELEMENTO DE COMPOSICIÓN EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

Los cuentos de Cortázar de los que me ocuparé en este capítulo son “Continuidad en los parques” (*Final del juego*, 1956), “La isla a mediodía” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966), “La noche boca arriba” (*Final del juego*, 1956) y “Lejana” (*Bestiario*, 1951). En ellos podemos encontrar elementos estructurales y características que se relacionan con la cinta de Moebius. Al mostrar este vínculo entre los relatos y la figura geométrica, se revela la forma en que lo fantástico entra a lo cotidiano por un intersticio que descubre el autor para extender la realidad. Lo cotidiano está en un plano de la cinta que llamaremos anverso; lo fantástico en el otro plano que será el reverso. Al unir los dos planos en la realidad que es el texto, el autor forma la cinta de Moebius. Pero nuestros sentidos aún dudan y la realidad no es lo que percibimos. Hay un momento del cuento que llamaremos el encuentro, es el momento en que el lector se da cuenta de que los planos convergen y que sólo hay uno; como cuando trazamos una línea sobre la cinta de Moebius y luego de rotarla encontramos que la línea es una sola, que los dos extremos se encuentran; entonces nos convencemos de que la cinta es real. La cinta de Moebius representa el infinito y la podemos utilizar para mostrar el aspecto existencial de los personajes de los cuentos.

A continuación describiremos los pasos del procedimiento para luego aplicarlo a cada uno de los cuentos:

El plano anverso

Cortázar describe una situación, que podríamos llamar, para mantener una cierta claridad metódica, un acontecimiento real, en el que los personajes y su entorno son familiares para nosotros. Este sería un lado de la tira de papel, cuando ésta aún tiene dos lados, que luego se encontrarán para convertirse en cinta de Moebius. Notemos que siempre queremos ver la vida al derecho, en lo que podemos entender como el plano predeterminado por la cultura en que vivimos, en el que somos útiles, en el que comprendemos lo que sucede a nuestro alrededor, en donde sabemos cómo podemos comprar y vender, es decir, en el plano en el que los acontecimientos son explicables.

El reverso

Este plano aparece tímidamente, va creciendo con la narración. Los personajes, tiempo, espacio y situaciones aparecen también como posibles. El autor va plantando indicios que apuntan a la sospecha de una realidad extendida en la cual los dos planos son complementarios. Lo que está pasando en el reverso no corresponde al mundo familiar de los personajes del anverso. Los personajes del reverso son producto de la ficción, del imaginario de los personajes principales, pero su nexos con el plano anverso no es claro. Éste sería el otro lado del papel, cuando aún tiene dos planos, que se convertirá en anillo de Moebius

No hay dos planos, es un anillo de Moebius.

Empezamos a sospechar de una realidad extendida. Cortázar, con la intensidad del relato y la tensión que genera, va mostrando que los dos planos son uno. La narración está en un plano, luego pasa al otro para volver al inicial, hasta que el lector no sabe si está en el plano que en algún momento consideró como anverso o en el reverso. La cinta está armada.

La percepción.

Al mirar la cinta, aún percibimos dos planos, seguimos apegados a la idea de que hay dos mundos, un mundo “real” y uno de la “fantasía”, que la realidad no puede ampliarse por medio de trucos, que de alguna forma son dos porque de ninguna manera dentro de nuestro universo lógico podrían volverse uno solo. Miramos la cinta desde todos los ángulos convencidos de que los sentidos que nos muestran dos planos señalan la realidad, pero la realidad es más amplia que nuestra percepción. Los sentidos nos engañan: la cinta no es un truco, un efecto óptico, es la realidad extendida. Los sentidos nos muestran pistas de una realidad ampliada; a partir de ellos debemos sospechar que esa realidad existe para lograr validarla. Cortázar entiende que lo fantástico no es más que lo real; lo que percibimos en la narración no puede ser real, pero lo es. Lo fantástico prueba que la realidad es más que lo que hemos llegado a aceptar como nuestra realidad.

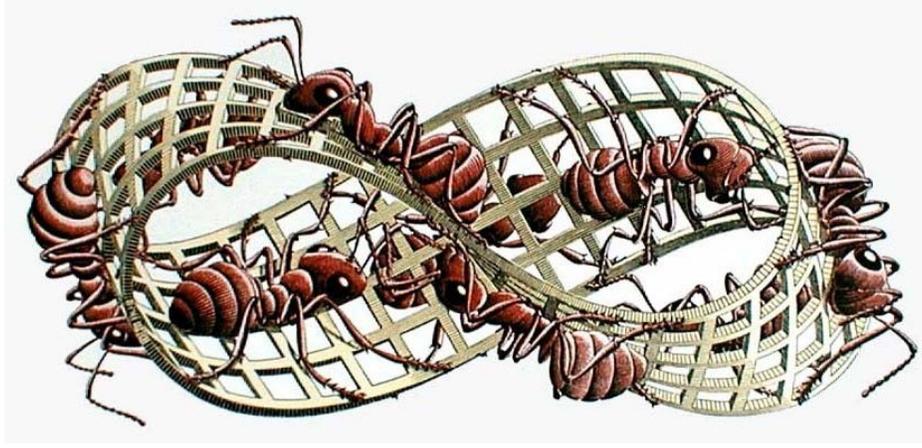
El encuentro.

La realidad solo es una; no hay un mundo binario. Cortázar devela el secreto creando un nuevo sentido fantástico en el cual se juntan la vacilación y el asombro para extender la realidad más allá del lugar que suponemos es su límite. De cierta forma, el final del cuento es el momento en que terminamos de recorrer la cinta con el lápiz y descubrimos que, en efecto, solo había un plano, una sola realidad dinámica.

El infinito existencial.

Sartre decía que el hombre nunca podrá explicar su lugar en el mundo porque está tan inmerso en él como una hormiga en su hormiguero. De la misma forma que la hormiga de Escher da vueltas al anillo de Moebius, pretendiendo que pasa de un plano a otro cuando sólo hay uno infinito, los personajes de Cortázar, terminan atrapados en esa existencia obsesiva sin salida. Lejana es Alina pero Alina es Lejana, y pueden serlo para siempre; el lector de “Continuidad en los parques” puede entrar y salir infinitas veces de la novela que está leyendo pero en la que también está siendo narrado; Marini estará en el avión o en la isla a mediodía tantas veces como su imaginación lo permita, abarcando más detalles pero sin poder salir de su cinta; el moteca estará en la clínica o en la guerra florida mientras pueda soñar. Así mismo se encuentra el lector, sumergido en los personajes de Cortázar, en

su trampa, en su anillo de Moebius: tratando de entender algo desde su hormiguero sin una explicación que pruebe que lo que muestra el autor como real no lo es.



M.C: Escher, *Moebius Strip II, Red Ants* (1963). 45,3 X 20 cm Woodcut printed from three blocks

3.1 “Continuidad de los parques”

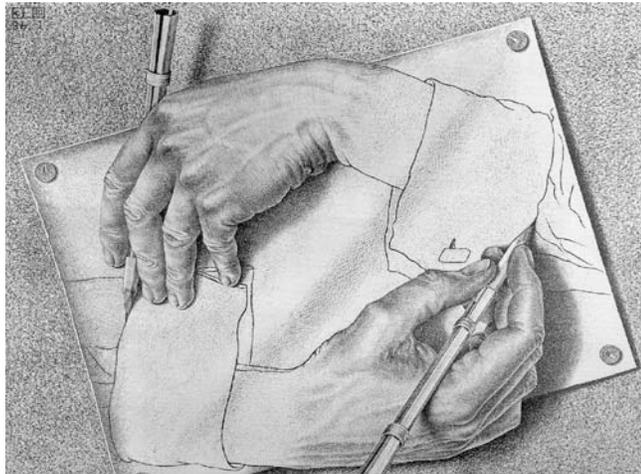
“Continuidad de los parques” es el primer cuento de la colección *Final del Juego* de 1956. También es el primer cuento que analizaremos en esta investigación. Es tal vez uno de los cuentos breves más representativos de Cortázar, una forma nueva de magia en la que el lector se revela como protagonista de la historia que lee.

Borges en su libro *Otras inquisiciones* (1952), sólo unos años antes de la publicación de este cuento de Cortázar, enumera en “Magias parciales del *Quijote*” algunos ejemplos de instancias en las que Cervantes “se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro” (Borges, 1974, p.667). En el *Quijote*, menciona Borges, hay situaciones en las que el lector se encuentra con acontecimientos de su mundo circundante mencionados dentro del libro, en un espacio y tiempo ajeno a ellos, o encuentra que en la novela hay comentarios acerca de su propia construcción o de su autor que forman parte de la historia allí narrada, hasta el punto de encontrarse los lectores como protagonistas de la novela. Menciona Borges otros casos en la literatura donde se confunde lo objetivo y lo subjetivo: *Hamlet*, el *Ramayana*, las *Mil y una noches* y hasta una obra filosófica del inglés Josiah Royce, *The World and the individual*. En esta última, se describe un lugar plano en el suelo de Inglaterra donde hay un mapa tan exacto de

Inglaterra, que seguramente incluye un sitio plano dentro de él con un plano de Inglaterra en menor escala, tan exacto, que seguramente tendrá otro mapa donde esté incluido el mismo mapa a menor escala, de modo que habrá infinitos mapas y planos contenidos en sí mismos. Borges concluye su relato con una hipótesis sobre la inquietud que nos causan estas situaciones en la literatura afirmando:

si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (p.669)

“Continuidad de los parques” es un ejemplo sencillo, breve, de la capacidad de escribirnos, leernos, ser nuestros personajes, ser nosotros en la novela de manera infinita.



M.C. Escher, *Drawing hands*, (1948)

El anverso.

El plano evidente del relato es el del hombre de negocios, amante de la lectura, que intercala su rutina de negocios con la lectura de una novela que lo consume y, muy fácilmente, lo transporta al mundo de la ficción. Lee en el tren de regreso a su finca, despacha sus tareas rutinarias y regresa a la lectura. Algunos apartes del cuento indican la forma en que la narración va ganando como suyo a este lector especial:

se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes[...] su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los

protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba... Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento (Cortázar, 1998, p.13)

Ese desgajarse del mundo absorbido por la trama es la forma en que Cortázar va sembrando palabras en la mente del lector que luego lo inducen a vacilar y a sospechar que existe la nueva realidad que se muestra al final del cuento.

