

Julio Cortázar, teórico de lo fantástico (*)

73

Elisa T. Calabrese
Universidad Nacional de Mar del Plata

En incontables ocasiones, los críticos han asociado los nombres de dos cultores argentinos de la literatura fantástica: Cortázar y Borges. Corrijosobre la marcha y sustituyo "argentino" por "rioplatense", gentilicio más adecuado si se piensa en términos de zonas culturales, en el marco de un criterio global acerca de la cultura latinoamericana no fundado en la noción de literaturas nacionales¹.

Por otra parte, como más adelante se verá al dedicarse a las reflexiones del propio Cortázar en tal sentido, es una región particularmente rica en este tipo de literatura, desde los primeros intentos del siglo XIX, asociados a los nombres de Gorriti y Holmberg, pasando luego por Lugones y Horacio Quiroga, hasta los nombres claves del siglo XX, entre los que se destacan los citados al comienzo. Asociarlos aparece así como obvio y lo sería si pensáramos sólo desde un criterio genérico convencional; sin embargo una primera observación puede atender a las profundas diferencias en la práctica escrituraria que revelan -más allá de singularidades narratológicas, retóricas y estrate-

VI CONGRESO DE LA «ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA»
gias discursivas: lo que ha dado en llamarse "un estilo"- las implícitas distancias entre ambas poéticas. Sin embargo, hay un gesto y una tendencia en común: el despliegue de un discurso teórico-crítico cuyo espacio en la producción de ambos escritores reconoce un lugar de privilegio y que se ha erigido como una de las constantes de la literatura latinoamericana contemporánea, donde asume múltiples registros: del manifiesto hasta el panfleto, del ensayo crítico al metatexto ².

74

Lo anterior no pretende sostener un estudio comparatístico, cuyo intento sería sin duda atractivo, sino destacar cómo en dos de las producciones unánimemente valoradas como singularmente importantes para el género, la reflexión teórica y la práctica ficcional parecen constituir una relación simbiótica de mutua realimentación; condición que no puede sorprender si se piensa que lo fantástico sufre cambios radicales en la construcción del verosímil característico en sus manifestaciones decimonónicas y que son precisamente Borges y Cortázar dos de los responsables de este cambio. Es evidente, entonces, que en éste así como en otros aspectos de las problemáticas transformadoras de la práctica literaria, tienen una conciencia agudamente sensible a las cuestiones teóricas y una reflexión que se adelanta frecuentemente a lo posteriormente teorizado en otros ámbitos del discurso disciplinar.

Para desplegar este aspecto en el espacio del que aquí dispongo, es necesario detenerme brevemente en un recorrido aunque imperfecto, de las teorías más conocidas acerca del tema, como es el caso de Tzvetan Todorov y las críticas que sobre su postura realiza Ana María Barrenechea.

Todorov, en su conocida obra (Todorov: 1970), pese a sus esfuerzos por mantenerse en el marco del postulado de la inmanencia textual, debe recurrir a la figura del lector implícito para considerar la convención de verosimilitud puesta en juego. Sostiene así que el lector y/o el personaje se interroga acerca de la naturaleza de los hechos narrados, debido justamente a la extrañeza que provoca lo fantástico y, en concordancia con las respuestas obtenidas, establece las tres categorías: lo maravilloso/lo fantástico/lo extraño. Según estas pautas,

si la explicación que se ofrece en el texto se inscribe en el orden de lo natural, lo fantástico desaparece: estábamos ante la presencia de lo extraño, como ocurriría si, por ejemplo, el cadáver no hubiera realmente resucitado, como parecía al comienzo, sino que estaba bajo los efectos de una droga desconocida pero poderosa. Si, en cambio, la naturaleza de los hechos relatados es tal que sólo puede adjudicarse a causas sobrenaturales, ingresamos al dominio de lo maravilloso -como sería el caso de un cuento de hadas-. De tal modo, lo fantástico es un espacio abierto, una categoría "siempre evanescente" -en palabras de Todorov- delimitado por las fronteras de dos amplios territorios: lo maravilloso y lo extraño. Barrenechea corrige estos planteos, advirtiendo con razón que limitan la existencia del género a un período histórico relativamene breve (desde fines del siglo XVIII con Cazotte hasta fines del XIX con Maupassant) y que, en el caso de la literatura contemporánea -puntualmente, la latinoamericana a la que dedica su atención especial- el relato no suele ofrecer ninguna explicación de los hechos. Por lo tanto, sustituye el esquema triádico de Todorov por el siguiente:

