



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„La mecánica extraña y fantástica en los cuentos de Julio Cortázar“

verfasst von / submitted by

Marvin Kolovitsch

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 344 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium: UF Englisch, UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.

Julio Cortázar, *Rayuela*

Agradecimientos

Primeramente agradezco a la Universidad de Viena por haberme abierto las puertas de su seno científico para poder estudiar mi carrera y – como se ha comprobado en el transcurso de mis estudios – vocación, así como también a los diferentes docentes que ofrecieron sus conocimientos y su apoyo para seguir adelante día a día.

Consecuentemente, me gustaría expresar un agradecimiento particular y sincero a mi asesor de tesina, Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann, por su esfuerzo, dedicación, responsabilidad y rigor académico sin los cuales no habría empezado ni terminado este proyecto de investigación. Gracias por haber tenido toda la paciencia del mundo para guiarme durante todo el desarrollo de la tesina y por haberme ofrecido críticas y respuestas constructivas durante todas las citas que concerté y que usted me dio.

Agradezco a Dr. Javier Bru-Peral y a Mag. Bernhard Klima no solamente por sus ayudas, críticas y propuestas en relación a mi carrera, sino también en mi vida personal, y también por ser mis profesores más destacables del español: ambos sois una fuente inspirativa en cuanto a la enseñanza del español, y mi pasión infinita por este idioma es en gran parte culpa de vosotros!

Mi agradecimiento también va dirigido al equipo de la *Escuela Hispalense* en Tarifa por haberme aceptado como practicante en el año 2009 y en los años siguientes, por haberme enseñado a dominar el español verdaderamente y por haber trabado una amistad de todo corazón conmigo.

Al final, también agradezco a mis compañeros de clase durante todos los niveles de la universidad, a mis amigos y a mi familia: gracias por el compañerismo, la amistad, el apoyo y el amor que me habéis aportado en un porcentaje inmensurable durante todos estos años. ¡Sin vosotros no sería lo que soy hoy!

Índice

A Introducción	9
1. Un prólogo personal a causa de un tema personal	9
2. La composición estructural y el enfoque del trabajo	11
B El concepto de la literatura fantástica	13
1. Una aproximación a la terminología	13
2. Definiciones insatisfechas que crearon lo neofantástico	15
3. La muerte de la literatura fantástica y la metamorfosis de su material temático	18
4. El modelo de la literatura fantástica según Durst	21
4.1. El sistema regular y el sistema maravilloso: dos sistemas tan diferentes y tan similares	23
4.2. El sistema no-sistémico	26
4.3. Los procedimientos de lo fantástico	29
4.3.1. La adivinanza de sistemas de realidades	31
4.3.2. Elementos realistas como spolia en el sistema maravilloso	32
4.3.3. El narrador desestabilizado	33
4.3.4. Motivación	35
C Análisis de los cuentos fantásticos	37
1. Ritos: La noche boca arriba	37
1.1. La adivinanza de sistemas de realidades y la motivación	38
1.2. Spolia del otro sistema en el otro sistema	42
1.3. El narrador desestabilizado	44
2. Juegos: La puerta condenada	49
2.1. La adivinanza de sistemas de realidades, las spolia y la motivación	51
2.2. El narrador desestabilizado	55
3. Pasajes: Casa tomada	58
3.1. La adivinanza de sistemas de realidades, las spolia y la motivación	59
3.2. El caso particular de lo maravilloso no-formulado y la desestabilización del narrador	62
3.3. La alegoría y lo fantástico: una relación de oposición	67

4. Ahí y ahora: Apocalipsis de Solentiname	70
4.1. La adivinanza de los sistemas de realidades, las spolia y la motivación	72
4.2. El narrador desestabilizado	76
<u>D La importancia de una ambivalencia extraña</u>	<u>78</u>
1. La literatura fantástica y el extrañamiento	78
2. La ambivalencia extraña en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar	84
<u>E Resumen, conclusión y perspectiva</u>	<u>88</u>
<u>F Bibliografía</u>	<u>95</u>
1. Literatura primaria	95
2. Literatura secundaria	95
3. Venero de la figura	99
<u>G Zusammenfassung auf Deutsch</u>	<u>100</u>

A Introducción

1. Un prólogo personal a causa de un tema personal

Siempre me han gustado los libros y el acto de leer, una característica de mi personalidad que mi madre vuelve a enfatizar en cada conversación sobre mi infancia: *“Cuando eras un niño, era más fácil sacarte de una tienda de juguetes que de una librería. Poder irse de todos estos libros con o sin dibujos, estos mundos llenos de fantasma y leones, ambos hablando con sirenas, sin que te lleves algo de este mundo a casa – imposible. ¡Dios mío, que vergüenza que me causaste por resistirte a irte, a todo volumen, llorando y protestando. Y al final, me di por vencida, y tú, con una cara feliz por llevarte una bolsa con un libro nuevo.”*

Esta característica de mi personalidad no se ha cambiado – con excepción de las protestas y las lágrimas al salir de una librería – y siempre ha sido una verdadera alegría cuando alguien me regaló, prestó o recomendó un libro nuevo. A causa de estas recomendaciones, por ejemplo, encontré mi afición hacia las obras de Kafka, Perutz, Bulgakow y Edgar Allan Poe. No obstante, no me interesé mucho por la clasificación de sus obras según un género literario que era científicamente respaldado, sino disfruté simplemente de los mundos narrativos que fueron creados por ellos. La recomendación de los cuentos de Julio Cortázar, sin embargo, marcó un punto decisivo.

En 2009, por no tener trabajo después del servicio civil y por no saber si quería y qué disciplina estudiar, logré recibir una plaza de prácticas como auxiliar de la recepción en la *Escuela Hispalense* en Tarifa, una escuela que se dedica a la enseñanza del español como lengua extranjera. Estaba ahí donde pude enfocarme plenamente y por primera vez a mi pasión elaborada durante el colegio, el español, y donde mi gran amigo e ídolo Dani, un profesor de la escuela, me recomendó leer a Cortázar.

Puse en práctica su recomendación, sin embargo, esto resultó en un sentimiento de incertidumbre, incompreensión y frustración: es que no entendía a Cortázar – simplemente no entendía qué me quería decir con sus cuentos como, por ejemplo, *Circe*, *Verano*, *La noche boca arriba* o *Casa tomada*. A causa de esto no volví a leerle hasta que mi profesor universitario del curso de idiomas *Castellano 3*, el señor Jorge Sanchez-Cabrera, nos mandó escribir un deber sobre *Axolotl*. El

sentimiento de incompreensión y frustración por no entender un cuento de Julio Cortázar volvió en seguida. Por eso, fui al horario de atención del señor Sanchez-Cabrera para preguntarle *por qué*, y me dijo que era un estudiante muy racional, que Cortázar tal vez quería romperme este racionalismo, o que, simplemente, Cortázar no quería que le entendiera – una respuesta que no me satisfizo mucho. Durante este mismo semestre, sin embargo, y por vía indirecta – partiendo de un curso de la facultad de los estudios ingleses sobre el concepto de *alienación* de Karl Marx y mi traducción equivocada, refiriéndome a este concepto una vez como *Verfremdung* y otra vez como *Entfremdung* – encontré una referencia al concepto del extrañamiento de Shklovski en la enciclopedia sobre la teoría de la literatura publicada por la editorial Metzler. De cierta manera, sentí que había alguna relación entre mi incompreensión de los cuentos de Cortázar y el concepto del extrañamiento – un sentimiento cuya afirmación encontré unos semestres más tardes en la teoría sobre la literatura fantástica elaborada por Uwe Durst.