En el anverso hay una finca con un parque de robles, y una casa de campo con un estudio que tiene un sillón de terciopelo verde y un ventanal. Allí es donde lee el lector, aislado de posibles intrusos. Una vez inmerso el lector en el texto, el relato pasa a mostrar lo que sucede en la novela que lee. La lectura de la novela es un umbral entre la realidad cotidiana de ese lector y lo que va a suceder más adelante. Lo sitúa en el plano de la ficción en el cual el lector de la novela es un “testigo” de lo que allí sucede. El relato de Cortázar sólo regresa al anverso, al estudio y al lector, para mencionar que en la novela “un diálogo anhelante corría por las páginas como un arrollo de serpientes, y se sentía que todo está decidido desde siempre” (p.14). Una transición imperceptible entre los dos planos está dada por esa observación “y se sentía que todo está decidido desde siempre”, pues la ausencia de referente, el impersonal “se”, crea una ambigüedad respecto a ese sentir. ¿Quién siente esto? ¿El protagonista de la novela o el lector? Más aún, ¿qué es ese “todo” que ya está decidido para siempre? ¿Se trata de un “todo” en términos de los acontecimientos de la novela, o más bien de una afirmación existencial?

El reverso

El plano de la ficción dentro de la ficción, el de la novela que el lector lee en el cuento que leemos sin saber si alguien más nos estará leyendo o peor aún, si en medio de la lectura alguien nos esté acechando con un puñal apasionado en busca de libertad, ese plano es el reverso de la vida corriente y normal que lleva el hombre con quien nos hemos familiarizado en el anverso.

El lector inmerso en la novela es testigo del encuentro de dos amantes en una cabaña del bosque. Una mujer está esperando a un hombre. Él llega algo tarde, con una pequeña herida en la cara producto de su carrera furtiva por el bosque. La mujer enamorada se muestra tierna y decidida, es ella quien planea el acto final. El hombre apasionado quiere llevar a cabo el plan, ejecutarlo y lograr su libertad; está ansioso. La narración muestra el amor ilícito, los encuentros furtivos, el puñal que el hombre lleva en su pecho les dará la libertad. Todo está planeado al detalle, su amor depende de la ejecución. El puñal, el repaso despiadado del plan y las ganas de destruir van mostrando la intención criminal que, acompañada de la pasión, generan tensión en la narración justo antes de entrar al párrafo final.

Leemos el último párrafo con la intensidad que el autor genera desde las palabras.⁷ El narrador enumera una secuencia de eventos planeados que se cumplen con exactitud. El amante recorre la alameda, llega a la casa de campo, sube las escaleras, recorre las habitaciones vacías hasta que encuentra el estudio donde está el gran ventanal, la cabeza de un hombre sobresale del sillón de terciopelo verde donde se encuentra sentado leyendo una novela. El puñal está listo, el amante buscará su libertad.

No son dos planos, es un anillo de Moebius

En el transcurso del relato va creciendo la conexión entre el lector de la novela y la trama, en la medida en que su involucramiento lo convierte en testigo de lo que allí sucede. La intensidad de la narración en la novela leída dentro del cuento aumenta de tal forma que el lector del cuento recibe el final dispuesto a vacilar, a leer el cuento de nuevo y en esa meta-lectura encontrar que esa posibilidad que sospechaba al terminarlo era cierta, que el lector de la novela es el protagonista fatídico de ella. Ficción y realidad se juntan, se hacen

⁷ Acerca del uso del lenguaje para generar efectos en el lector de los cuentos de Cortázar hay mucho que decir y es un tema que encontraremos repetidamente en este estudio. Importante hacer referencia aquí al texto “The grammar of technique: Inside ‘Continuidad de los parques’”, (Lunn y Albretch, 1997). En él se diferencian tres etapas del cuento relacionadas con la forma en que Cortázar conjuga los verbos en pasado facilitando la intensidad del texto y el efecto adecuado en el lector.

uno dentro de la ficción del cuento y a la vez en el lector de este, ya que a partir de allí sospechamos que nosotros mismos somos personajes de ficción.

Ya Borges mencionaba otros casos en literatura, el *Quijote*, *Hamlet*, las *Mil y una noches*. En “Continuidad de los parques” Cortázar amplía la tesis, exponiéndola de la forma más breve y sencilla posible sin hacerla evidente. Tal como hace con la realidad extendida. Sistemáticamente la narración fusiona al lector de la novela en ella y de paso, al lector del cuento. Tiene todo que ver con la esfera del cuento de Cortázar: escribir un cuento de modo que todos estén allí, personajes, escritor y el lector.

En “La esfera de Pascal”, Borges esboza la posibilidad de que la historia universal sea la historia de algunas metáforas (p.636). Se interesa en particular en la metáfora entre dios y una esfera, planteada por Jenófanes en la antigüedad y luego por varios filósofos, sabios, astrónomos del renacimiento, hasta llegar a Pascal. La metáfora define a dios como una esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna. Es una esfera infinita en la que todo es su centro y su superficie abarca todo. En “Continuidad de los parques”, la metáfora demiúrgica es pertinente, pues para Cortázar todos estamos en la esfera del cuento, pero si ese cuento está siendo leído o escrito por alguien más, la esfera inicial estará contenida por otra y así sucesivamente hasta la infinidad de esferas de las cuales todos somos parte: lectores, personajes o escritores. La historia está hecha de metáforas repetidas, la de la esfera divina llega hasta la construcción del cuento.

El título es una clave para entender el cuento. Continuidad de los parques, continuidad de las historias, de las metáforas. Ficción y realidad no son dos planos, son uno continuo. La novela que el lector lee continúa en su realidad que es, el cuento que nosotros leemos y que escribió Cortázar, y que continúa, en el cuento que otros leen o escriben como los espejos de Borges, los mapas de Inglaterra de Royce, como la realidad que se extiende.

El lector de la novela, el lector del cuento, el autor, todos estamos en una cinta de Moebius, figura geométrica de un solo lado y un solo plano, con una sola frontera. Nuestras formas se conectan allí, nuestra realidad y sueños, la ficción, todo está allí. Todo se encuentra en ese continuar que por casualidad pasa ahora en los parques de Cortázar.

El encuentro.

El plan del asesinato sucede como si todo estuviera decidido desde siempre: En el último párrafo se encuentran el puñal, el sillón de terciopelo verde, los ventanales y finalmente, el hombre que está allí sentado leyendo una novela. Se revelan todos estos elementos comunes en los dos planos.

El artífice del encuentro es la mujer. Ella trazó el plan pero el autor de la novela lo escribió, los protagonistas lo ejecutaron, el lector lo leyó, Cortázar lo escribió y nosotros lo leímos. Todo seguirá pasando tal cual se escribió, de la forma en que se planeó, con tal exactitud que,

Los perros no debían ladrar y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en mano, la luz de los ventanales, el alto resplandor de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. (1998, p.14)

Todo pasa porque ella lo dijo, tal vez ella sea la autora de la novela en la cual ella tiene un amante y planea la muerte del hombre que obstaculiza su libertad. Tal vez el lector de la novela se interesa tanto en la trama y en sus personajes porque intuye que es su propia historia “dejándose ir hacia las imágenes que se concentraban y adquirirían color y movimiento” (p.13). Todo está pasando en la cinta moéfica. Y ¿qué tal si el autor de la novela fuera el hombre que la lee, caería bajo el puñal del amante o escribiría un desenlace diferente en el cual el hombre sentado sería el mayordomo o en el que los perros lo salvarían o la mujer llegaría a detener al hombre? En todo caso, no sospecharía jamás que un mago llamado Cortázar escribiría un cuento donde escribiría la historia que él vive y que a su vez él escribió.

La percepción.

El cuento es tan breve y la intensidad de la narración tan alta que todo pasa rápido. Esa velocidad afianza la desconfianza del lector. Lo que está leyendo no puede ser, un

cuento donde haya un lector que se lea dentro de la novela que lo sumerge y, además, que sea la víctima, no puede ser posible. La vacilación entre lo maravilloso y lo real descrita por Todorov, nos atrapa, ¿Lo que pasa en el cuento es similar a lo que sucede en un cuento de hadas? No, es diferente, en el cuento lo que pasa es la realidad, todo es cotidiano. Es aquí donde Cortázar rompe cualquier teoría sobre lo fantástico. La vacilación del lector se crea dentro de la esfera del cuento, con la intensidad de la narración, la tensión del tema y su significado. Nunca sabremos si somos narrados por alguien más o si somos personajes de un texto. Eso es incluso más creíble que la realidad inocente en que vivimos. La sospecha de una realidad extendida es evidente.

En este caso la percepción de lo que sucede en el cuento es muy similar a lo que sucede en un acto de magia, todos los elementos expuestos, nada por aquí, nada por allá, y de pronto lo inesperado sucede. En el caso de la magia, con una explicación para cada acto, en el de la realidad, simplemente no hay que buscar las explicaciones.

La forma en que está construido el cuento favorece esta confusión, la percepción de que lo que acabamos de leer no puede ser. Los elementos comunes de los dos planos sólo son revelados en el último párrafo, hasta ese momento, los espacios eran diferentes: Una casa de campo donde está el lector dista mucho de la cabaña donde los amantes planean su libertad. Imposible pensar que se conectarán antes del último párrafo revelador.

El infinito existencial.

En este cuento la paradoja del infinito es más clara que en cualquier otro de los que vamos a analizar. Sin embargo, en relación con el existencialismo, la aproximación es diferente. En el caso del lector de la novela, su vida no está determinada por él, es parte de un texto que ya está escrito. En cambio los amantes y en particular la mujer, son tan dueños de su destino que lo pueden llevar de la ficción a la realidad, lo que planean se ejecuta a la perfección dentro de la novela y en el cuento. De cualquier modo, todos, autor del cuento, de la novela, personajes y lectores no hacemos más que repetirnos. Todo parece estar decidido para siempre. La vida del lector está decidida en el texto.

3.2 “Lejana”

“Lejana” es el tercero de ocho cuentos de la primera colección publicada por Julio Cortázar, *Bestiario*, en 1951, que según Jaime Concha “representa el primer momento en la identidad creadora del narrador suramericano (1982, p.3). 1951 fue un año importante en la vida del autor, pues mientras el libro se publicaba en Argentina, él salía indefinidamente hacia París, una decisión fundamentada en el auge del Peronismo y respaldada por una beca del gobierno francés.

El inicio del cuento es un juego, la introducción de Cortázar al juego de la realidad y la sospecha de sus extensiones. No hay juego sin reglas, sólo con ellas se articula algo. Alina inventó el juego de dormirse pensando palabras. Es el juego que abre sus sueños, ella va cambiando las reglas, ella misma se inventa “el sistema de buscar palabras con a, después con a y e, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante, con tres consonantes y una vocal” (Cortázar, 2006, p.29). Solo así pasan las horas que llevan a las palíndromas: “átale demoníaco Caín o me delata”. Luego ella juega a los anagramas⁸ y en su propio nombre encuentra uno, “Alina Reyes, es la reina y...Tan hermoso este porque abre un camino, porque no concluye”. (p.30).