75

<i>Contraste de lo a-normal y lo normal</i>		<i>Solo lo posible</i>
Sin problemas	Como problema	lo posible
Lo maravilloso	Lo fantástico	

Lo importante no es, según esta perspectiva, que el lector se interrogue acerca de la naturaleza de los hechos, ni que se ofrezca o no explicación alguna, sino que lo fantástico se funda en la existencia *explícita o implícita de hechos a-normales o a-naturales y sobre todo, en la problematización de su convivencia* (Barrenechea: 1978, 93. El subrayado es mío).

Por sus implicancias posteriores y profundidad teórica, entiendo que el planteo de Barrenechea requiere de algunas acotaciones, además del seguimiento de la evolución de su pensamiento en escritos

posteriores Me interesa sobre todo examinar su concepto de la problematización de la convivencia textual de dos órdenes, ya que en la literatura contemporánea, escribe la crítica argentina, lo fantástico requiere de: " [...] un sentido traslaticio implícito o explícito [...] siempre que en el plano *literal* aparezca el contraste entre lo real y lo irreal centrado como problema." (Barrenechea: op.cit., 96. El subrayado es mío). ¿Cómo conjugar esta exigencia de contraste en el nivel de la literalidad del texto con la posterior clasificación de relatos fantásticos? En efecto, su taxonomía opera con la distinción siguiente: 1. Todo lo narrado entra en el orden de lo natural (En cuyo caso, ya no aparece problematizada la convivencia de dos órdenes en el nivel de literalidad textual) y 2. Todo lo narrado entra en el orden de lo sobrenatural (De igual modo, el conflicto no estaría ya explicitado, sino solamente en la mente del lector). El aporte de Barrenechea es enriquecedor y expande considerablemente el de Todorov, especialmente cuando señala que es la convivencia problemática de dos órdenes la que genera el efecto de lo fantástico, pero lo que aún no se resuelve en esta etapa teórica es qué sucede cuando esta cuestión se presenta de manera implícita, o si preferimos decirlo en términos de semiótica, cuando el conflicto se definiría como rasgo paradigmático *in absentia*, ni desde qué espacio teórico puede captarse. Me resulta especialmente interesante que uno de los ejemplos trabajados en este fundamental capítulo, sea el de Cortázar, a cuya obra ha dedicado estudios insoslayables. Así, refiriéndose a uno de los inclasificables textos cortazarianos, como es "Instrucciones para subir una escalera", Barrenechea escribe: "[...] basta la descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente, para verlos sujetos a reglas precisas cuya transgresión amenaza con lanzarnos a lo desconocido, lo 'otro' que no se nombra pero que queda agazapado y amenazante". (Barrenechea: op.cit., 96). Este breve pasaje ofrece una lúcida y perspicaz lectura del texto cortazariano y una capacitación profunda corroborada por los testimonios del mismo Cortázar, como se verá más adelante, puesto que en general los hechos que se relatan emergen de una situación aparentemente cotidiana y normal.

Por otra parte, según ya consigné más arriba, vale la pena seguir la evolución del pensamiento de Barrenechea, desde un enfoque

inmanentista a una mirada mucho más abarcadora, que toma en cuenta la agresión que lo fantástico produce en los códigos culturales del lector, posicionándola en un movimiento pendular entre lo textual y lo extratextual, que ella misma califica de "doble faz", en la consideración no ya de un universo textual cerrado, sino de un tipo de discurso³. La crítica incorpora así operaciones teóricas más complejas que nos permiten ceñir otras problemáticas: para ejemplificar con una muy simple pero que constituye una estrategia frecuente en los relatos de Cortázar, el modo de presentación de los acontecimientos, recurrentemente utilizada en los relatos de **Final del juego**, por ejemplo. Así, en "Axolótl", una de las frases iniciales es: "Ahora soy un axolótl" (161). Es evidente que el lector, para incorporar la verosimilitud que el relato le impone, debe aceptar que el narrador-protagonista, antes humano, es ahora un extraño animal cuya transformación él mismo contará, llevándolo al mítico territorio de un pasado ancestral que era del dominio de los axolótlis, activando un complejo bagaje de connotaciones culturales que engloban el pasado precolombino mediante el simple recurso de la grafía que escamotea la castellanización "ajolote" y opta por remitir al mundo azteca. La transgresión o, lo que Barrenechea llama convivencia problemática de dos órdenes, se produce en las categorías registradas en la *enciclopedia* (Eco: 1979) del lector que debe invertir sus nociones habituales según las cuales el atributo "parlante" corresponde a "humano" y no a "animal".