Este trabajo presenta, por lo tanto, una culminación actual y una conclusión ordenada de todos los pensamientos, razonamientos, ideas, irrealidades, tonterías, descaminos y decisiones que han sido formados, desarrollados, convertidos y rechazados, y que me han acompañado durante todos estos años. Muchas veces he pensado en escribir mi tesina sobre los cuentos de Cortázar y su relación a lo fantástico y extraño, y aún muchas veces más he rechazado esta idea. Pero al final, me he atrevido con este proyecto científico que a la misma vez consta de gran interés personal; y por eso, este prólogo personal. Porque ahora sí, me atrevo a decir que lo entiendo, a Julio Cortázar, o por lo menos, sus cuentos fantásticos.

2. La composición estructural y el enfoque del trabajo

La lectura y el trabajo con los cuentos de Julio Cortázar presenta tanto para los lectores como para los críticos una experiencia extraordinaria. La creación de sus mundos narrativos parece fundarse en una realidad empírica y coherente, sin embargo, siempre ocurre *algo* que no se deja explicar racionalmente e indudablemente según las leyes de este mundo. El lector tal como los protagonistas de los cuentos están confrontados con una ruptura de la coherencia del universo narrativo y se encuentran en un estado de vacilación e incompreensión: cualquier intento de restablecer y definir los mensajes de los cuentos no llega a nada más que a meras especulaciones, y lo que se creía evidentemente conocido ya no se deja reconocer. Este extrañamiento, sin embargo, es el objetivo y el rasgo fundamental de la literatura fantástica – un género literario al cual se asigna una gran parte de la obra de Cortázar.

La literatura fantástica brinda, por lo tanto, el punto de partida de este trabajo. Dado que este género literario ha perdido su reputación trivial y se ha convertido en sujeto de estudio controvertido y discutido a nivel mundial, la primera parte se dedica a las varias aproximaciones teóricas hacia este género literario. El modelo elaborado por el teórico alemán Uwe Durst, es consecuentemente el expuesto de mayor profundidad y detalle, ya que parece ofrecer la aproximación más precisa, actual y aprovechable para el análisis de lo fantástico en la literatura. Además permite señalar una mecánica composicional y procedimental en las narraciones pertenecientes a este género literario.

La segunda parte de este trabajo enfatiza, consecuentemente, el análisis de un cuento representativo del género fantástico de cada uno de los cuatro volúmenes: *Ritos, Juegos, Pasajes, Ahí y ahora* – una recopilación de los cuentos completos de Julio Cortázar que fue ordenada por el propio escritor poco antes de su fallecimiento. Mediante el análisis – según el modelo de Durst – de cuentos como, por ejemplo, *La noche boca arriba* o *Casa tomada*, no solamente se deja exponer cómo las obras diferentes de Julio Cortázar manifiestan lo fantástico, sino también con qué procedimientos de la mecánica narrativa se alcanza el objetivo fundamental de este género literario, a saber, la creación de una ambivalencia extraña.

Esta ambivalencia extraña es, por lo tanto, el centro de interés de la tercera parte de este trabajo ya que tiene un impacto crucial sobre el lector. A causa de la

ruptura ambivalente de los universos narrativos en los cuentos de Julio Cortázar y la definición sugerida por Durst de la literatura fantástica como literatura de máximo extrañamiento, se coteja la literatura fantástica con el concepto del extrañamiento elaborado por el miembro del formalismo ruso, Víktor Shklovski. La percepción humana, según Shklovski, está sujeta a un automatismo por el cual se da un objeto – percibido ya varias veces – por hecho: ya no es percibido sino solamente reconocido. La técnica del extrañamiento ofrece, consecuentemente, un procedimiento de ruptura con este automatismo. En la literatura fantástica se deja encontrar un artificio del extrañamiento que llega a un estado de perfección: la instalación de la ambivalencia fantástica – originada en la mecánica narrativa de este género literario – resulta en un estado desautomatizante de vacilación e incompreensión por parte de los protagonistas tal como de los lectores. Dado que los cuentos fantásticos, y anteriormente analizados, se dejan caracterizar por esta irresolución desautomatizante, esta parte del trabajo no solamente debe contribuir a la sensibilidad de la mecánica extraña que hay en la literatura fantástica, sino también para el mundo literario creado por Julio Cortázar.

Finalmente, se quiere notar que todas las traducciones incluidas en este trabajo fueron formuladas – si no se indica lo contrario – por el propio autor de este trabajo y que están explicadas en las notas a pie de las páginas correspondientes. Además, y de aún más importancia, es imprescindible mencionar que – con el objetivo de lograr la máxima comunicación, y para poder garantizar una fluidez de lectura con el menor esfuerzo posible – se ha optado por el uso genérico del masculino, refiriéndose e incluyendo personas femeninas a la misma vez que masculinas.

B El concepto de la literatura fantástica

1. Una aproximación a la terminología

Durante las últimas décadas, la literatura fantástica ha perdido su reputación trivial y se ha convertido en un sujeto de estudio controvertido y discutido a nivel mundial (Brittnacher 2013: 1). Por esta evolución, sin embargo, ha surgido una terminología difusa – caracterizada por Durst (2010: 22) como una anarquía terminológica – que se centra en el debate erudito del siglo XX sobre este género literario. El único rasgo concordante que marca la literatura fantástica y que se deja deducir de las teorías científicas sobre este género, consiste en su capacidad de generar miedo y horror. Por este motivo, se puede leer en la obra *Arte y literatura fantásticas* de Louis Vax (Vax 1965: 6; citado en Alazraki 1983: 18) que “el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real”; y más adelante (Vax 1965: 10-11; citado en Alazraki 1983: 18):

Lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestra seguridad, no tiene lugar en la narración fantástica. Dios, la Virgen, los santos y los ángeles no son seres fantásticos; como no lo son tampoco los genios y las hadas buenas. En cuanto a los dioses de la fábula, Pan, por ejemplo, pueden llegar a ser fantásticos cuando en ellos se encarnan instintos salvajes.

La ruptura de un mundo domesticado por miedo, terror y horror también es barómetro de las teorías sobre la literatura fantástica del crítico literario Roger Caillois. En su obra, sin embargo, la noción de Vax sobre lo sobrenatural está partida en dos conceptos diferenciadores – lo maravilloso y lo fantástico (1970: 11; citado en Alazraki 1983: 18):

El universo de *lo maravilloso* está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias... En *lo fantástico*, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.

Esta subdivisión de lo sobrenatural sigue siendo de gran importancia en la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov cuya publicación en 1970 marca un momento decisivo para este género: hasta entonces la literatura fantástica – una denominación para todo y nada – no había recibido mucha atención científica

fuera de las fronteras francesas (Durst 2010: 18). Además, su aproximación estructuralista no solamente permite una estandarización terminológica sino también una división tal como una clasificación de dos ramas diferentes de las teorías sobre el género literario: una definición maximalista y una definición minimalista (Durst 2010).

Las teorías correspondientes a la definición maximalista incluyen, según Durst (2010: 29), “[...] alle erzählende Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden”. No obstante, se enfatizan dos enfoques diferentes en cuanto a la percepción de incumplir leyes naturales: el enfoque ahistórico – en el cual se toma como punto de partida la percepción y ruptura de éstas por algo que, hoy en día, se consideraría sobrenatural y contra orden científico – y el enfoque histórico, en que se relacionan las leyes naturales contemporáneas con el tiempo de redacción de cierto texto considerado fantástico. La incompatibilidad entre el enfoque ahistórico y el histórico surge, entre otras cosas, por un desarrollo lingüístico, y está presente en la teoría de Michel Foucault (2002: 131) sobre los “regimes of truth”, refiriéndose a los discursos que están manifestados en una sociedad como parte de la realidad contemporánea. Sin embargo, como ilustra John Storey (2008: 130):

What Foucault calls ‘regimes of truth’ do not have to be ‘true’; they have only to be thought of as ‘true’ and acting as if ‘true’. If ideas are believed, they establish and legitimate particular regimes of truth. For example, before it was discovered that the earth is round, thinking the earth was flat was to be in the regime of contemporary of science and theology; saying it was round could get your tortured or killed.