El anagrama descubre otra realidad escrita, un nuevo significante, un signo paralelo que es a la vez el mismo. Llega como sin querer, de la imaginación, y se extiende tanto que parece invitar a otra persona. Alina, por ser su anagrama, sabe que ella es la reina; pero hay otra que es ella también, y que no es la reina, sino ella misma, otra odiada y distante. Al azar, Alina menciona posibles oficios y sitios donde esa mujer podría estar: “mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina” (30). Por la sensación de frío que sabe que siente, Alina decide que la otra, la que no es reina, es una mendiga en Budapest.

Anverso.

El plano de adelante es el de la mujer que es Alina, el que todos podemos definir como nuestra dimensión cotidiana, la mejor conocida. Es una mujer de veintisiete años y

⁸ Anagramas, juegos. Pensando en ellos sospechamos de otra REALIDAD y encontramos, DAR IDEAL

soltera, perteneciente a la sociedad de Buenos Aires. Y escribe su diario, que es el que provee en su mayor parte el material del cuento. Los registros que conocemos son los de los días que van del 12 de enero al 20, el 25 (día, noche y más tarde), el 28 (día y noche), el 30, al 31 de donde se pasa al 7 de febrero, cuando Alina se casa y decide dejar de escribir su diario: “una se casa o escribe un diario” (p.38). La historia de Alina termina de ser narrada por un tercero que relata lo acontecido el 6 de Abril.

La narración a través de Alina nos acerca a su problemática, genera la tensión que Cortázar busca mientras narra intensamente la secuencia de acontecimientos en fechas que se contraen y estiran. Los días 25/1 y 28/1 son determinantes en la historia de Alina.

Alina se describe como una mujer “cansada de pulseras y farándulas” que cuando se acuesta a dormir “me desnudo a gritos de lo diurno y moviente” (p.29). Vive cansada en el anverso, ansía desnudarse de él. La vida de Alina transcurre entre su madre, con quien va al Odeón, su hermana Nora, compañera de música, su prometido Luis María y algunas alusiones a visitas de la señora de Regules “esas gentes sin sentido” y el chico de los Rivas que “me acepta el té y pone su mejor cara de tarado” (p.31). Una rutina social en que ella es la Alina que cree que es la reina del anagrama, mujer de cenas, piano y de una amor cómodo de sociedad. Esta es la Alina que odia a la mendiga, la que quiere ponerla en su sitio, doblegarla buscándola donde sea.

La obsesión de Alina, la reina del anagrama, crece; el odio por la mendiga la obliga a planear su viaje a Budapest, se casa para que su luna de miel sea allá y convierte a su marido en el peón de la reina. Para ella, la otra que es ella es una enfermedad de la cual necesita curarse, le hace daño pensarla y sentirla. Ver a la mendiga es una victoria sanadora, el triunfo de la “reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con solo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro”. (p.38)

Acerca de Alina, la del anverso, existe una propuesta de interpretación, según la cual “este cuento es la exploración de una sensibilidad femenina ante el momento temido y deseado a la vez, de la primera experiencia sexual” (Concha, p.8). Cortázar crea juegos lingüísticos (“la soltería me dañaba... tener veintisiete años y sin hombre”) para describir

esa ansiedad que explica la creación de otra Alina. El temor a que para ser amada debe recibir maltrato se muestra en el sufrimiento de la mendiga y su remedio, en el mundo en el que vive, es tratar a su Luis María como un peón. Una más de las interpretaciones que tienden a probar que todo se puede explicar desde el anverso.

El reverso.

La mente de Alina decidió que la otra que es ella pero que no es la reina, no está en Jujuy ni en Quetzaltenango sino en Budapest. Es el único de los sitios donde la mendiga podría tener tanto frío; la mendiga cruza un puente y la nieve se mete por sus zapatos rotos. Esta mujer en Budapest no debe tener hijos, pero ama, sabe que ama porque sufre, aguanta el ultraje de su hombre, está segura de que ama por sus golpes.

El mundo en Budapest es pensado por Alina:

Por el lado de la Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizontes rígidos. [...] Andar por la Dobrina con paso de turista. [...] (con este frío y dejarme el abrigo en el Burglos). [...] y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno. [...] La plaza Vladas, el puente de los mercados [...] fuentes con altos héroes de emblanquecidas pelerinas, Tadeo Alanko y Vladislav Néroy” (pp.34-35).

Un Budapest construido donde su mendiga pudiera vivir con frío, donde fuera golpeada por un hombre cuyo nombre también inventa: “alguien que se llama Rod,- o Erod, o Rodo – y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejó pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo” (p.33).

Al mostrar el reverso, la sospecha de una realidad extendida aumenta. La narración de Alina va adquiriendo fuerza. Alina mendiga es producto de la mente de Alina la reina, una Alina que se vuelve lejana cuando piensa en la mendiga, cuando siente su frío, o cuando sueña con ella. “Porque a mí, a la lejana, no la quieren” (p.31)

La lejana, esa Alina que todos ven dispersa, que piensa con algo de ternura en la mendiga que es ella, que se cuestiona sobre el tiempo y el espacio en que su otra, que es ella, puede estar viviendo, es la protagonista del cuento. Lejana es la mujer que está en Buenos Aires y pierde la melodía que toca en el piano mientras acompaña a Nora, la que

baila distante con Luis María, la que es tironeada de la manga por su mamá en el Odeón mientras piensa que está en Budapest.

Lejana es la Alina que admite que es la mendiga, la que en ocasiones percibe el dolor con más o menos importancia, su compasión depende de la situación en que esté. Lejana no es la Alina que siente odio por la que no es reina; a veces siente ternura por ella y hasta se pregunta si tendrá hijos. Mientras se abstrae de su cotidianidad, la lejana construye el mundo diferente al suyo, el de su Budapest. Imagina al hombre que la golpea y que consecuentemente ama. En ocasiones imagina a su mendiga, en otras la sueña y a veces la piensa. La noche en que fue al Odeón percibió claramente estar en el puente de Budapest viendo el hielo romperse al ser golpeado por la corriente contra sus columnas.

La intensidad de la narración aumenta la tensión entre el texto y el lector. De esta manera, con el lenguaje, al intercalar los pensamientos de Alina con el sitio en que se encuentra, los planos se van integrando en uno solo.

Desde el reverso, otra podría ser la historia, una donde Alina podría ser el reverso, y para probarlo me atrevo a plantearla. Propongo una manera distinta de ver este relato, a partir del entendimiento de la paradoja, de la cinta de Moebius como principio estructural de los cuentos, aceptando la invitación de Cortázar a sospechar de otra realidad y sobre todo, atendiendo a su llamado a que el lector sea parte de esa esfera tan compacta de personajes, narrador y tema significativo que caracteriza sus cuentos.

Abordemos ahora este cuento a partir del relato sobre una mendiga en Budapest llamada Irene Ylase,⁹ que en tardes de mucho frío, después de ser golpeada por su amante Rod, siente el calor de una cama lejana. Su cuerpo se hace tibio al sentir el calor de la piel de aquella que se cree reina. No siente odio por ella, pero envidia su cotidianidad, sabe que acompaña a su hermana con el piano y que tiene un hombre que más parece su sirviente, se lo soñó una noche, cree que se llama Luz María, Mario Luis, al final decide que es Luis María. La que se cree reina, podría ser una burguesa de París, una monja de Estambul o una soltera de veintisiete años en Buenos Aires. Desde el puente en que se congela, Irene siente

⁹ Otro anagrama de Alina Reyes

el aburrimiento de la que se cree la reina, su tedio. Ella, Irene, al menos sabe que después del puente tendrá a Rod, pagar el precio del amor con maltrato es mejor que una vida aburrida sin pasión. Sí, la que es ella pero que no es mendiga será la soltera de Buenos Aires. Los encuentros son cada vez más recurrentes, sabe que piensa venir a doblegarla, a curarse de ella, la odia porque no aguanta su felicidad con Rod.

La noche del 28 de enero, Irene la sintió escribiendo en su diario, a la reina. No veía lo que escribía pero sabía qué pensaba mientras lo hacía, intentaba llegar a ella mientras acompañaba a su madre en el Odeón. Así supo que se casó para venir a buscarla en su luna de miel, aquí estaría. La esperó en el puente que lleva a la plaza de mercado y cuando se le acercó sabía que la abrazaría, sintió el olor a perfume, abrazó su abrigo, sintió su calor: No sería ella la que perdería, ya era su turno de merecer algo diferente, sabía de la arrogancia de la reina y ahí la dejó: convertida en mendiga, con sus harapos y sus zapatos rotos. Caminó hacia fuera del puente sin mirarla, sabía lo que sentiría, ¡allá ella! tendría que arreglárselas con Rod.

El reverso está planteado en el juego de Cortázar, puede llegar hasta donde el lector quiera.

No hay dos planos, es un anillo de Moebius.

Alina la reina, se vuelve lejana al pensar en la mendiga; la lejana sabe que la mendiga es ella misma, al construirla pensarla y maquinarla. Pensamos que hay dos mujeres, que se conectan en el pensamiento o que una es producto de la otra, o tal vez se conectan en el pensamiento en una dimensión de tiempo desconocida, que puede ser simultánea o pretérita. La obsesión crece en intensidad hasta el punto en que Alina se vuelve lejana sin sentirla, y piensa en ella misma en Budapest buscándola, imaginando una plaza, fuentes y un puente donde ella podría estar. Cuando pasan días sin saber de la mendiga se siente incómoda. El diario termina y no sabemos que más pensó Alina la noche del Odeón, sólo que convenció a Luis María y que irán a Budapest donde ella tendría su victoria y sería curada.

En ese momento aparece un narrador diferente, alguien que no conoce los antecedentes de Alina pero que sabe lo que sintió el 6 de abril. Parece una crónica de lo sucedido. Sabe que Alina se orientó por el deseo para llegar al puente, que llegó al centro donde estaba la mujer harapienta esperándola, una mujer real de pelo negro y lacio con las manos en posición de recibir algo, un abrazo fuerte en el que se fusionan. El narrador sabe que Alina la reina está segura de su victoria y curación, entonces nos cuenta de su derrota. Alina siente el dolor en su pómulo después del abrazo así como el frío que entra por sus zapatos rotos y ve a Alina la reina que ya no es ella sino la otra, la que trajo la lejana, la ve alejarse hacia el otro lado del puente.