He escrito antes que cabía dar cuenta del modo de presentación de los acontecimientos como de un elemento importante en el efecto de lo fantástico cortazariano; ahora quiero destacar que en el mismo orden opera la índole de los personajes-narradores. Es ya un tópico de la crítica el señalamiento del juego como matriz constructiva, operador privilegiado de sentido en cualquiera de los órdenes o campos desde los que pueda abordarse la narrativa fantástica de nuestro escritor. Uno de los trabajos que este volumen incluye, el de Aída Nadi Gambetta Chuk, despliega de manera rica y dúctil la red de relaciones con el juego que se resemantizan en los textos de Cortázar. Una de las observaciones más productivas es la que vincula los personajes adultos-coleccionistas, escamoteadores, retadores o aventureros- tan abundantes en estos relatos, con las conductas infantiles. Es ese "sentimiento de no estar del

todo", para decirlo apropiándome de uno de los más expresivos títulos de Cortázar, una de las metáforas más expresivas para describir el lugar fronterizo, la captación oblicua de lo real que son propios del cronopio, el poeta, el criminal: niños crecidos sólo externamente. No reiteraré los ejemplos de niños protagonistas que la citada estudiosa registra; en cambio merece algunas frases el narrador-personaje de "Después del almuerzo", cuento incluido en el volumen ya mencionado. Resulta bastante curioso comprobar que ese texto sea uno de los menos comentados por la crítica, tal vez porque se mantiene en un ámbito que soslaya tenazmente la posibilidad de encuadrarlo, ya que la lectura posible puede mantenerse en una interpretación "realista", adjudicando el enigma que se resiste a ser interpretado a las imprecisiones, confusiones, sentimiento de culpa respecto de sus padres que le han delegado la responsabilidad de llevar a pasear a "la cosa", del niño que narra la historia. Me interesa plantear preguntas ingenuas que quizás permitan otra lectura. En primer lugar, preguntarme cómo sabemos que el narrador personaje es un niño, no menor de nueve o diez años, y no mayor de doce o trece, puesto que no hay la menor explicación de sus características; él no se describe a sí mismo, excepto por detalles menores que siempre remiten al ámbito del juego ritual, por ejemplo sus zapatos nuevos, que trata de no salpicar de barro con las baldosas sueltas de la acera, mientras se desplaza según un diagrama cabalístico cuyas reglas ha inventado. Es la manera de contar-puro efecto discursivo-como si el chico estuviera hablando con el lector-interlocutor el que produce el efecto de presencia; esta estrategia es el anclaje del verosímil: lo estamos "viendo", sabemos cómo es, qué edad tiene, cuál es su aspecto; las descripciones son obviadas por innecesarias, ya se ha aceptado la lógica del narrador. Es así que al instalarnos en una identificación con el niño-narrador, de cuño realista, el enigma propiamente fantástico, qué o quién es "la cosa" -¿un hermano deficiente mental, retardado, un anciano enfermo incontrolable por senilidad?- queda escamoteado. El relato se mueve en el filo entre dos lógicas intersectadas, que se desplazan por la superficie discursiva. En efecto, al identificarse con el narrador, el lector se pregunta qué le pasa a él, queda atrapado por la subjetividad del niño, trata de atribuir a sus sentimientos y emociones la extrañeza de lo otro: monstruo, enfermo,