Como resultado, la definición maximalista de la literatura fantástica – a la cual Durst refiere críticos como Vax y Caillois – depende de la cosmovisión tal como la capacidad de conservar la sangre fría por parte del lector y parece intentar lo siguiente: “[...] eine Theorie der Tragödie zu schreiben, die in gleicher Weise auf die Komödie und darüber hinaus auf das Sonett anwendbar ist” (Durst 2010: 39).

La definición minimalista, por el contrario, ofrece una aproximación más sistémica: se opone al criterio de la cosmovisión del lector como característica de la literatura fantástica y enfoca la estructura de la narración (Todorov 2013: 46). En su obra *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov (1981: 19) define la literatura fantástica por su contraposición estructural de dos realidades discrepantes, y consecuentemente, por su aptitud de crear momentos de indecisión, incertidumbre e irresolución:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo

maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

Todorov (1981: 31) explica que “[l]o fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño”. Además, igual de importante es el papel del lector. En su obra, Todorov (1981: 23) no se refiere a “tal o cual lector particular, real, sino [a] una “función” de lector, implícita al texto”. Por consiguiente, se indican tres condiciones de lo fantástico, a saber: la vacilación del lector implícito en cuanto a las leyes del mundo narrativo, la sensación tal como la representación de esta vacilación por un personaje y el rechazo de interpretaciones alegóricas y poéticas (Todorov 1981: 24). Aunque la teoría de Tzvetan Todorov encontró mucha resistencia inicialmente – un aspecto que es tratado en el próximo subcapítulo de este trabajo – se ha convertido en uno de los puntos canónicos de partida en cuanto a investigaciones sobre la literatura fantástica de hoy en día (Durst 2010: 28).

2. Definiciones insatisfechas que crearon lo neofantástico

La descripción de lo fantástico como género dependiente de lo maravilloso y de lo extraño, la negación del miedo como condición esencial para lograr lo fantástico y cierto desencantamiento de este género literario, resultó en una recepción de la teoría de Todorov acompañada con escalofrío, horror e incompreensión por parte de la comunidad científica. Todorov fue insultado como usurpador, dogmatista (Durst 2010: 48) y su intento sistémico y minimalista de definir el género de la literatura fantástica fue rechazado por gran parte de los críticos. Así se puede leer en la obra de Jacques Finné (1980: 30; citado en Durst 2010: 59): “Si un conte fantastique est un récit où l’hésitation entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page, la littérature universelle n’en possède pas assez pour former un genre”. El miedo, el horror y la irrupción de lo sobrenatural – con sus atributos como, por ejemplo: fantasmas, hombre lobos o vampiros – como acontecimientos extraños que trastornan la armonía de un mundo, parecen seguir reinando sobre este sujeto de estudio (Durst 2010; Alazraki 1983). Sin embargo, esta aproximación maximalista impide una estandarización concreta de la terminología, y aun más sorprendente, no

diferencia entre una “fiktionsexterner Wirklichkeit”¹ y una “fiktionsinterner Realität”² (Durst 2010: 69). Así se puede descubrir una fusión inadecuada de estos dos conceptos diferentes en, por ejemplo, la obra de Vax (1963: 12) cuando describe lo fantástico como irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano, o en la obra de Caillois (1966: 63; citado en Durst 2010: 70), ilustrándolo como corte en el tejido de las seguridades científicas y racionales. No obstante, la utilización de la realidad externa-ficción como indicación de lo sobrenatural, lo fantástico o lo realista depende de la concepción del mundo por parte del lector – la cual puede variar infinitamente de lector a lector (Durst 2010: 79). Aunque el género fantástico se caracteriza por su choque sobrenatural, oponiéndose a un mundo narrativo que imita la realidad externa-ficción, la separación de la literatura en una que imita esta realidad y otra que no, deja desaparecer las diferencias entre ficción y realidad (Zgorzelski 1972: 59; citado en Durst 2010: 37):

Hinsichtlich des Phantastischen sei es daher irrelevant, ob Gesetze der erzählten Welt, die durch konventionsfremde Elemente verletzt würden, „nun auf der empirischen Realität basieren oder nicht.“

Además, como se puede leer en la obra de Durst (2010: 75 & 79):

Ein geheimer Aberglaube zieht sich durch die Theoriegeschichte des Phantastischen, wonach es einer bestimmten Art von Literatur (nämlich der nicht-phantastischen bzw. nicht-wunderbaren) vergönnt sei, eine objektive Wirklichkeit durch objektive Verfahren in vollkommener Weise abzubilden. Die bisherige Diskussion um das Phantastische ist in ihrem Kern eine Diskussion um das Wirkliche in der Literatur [...].

Die fiktionsexterne Wirklichkeit [jedoch] ist als literarische Größe disqualifiziert. Davon abgesehen, daß die Vorstellung einer absoluten Wirklichkeit heutzutage nicht mehr haltbar ist, muß der oft behaupteten Fähigkeit der Literatur zu authentischer Wirklichkeitsdarstellung mit erheblichen Zweifeln begegnet werden, denn der Wirklichkeitseindruck des realistischen Texts erklärt sich lediglich als Ergebnis eines künstlerischen Verfahrens, das zudem einem evolutionären Druck unterliegt.

Sin embargo, la relación a la realidad externa-ficción como marco de referencia para establecer cierto grado de extrañamiento por un acontecimiento sobrenatural ha causado varias controversias en la comunidad científica que investiga el género fantástico, y sobre todo, la obra del escritor argentino Julio Cortázar. Él mismo indicó la inadecuación de una terminología y definición elaborada por el controvertido debate

¹ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, “fiktionsexterne Wirklichkeit” es traducido y usado como “realidad externa-ficción” a partir de ahora.

² Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, “fiktionsinterner Realität” es traducido y usado como “realidad interna-ficción” a partir de ahora.

del siglo XX sobre este género literario cuando escribió (Cortázar 1963: 3; citado en Silva-Cáceres 1997: 22): “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre”. Dado que los cuentos de Cortázar prescinden de elfos, unicornios, vampiros u hombre lobos, aun así ofreciendo una ruptura de un mundo narrativo por “*lo otro*” (Alazraki 1983: 28), el crítico literario Jaime Alazraki clasificó los cuentos de Cortázar como literatura neofantástica:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por los fantástico.

La definición de lo neofantástico según Alazraki muestra, sin embargo, una combinación de la definición maximalista ahistórica con tendencia a la minimalista.

Por un lado, lo neofantástico “no busca sacudir al lector con sus miedos” (Alazraki 1983: 35) – un aspecto que ya está rechazado como condición esencial para lograr lo fantástico en la teoría de Todorov (2013: 47). Por otro lado, se hace referencia a la realidad externa-ficción y parte de la misma concepción que Callois (1970: 12; citado en Alazraki 1983: 19) manifiesta sobre lo fantástico, a saber, que “no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos”. Sin embargo, “[a] diferencia del fantástico tradicional, lo neofantástico no se aleja completamente de la realidad” (Sopranzi 2011: 30). Atendiendo las consideraciones de Durst (2010: 79) sobre la inadecuación de la realidad externa-ficción como valor indicativo de la ficción en una obra literaria, se puede concluir: siquiera lo neofantástico intente “aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas” (Alazraki 1983: 35) y emerja de “una nueva postulación de la realidad” (Alazraki 1983: 28), su representación literaria no es nada más que el resultado de un procedimiento artístico (Durst 2010: 79). En consecuencia, el concepto de lo neofantástico es criticado severamente por Durst (2010: 296):

Die gelegentliche in der Forschungsliteratur auftauchende Beschreibung [...] als ‘Neo-Phantastik’ ist ein Irrweg der Theorienbildung. Ebenso wenig sinnvoll wäre es, Gedichte, die statt vierzehn fünfzehn Zeilen umfassen und daher nicht das konstitutive Merkmal des Sonetts besitzen, als ‘Neo-Sonette’ zu bezeichnen.