La cinta giró nos damos cuenta que las Alinas son una, que la que ahora camina por el puente como reina, alejándose de la nueva mendiga sentirá su dolor desde donde esté y puede que hasta regrese a curarse de ella algún día para dejar de soñarla, pensarla, sentir odio y ternura. Volverá por su victoria, para curarse. Empezará otro ciclo de la cinta de Moebius.

Es interesante indagar sobre la forma en que Cortázar se arma del lenguaje para lograr que anverso e inverso se fundan. Conjuga los verbos sentir, pensar, soñar y saber en diferentes momentos del relato construyendo la atmosfera necesaria para el efecto que busca en el lector. Al comienzo del diario las alusiones a la mendiga parten de lo que Alina siente “y por eso anoche fue otra vez sentirla y el odio [...] a veces sé que tiene frio [...] que sufra, que se hiele; yo aguanto desde aquí” (p.30). Luego va cambiando del sentir al saber: “no es que sienta nada. Sé solamente que es así. [...] Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella” (p.31), para volver al sentir:

Cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo...y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos. (p.31)

Entonces se refiere a la mendiga también desde el sueño “Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero como adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod” (p.33). Y luego del sentir, el saber, el soñar, llega el pensar, “porque todo lo pienso

con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. [...] Pensé una cosa curiosa” (pp.33-34) y a continuación piensa que está en Budapest, imagina lugares y llega a la plaza que lleva al puente “pero esto ya no es cierto, solamente lo pienso y eso es menos que nada” (p.35). Entonces está en el Odeón con su madre y nos dice que lo que piensa no es cierto, pero ya lo ha sentido, sabido, soñado y pensado. Entonces el lector ya está montado en el anillo, en ese momento Alina concreta su plan de irse a doblegar a la mendiga, a curarse de ella.

Otra manera de usar lo verbal para generar el efecto que rompe los planos es el uso de la primera persona remota:

Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. [...] porque soy yo y le pegan (p.30).

[...]

Le pasaba a aquella, a mi tan lejos. [...] Porque a mí, a la lejana, no la quieren. (p.31)

[...]

porque yo creo que allá no tengo hijos. [...] Sólo queda Budapest porque allí es frío, allí me pegan y me ultrajan. [...] a mí me han de castigar allá (pp.32-33)

[...]

Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora, porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos. (p.35)

[...]

Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta. (p.38)

En el transcurso de la narración, Alina pasa de hablar de ella y la mendiga como una misma persona a buscar probarlo, condicionando todo a que si son una deben serlo en la zona iluminada.

El diario lleva una temporalidad lineal, de duración diferente entre días según la intensidad de la narración de Alina. Hay días vacíos, otros de un párrafo, y los más importantes en los que describe hasta tres momentos diferentes del día. “pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto” (p.36). Entonces reflexiona acerca de la

simultaneidad entre lo que siente que le pasa a la mendiga y lo que pasa en Budapest: podría ser en el mismo momento, podría ser algo por suceder o algo que pasó hace tiempo y ya la mendiga este en el cementerio. Entonces se rinde y concluye que “detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo” (p.36); por lo tanto los eventos son simultáneos. Lo que pasa en los dos planos es coincidente en el tiempo.

La percepción.

Aunque es evidente por el relato que las dos son una misma, seguimos resistiendo a la sospecha de una nueva realidad. Termina el cuento y pensamos que son dos personas o que es una sola esquizofrénica pero no que son dos mujeres a miles de kilómetros de distancia, separadas por un océano, en hemisferios diferentes que comparten una vida que se encuentra en instantes (a través de lejana) y que al final son una que se encuentra, una que puede cambiar de cuerpo ocasionalmente.

Como el anillo de Moebius, que sólo lo entendemos al verlo de cerca, al experimentarlo, de la misma forma sólo entendemos a Lejana estando en ella, entendemos que lo que ella imagina es ella misma y no otra persona a la que doblé con un abrazo. Esa es la confirmación de que lo que percibimos no es la realidad común y corriente, sino una versión de la realidad extendida.

El encuentro.

El lector, como en el tradicional cuento fantástico descrito por Todorov, siente sorpresa, vacila, no sabe si lo que está leyendo puede pasar o no, si es parte de la realidad o si se puede explicar de acuerdo a las leyes de lo que conocemos y hacerlo parte de él. Una mujer imagina y se convence de que siente y sufre lo que vive otra remota. Además, viaja hasta allá y la encuentra, la abraza, se fusionan y al separarse queda en su cuerpo. Esto se nos figura como algo imposible. Las teorías de lo fantástico se agotan y esta historia no sería descrita por ninguna; no es maravillosa ni extraña, según las definiciones de Todorov, pero definitivamente es fantástica. En el fondo todos sabemos que puede ser, que alguien que imaginamos puede andar por ahí, que a veces no entendemos lo que sentimos, que lo que antes no era posible, hoy lo es. Así que el relato nos mira y seguimos vacilando.

Cortázar logra que sintamos lo mismo que su personaje, nos hace a todos parte de la esfera del cuento, sentimos el frío de la mendiga mientras vemos a la reina que se aleja. En ese momento, la línea que trazamos en la cinta de Moebius para probar que es un solo plano se une, vemos que es posible ese encuentro de dos mundos, que la sospecha de una realidad extendida es válida.

El puente en Budapest, a la salida de la plaza de mercado, un sitio imaginado por Alina y real para la mendiga, es el lugar de encuentro, el sitio donde la línea que prueba que solo hay un plano se encuentra con el punto de inicio, solo para empezar un nuevo recorrido.

Infinito existencial.

El anillo de Moebius es posible, es real. Lo podemos dudar cuantas veces lo miremos y ahora sabemos que en él está la lejana, que en un plano vemos caminar a Alina la reina y en otro a la mendiga pero que son las dos las que caminan eternamente el anillo encontrándose cada medio infinito.

El lector tampoco saldrá de la magia de la realidad, de la realidad de la ficción, que gracias al autor es más real y más ficción. La sospecha de la realidad extendida es ahora válida, más amplia, más real.

3.3 “La noche boca arriba”

De la colección de cuentos *Final de Juego*, publicado en 1956, “La noche boca arriba” es el cuarto de cinco cuentos del tercer grupo que compone el libro. Este cuento se relaciona con un accidente del autor en una Vespa, en 1953 por las calles de París, en el que destrozó la máquina y quedó mal herido en una pierna con una convalecencia larga y penosa.

Anverso. (Motociclista en el hospital)

I. Un hombre sale de un hotel a las 8:50 AM. Su motocicleta “ronronea entre sus piernas” (1998, p.159). Se sugiere que no sabe quién es, pues cuando habla “para sí mismo lo hace sin nombre” (p.159). La mañana está soleada, recorre la calle central mirando los

altos edificios y el comercio; llega a las calles que limitan con los jardines de las casas y sus árboles; viaja distraído, se siente relajado. Entonces sucede: atropella a una mujer imprudente que intenta cruzar la calle mientras el semáforo de los autos está en verde; el hombre queda en el piso y siente que “fue como dormirse de repente” (p.160). Entre cuatro o cinco personas le quitan la moto de encima, lo llevan alzado boca arriba, y ve sus caras suspendidas sobre él. Llegan a la farmacia y de allí lo transportan en una ambulancia, hasta el hospital. Los enfermeros lo cambian de camilla y entra un hombre de blanco, alto y delgado a quien le brilla algo en su mano derecha.

Tipológicamente, un espacio adicional entre párrafos indica un cambio de escena. El cambio nos lleva a otro sitio, uno en donde los olores, los sentidos y el miedo predominan; son sucesos en el tiempo y espacio remoto de los aztecas durante una de las guerras floridas.¹⁰ El personaje de esta narración alterna sueña y recuerda los momentos en que, como Moteca (MOTociclista azTECA), era perseguido para ser sacrificado. La narración continúa durante algunas líneas más en ese espacio. El fragmento en la guerra florida termina cuando el moteca “sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia delante” (p.162). Con esta frase termina el párrafo y en el siguiente estamos de vuelta en la sala del hospital. En ese momento podemos pensar que el personaje del tiempo de los aztecas soñaba y que despertó posiblemente en otro sueño, incluso en uno en el que él podría estar herido en un hospital. Empezamos a intuir sueños entre sueños, una suerte de *mise en abyme*.

Desde este momento el cuento tendrá momentos en uno y otro plano, al de los aztecas y la guerra florida lo vamos a llamar: Pesadilla. Las partes de la narración que se interrumpen por las pesadillas serán descritas brevemente y numeradas con la nomenclatura romana. La idea es mostrar cómo se van intercalando los planos del hospital y la pesadilla azteca.

Después de iniciada la pesadilla, la narración continúa en la sala del hospital:

¹⁰ Guerra entre dos pueblos aztecas para tomar prisioneros y sacrificarlos al sol.

por extrañas avenidas en una ciudad asombrosa con luces verdes que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas” (p.168) no volvería; el olor a muerte era tan definitivo como el puñal de piedra ensangrentado del sacrificador.

En el sueño “también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras” (p.164). Concluye que el sueño era una mentira infinita y el cuento termina.

No hay dos planos, es un anillo de Moebius

Los dos son uno, el uno es la pesadilla del otro del cual él es, a la vez, su sueño. Sueño y pesadilla tienen elementos comunes, también otros que los hacen singulares, pero no importa, no hay necesidad de diferenciarlos, al final son uno solo. La motocicleta resulta ser un enorme insecto zumbador; la calzada de los motecas, la calle central de una ciudad; enfermeros del hospital asemejan acólitos aztecas; el sacrificador puede ser el médico que tiene algo metálico en la mano en la sala del hospital.

Los planos del sueño y la pesadilla se van alternando sin saber siquiera cuál de los dos podrá ser el real, al final no importa si lo hay, tal vez la realidad sea una pesadilla entre un sueño o un sueño tranquilizador dentro de una pesadilla, espejos enfrentados, múltiples puntos focales tan profundos en el espejo como giros sin salida alrededor de una cinta de Moebius.