o lo que sea, a lo que el niño sólo menciona como "él". Del otro lado, queda desplazado, aunque no elidido, el misterio en sí que no puede ser descrito, nombrado, captado ni conocido en plenitud, metaforizado por la cosa a quien el chico lleva a pasear. Aquí cabe la segunda pregunta que denuncia por irrisión al realismo ingenuo: ¿qué y cómo es la cosa? y sus derivaciones, provocadas también por los efectos de las estrategias del discurso. Siguiendo atentamente las marcas que bordean sin nunca precisar, los rasgos que permitirían caracterizarlo, se puede advertir que oscilan en un movimiento pendular de indicios contradictorios. Por ejemplo, el tamaño y la posible edad de la cosa. Por una parte, pareciera que es lo suficientemente pequeño como para ser manejable por un chico, ya que el narrador sostiene haberlo "agarrado" y obligado a salir a la calle. Sin embargo, a veces "se empaca" y al chico le cuesta moverlo o incluso le resulta imposible arrastrarlo. En segundo lugar, el constante temor del niño a que "él" haga algo terrible, apunta a la peligrosidad e inminencia de la cosa. De aquí los innumerables interrogantes sin respuesta: ¿puede moverse sin ayuda? ¿cómo explicar que los padres sometan a su hijo a llevar por espacios urbanos y en un transporte público a un anormal que puede ser peligroso? ¿es esta presunción de riesgo producto de la imaginación del niño y de su angustia? Tal respuesta sería tranquilizante para el lector, permitiría acabar con el inquietante desplazamiento tan bien caracterizado por Barrenechea como la dupla normal/anormal en convivencia problemática, pero el relato no lo permite: hay un dato inconcluso pero insistentemente reiterado que nos alerta: el permanente recuerdo del "gato de los Alvarez" -vecinos de la familia- a quien no sabemos qué le pasó, pero sí que originó problemas, por cuanto el chico recuerda fragmentos de escenas; su madre llorando y su padre dando explicaciones a un policía. Lo anterior me permite dar cuenta de cómo en un relato sin acontecimientos sorprendentes o anómalos, mediante la magistral efectividad de un discurso sutilmente ubicado en un modo de presentación que depende de quien cuenta -recurso clásico si los hay- Cortázar despliega la metáfora de la visión intersticial propia del niño en este caso pero que permite a cualquier lector saber que el misterio, la otra realidad incognoscible acecha en los repliegues de la cotidianidad y en el paisaje menos presuntamente exótico para el lector del

El cronopio habla de su producción fantástica

80

En el trabajo de la licenciada Adriana Bocchino comprendido en este volumen, se intenta dar cuenta de la poética cortazariana y sus avatares ideológicos. Coincido con ella en atribuir a **La vuelta al día en ochenta mundos**, de 1967 y **Ultimo round**, de 1969, un lugar relevante en "el ideario estético-ideológico de Cortázar, reforzado en la polémica que sostiene con Oscar Collazos durante 1969 y 1970 a través de la revista uruguaya **Marcha**". Mi propósito se ciñe aquí a la cuestión que vengo desarrollando, pero me interesa destacar que aún en esos textos donde es fundamental la preocupación sobre el lugar del escritor en su tiempo y el debate sobre la cuestión del compromiso político, no se excluye el problema de lo fantástico, sino por el contrario, como se demuestra en la citada polémica con Collazos, se lo considera uno de los pivotes en torno de los cuales gira esa cuestión, ligada, como ya he dicho, con la desestima del realismo ingenuo, la mirada oblicua, la "grieta" entre la realidad ordinaria que creemos única porque nuestros sentidos y categorías mentales están entrenados para captarla así, y otros modos de lo real. Así lo entiende también Enriqueta Morillas cuando escribe: "Lo fantástico no surge espontáneamente: es una elección que emerge de las lecturas y a la cual consagra su memoria y sus sentidos por metamorfosis de su funcionalidad pragmática: aprehender lo subyacente, destacar los reversos para esperar lo inesperado. Extremar la familiaridad con lo fantástico supone la apertura del orden, la busca de la excepcionalidad en el sistema, de las 'virtualidades prácticamente inconcebibles'. Recuerda el punto 'velico', espacio de convergencia donde la ruptura del orden permitirá el acceso a otro ajeno a la rutina y a la convención." (Morillas: 1992, 100)

Me ha interesado para delinear el diseño de la poética cortazariana, recortar como paratextos significativos en este sentido, "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica" y "El intelectual y la política en Hispanoamérica", porque permiten acotar el campo de las cuestio-

nes abordadas⁴ El primero de ellos es el texto de una conferencia dictada por el escritor en una universidad norteamericana, y por dirigirse a un público inscripto en un contexto cultural diferente, donde el género fantástico funda una tradición con momentos de esplendor desde Hawthorne y Poe a Lovecraft, considerado uno de los maestros de sus derivaciones posteriores, Cortázar hace el esfuerzo de explicar, desde su experiencia como escritor hispanoamericano, su ideario estético sobre el tema, encuadrándolo en un contexto abarcador, como lo indica el mismo título de la conferencia *Trataré de seguir el derrotero discursivo de la exposición*, para señalar las implicaciones que las vinculan con lo desarrollado más arriba.