Como se puede observar tras esta aproximación breve al concepto de lo neofantástico, imprescindible por su relación a la obra de Julio Cortázar, la anarquía terminológica, aún sigue caracterizando las investigaciones sobre la literatura fantástica en la segunda mitad del siglo XX. Esto impide la elaboración de una definición adecuada de este género literario que satisfaga tanto a los críticos como a los escritores. Dado que el objetivo de este trabajo no es la determinación de fronteras claras entre lo fantástico y lo neofantástico, se aplica el lema de Todorov (1981: 16), a saber:

Se estableció que las estructuras literarias, y por consiguiente los géneros mismos, se sitúan en un nivel abstracto, desfasado con respecto al de las obras existentes. Habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que este existe en dicha obra.

Por lo tanto, el modelo de Durst elaborado en su obra *Theorie der phantastischen Literatur* (2010) parece ser un instrumento ideal para investigar si los cuentos de Julio Cortázar manifiestan el género fantástico según la concepción del crítico literario alemán. Antes de la exposición profunda de este modelo, sin embargo, hay que mencionar que el concepto de lo neofantástico introdujo una observación crucial y de cierta manera desatendida por muchos de los críticos que se ocupaban con lo fantástico tradicional: el cambio de material temático en el siglo XX referente a la literatura fantástica.

3. La muerte de la literatura fantástica y la metamorfosis de su material temático

Aparte del rasgo concordante de que la literatura fantástica debe introducir la incertidumbre en un mundo narrativo, los críticos coinciden en que las obras maestras de este género literario fueron redactadas en el siglo XIX por escritores como, por ejemplo: Edgar Allen Poe, Nathaniel Hawthorne, Nikolái Gógol o E.T.A. Hoffmann (Caillois 1970; Todorov 2013). El análisis de estas obras indujo a la comunidad científica a elaborar catálogos del material temático, y por la fama y semejanza a la narrativa gótica, se pueden encontrar brujas, vampiros, pactos con el diablo, invisibilidad, sueños, alucinaciones, dobles y muchos más de estos elementos *fantásticos* (Caillois 1966: 63-66; citado en Durst 2010: 207). Sin embargo, estas elaboraciones pueden resultar en la concepción equivocada sobre la literatura

fantástica como género literario con una limitación de material temático (Durst 2010: 206) – un aspecto que ganó en importancia en el siglo XX por la evolución del psicoanálisis y *La metamorfosis* de Franz Kafka.

Según Todorov (1981: 116), la gran tarea de la literatura fantástica había sido la vocalización de temas surgiendo de la censura o de un ámbito convertido en tabú. No obstante, el cortejo triunfal del psicoanálisis iluminó estas partes oscuras del ser humano y no dejó la literatura fantástica inafectada (Todorov 1981: 116):

Vayamos aún más lejos: el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años.

El conocimiento obtenido por el psicoanálisis mostró un impacto insuperable en cuanto a la literatura fantástica y su ruptura, trastornando un mundo narrado de forma realista por un acontecimiento sobrenatural: el material temático elaborado por la comunidad científica y correspondiente a la tradición maximalista fue reemplazado y desencantado por el psicoanálisis – el diablo y el vampiro ya no eran sobrenaturales, sino científicamente explicables y razonables. Esto resultó ser un desafío para la literatura fantástica al cual la comunidad científica respondió declarando la muerte de este género literario (Todorov 1981: 122):

Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista. Pero hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad. Las palabras obtuvieron una autonomía que las cosas han perdido. La literatura, que siempre ha afirmado esa otra visión es, sin duda, uno de los móviles de la evolución. La literatura fantástica, que a lo largo de sus páginas subvirtió las categorizaciones lingüísticas, recibió, por esta causa, un golpe fatal; pero de esta muerte, de este suicidio, surgió una nueva literatura.

En el centro de esta nueva literatura y la polémica del material temático surgida por el psicoanálisis – aspectos que, al final, llevaron a Jaime Alazraki a clasificar los cuentos de Cortázar como literatura neofantástica – se encuentra el texto *La metamorfosis* de Franz Kafka: una obra que la comunidad científica quiere incluir “[...] auf Biegen und Brechen in den Bereich des Phantastischen [...]” (Durst 2010: 293). Así se puede leer en la obra de Todorov (1981: 125; citando Sartre 1947: 94):

Según Sartre, Blanchot o Kafka ya no tratan de describir seres extraordinarios; para ellos “ya no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre. No el hombre de las religiones y el

espiritualismo, metido en el mundo sólo hasta la mitad del cuerpo, sino el hombre-dado, el hombre-naturaleza, el hombre-sociedad, el que saluda al pasar una carroza fúnebre, el que se afeita en la ventana, el que se arrodilla en las iglesias, el que marca el paso tras una bandera” (pág. 94). El hombre “normal” es precisamente el ser fantástico; lo fantástico se convierte en regla, no en excepción.

Aparte de que *La metamorfosis* de Kafka no pertenece al género fantástico³ (Durst 2010: 296) y la inadecuación de la realidad externa-ficción como valor indicativo de la ficción, el conocimiento obtenido por el psicoanálisis no creó una nueva forma de la literatura fantástica sino más bien una ampliación y un desarrollo de su material temático: lo sobrenatural expuesto por vampiros o diablos ya no actuaba como única fuente temática, sino fue complementado por elementos más bien realistas y maravillosos. Por lo tanto, se puede leer en la obra de Durst (2010: 278) que “[m]it der Fortentwicklung des Realismus (und des Wunderbaren) wird auch eine Evolution des Phantastischen erzielt [...]”. Las diferencias en cuanto al material temático son, según Durst (2010: 236, 237), solamente los resultados de un procedimiento estructural y artístico:

Thematische Unterschiede existieren nur auf der Ebene der konkreten Bilder (Fee statt Außerirdischer), sie verschwinden, sobald das Prinzip zum Vorschein kommt, das ihnen gemeinsam ist. [...] Die Unterschiede zwischen dem thematischen Material realistischer und wunderbarer Realitätssysteme beruhen auf unterschiedlichen Graden der Bloßgelegtheit literarischer Gesetze.

Con tal de que un elemento temático sirva para la construcción de la estructura literaria, la literatura fantástica siempre ha enfocado su composición estructural (Durst 2010: 205). Diablos, vampiros o sueños, no son nada más que medios para lograr un fin determinado, a saber, el verdadero material temático de la literatura fantástica: una extraña ambivalencia creada por la composición estructural.