En la descripción de los eventos en cada uno de los planos utilizamos números romanos y letras en mayúscula para poder encontrar elementos que permitan analizar la estructura del cuento. El anverso consta de cinco eventos separados por pesadillas, el cuento empieza en este plano con el evento de la motocicleta:

I - Pesadilla - II - Pesadilla - III - Pesadilla - IV - Pesadilla - V - Pesadilla

El reverso sigue al primer evento del anverso. En el plano del moteca, lo que a él le sucede en su tiempo y espacio está separado por eventos de sueño, la secuencia sería esta:

Sueño - A - Sueño - B - Sueño - C - Sueño - D - Sueño - E

Si reemplazamos los números que son eventos en el anverso por los sueños en el reverso, o las letras que son eventos en el reverso por las pesadillas del anverso obtendríamos algo así:

I - A - II - B - III - C - IV - D - V - E

Una cadena de eventos en el reverso y el anverso, una sola cinta compuesta por lo que sucede en el cuento. Así lo narra Cortázar, como un solo evento. Sin embargo, al leerlo queremos ver dos. Anverso y reverso, caras de una sola moneda, el uno no es nada sin el otro.

Ahora, si los números romanos son sueños y las mayúsculas pesadillas, nos damos cuenta que, en la secuencia final, el cuento está armado de eventos pertenecientes a sueños y pesadillas, podríamos decir que no hay nada real en él; ¡Como si eso fuera relevante en un cuento de Cortázar!

Sueño–Pesadilla– Sueño–Pesadilla–Sueño–Pesadilla–Sueño–Pesadilla–Sueño–Pesadilla

Por casualidad, el cuento termina siendo un sueño para el moteca y no, como nuestra inocente realidad quería verlo, una pesadilla del motociclista: eso sería algo cotidiano. Pero, ¿para qué decimos casualidad? No es esa la causa. El cuento termina así porque Cortázar nos quiere mostrar que hay una realidad extendida, que no hay como distinguirla, que no se puede caracterizar, solo está ahí.

La percepción

Los sentidos nos engañan. Si la historia fuera narrada desde el moteca que sueña estar en un insecto volador y que ve luces sin humo, sería tan válida como la del motociclista. No hay dos, son una.

Prueba Cortázar que nuestro inocente concepto de realidad se reduce a lo que consideramos cotidiano: un motociclista que sale del hotel en su moto, en una mañana de sol, atraviesa el centro de la ciudad lleno de imágenes conocidas, altos edificios, locales comerciales y luego la periferia de casas con céspedes verdes que se acercan al asfalto en un litoral de cercas blancas de madera. Eso es comodidad, es donde nos sentimos bien,

tanto como el motociclista que conducía ya relajado justo antes del accidente. El tipo es una buena persona, termina con la moto encima de él, tranquilo porque la imprudente mujer salió ilesa del siniestro, soporta el dolor con fuerza pero la fiebre, la sed, la náusea lo obliga a dormir, y en ese sueño llegan las pesadillas.

La vida del moteca (motociclista de insectos zumbadores) no puede ser para nosotros, después de la introducción a la vida del motociclista, otra cosa diferente a una pesadilla. Sin embargo, no era el motociclista quien soñaba. ¿Por qué creerle al narrador? El final podría ser: El motociclista delirante que termina loco en la sala del hospital sin despertar nunca de una pesadilla en la cual él cree que la moto que ronroneaba entre sus piernas era un insecto enorme.

Supongamos que el cuento empieza diferente, el moteca sueña con olores, con miedo. El olor de su sueño le recuerda la guerra florida, se ve huyendo por la calzada con miedo, con la única opción de adentrarse en el bosque y de tomar su amuleto para saberse seguro. De súbito, el olor al que más le teme lo despierta y salta hacia delante. Al despertar, se descubre atado boca arriba, con la espalda sobre la superficie fría de las mazmorras del templo. Cuatro hombres lo toman de pies y manos y lo llevan boca arriba entre pasadizos con antorchas hacia el lugar del sacrificio. Mientras tanto, él sueña algo agradable, va montado en un enorme insecto zumbador viajando por una calzada enorme, siente el bienestar de la brisa y la tibieza del sol. Entonces sufre un pequeño accidente, nada comparado con vivir la guerra florida, y termina en un sitio donde lo cuidan. Unos hombres lo llevan boca arriba, lo ponen en una camilla boca arriba y lo acuestan en una cama para que duerma boca arriba junto a otros hombres a los que tratan amablemente, de la misma manera que a él. Allí, en esa sala, le dan un caldo delicioso pero siente algo de náuseas, algo de dolor por la colisión pero nada que no se vaya aliviando mientras pasan las horas. Despierta del sueño por unos momentos y sigue boca arriba, con la cabeza meneándose, espera no ver la luna, ni la noche con sus estrellas, en ese momento el final estaría cerca. El techo y las antorchas que alumbran el camino terminan y allí está el cielo. En ese momento duerme de nuevo y se ve en la sala del sitio donde lo cuidan, donde las luces no son rojas ni humeantes, se siente seguro, sus compañeros duermen, nada pasará allí. Por eso no quiere

despertar de nuevo, pero es inevitable, necesita tomar agua, despierta para tomar la botella de agua. Al despertar no hay botellas. Entonces siente que no ha despertado sino que sueña con un ritual de sacrificio en el que él es la víctima, los acólitos lo llevan hacia la piedra donde ya está listo el sacrificador con su puñal de piedra. El altar está rojo de sangre, en el piso se ve fluir mientras refleja el rojo de las antorchas y el olor, ese olor que lo saca de allí, lo lleva de nuevo a la sala del hospital donde él cree estar soñando una pesadilla, despierta asustado. Un hombre alto y delgado, todo de blanco le pregunta que cómo llegó allí y el cuenta su historia del insecto zumbador, de las luces sin humo, el hombre de blanco le da drogas y le hace más preguntas. Entonces se da cuenta que no soñará más, que nunca fue un moteca a punto de ser sacrificado.

En esta otra versión de la historia los sueños y las pesadillas se encadenan de forma diferente mostrando que no importa la forma que se muestren las cosas, la realidad siempre podrá extenderse y por más evidente que sea para nuestros sentidos, seguiremos apegados al paradigma conocido, considerando realidad como aquello que hemos aprendido, lo cotidiano y lo demás serán simples percepciones de los sentidos.

El encuentro

Este cuento es el mejor ejemplo, la mejor analogía de lo que es ir girando una cinta de Moebius mientras el lápiz duda de lo que pasará. Al unirse la línea encontramos todos los puntos comunes de las dos historias.

Enfermeros – Acólitos

Hombre de blanco alto y delgado – Sacerdote

Insecto zumbador - Motocicleta

Motociclista – Moteca

Calle central – Calzada Moteca

Luces – Antorchas humeantes

El tiempo pasa de forma diferente en los dos planos. En el anverso empieza a las ocho y cincuenta y termina en la mitad de la noche, cerca al amanecer. En el reverso son las

horas previas al sacrificio y el recuerdo de la guerra moteca. El tiempo se va acercando hasta ser uno solo: el momento en el cual el moteca quiere cerrar los ojos mientras el motociclista los quiere abrir.

Cortázar, por medio del lenguaje nos lleva a la única situación, el momento “Donde sus ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala” (p.168). El lector empieza a sospechar que algo es diferente a la realidad que conoce. ¿Hay en realidad dos planos o es un solo hombre que no sabe si abrir o cerrar los ojos, que duda en cuál de sus sueños se encuentra? Por eso no narra en primera persona. Si lo hiciera tomaría partido y el lector no vacilaría. Sin embargo, su narración es tan cercana, tan íntima que creemos que habla por todos sus personajes y por el lector. Estamos todos en la esfera del cuento.

Se descubren los dos planos. De nuevo el lenguaje muestra las intenciones del autor “con una última esperanza apretó los parpados, gimiendo por despertar” (p.168). Enorme contradicción que solo tiene sentido en el cuento, el moteca aprieta los parpados para salir de su sacrificio y volver a sus sueño de la sala del hospital mientras el motociclista gime por despertar de la pesadilla en que se encuentra. Los dos esfuerzos son inútiles.

Lo único cierto en los dos planos de la misma realidad es que el hombre que soñaba y el que sufría la pesadilla estaba todo el tiempo boca arriba. La noche boca arriba en la que sueños y pesadillas se alternaban encadenados.

El infinito existencial

Aunque quisiéramos, los sueños no cambian nuestro destino, no cambian nuestra existencia. La pesadilla en que vivimos depende solo de lo que hacemos en ella; no hay salida soñada, pues los sueños no cambian la realidad ni podemos despertar de nuestras pesadillas. Un hombre, moteca o motociclista, puede soñar estar en otro tiempo pero al final vive en el mundo en el que está, es el único dueño de su destino en él. El sueño, mentira infinita.

3.4 “La isla a mediodía”

La “isla al mediodía” es el quinto de ocho cuentos de la colección publicada en 1966 *Todos los fuegos el fuego*. Según la crítica, Cortázar:

intenta concretar un procedimiento que relaciona a todos los cuentos entre sí: la coexistencia de mundos paralelos que pueden tocarse a través de puentes y pasajes o convivir con cierta independencia uno de otro. De ahí que el título, afín a los juegos lingüísticos del imaginador, remite a las pluralidades que finalmente desembocan en una singularidad. Todo es múltiple y, al mismo tiempo, uno. Todos los cuentos, un solo cuento (García, 2005, p.1)

El plano anverso.

Es el plano de Marini, un steward del vuelo Roma – Teherán. Viaja cada tres días atendiendo los pasajeros del avión con su permanente sonrisa profesional, inclinándose cortésmente para asegurar que las bandejas de la comida estén en posición correcta, acomodando los vasos en la mesita y atendiendo oportunamente a quienes lo requieran. En sus vuelos son comunes los diferentes compañeros, los reemplazos, los cambios de ruta, las amigas que lo esperan en cada ciudad. Para él los paisajes son todos iguales.

En varias líneas el autor describe el sentimiento de Marini acerca de su trabajo:

preguntándose aburridamente si valdría la pena responder a la mirada insistente de la pasajera, una americana de las muchas (Cortázar, 2000, p.367)

[...]

El tiempo se iba en cosas así, en infinitas bandejas de comida, cada una con la sonrisa a la que tenía derecho el pasajero (p.370)

[...]

todo un poco borroso, amablemente fácil y cordial y como reemplazando otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola (p.371).

El reverso.

El reverso de la vida de Marini está en la isla, la descubre a mediodía en un vuelo; cuatro días después la vio de nuevo. Al averiguar con sus compañeros por la isla se dispara el imán:

No era Horos sino Xiros, una de las muchas islas al margen de los circuitos turísticos. “No durará ni cinco años” le dijo la stewardess mientras bebían una copa en Roma, “apúrate si piensas ir, las hordas estarán allí en cualquier momento. Gengis Cook vela.” (p.368).