1. Cortázar apunta, desde el comienzo, a restringir las taxonomías habituales sobre lo fantástico, destacando su precariedad. Al enunciar su insatisfacción con las teorizaciones que conoce sobre el tema, lo atribuye a que: "Términos tales como maravilloso, fantástico, extraño, etc., cambian de significado según quién los emplee. Esta primera incertidumbre va inmediatamente seguida por otra: me refiero a la misma sensación de lo fantástico que llega hasta nosotros a través de un texto literario, sensación que varía considerablemente a lo largo del curso de la historia y de una cultura a otra." (63) Puede advertirse cómo el escritor está pensando no sólo en las diferencias obvias en las percepciones individuales que se generan en cada lectura, sino en las modificaciones históricas de los códigos culturales.

2. Respecto de su propia producción, el escritor adopta la perspectiva de un crítico genético -otra coincidencia que puedo apuntar, de pasada, con Borges, si recordamos confesiones acerca de la génesis de algunos relatos, como haber soñado íntegramente "La muerte y la brújula", por ejemplo- refiriéndose a circunstancias de su biografía tales como las experiencias infantiles, que podrían explicar su aguda sensibilidad para el misterio. Hay un pasaje que me resulta fundamental por sus vinculaciones con la lectura del texto citado líneas más arriba, esto es la oblicua emergencia de lo 'otro' por las grietas de lo habitual, que cabe considerar englobante y característico del fantástico cortazariano. Así lo explica él: "Así, pues, cuando escribía historias fantásticas, mi sentimiento frente a lo que los alemanes llaman 'Das

Umheimliche', lo inquietante o sobrecogedor, surgía y sigue surgiendo de un plano que yo clasificaría de ordinario " (64) Si no bastaran los textos ensayísticos y la trayectoria como crítico literario de Cortázar para captar lo ampliamente desarrollado de su pensamiento teórico, este breve pasaje sería suficiente, por cuanto, sin mencionarlo, nos remite a las observaciones de Freud sobre lo que suele traducirse como "lo siniestro" y que nuestro escritor prefiere llamar "inquietante" o "sobrecogedor". En efecto, lo precario de la traducción reside en que el alemán "Umheimliche" se forma con un prefijo negativo, *Um*, agregado a *heimliche*, que significa íntimo, familiar, hogareño, reservado, privado, es decir, aquello que creemos profundamente conocido. Lo cual implica que lo siniestro u ominoso, para poderse dar, requiere justamente de la preexistencia de lo que es habitual y presupuesto y que súbitamente, cambia de signo y se modifica sutil pero radicalmente. De allí que en la tradición popular de algunas culturas, sea anuncio seguro de muerte ver al doble, como explica Otto Rank en su estudio sobre el doble, escrito sobre las huellas de Freud ¿Hay algo más familiar a la vez que inquietante que la propia imagen duplicada en el espejo, según lo tematizan tantos relatos borgeanos? El lector atento no podrá dejar de asociar lo comentado con múltiples juegos de personajes dobles en la escritura de Cortázar. Me refiero no solamente a los desdoblamientos, juego de identificación/extrañamiento tematizados en los cuentos; basta recordar "Lejana" o "La noche boca arriba" como ejemplos muy conocidos, sino a las relaciones de estructuras actanciales -triángulos amorosos que se reduplican- en las novelas de nuestro escritor. El efecto de lectura de lo fantástico queda así circunscripto en el paratexto citado, especialmente a la aparición de esta leve modificación del ámbito cotidiano que anuncia la presencia de lo inquietante, ya que un resquicio por donde penetra lo inexplicable tiene el poder de conmover todo el sustento de nuestra percepción del mundo. Naturalmente, la "verdadera" naturaleza del fenómeno quedará siempre en la penumbra, en una zona de claroscuro de la conciencia, donde se ubica un saber no sabido, su residuo dejará el efecto de algo entrevisto, que desestabiliza el centro de la percepción. Dos de los más célebres relatos de **Bestiario** (1951) ya evidencian la puesta en práctica de este concepto en la producción inicial del escritor; tanto "Omnibus" cuanto