³

Un análisis profundo de esta obra controvertida está incluido en la obra de Durst (2010: 290-296)

4. El modelo de la literatura fantástica según Durst

El intento fracasado de ordenar la anarquía terminológica por la inclusión de la realidad externa-ficción y de disciplinas como, por ejemplo, el psicoanálisis, obliga a Durst a enfrentar la literatura fantástica de otra manera. Además, el *bamboleo* (véase Durst 2010: 99) entre aspectos externos e internos de la literatura no le parece a Durst ser una manera adecuada de enfrentarse a textos literarios. Por eso, simpatiza con la idea de Roman Jakobson de que la comunidad de la ciencia literaria se parece a [...] (Jakobson 1921: 31; citado en Durst 2010: 99):

[...] einer Polizei, die eine bestimmte Person verhaften will und zu diesem Zweck für alle Fälle alles und jeden, was sich nur in der Wohnung anfindet, samt den unbeteiligten Passanten auf der Straße mitnimmt. So kam denn auch den Literaturhistorikern alles zupass – Soziales, Psychologie, Politik, Philosophie. Statt einer Literaturwissenschaft kam ein Konglomerat von hausbackenen Disziplinen zustande. Man vergaß gewissermaßen, daß diese Gebiete jeweils zu entsprechenden Wissenschaften gehören – zur Philosophiegeschichte, Kulturgeschichte, Psychologie usw., und das diese natürlicherweise auch literarische Denkmäler als defekte und zweitrangige Dokumente verwenden können. Wenn aber die Literaturwissenschaft eine Wissenschaft werden will, ist sie genötigt, das 'Verfahren' als ihren einzigen 'Helden' zu akzeptieren.

Estos procedimientos enfatizados por Jakobson que, al final, definen un sistema o género literario, solamente pueden ser deducidos del texto mismo y no por referencias extraliterarias – el texto mismo indica lo que da por probable o improbable, por realista o maravilloso (Durst 2010: 102). Por lo tanto, Durst concluye (2010: 92):

Das Problem literarischer Realität scheint mir nur lösbar, wenn man der Eigengesetzlichkeit der Literatur konsequent Rechnung trägt und den außerliterarischen Begriff der *Wirklichkeit* durch den innerliterarisch-eigengesetzlichen Begriff des *Realitätssystems*⁴ ersetzt.

La consideración de un mundo literario como sistema de realidad deja reconocer, por un lado, su peculiaridad y, por otro lado, no intenta comprender éste según normas fuera del texto literario – lo que puede resultar en una destrucción de los hechos tal como del sistema literario (Durst 2010: 95). Por lo tanto, se puede concluir que cualquier forma de literatura es maravillosa en comparación con la realidad: la indicación de lo que es realista, fantástico o maravilloso ya no puede ser clasificada según su desviación de normas extraliterarias, sino por convenciones dentro de la literatura (Durst 2010: 95). Sin embargo, Durst enfatiza el idioma como punto de intersección, y para prevenir malentendidos añade (2010: 99):

⁴ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, "Realitätssystem" es traducido y usado como "sistema de realidad" a partir de ahora.

Mit diesen Hinweisen soll nicht behauptet werden, daß die außerliterarische Welt nicht mit der Literatur korreliere. Eine solche Vorstellung wäre unhaltbar, zumal die Literatur schon aufgrund des sprachlichen Materials mit dem fiktionsexternen Bereich verknüpft ist. Dies aber hebt die Eigenartigkeit des Systems nicht auf, und das Kunstwerk erweist sich nicht als Abbildung der Wirklichkeit, sondern als ihre Vernichtung. Die Wirklichkeit ist nicht die Sache der Literatur.

Por consiguiente, hay que clarificar la declaración de la comunidad científica sobre la irrupción de las leyes naturales en un mundo narrativo como algo característico de la literatura fantástica en relación al sistema de realidad (Durst 2010: 100):

Unter dem Blickwinkel des Systems ist das Phänomen der phantastischen Literatur folgendermaßen zu fassen: Während Todorov behauptet, die phantastische Literatur setze die Wirklichkeit, die "Welt, die durchaus die unsere ist",³⁹² in Zweifel (genauer gesagt: deren Naturgesetze), setzt sie tatsächlich eine innerliterarische Normrealität in Zweifel, die zumeist realistischer Konventionsprägung ist [...].

Durst define lo fantástico por el conflicto de dos sistemas de realidades que compiten por el poder en un mundo narrativo (Durst 2010: 101): un objetivo que ninguno de los dos sistemas de realidades logra alcanzar, y que resulta en la creación de lo fantástico con su típica ambivalencia. En su espectro narrativo, lo regular, lo fantástico y lo maravilloso son los géneros fundamentales y constituyen la base del modelo elaborado por él (2010: 103):

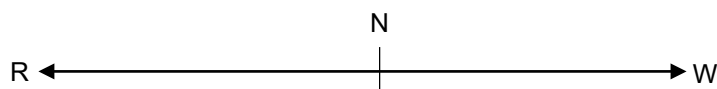


Fig. 1: El espectro narrativo

Al final de la izquierda se encuentra la "Normrealität (reguläres System R)"⁵ (Durst 2010: 103) que forma el polo contrario con el extremo a la derecha, la "Abweichungsrealität (wunderbares System W)"⁶ (Durst 2010: 103). Lo fantástico se sitúa en la mitad del espectro y define un "Nichtsystem N"⁷ (Durst 2010: 103). Dado que el conflicto entre el sistema regular y el sistema maravilloso es precondition para que emerja lo fantástico, es imprescindible aproximarse incisivamente a estos dos sistemas tan diferentes y tan similares.

⁵ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, "Normrealität (reguläres System R)" es traducido y usado como "realidad de norma (sistema regular R)" a partir de ahora.

⁶ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, "Abweichungsrealität (wunderbares System W)" es traducido y usado como "realidad de desviación (sistema maravilloso M)" a partir de ahora.

⁷ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, "Nichtsystem N" es traducido y usado como "sistema no-sistémico N" a partir de ahora.

4.1. El sistema regular y el sistema maravilloso: dos sistemas tan diferentes y tan similares

En la literatura fantástica, la realidad interna-ficción se compone de la realidad de norma y de la realidad de desviación: el sistema regular (R) tiende a exponer, en la mayoría de los casos, un carácter realista, y su ruptura por la irrupción del sistema maravilloso (M) es percibida como un acontecimiento sobrenatural y extraño (Durst 2010: 185). No obstante, con relación a lo extraño, en sentido de Freud, es necesario intervenir en este punto por su importancia en la teoría sobre lo fantástico de Todorov (Durst 2010: 103 & 104):

Das Unheimliche, das in Todorovs Modell noch erhebliche Bedeutung besitzt, betrachte ich als Moment realitätssystemischer Unvertrautheit, das auftritt, sobald an den Festlegungen des Normsystems gerührt wird. Dies ist jedoch sowohl innerhalb des realistischen Bereichs, in der Literatur des Wunderbaren als auch im Phantastischen möglich.

Das Unheimliche hat daher keine genredifferenzierende Funktion, die sich mit der Grundsätzlichkeit des Regulären und Wunderbaren vergleichen ließe, und taucht somit im Modell nicht mehr auf.

En cuanto a lo *regular* y a lo *maravilloso*, sin embargo, encontramos dos convenciones literarias que solamente se dejan aproximar por la desviación de una a otra y no por su relación a la realidad externa-ficción (Durst 2010: 115). En caso de que el sistema regular dé una representación realista, el lector tiende a creer que el mundo narrativo corresponde a su propio mundo, su propia realidad: una interpretación no válida dado que esta representación no es nada más que el resultado de un procedimiento artístico (Durst 2010: 115). Así se puede leer en la obra de Durst (2010: 115): “Die Literatur des Realismus definiert sich [...] ebensowenig in ihrer Nähe zur außerliterarischen Wirklichkeit, wie die Literatur des Wunderbaren sich aus ihrer Entferntheit von dieser herleitet”. Por lo tanto, el aspecto immanente de cualquier forma de literatura es lo maravilloso – los textos realistas solamente ocultan sus maravillas (Durst 2010: 394):

Da der Realismus also, obschon heimlich, in Wahrheit selbst ein wunderbares System darstellt, ist die Differenz zwischen realistischen und wunderbaren Texten nicht über die Wahrung oder Verletzung fiktionsexterner Naturgesetze beschreibbar, sondern als Verheimlichung (R) bzw. Bloßlegung (W) des immanenten Wunderbaren.