La isla está fuera del mundo, es donde él quisiera estar, lejos de todo lo que lo aburre en su cotidianidad. Al comienzo busca la isla en cada vuelo con algo de indiferencia, luego ante la posibilidad de cambiarse a la ruta de Nueva York y de “acabar con esas manía inocente y fastidiosa” (p.369), se niega y su dedicación a la isla aumenta. Planifica sus vacaciones de junio en Xiros, los pilotos lo reconocen como el loco de la isla, sus compañeras conviven con su obsesión a mediodía “todo tenía tan poca importancia a mediodía, los lunes y los jueves y los sábados (dos veces por mes, el domingo)” (p.371). Así pierde la cuenta de los días. Hasta que ha llegado a Xiros después de meses de planeación detallada, en un momento rompió la cotidianidad y pensó que “nada era difícil una vez decidido” (p.372). Viaja a Rynos, la isla vecina, y se embarca en el bote que transporta el pescado de Xiros. Llega en el amanecer de un día y conoce a Klaios, patriarca de la isla, y a sus dos hijos. Se acomoda en una habitación estrecha, recorre la parte norte de la isla mientras avanza la mañana, entra al mar, vuelve a la orilla, invita a Iones (hijo de Klaios) a nadar y pasan las 10, luego las 11 de la mañana, decide guardar el reloj de pulsera. En la isla empieza a planear un nuevo futuro, en el cual se quedaría en la isla; avisaría a Felisa y a su hermano. Entonces escucha el zumbido del motor de un avión.

No hay dos planos, es un anillo de Moebius.

Para Marini la cotidianidad de su vida se va volviendo borrosa, su vida es fácil y estúpida. Esta sensación aumenta proporcionalmente a la forma en que crece su interés por la isla, los planos empiezan a converger: “volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros.

Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo quizá, el deseo de repetirla...” (p.369). El steward pasó de mirar por la ventana a la isla cada que recordaba o estaba cerca de una ventana, a investigar sobre ella, esperar el mediodía cada vuelo, decidir que se veía mejor a mediodía que en el vuelo matutino, solo en el zenit “la isla era visible unos pocos minutos, pero el aire estaba siempre tan limpio y el mar la recortaba con una crueldad tan minuciosa que los más pequeños detalles se iban ajustando implacables al recuerdo del pasaje anterior” (p.371). Renunció a la ruta de NY y empezó a hacer planes para ir a Xiros en sus vacaciones. En uno de los vuelos sobre la isla piensa que su visión de los pescadores de la isla es tan irreal como la que pueden tener ellos del avión “y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad” (p.369). Dos realidades distantes y separadas que se empiezan a unir en la mente de Marini; él quiere estar en la isla.

Cortázar empieza su juego lingüístico, desde lo verbal saca a Marini del avión y lo pone en la isla:

ya no tenía sentido esperar más, Mario Merolis le prestaría el dinero que le faltaba para el viaje, en menos de tres días estaría en Xiros. Con los labios pegados al vidrio, sonrió pensando que treparía hasta la mancha verde, que entraría desnudo en el mar de las caletas del norte, que pescaría pulpos con los hombres entendiéndose por señas y por risas. Nada era difícil una vez decidido (p.372).

Hasta ahora sólo hay verbos conjugados en modo potencial. Entonces el autor cambia la forma de conjugar las acciones luego de describir una serie de eventos así:

un tren nocturno, un primer barco, otro barco viejo y sucio, la escala en Rynos, la negociación interminable con el capitán de la falúa, la noche en el puente, pegado a las estrellas, el sabor del anís y del carnero, el amanecer entre las islas. Desembarcó con las primeras luces, y el capitán lo presentó a un viejo que debía ser el patriarca. Klaios le tomó la mano izquierda y le habló lentamente, mirándolo en los ojos. Vinieron dos muchachos y Marini entendió que eran los hijos de Klaios. (p.372)

La magia está hecha, de posibilidades pasamos a hechos. Lingüísticamente estamos programados, leemos que lo que iba a pasar en las vacaciones de Marini ya sucedió, está

pasando. En los próximos párrafos no hay menciones de lo que sucede en el avión. Cortázar va más lejos y, puesto que Marini ya está en la isla, nos cuenta sus planes futuros, un nuevo espectro de posibilidades:

Supo sin la menor duda que no se iría de de la isla, que de alguna manera iba a quedarse para siempre en la isla. Alcanzó a imaginar a su hermano, a Felisa, sus caras cuando supieran que se había quedado a vivir de la pesca en un peñón solitario (p.373)

[...]

dejaría pasar unos días, pagaría su habitación y aprendería a pescar; alguna tarde, cuando ya lo conocieran bien, les hablaría de quedarse y de trabajar con ellos (p.374).

En ese momento no hay duda de que Marini está en la isla. Anverso y reverso están contruidos, son realidades convincentes. Entonces hay que unirlos en el tiempo y el espacio. Marini en el reverso se llevó el tiempo con él a la isla, que tonto, olvidó dejar su reloj de pulsera en el avión, increíble error humano: “desembarcó con las primeras luces” (p.372), “debían ser las diez cuando llegó al promontorio del norte y reconoció la mayor de las caletas” (p.373). Una hora más tarde “se tiraron juntos a un mar ya tibio, deslumbrante bajo el sol de las once” (p.373) y un rato más tarde “Marini miró su reloj pulsera y después, con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño” (p.374). Sabía que se acercaba el mediodía. Entonces “lejanamente le llegó el zumbido de un motor” (p.374). El tiempo de la isla y el del avión se encuentran allí. Los dos planos son uno, una cinta de Moebius.

La percepción.

Nuestros sentidos nos dicen que sólo puede haber un Marini, y en este momento sabemos que está en la isla; el avión que ruge debe ser el Roma - Teherán. Fantástica coincidencia que Marini no quiere admitir. Eso es lo que nuestra percepción permite ver de la realidad. Cuando Marini ve que el motor del avión falla y corre para rescatar a alguien, el texto incita al lector a pensar en Felicia, en Giorgio, el posible reemplazante Marini; se asegura de que sólo a Cortázar se le podía ocurrir que alguien nadaría para rescatarse a sí

mismo. Estamos viendo la cinta de Moebius, la que tiene un solo plano y no lo creemos, nuestra percepción nos lo impide, lo cotidiano nos amarra.

Si el cuento fuera narrado de otra forma también validaríamos a Moebius y lo que percibimos en el cuento. De nuevo, me atrevo a narrar la historia desde otra perspectiva:

Marini es un pescador que vive en Xiros. Está aburrido de su borrosa e inútil vida, la rutina de pescar pulpo, vivir entre veinte personas, obedecer a un patriarca sin poder aspirar nunca a serlo por no ser hijo heredero. Luego de tender las redes o un poco antes de hacerlo, ve pasar el mismo avión tres veces por semana. Su curiosidad crece y pregunta al capitán del bote que lleva el pescado a Rynos por la vida en los aviones. Este le cuenta de la tripulación y él se imagina en el trabajo de steward, sonriendo mientras sirve bandejas de comida, atendiendo llamados caprichosos de cada puesto, cambiando de compañeros y de rutas y disfrutando de hermosas americanas y comprensivas stewardesses. Cada que pasa el avión imagina estar allí sirviendo almuerzos. Se obsesiona y quiere viajar. Escaparía de la isla luego de hacer convenios con el capitán del barco. Diría que va a comprar provisiones logra hacerse pasar por steward, su sueño es la ruta a N Y. Carla primero, luego Felisa. Es feliz sonriendo a las americanas pensando que cada una es una sorpresa. Las bandejas y el gesto de gratitud de cada pasajero son su recompensa. Entonces es mediodía y ve la isla que resulta ser Xiros. Cuando el avión cae quiere llegar a la playa para morir con su gente pero llega ya muerto. El gran esfuerzo y su indumentaria hacen imposible que Klaios lo reconozca. Los de la isla nunca volverían a saber de él pensando que los abandonó.

Los planos son uno, un anillo de Moebius, no importa desde donde se cuente la historia.

El encuentro

Cuando Klaios les dice a sus hijos que no se puede ya hacer nada por el hombre que yace muerto en la playa y el narrador afirma que los nativos seguirán igual de solos como siempre han estado, se cierra el anillo, la línea que hemos trazado con el lápiz para probar que la cinta de Moebius solo tiene un plano, se encuentra con su comienzo. Descubrimos que había un Marini en la isla y otro en el avión pero que solo eran uno. Hay una sola

realidad. Su sospecha es válida: podemos concluir que el Marini del avión imaginó todo lo que podría suceder en la isla mientras miraba desde la ventanilla, mientras caía su mente estaba en la isla viéndolo caer, el mediodía se acercaba y él se negaba, cuando se hundía pensaba que el corría a rescatarse, que era él quien nadaba hasta la orilla mientras pensaba que rescataba a otro que era el mismo. Mientras expira imagina que se rescata. Entonces Marini siente que la felicidad acaba, que está perdiendo la isla, perder la isla es morir, doble perdida. Despierta del sueño que se acaba abruptamente con el despertar de la muerte y muere dándose cuenta que nunca ha estado en Xiros.

Las conclusiones que nos permiten nuestros sentidos están orientadas por la forma en que vemos el mundo, pero la realidad las supera todas. En la isla se encuentra Marini, su cotidianidad y sus sueños; Xiros es el punto donde se une la línea que prueba que solo hay un plano, una sola moneda.

El infinito existencial.

Como la hormiga que no podrá salir de su hormiguero, como la hormiga de Escher que da vueltas a la cinta de Moebius, así mismo Marini no podía salir de su rutina. La única forma de aproximarse a su sueño era imaginándolo, la manera de salir de su fácil y borrosa rutina era con las ideas. Su realidad e ideas eran lo mismo, no había posibilidades de un Marini diferente. Cuando muere siente que su sueño terminó.

IV. CONCLUSIONES

En este proyecto de investigación buscamos probar que los cuentos de Cortázar nos abren la posibilidad de comprender que lo que conocemos como realidad es apenas un segmento menor, un indicio y que lo se conoce como lo fantástico, de hecho nos sitúa en una realidad extendida. El artefacto, la herramienta que usamos para mostrarlo es la cinta de Moebius, ubicándola en la estructura de los cuentos y revelando la forma en que Cortázar la usa para mostrar que no hay contradicción entre realidad y fantasía, que las dos se concilian formando la realidad extendida, esa que la percepción corta de nuestros sentidos y la inocencia de la realidad aprendida nos ocultan.

La forma de llegar a las conclusiones será a partir del material expuesto en capítulos anteriores relacionándolo con un texto de Jaime Alazraki sobre el cuento y uno de Cortázar considerado la epifanía de su visión de mundo. Estos textos por su importancia servirán de palanca para consolidar el resultado de la tesis mostrando su aporte a la crítica cortazariana y punto de partida para otros intentos investigativos.