"Casa tomada" permiten ver que ese elemento de extrañamiento sutil por el que una situación banal por lo conocida y reiterada se transforma, va creciendo hasta invadir la totalidad de la referencialidad narrativa. Que esta persistencia de los rasgos constructivos que nuclea la cuentística cortazariana se manifieste desde el primer volumen de relatos publicados hasta los últimos, cronológicamente hablando, se debe tal vez a que la publicación es en el caso de Cortázar un hecho tardío, es decir que pasa mucho tiempo desde sus comienzos en la escritura hasta el circuito editorial: nace como escritor maduro. Ya más adentrado en la conferencia, menciona justamente "Casa tomada", como un ejemplo personal del proceso onírico como genotexto de la escritura. Esta confidencia no alude a una concepción ingenua del hecho estético en cuanto a lo espontáneamente producido gracias a un estado de no-conciencia, apunta más bien a evaluar al sueño como análogo de otros estados de percepción que puedo denominar "no ordinaria" para no aventurarme en categorizaciones espinosas. El escritor no escatima su ahondamiento de la introspección para describir las experiencias singulares -singulares por excepcionales, además de subjetivas- como se ve en los pasajes siguientes: "[...] hay momentos en mi vida [...] en los que por un instante dejo de ser el que habitualmente soy para convertirme en una especie de pasadizo. En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se torne porosa como una esponja: durante un momento, por desgracia breve y precario, lo que me rodea deja de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o quien creo que soy, y en ese terreno en que las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse, todo es posible y todo puede rendirse." (67/68). Caben algunos comentarios a estas frases. He escrito más arriba que esa experiencia no debía ser asimilable a un estado de no-conciencia, e inmediatamente recordamos la escritura automática postulada por Breton. Mucho se ha escrito sobre la influencia del surrealismo en la novelística del "boom" en Hispanoamérica; pero es más interesante destacar cómo lo ha valorizado el propio Cortázar, considerándolo un movimiento determinante para la novelística en esta parte del mundo. Ya en un ensayo crítico de 1949, **Un cadáver viviente**, es posible advertir esta valoración, cuando

escribe, por ejemplo: " Todos conocemos la disolución del equipo espectacular del surrealismo francés: Artaud ha caído, y Crevel, y hubo cismas y renunciadas, mientras otros retornaron profesionalmente a la literatura o a los caballetes, a la utilización de recetas eficaces. Mucho de esto huele a museo, y las gentes están contentas porque los museos son sitios seguros donde se guardan bajo llave los objetos expositivos; uno va el domingo a verlos, etc. [...] Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia [...]"

⁵ Me he atrevido a citar este conocidísimo pasaje tantas veces repetido, para señalar que no es una contradicción, desde mi perspectiva, la no adhesión a la escritura automática con la vindicación del surrealismo. Entiendo que Cortázar describe lúcidamente de modo metafórico, lo que ha muerto en una vanguardia ya institucionalizada -a eso alude la mención a la profesión literaria y al caballete-, pero rescata la actitud ante el lenguaje, la búsqueda de la ruptura del límite en el sentido de Wittgenstein, esto es el bordear lo innombrable, anclado precisamente en la experiencia de lo fantástico, para lograr la transgresión en el trastrueque de las categorías del lector, no en las estridencias gestuales de los juegos vanguardistas. Esa es la actitud que rescata del surrealismo y en ese punto, como en otros, se advierte la sagacidad crítica de su anticipación del proceso histórico de los movimientos literarios. Por otra parte, más allá de la impronta que en él ha dejado el surrealismo, en la metaforización de esa experiencia: captar por los "agujeros" de la realidad otro modo de ser o de organizarse del mundo, hay concomitancias importantes con los modos de describir la actitud o experiencia poética de todos quienes la han considerado un modo de participación casi o directamente mística, o un modo de vida, lo cual no puede sorprender en el contexto de la poética cortazariana, donde independientemente del género que transite la escritura, siempre se requiere de una apertura previa, de un estado peculiar que da lugar al posterior trabajo con la escritura. Este "previo" no es la inspiración sin más, a la manera crasamente romántica, pero sí reconoce una filiación con ella. Así, el pasaje más arriba elegido para ejemplificar este aspecto asimila los lugares del sujeto y del objeto del saber y pone de relieve los rasgos paradójicos de ese instante que, por una parte, exige ser trasladado a la escritura, pero por otra, vive como precariedad la

condición de la palabra. En esa constelación de elementos cotidianos se produce una grieta -juego, rito, pasaje- fugaz, por donde irrumpen lo desconocido, que se caracteriza por su necesidad: es inevitable, pero también por su fugacidad: no hay medios para aprehenderlo y fijarlo. De allí que no solamente el lector -siempre presente en las reflexiones de Cortázar-, sino el escritor mismo sea impotente para comprender plenamente esa otra realidad entrevista que deja una sensación de residual nostalgia.