La ocultación de maravillas en un sistema regular (R) tal como la exposición de éstas en un sistema maravilloso (M), son los resultados de un procedimiento artístico por el cual las “funciones cardinales” (Barthes 1966) de una narración están alteradas. En

su obra *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Barthes (1966: 15; citado en Alazraki 1983: 201) distingue tres niveles de descripción de la obra narrativa:

[E]l nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del « discurso » en Todorov).

Además, Barthes (1966: 20; citado en Alazraki 1983: 207) observa en cuanto a las funciones:

[...] que no todas tienen la misma «importancia»; algunas constituyen verdaderos «nudos» del relato (o de un fragmento de relato); otras no hacen más que «llenar» el espacio narrativo que separa las funciones-«nudo»: llamamos a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleos*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementadora, *catálisis*. Para que una función sea cardinal basta que la acción a la que se refiere abra (o mantenga o cierre) una alternativa consecuente para la continuación de la historia, en una palabra, que inaugure o concluya una certidumbre... En cambio, entre dos funciones cardinales, siempre es posible disponer notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa...: las catálisis no son unidades consecutivas, las funciones cardinales son a la vez consecutivas e consecuentes.

Una sucesión lógica de núcleos, unidos por su relación de solidaridad, está definida como “secuencia” (Barthes 1966: 118; citado en Durst 2010: 240). Sin embargo, las funciones cardinales, actuando como eslabones de una secuencia, resultan ser “los momentos de riesgo del relato” (Barthes 1966; citado en Alazraki 1983: 208) que abren la posibilidad de alterar una representación en dirección maravillosa o realista. Así se puede leer en la obra de Durst (2010: 242; citando Zimmermann 1982: 108):

Gemäß dieser Vorstellung beschreibt Zimmermann das ins R einbrechende Wunderbare als “eine nicht vollständige Sequenz”.¹⁷⁸ Er erläutert seine These am Beispiel der Sequenz *Telephonanruf*. Fehle nur ein Glied in der Kette der Funktionen, habe man es bereits “mit dem Unwahrscheinlichen [mit W] zu tun. Der Hörer wird aufgehoben und am anderen Ende ist der Partner schon am Apparat, ohne daß gewählt wurde. Oder der Hörer hebt sich hoch, ohne daß unser Held ihn in die Hand nahm.”¹⁷⁹ Zimmermann faßt sein theoretisches Konzept folgendermaßen zusammen: “Wenn in der Kette der Sequenz ein Glied ausgelassen wird, tritt das Unwahrscheinliche [Wunderbare] ein, denn als wahrscheinlich [realistisch] im Erzählablauf gilt die Abfolge der gesamten Sequenz.”¹⁸⁰

No obstante, la suposición sobre la alteración de una secuencia tal como la omisión de una de sus funciones cardinales como fuente de creación de lo maravilloso, no vale en todos los casos (Durst 2010: 253):

Zu beachten ist, daß (zunächst) nicht jede beliebige sequentielle Lücke geeignet ist, Wunderbares hervorzubringen, so beispielsweise der Ausfall des letzten Gliedes in der von Barthes erwähnten Sequenz *Getränk* (ein Getränk bestellen, erhalten, trinken, bezahlen): Wird

das Element 'bezahlen' ausgelassen, kommt dennoch nichts Wunderbares zustande, sondern nur eine andere Realismus-kompatible Sequenz namens *Zechprellerei* [...]. Man könnte vermuten, eine W-Sequenz sei folglich nur in den Fällen möglich, in denen die sequentiellen Lücken nicht durch eine andere R-Sequenz zu bewältigen sind: Im Bereich menschlichen Verhaltens hält die realistische Konvention viele sequentielle Varianten bereit.

En la literatura fantástica, sin embargo, la aparición de lo maravilloso, manifestando el cambio a la coexistencia del sistema regular al lado del sistema maravilloso, es precondition para la creación de lo fantástico. Este cambio, de un lado (R) del espectro narrativo a otro (M), está definido por Durst como "Systemsprung"⁸ (Durst 2010: 130) y diferenciado en saltos *estables* de sistemas y saltos *inestables* de sistemas: mientras un salto estable de sistema está caracterizado por su transición fluida y coherente de un sistema a otro, el salto inestable de sistema incluye una fase ambigua –fantástica– por la cual se duda de la coherencia de ambos sistemas (Durst 2010: 74).

Durst declara que esta forma de aproximarse al género fantástico – por el modelo del espectro narrativo y los saltos de sistemas – tiene su origen en las obras del siglo XVIII y XIX por la convención literaria contemporánea, exigiendo una representación realista (Durst 2010: 112). Por el establecimiento de normas en relación a la convención realista, era posible rechazar y oponerse a éstas – lo que resultó, consecuentemente, en la creación de lo maravilloso (Durst: 112). Además, por esta aproximación a la literatura fantástica, se crea una nueva vista y comprensión del material temático de este género: un vampiro y un diablo, tradicionalmente clasificados como elementos temáticos de lo fantástico, son más bien elementos temáticos de lo maravilloso y resultados de un procedimiento artístico y estructural por la alteración de una secuencia o la omisión de una de sus funciones cardinales (Durst 2010: 243 & 245):

Bei einem Gespenst, das durch eine verschlossene Tür hindurchtritt, ist die sequentielle Lücke leicht erkennbar. Die R-Folge 'Türe öffnen', 'hindurchtreten', 'Türe schließen' wird lediglich um das erste und dritte Glied verkürzt und so das Wunderbare erzeugt.

Zahlreiche Materialien sind aus mehreren lückenhaften Sequenzen zusammengesetzt, so beispielsweise die Figur des Vampirs. Zum einen deckt er durch seine zahlreichen Verwandlungsmöglichkeiten (Fledermaus, Wolf, etc.) das Feld der Metamorphose ab, zum anderen beruht auch seine Unsterblichkeit auf einer sequentiellen Auslassung: Die Sequenz *Lebenszyklus* ('geboren werden', 'leben', 'altern' und 'sterben') wird um ihre letzten beiden Elemente verkürzt, woraus sich das Wunderbare ergibt.

⁸ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, "Systemsprung" es traducido y usado como "salto de sistema" a partir de ahora.

Solamente se puede volver a enfatizar que los desarrollos extraliterarios al principio del siglo XX como, por ejemplo el psicoanálisis, no resultaron en la muerte de la literatura fantástica ni en la creación de una nueva forma de lo fantástico, sino en una especificación decisiva de este género literario – su verdadero objetivo enfoca, a la misma vez, su estructura y su material temático: una composición mecánica con el fin de crear un sistema no-sistémico.

4.2. El sistema no-sistémico

En el modelo de Durst, lo fantástico se sitúa en la mitad del espectro narrativo: el sistema regular (R) está puesto en duda por el sistema maravilloso (M), creando lo fantástico y su típica irresolución (Durst 2010: 116; citando parcialmente Schröder 1994: 188):

Hier besteht eine Unschlüssigkeit, eine Ambivalenz, in der sich die Gesetze zweier Realitätssysteme überlagern, gegenseitig bekämpfen und ausschließen. Das Phantastische als "kosmologisches Oxymoron"⁴⁴⁹ ist Konkurrenz und Negation. Es setzt sich aus Realitätssystemen zusammen, denen es sich gleichzeitig verweigert.

Por consiguiente, lo fantástico se define por su ambigüedad e incoherencia, originada en la confrontación estructural de los otros dos sistemas, y está designado como sistema no-sistémico (N): la literatura fantástica es, según Durst (2010: 117), un caso particular ya que es el único género narrativo sin propio sistema de realidad. Así se puede leer en la obra de Durst (2010: 168):

Vom Phantastischen ist zu sprechen, solange im Kampf der Systeme zumindest ein Rest realitätssystemischer Ambivalenz erhalten bleibt: Das Ereignis läßt sich nicht aufklären, d.h. es ist keinem der oppositionellen Systeme eindeutig zuzuordnen.