4.1 El género. Conclusiones sobre la aplicabilidad del método.

Jaime Alazraki es tal vez el crítico que más ha estudiado a Cortázar. En su libro *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994), hay un ensayo importante acerca del cuento de Cortázar que revisaremos por lo que puede aportar a las conclusiones de este trabajo.

Un aspecto importante es el de la evolución de lo fantástico por cuenta de Borges y Cortázar principalmente porque el propósito del cuento cambia completamente. El efecto fantástico ya no debe asustar ni aterrar al lector. Lo que se busca ahora es

enfrentarlo con esos fugaces instantes en que lo irreal socava lo real, la realidad cede y una fisura abierta en su materia nos deja entrever lo otro, sus cuentos pueden describirse como el anverso y el reverso de un esfuerzo (citado en Yurkievich, 2004, p.63).

Las palabras de Alazraki apuntan en el mismo sentido que nuestro proyecto, evidentemente porque hablamos del mismo autor. Sin embargo, nos permite recalcar lo que se ha propuesto esta tesis, pues si bien se ha señalado en varias ocasiones que la cinta de Moebius puede dar razón de un principio estructural de los cuentos de Cortázar, lo que nos hemos propuesto aquí es mostrar a partir de los cuentos mismos como funciona y en un sentido concreto, cómo este principio de composición abre la posibilidad de una realidad extendida. Usando las palabras de Alazraki quisiera preguntar: ¿Cómo le muestra Cortázar al lector la fisura abierta en la materia de la realidad que le permite ver lo otro? ¿Cómo encontrar el anverso y el reverso? Esta investigación muestra cómo hacerlo: El método que desarrollamos y que se ha validado en una muestra de cuentos es una forma de mostrarlo. Encontrando la cinta de Moebius en la estructura del cuento podemos responder la pregunta.

Acerca de la dualidad de planos en los cuentos de Cortázar dice:

Un plano presenta la versión realista y natural de los hechos narrativos y un segundo plano transmite, con idéntica naturalidad, una versión sobrenatural de los mismos hechos. La narración se apoya con idéntica certeza en la dimensión histórica como en la dimensión fantástica: una y otra proporcionan los rieles parejos por los que el relato se desliza hacia un destino que no es ni lo fantástico puro ni lo histórico–realista, sino apenas un intersticio por medio del cual el escritor se asoma a sus entrevisiones que, en última instancia, son el verdadero destino hacia el cual enfila el cuento. (pp.68-69)

De nuevo el crítico se aproxima, este proyecto camina en paralelo con él y se alimenta de las observaciones claves. El párrafo describe los dos planos y como se mueven en el cuento, tal cual lo planteamos nosotros al revelar la estructura basada en la cinta de

Moebius. La diferencia está en que sólo llega hasta el intersticio a dónde van los dos planos, este intersticio es el que llamamos *punto de encuentro*. Es el momento en el que el lector sospecha la realidad extendida. Sin embargo no lo consideramos la última instancia sino que planteamos dos etapas más: desafío a la percepción y el infinito existencial, dos puntos importantísimos en la visión de mundo de Cortázar

Podemos concluir que con Cortázar avanza el cuento como género y que el principal avance está en el propósito de lo fantástico y su efecto frente al hombre. Que entienda o al menos se pregunte si lo cotidiano es la realidad. Comprobamos que es cierto, que los cuentos están hechos para desafiar la realidad y apuntar a los intersticios que la pueden extender. Y podemos concluir que el aporte de este proyecto está en que muestra la figura geométrica en la arquitectura del cuento, propone y valida con ejemplos un procedimiento para revelar a través de la cinta de Moebius: la forma de identificar los dos planos, entender que son un anillo y que tienen un punto de encuentro en el cuento. Por más que el anillo sea evidente es casi invisible para nuestra percepción por el engaño de nuestros sentidos, maleducados por la “gran costumbre” con la que nos enfrentamos a lo cotidiano. Al final de cada cuento encontramos también la cinta de Moebius como símbolo del existencialismo que encanta a Cortázar.

4.2 Prosa del observatorio. Conclusiones sobre la cinta de Moebius y la realidad extendida.

En 1971 escribe Cortázar *Prosa del observatorio*, uno de los textos menos comentados y leídos del autor, pero que es absolutamente simbólico. Es un extracto poético de sus ideas sobre la realidad, su visión del mundo y la esperanza que ve para el hombre. La relación de esta obra con las conclusiones de este trabajo es fundamental debido a que en el poema¹¹ hay varias referencias al anillo de Moebius y a la visión de Cortázar de la realidad, que confirman la orientación acertada de la tesis y soportan la hipótesis de la investigación:

¹¹ “*Libro de la vida y los sueños* podría subtitularse este libro raro de Cortázar, especie de *freak* literario porque su máxima perfección es la suma de imperfecciones que resultan de sus violaciones de cánones sacralizados y de sus trasgresiones de prolijos códigos genéricos.” (Alazraki, 1994, p.262)

En el texto hay dos grandes temas que se van revelando al avanzar la narración, intercalándose uno con el otro de una manera casi invisible.

La ciencia ha descubierto el ciclo de vida particular de las anguilas: Nacen en la profundidad del Atlántico, millones de larvas surgen del fondo del océano y flotan en la superficie convirtiéndose en plancton. Crecen y se transforman en Leptocéfalos para hacer un viaje de tres años hasta los estuarios europeos. Al contacto con el agua dulce, se transforman en angulas y en los meses de marzo y abril emprenden su viaje río arriba convirtiéndose en anguilas. Permanecen en el río dieciocho años durante los cuales van cambiando de color hasta el plateado. En ese momento emprenden un nuevo camino hacia el mar, el sitio donde nacieron (los Sargazos), la migración masiva no entiende de obstáculos, ni siquiera de las redes del hombre. Avanzan seguras hacia Bermudas adonde llegan como entes informes para desovar y disolverse en la profundidad. Allí condenan a sus crías a una nueva travesía y años de metamorfosis.

En la India del siglo dieciocho, el sultán Jai Singh diseña personalmente y construye un observatorio astronómico en Jaipur. En él, enormes máquinas de mármol y bronce diseñadas con increíble precisión miden el tiempo; además contienen un mapa astral donde ingeniosos dispositivos permiten ubicar y determinar el rumbo de los astros.

Julio Cortázar desarrolla la metáfora entre anguilas y estrellas: una negra cinta de migraciones en el mar que es un flujo de estrellas; la galaxia negra y la galaxia dorada, la angula es un espermatozoide planetario, las estrellas le huyen al sultán Jai así como las anguilas a la ciencia. Incluso las palabras son anguilas, son verbo que migra.

Entonces monta Cortázar anguilas y máquinas de mármol en un anillo de Moebius que circula entre Jaipur y el Atlántico

tan simplemente anillo de Moebius y de anguilas y de máquinas de mármol...circulando en sí mismo, en el océano, en Jaipur, cumpliéndose otra vez sin otras veces, siendo como lo es el mármol, como lo es la anguila (Cortázar, 1972, pp.11-12).

Las dos parecen ser realidades apartadas en el tiempo, geográficamente distantes pero en el anillo son una. El secreto del anillo se revela al mirar al cielo: Los astros, la luna

y el sol, el frío y el calor determinan las corrientes del mar en que viajan las anguilas “guiadas por una fórmula de estrellas, que Jai Singh pudo medir con cintas de mármol y compases de mármol” (p.25). Las máquinas de mármol siguen las estrellas porque Jai Singh quiere viajar con ellas. El mecanismo celestial envía señales a las anguilas, señales que el observatorio también recibe, pretende medir y descifrar. Es la principal evidencia del uso de la cinta de Moebius en la obra de Cortázar, es explícito en su uso, En este caso habla de dos realidades cada una con un intersticio enorme para extender la realidad. Así como mostramos que se puede hacer en los cuentos con el anverso y el reverso, lo hace él con anguilas y observatorio y hombre y estrellas y Jai Singh. Podemos concluir que unir planos en el anillo de Moebius es un procedimiento usado por el autor y que llevarlo a los cuentos está dentro del espectro de su visión de mundo, dentro de la superficie de la esfera del cuento.

En *Prosa del observatorio* hay también conceptos importantes que recogen sus ideas sobre la realidad y el hombre. Para Cortázar el hombre cotidiano quiere salir a lo abierto, seguir ese mensaje astral intrínseco que lo mueve a retar la realidad inventada (a extenderla). Un mensaje ancestral similar al que hace migrar a las anguilas está oculto en el hombre y quiere salir, El hombre común quiere, cómo Jai, ser estrella para entenderlas, para viajar con ellas. El hombre que quiere salir a lo abierto, cicla con Jai y las anguilas en el anillo de Moebius en el que todo es real, desafiando a la realidad construida “esa perra aristotélica que se alimenta de lo binario” (p.15).

Los embates contra la gran costumbre son claros. El hombre, ha construido un sistema donde explica racionalmente su entorno y ha colonizado la naturaleza de modo que todo quepa en esa racionalidad. La ciencia y la moral buscan extender los límites del sistema basándose en leyes y proposiciones anteriores: “hay que evitar que el hombre se deforme por exceso de sueños, enseñarle a contar para que todo tenga un número” (p.65). Pero en el hombre subyacen la anguila y la Vía Láctea, así que “ese hombre que no se acepta cotidiano, clasificado obrero o pensador, que no se acepta ni parcela ni víspera ni ingrediente geopolítico, que no quiere el presente revisado que algún partido político y alguna biografía le prometen como futuro” (p.76), ese hombre ve la realidad del

observatorio de Jaipur como alianza ancestral con los astros para ser estrella y ve las transformaciones de las anguilas como un ciclo intrínseco de razones que sólo conoce la anguila y no como un proceso biológico de glándulas y hormonas. Ese hombre “ondula en el anillo de Moebius de las anguilas, anverso y reverso conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres astros y peces”. (p.77)

Cortázar insiste en que el hombre común seguirá sintiendo la necesidad de reverso, de salir de lo cotidiano y encontrar en sus intersticios la sospecha de lo oculto, de esa realidad extendida. El hombre debe salir a lo abierto, ser Acteon y encontrar a Diana, no sólo para observarla y morir mordido por sus perros sino para mirarla mil veces hasta que la posea y doblegue,

Los cuentos de Cortázar no pretenden despertar al hombre para que inicie la revolución y viole a Diana. Son una forma estética de despertar la curiosidad del alma. Transformar a la anguila y despertar la estrella que es el hombre, mostrándole como la realidad puede ser diferente en sus relatos, no por el final del personaje sino por la historia en sí, por la forma en que rompe la percepción y extiende la realidad.