¿Cómo es la valoración de lo producido a partir de ese tipo de experiencia, aquello que llamamos lo fantástico? Para Cortázar, muy importante; cabe que el lector intuya que las cosas van mucho más allá de lo que nuestros hábitos mentales permiten presuponer. Por ende, no puede adjudicarse a lo fantástico -en el sentido del efecto, no en cuanto a las taxonomías genéricas- un rango de mero entretenimiento ni la función del "thrill": sacudimiento emocional y corporal, sino algo más profundo. Si la leve modificación de lo cotidiano conmociona es porque si algo que conozco no es lo que parece, cabe que todo sea diferente a lo que creo que es y yo mismo esté incluido en ese desconocimiento. Si en ello estriba el poder inquietante de lo sobrecogedor, el lector es sometido, mediante el efecto de lo fantástico, a una autointerrogación radical que involucra el saber sobre lo real y los límites de nuestros instrumentos para captarlo.

3. El título de la conferencia alude al contexto situacional de este tipo de literatura, intentando -según ya lo adelanté líneas más arriba- ubicar a un público extranjero en un campo que no le es familiar, por lo tanto, se aventura una hipótesis explicativa sobre la predilección por lo fantástico en el área rioplatense. Cortázar pasa revista desde los primeros exponentes del género hasta los nombres actuales -Holmberg, Lugones, Borges, Felisberto Hernández, Bioy Casares- y, luego de exponer críticamente las usuales explicaciones, propone la suya. Para él, en un país como el nuestro, lo fantástico, lejos de ser un mecanismo escapista, constituye una suerte de competencia con la realidad. Parafraseando y resumiendo sus argumentos, se puede decir que el rostro de nuestra realidad social, política, cultural, es en sí más alienante que cualquier narración imaginaria. En tal sentido, la riqueza de la

literatura fantástica en la Argentina sería una suerte de reacción y un modo de desenmascaramiento, lo que llama "la caída de las máscaras". Por ello me referí antes a la relación de esta conferencia con la otra ya citada, "El intelectual y la política en Hispanoamérica", donde se hace mención explícita de la polémica con Collazos. Veámoslo en esta cita: "[...] Hace unos años me tocó participar en una polémica cuyo eje era el concepto de realidad, y a partir de ahí, cuál era la forma en que un escritor revolucionario debía tratar y enfrentar la realidad en sus obras. En esa ocasión hice lo posible por mostrar algo que a través de los años me parece cada vez más claro, y es que todo empobrecimiento de la noción de realidad en nombre de una temática restringida a lo inmediato y concreto en un plano supuestamente revolucionario, y también en nombre de la supuesta capacidad de recepción de los lectores menos sofisticados, no es más que un acto contrarrevolucionario, puesto que todo empobrecimiento del presente gravita en el futuro y lo vuelve más penoso y lejano. Por el contrario, nada me parece más revolucionario que enriquecer por todos los medios posibles la noción de realidad en el ánimo de los lectores de novelas y cuentos." (93). Tal vez pueda considerarse envejecida esta polémica; quise dar cuenta de ella para mostrar cómo la reflexión sobre lo fantástico es un lugar de anclaje para la cuestión que tanto inquietara al escritor: la dialéctica entre la literatura -juego de juegos- y el compromiso del intelectual.

86

A modo de conclusión

He intentado referirme a algunos de los más conocidos enfoques teóricos sobre la literatura fantástica, a fin de poner de relieve la insuficiencia de una categorización fundada en el criterio de inmanencia textual, dada la necesidad de tomar en cuenta los códigos culturales del lector en una situación histórica dada. El lugar que en esta cuestión ocupa Julio Cortázar me parece fundamental, tanto por la indiscutida riqueza creativa de su cuentística cuanto por la profundidad de sus reflexiones críticas. Por otra parte, tal como ya consigné, lo fantástico cortazariano toma en cuenta siempre como referente presente en el horizonte de sus consideraciones al lector, vértice de encuentro de dos líneas que recorren su escritura y su praxis vital: el placer lúdico y la