Además, Durst retoma las tres condiciones de lo fantástico, elaboradas por Todorov (1981: 24), a saber, que el género se caracteriza por la vacilación del lector implícito en cuanto a las leyes del mundo narrativo, la sensación tal como la representación de esta vacilación por un personaje y el rechazo de interpretaciones alegóricas y poéticas. En su teoría, Durst (2010: 119) afirma la primera condición, la vacilación del lector implícito, con la salvedad de que ésta no se clasifique por normas extraliterarias, sino por convenciones dentro de la literatura. La segunda condición, en cuanto a la representación de esta vacilación por un personaje, está concretada por los saltos de

sistemas y dividida según la señalización de éstos. Los saltos de sistemas, sean lo que sean – saltos estables o inestables, pueden ser señalados de dos maneras diferentes: una manera *explícita*, marcada por clasificadores textuales en cuanto a la incompatibilidad de los sistemas de realidades diferentes, y de una manera *implícita*, señalada intertextualmente sin alusiones a clasificadores dentro del texto – “[d]as skandalöse W [M] ist in solchen Fällen für Erzähler und handelnde Figur (nicht aber für den implizierten Leser) überraschenderweise selbstverständlich [...]” (Durst 2010: 140). La tercera condición de lo fantástico, el rechazo de interpretaciones alegóricas y poéticas, es afirmada y con la misma importancia en la teoría de Durst (2010: 119). Sin embargo, la alegoría y los sistemas de realidades están en una relación de oposición, por la cual no es posible “ponerlas en funcionamiento a la misma vez” (véase Durst 2010: 296) – un aspecto que es analizado y expuesto de manera más profunda en relación a la obra *Casa tomada* de Julio Cortázar, en el capítulo respectivo de este trabajo. Mientras la segunda condición es facultativa, la primera y tercera son obligatorias (Durst 2010: 119). No obstante, todas comparten un mismo concepto que es decisivo para este género literario y enfatizado profundamente por Todorov tal como Durst (2010: 117): lo fantástico y su relación al lector implícito (Todorov 1981: 23):

Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.

Por lo tanto, la ambigüedad creada por la confrontación del sistema regular con el sistema maravilloso, resultando en el sistema no-sistémico y característico de lo fantástico, se refiere más al lector implícito, que a un personaje, y deja entender el carácter facultativo de la segunda condición. Aunque el protagonista de una obra fantástica, por ejemplo, ya no puede diferenciar entre realidad o ilusión, el lector (implícito), podría haberse enterado de que alguien o algo hubiera engañado o drogado al protagonista. Sin embargo, este conocimiento pone lo fantástico en peligro, ya que no mantiene la irresolución y deja relacionar dicho acontecimiento con el sistema regular. Durst (2010: 118) concluye que “[d]ie Systemkenntnis der Figuren ist von der Leserfunktion unabhängig und steht häufig zu ihr im Gegensatz [...]”.

Consecuentemente, la relación indispensable entre lo fantástico y la “[...]“función” de lector, implícita al texto” (Todorov 1981: 23) es un rasgo fundamental de este género literario que ya fue enfatizado por el fenómeno de la “temporalidad irreversible”, descrito en la teoría de Todorov (1981: 64, 65):

Otro constituyente importante de este proceso es su temporalidad: toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento sobre ese tiempo de la lectura. Ahora bien, la característica fundamental de ese tiempo es la de ser irreversible por convención. Todo texto entraña una indicación implícita: la de leer desde el principio hasta el fin, desde la primera hasta la última línea de cada página. Esto no significa que no existan textos que nos obliguen a modificar este orden, pero esta modificación cobra pleno sentido precisamente con relación a la convención que implica la lectura de izquierda a derecha. Lo fantástico es un género que acusa esta convención con mayor nitidez que los demás.

Un lector real conoce, después de la primera lectura, en qué sistema (sea el que sea – el sistema regular, maravilloso o no-sistémico) los saltos de sistemas terminan finalmente. Por este conocimiento del lector real, cada lectura de una obra fantástica posterior a la primera carece de saltos de sistemas (Durst 2010: 148) y se convierte en “metalectura” (Todorov 1981: 65). Este aspecto, sin embargo, no tiene validez para el lector implícito – lo que enfatiza, de nuevo, la composición mecánica de una obra fantástica con el fin de crear un sistema no-sistémico a través de saltos de sistemas.

En conclusión, lo fantástico, según la concepción de Durst, es el resultado de concurrencia y negación de dos sistemas diferentes de realidades – el sistema regular (R) y el sistema maravilloso (M). Aunque estos dos sistemas parecen ser tan diferentes en cuanto al nivel de estructura y material temático, son el producto del mismo procedimiento artístico en el cual se alteran u omiten unidades estructurales, como por ejemplo, las funciones cardinales o las secuencias de una narración. En la literatura fantástica la concurrencia y negación creada por los saltos de sistemas, tiene el objetivo de establecer un sistema no-sistémico (N) por el cual una representación narrativa no se deja asignar definitivamente ni al sistema regular ni al sistema maravilloso por el lector implícito. La imposibilidad de asignar una representación narrativa a un sistema definitivo tal como el rechazo de un mundo narrativo y coherente resulta en: “[e]ine Provokation literarischer Traditionen [...], die den literarischen Bedeutungswahnsinn als notwendige, wunderbare Komponente jedes Erzählens hervorhebt” (Durst 2010: 393). Por lo tanto, el lector implícito está confrontado con una obra literaria que no tiene propio sistema de realidad: un aspecto que enfatiza la estructura y el material temático de la literatura fantástica a la misma

vez, a saber, su irresolución, ambivalencia y ambigüedad – un objetivo que es logrado a través de sus propios procedimientos *fantásticos*.

4.3. Los procedimientos de lo fantástico

El objeto literario de este trabajo consta de los cuentos fantásticos del escritor argentino Julio Cortázar, considerado como el mejor representante del cuento fantástico de la generación después de Borges (Rössner 1995). Por lo tanto, se enfoca en la interacción de los sistemas de realidades de sus cuentos fantásticos, terminando en un sistema no-sistémico y ofreciendo la sensación de irresolución, ambigüedad y ambivalencia – un resultado logrado por varios procedimientos.

En su obra *Theorie der phantastischen Literatur*, Durst (2010: 177-203) expone los procedimientos siguientes como los procedimientos de lo fantástico: “das realitätssystematische Rätsel”⁹, “realistische Verfahren als Spolien”¹⁰ im Gebäude des Wunderbaren”¹¹, “der destabilisierte Erzähler”¹², “Motivierung”¹³. Estos sirven como punto de partida en cuanto al análisis de los cuentos fantásticos de Cortázar. Sin embargo, no exponen una aproximación exclusiva ni final. Por lo tanto, otros procedimientos de lo fantástico deben ser comprobados en el transcurso del análisis de los cuentos para alcanzar el objetivo de este trabajo: contribuir a la sensibilidad para la mecánica detrás de la literatura fantástica tal como el mundo literario creado por Julio Cortázar.

Por consiguiente, parece ser de gran utilidad introducir la notación abreviada que fue elaborada por Durst para expresar los saltos de sistemas o, mejor dicho, la mecánica inherente al género fantástico (Durst 2010: 132-136):

⁹ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, “das realitätssystematische Rätsel” es traducido y usado como “la adivinanza de sistemas de realidades” a partir de ahora.

¹⁰ En cuanto a „Spolien“ (Durst 2008: 30), Durst se refiere a *spolia*, un termino tomado de la arquitectura. En el campo de la arquitectura, una spolia define la integración y reutilización de partes de edificios procedentes de edificios más antiguos (Durst 2008: 30).