Concluimos entonces del análisis de *La prosa del observatorio* que el usar la cinta de Moebius para mostrar la estructura de los cuentos y la forma en que realidad y fantasía se concilian en ella, está en línea con el objetivo cortázariano. Entregamos un proceso de revisión de los textos que revela el intersticio sembrado en el relato para extender la realidad y conciliarla con lo fantástico en la cinta de Moebius.

4.3 La paradoja: una nueva discusión.

Concluimos que la cinta de Moebius, tal como lo expresa Cortázar en *Prosa del observatorio*, simboliza la visión de mundo de Cortázar. También probamos que la cinta, como elemento constructivo de los cuentos, es la figura que señala el intersticio de la realidad extendida. La figura es símbolo y artificio en los cuentos, es el vehículo del autor para lograr el efecto deseado en el lector y la principal razón es por ser paradójica. Donde esté el anillo de Moebius está la paradoja. Como un Zenón moderno, igual que los matemáticos, que Escher, así mismo está la paradoja Cortázar para desafiar el orden.

Todo Julio es paradójico. Desafía todo lo cotidiano “En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo” (Citado en Yurkievich, 2004, p. 68). El tiempo es la línea donde cae todo lo cotidiano, donde la realidad conocida transcurre, es lineal y absoluto para el hombre común. El tiempo lo consume, ideas, pensamientos y sentimientos no caben en él, no siguen la misma línea. El punto aquí es abrir un campo de discusión a partir de lo paradójico en Cortázar. Alazraky habla mucho de la metáfora en su obra, incluso Amícola habla de la hipálage como figura del desplazamiento de planos. Pero es más que cualquier otra figura, la paradoja, el factor que impulsa el propósito cortázariano de despertar nuevos cuestionamientos en el hombre y refrescar sus inquietudes y visión del mundo.

La paradoja está en todo lo cotidiano. Iniciamos esta investigación la reflexión de Aurora en las escaleras italianas, terminémosla con otra reflexión simple que proponga una revisión a Cortázar desde lo paradójico. “El lunes una parte de la familia se fue a sus respectivos empleos y ocupaciones, ya que de algo hay que morir” (Cortázar, 1962, p.33). La paradoja sacude el mundo del lector, todos trabajamos porque de algo hay que vivir pero Cortázar nos dice que es porque de algo hay que morir. Cómo puede ser tan sencillo el desafío a la realidad. Pensándolo bien, el trabajo no es lo que somos, solo lo que hacemos así que mientras trabajamos no somos, no vivimos, morimos pues se acaba el tiempo, el peor invento del hombre.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. (1973), “Las dos orillas de Julio Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIX, num. 84-85, julio - diciembre, 425-456.
- Alazraki, Jaime. (1994), *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos. 1994.
- Almeida, Facundo de, (2004), *Presencias: Cortázar*. Buenos Aires: Fundación Internacional.
- Amícola, José. (1997), ““La noche boca arriba” como encrucijada literaria”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, núm. 180, julio – septiembre.459-466.
- Barrenechea, Ana María, (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” (Estudio), *Revista Iberoamericana*, 38/80, julio-septiembre, 391-403
- Borges, Jorge Luis, (1974), *Obras completas de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Emecé editores.
- Bosch, Juan (ed.). (1967), *Teoría del Cuento, Tres Ensayos*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes..
- Calvino, Ítalo. (2005), *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Carroll, Lewis. (1893), *Sylvie and Bruno Conclude*. [en línea] disponible en: <http://www.hoboes.com/FireBlade/Fiction/Carroll/Sylvie/Concluded/Chapter7/>, recuperado: julio 22: 2011.
- Checkland-Scholes, (1994), *Metodología de los sistemas suaves en acción*. México: Editorial Limusa.
- Concha, Jaime. (1982) “Bestiario, de Julio Cortázar o el tigre en la biblioteca”. *Hispanamérica*, Año 11, N° 32, agosto: 3-21.
- Cortázar, Julio. (1994), *Cuentos Completos/2*. Madrid: Santillana.
- Cortázar, Julio. (1998) [1956], *Final del Juego*, Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.
- Cortázar, Julio. (1999) [1971], *Prosa del observatorio*, Barcelona: Editorial Lumen.
- Cortázar, Julio. (2000) [1959], *Las armas secretas y otros relatos*. Argentina: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (2000a), *Cartas 1937-1963 I*. Buenos Aires: Alfaguara.

- Cortázar, Julio. (2004) [1970], “Algunos aspectos del cuento”, *Julio Cortázar Obra Crítica* /2. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004, pp. 507-534.
- Cortázar, Julio. (2006) [1951], *Bestiario*, Madrid. Punto de Lectura.
- Cortázar, Julio. (2009) [1960], *Último Round*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cortázar, Julio. (2010) [1967], *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Editorial RM.
- Deutsch A.J. (1950), “Un metropolitano llamado Moebius”. [En línea] disponible en [http://www.bibliocomunidad.com/web/libros/Deutsch%20A.%20-%20Un%20metropolitano%20llamado%20Moebius%20\(1950\).pdf](http://www.bibliocomunidad.com/web/libros/Deutsch%20A.%20-%20Un%20metropolitano%20llamado%20Moebius%20(1950).pdf), recuperado: julio 25, 2011
- Emmer, Michele. (1980), “Visual Art and Mathematics: The Moebius Band”, *Leonardo*, Vol. 13, N°2 (Spring). 108-111.
- Forradellas, Joaquin y Angelo Marchese. (2007), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Freud, Sigmund. [1919], Lo siniestro. [En línea] disponible en <ftp://ftp.icesi.edu.co/mlcuellar/Cine%20y%20Crispetas/lecturas/Otros%20textos/Freud%20-%20Lo%20siniestro/Freud%20-%20Lo%20siniestro.pdf>. recuperado: julio 25, 2011
- Gadamer, Hans-Georg. (1998), *Estética y Hermenéutica*. Introducción de Ángel Gabilondo, traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos.
- García, Karla B. (2005), *Todos los fuegos el fuego: Julio Cortázar*. Colección Aula Atlántica, FCE. [En línea] no disponible. Recuperado: marzo 2011.
- Goloboff, Mario. (1998), *Julio Cortázar. La Biografía*, Bogotá: Editorial Planeta.
- Gyrurko, Lanin A. (1973), “Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar”. *Hispania*. Vol. 56, N°4 Dic. 988-999
- Hadatty Mora, Yanna. (2009), “Julio Cortázar; la prosa de Moebius”. *Revista digital UNAM*, Vol 10, N°5, Art 31. Mayo. [En línea] disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art31/art31.pdf>, recuperado: julio 23, 2011
- Hofstadter Douglas R. (2009), *Gödel, Escher, Bach: Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets editores.
- Huizinga, J. - Schlovinck, (1954). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- Iser, Wolfgang. (1987). *El Acto de Leer, Teoría del Efecto Estético*. Madrid: Alfaguara.

- Jitrik, Noe. (1969). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez
- Kerr, L. *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*. Revista Iberoamericana, 2009
- Lagmanovick, David. (1972), “Rasgos distintivos en algunos cuentos de Julio Cortázar”. *Hispanamérica*. Año 1, N° 1 julio.
- Lara Zavala Hernan. “Cortázar y sus dobles”. *Revista de la UNAM*. [En línea] disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/Cortázar.pdf>, recuperado en: 12 julio 2011.
- Lazo, Luis Ernesto. (1990). *Señas de Identidad en la Cuentística Hispanoamericana*. Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Lunn, Patricia V. and Jane W. Albretch. (1997), “The grammar of technique: Inside ‘Continuidad en los Parques’”. *Hispania*, Vol. 80, No. 2, mayo. 227-233.
- Mach, Ernst. *Ernst Mach*, [En línea] disponible en: <http://plato.stanford.edu/entries/ernst-mach/>, recuperado: julio 22, 2011.
- McGuirk, Bernard J. (1985) "La semi(er)ótica de la otredad: "El otro cielo"," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, artículo 32. [En línea] disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/32>, recuperado: julio 20, 2011
- O'Connor, J J and E F Robertson. (1997), “Mobius Biography”. School of Mathematics and Statistics, University of Saint Andrews, UK. [En línea] disponible en <http://www-history.mcs.st-and.ac.uk/history/Biographies/Mobius.html>, recuperado: julio 22, 2011
- O'Connor, J J and E F Robertson. (2000), “Listing Biography”. School of Mathematics and Statistics, University of Saint Andrews, UK. [En línea] disponible en <http://www-history.mcs.st-and.ac.uk/history/Biographies/Listing.html>, recuperado: julio 22, 2011
- Piglia, Ricardo. (2000), *Formas Breves*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Piña-Rosales, Gerardo. (2009), “El cuento: Anatomía de un género literario.”, *Hispania*. Vol 92, N° 3, septiembre. 476-487.
- Poniatowska, Elena. (1975), “La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas”. *Plural*, N° 44, mayo. [En línea] disponible en http://www.oocities.org/julioCortázar_arg/cercade80.htm, recuperado: julio 23, 2011.
- Rabí Do Carmo, Alonso. (2006), “Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de ‘Lejana’, ‘La isla a mediodía’ y *Rayuela*)”. Universidad de San Marcos

- 24, primer semestre. [En línea] disponible en: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/san_marcos/n24_2006/a08.pdf, recuperado: julio 22, 2011.
- Rodríguez Brondo, Elsa. (2007), “Baudelaire y Julio Cortázar. Pasajeros de la experiencia benjaminiana”. *Acta poética*, Vol. 28, No. 1-2, primavera-otoño. 205-221. [En línea] disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rap/article/view/17445>, recuperado: julio 22, 2011.
- Sartre, Jean Paul. (1985), “Animabado de lo fantástico considerado como un lenguaje”. *Escritos sobre literatura I*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 93-110.
- Sola, Graciela De, (1968). *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sosnowsky, Saúl. (1976), “Saúl Sosnowsky y Julio Cortázar”, *Hispanamérica*, Año 5, N° 13, abril.
- Todorov, Tzvetan. (2006), *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Tyler, Joseph. (2008), “Speculum spectrum y otras reflexiones alucinantes sobre el doble en Julio Cortázar”. *Semiosis*. Universidad veracruzana. Tercera época, Vol II, N° 4, Julio-Diciembre. Pp 49-57. [En línea] disponible en: <http://www.uv.mx/semiosis/catalogo/numero4.html>, recuperado: julio 22, 2011.
- Yurkievich, Saúl. (2004), *Julio Cortázar, Mundos y modos*. Barcelona. Edhasa.