transformación revolucionaria. La intencionalidad de lo fantástico no se opone a la realidad empírica ni histórica: las profundiza y cuestiona. Es interesante observar cómo -tal como ocurre en los escritores que son hitos transformadores de la literatura en un momento dado- los conceptos aquí comentados se anticipan a teorizaciones posteriores. Para citar dos ejemplos en los que no me detuve para no exceder el espacio que se me concede aquí, puedo apuntar al enfoque de Irène Bessiére (1974) que presta atención a la correlación con ciertas áreas de los códigos socio-culturales y a Rosemary Jackson (1981), para quien lo fantástico tiene un efecto transgresivo, al que explica desde un enfoque sicoanalítico. Estudios más recientes, como el de Víctor Bravo, también le adjudican esa misma condición. Escribe Bravo: " Podríamos decir [...] que *lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade a otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.* (Bravo: 1993, 36). Diré, por mi parte, que permanece ese conflicto, entonces, entre dos órdenes, aún cuando se produzca de manera implícita, en cuyo caso se genera en ese movimiento entre lo textual y lo extra-textual de la lectura. De tal modo, la temporalidad, la causalidad, la espacialidad y la identidad son cuestionadas como universales necesarios y se produce un espacio de cruce entre lógicas intersectadas, en conexiones y disyunciones. Este movimiento, para Cortázar origina un desplazamiento ideológico que subvierte las categorías sustentadoras de un orden estalecido: la norma fragmentaria con que el sujeto intenta fijarse a sí y a lo real.

Notas

(*) Este artículo fue publicado en **Actual 33** (febrero mayo 1996) 241-260

¹ Cfr. al respecto Ana Pizarro y otros **La literatura latinoamericana como proceso** Bs As: CEAL, 1985

² Utilizo el término metatexto en el sentido de Walter D. Mignolo, en su artículo "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" **Rev Iberoamericana** 116/118, (1980) Para la idea de paratexto, en cambio, remito a Gérard Genette en **Palimpsestos, La literatura en segundo grado** Madrid: Taurus, 1989

³ Me refiero en este trabajo a dos de los varios e importantes escritos críticos de Ana María Barrenechea. Elijo el último de ellos, precisamente porque comenta el que ha sido

objeto de análisis aquí, es decir "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en su **Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy**. Caracas: Monte Avila 1978. Del último de los trabajos, vale la pena citar un pasaje. Escribe Barrenechea "Veamos ahora porqué me califico de un caso de doble faz. Por una parte observo que la correlación con ciertas áreas del código sociocultural es indispensable para la constitución del que ahora prefiero llamar tipo de discurso. Es verdad que todo hecho de habla lo requiere, pero la oposición *normal/anormal* que sigo considerando como fundadora de lo fantástico, sitúa en primer plano esta correlación que el texto propone al ofrecer la coexistencia de tales opuestos como problema. La aparición de la dupla *normal/anormal* en la argumentación me sitúa en el campo de la teoría, pero el manejo de códigos socioculturales, [...] me coloca en lo que sería la posición opuesta". "El género fantástico entre los códigos y los contextos", en Enriqueta Morillas (compiladora) **El relato fantástico en España e Hispanoamérica**. Madrid: Ediciones Siruela, 1992.

88

4. Los textos de esas conferencias, así como otros paratextos de Cortázar han sido recogidos en la edición hecha por Jaime Alazraki, Ivar Ivask y Joaquín De Marco Julio **Cortázar: la isla final**. Navarra: Ultramar editores, 1983.
5. No aparecen en el tomo de crítica cortazariana que recoge las reseñas y la obra crítica del escritor, así como todos sus relatos **Julio Cortázar. Obra Crítica/2**. (edición de Jaime Alazraki) Bs As: Alfaguara, 1994.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana Ma (1978) **Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy**. Caracas: Monte Avila
- Bessiére, Iréne (1974) **Le récit fantastique. La poétique de l'incertain**. Paris: Larousse
- Bravo, Víctor (1993) **Los poderes de la ficción**. Caracas: Monte Avila
- Cortázar, Julio (1965) **Final del juego**. Bs As: Sudamericana
- Eco, Umberto (1979) **Lector in fabula**. Barcelona: Lumen
- Jackson, Rosemary (1981) **Fantasy. The literature of Subversion**. London & New York: Methuen
- Todorov, Tzvetan (1970) **Introduction a la litterature fantastique**. Paris: Seuil