¹¹ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, “realistische Verfahren als Spolien im Gebäude des Wunderbaren” es traducido y usado como “elementos realistas como spolia en el sistema maravilloso” a partir de ahora.

¹² Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, “der destabilisierte Erzähler” es traducido y usado como “el narrador desestabilizado” a partir de ahora.

¹³ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, “Motivierung” es traducido y usado como “motivación” a partir de ahora.

$$N = R + M + N$$

La letra a la izquierda del signo igual describe el sistema final de una narración que, en este caso ejemplar, sería un sistema no-sistémico (N). Al lado derecho del signo igual, se describe la encadenadura de los sistemas de realidades según su sucesión sintagmática. Además esta encadenadura ilustra el movimiento temporal inherente al texto y percibido por el lector implícito (Durst 2010: 133). En este caso ejemplar, el texto parte de una realidad de norma: el sistema regular (R) que, en la literatura fantástica, tiende a exponer un carácter realista en la mayoría de los casos (Durst 2010: 185). La narración continúa, y consecuentemente sucede un salto de sistema representado por la realidad de desviación (el sistema maravilloso (M)), antes de que el texto termine ambivalentemente en un sistema no-sistémico (N). Consiguientemente, el sistema de realidades en el que termina la encadenadura, establece a qué género fundamental del espectro narrativo se asigna una narración finalmente: lo regular (R), lo fantástico (N) o lo maravilloso (M).

Con el fin de prevenir malentendidos, la fórmula abreviada no muestra una ecuación matemática: el signo de suma no indica una adición, sino como ya mencionado, una sucesión de sistemas de realidades. No obstante, esta sucesión tiene, de cierta manera, un carácter ligeramente aditivo ya que un sistema posterior a otro se basa en el sistema precedente. Por lo tanto, si una narración sigue la fórmula $R = R + N + R$, el sistema regular (R) al final no es idéntico al sistema R del principio de la encadenadura: aunque ambos llevan la misma anotación (R), puede ser que el último esté fortalecido o debilitado por su confrontación precedente con el sistema no-sistémico (N). Por eso, hay que enfatizar el aspecto de que un sistema regular (R), puede ser totalmente diferente a otro sistema regular (R), tanto intratextualmente como intertextualmente.

A continuación, se presentan las anotaciones abreviadas que Durst elaboró y que se refiere más bien a la microestructura de una narración, a saber, a las palabras o a las frases. El objetivo de éstas concierne la posibilidad de indicar un movimiento a cierto polo del espectro narrativo en citas tales como análisis de textos de una obra narrativa y ejemplar: mientras la anotación $[\rightarrow R]$ describe un movimiento hacia el polo regular, $[\rightarrow M]$ describe una tendencia al polo maravilloso del espectro narrativo. Aunque esta anotación abreviada no manifiesta la cantidad de un movimiento a cierto polo del espectro narrativo (Durst 2010: 134) ni si cierto movimiento es suficiente para producir un salto de sistema, es precisa, concisa e igualmente usada en este trabajo.

Además, permite una aproximación profunda a la mecánica detrás de la literatura fantástica tal como a sus procedimientos *fantásticos* – un aspecto que es el centro de interés de los próximos subcapítulos de este trabajo.

4.3.1. La adivinanza de sistemas de realidades

El primer procedimiento de lo fantástico en la obra *Theorie der phantastischen Literatur* de Durst (2010) es la adivinanza de sistemas de realidades. Durst expone que la adivinanza es un rasgo constituyente de este género (Durst 2010: 177): sueño o vigilia, engaño o ilusión, fantasma o alucinación – el lector implícito tiene que adivinar sin llegar a una conclusión definitiva. La irrupción de un acontecimiento enigmático (maravilloso) en el sistema regular, presenta una amenaza para su realidad de norma – sobre todo si este acontecimiento provoca la necesidad de una explicación incompatible e inexplicable según los “régimenes de verdad” (Foucault 2002: 131) de la realidad de norma (Durst 2010: 176):

Ein Rätsel ist eine Stelle struktureller Unsicherheit. Die Formulierung eines Rätsels ist daher ein Verfahren, das die Kohärenz und Macht des herrschenden Systems beschädigt. Ein Rätsel, das innerhalb des bisher geltenden Systems unlösbar scheint, provoziert die Suche nach einer systemfremden Erklärung.

La resolución de una adivinanza según las normas del sistema regular permite el mantenimiento de éste. No obstante, si la única manera de resolver la adivinanza lleva a la búsqueda de explicaciones fuera de las normas del sistema regular, su resolución resulta en un salto de sistema, formulando un sistema maravilloso. Últimamente, la construcción de una adivinanza tan ambigua y ambivalente, que (no) puede ser resuelta según las normas de ambos sistemas de realidades, resulta en la creación de un sistema no-sistémico, en lo fantástico.

4.3.2. Elementos realistas como spolia en el sistema maravilloso

Con relación a los elementos realistas como spolia en el sistema maravilloso, Durst declara que lo fantástico emerge de la lucha indisoluble, del montaje tal como desmontaje continuo de otros sistemas, y de la negación de algo ya existente. Así se puede leer en la obra de Durst (2010: 184) que lo fantástico equivale a la construcción de un edificio por dos arquitectos con ideas incompatibles:

Es gleicht einem Gebäude, an dessen Aufbau zwei Architekten mit unvereinbaren Vorstellungen beteiligt sind: Sobald eine Seite ein Stockwerk zur Hälfte fertig hat, wird es von der anderen schon abgerissen, um die hieraus gewonnenen Steine in den eigenen Bauplan einzupassen. Das Phantastische entsteht also, im Gegensatz zum Wunderbaren und Realistischen, niemals aufgrund eigener Definitionen, sondern stets aus dem kontinuierlichen Auf- und Abbau anderer Systeme: Das Phantastische bedarf der Negation. Wenn etwas aber negiert werden soll, muß es zuerst vorhanden sein.

La negación de algo ya existente está representado en la literatura fantástica por la irrupción del sistema maravilloso en el sistema regular, que en la mayoría de los casos, tiende a exponer un carácter realista. Este carácter realista está logrado por la inclusión de ciertos elementos que implican una relación a la realidad externa-ficción, y por lo tanto, son percibidos como más realistas que otros (Durst 2010: 182)

Dennoch, so setze ich voraus, werden sie als Appelle des Realismus [...] rezipiert: Sie implizieren die Aufforderung, die Geschehnisse des Textes als angebliche Abbildung der Wirklichkeit wahrzunehmen.

Por consiguiente, bajo estos elementos encontramos a nivel textual (Durst 2010: 182)

- la inclusión de personas y topografías extraliterarias, o mejor dicho, la ficción de la verificación extraliteraria,
- la inclusión de sociolectos,
- la inclusión de una posición crítica e ilustrada y
- la afirmación explícita en cuanto a la veracidad y autenticidad de la realidad interna-ficción.

Dado que tanto el sistema regular, como el sistema maravilloso aspiran a ser considerados como sistema final y verdadero de una narración, el sistema maravilloso integra estos elementos, o en palabras de Durst, estas *spolia* aparentemente realistas para consolidar su validez y autenticidad en comparación con el sistema regular (Durst 2010: 183). La especulación sobre el contenido real de una narración todavía sigue

siendo un método equivocado de aproximarse al análisis de un texto fantástico (Durst 2010: 184), sin embargo, la inclusión y el intercambio de las *spolia* permite una interrelación entre el sistema regular, realista y el sistema maravilloso. Esta interrelación se afirma y se niega, se monta y se desmonta a la misma vez, y de nuevo, se establece la ambigüedad y ambivalencia de un sistema no-sistémico, de lo fantástico.

4.3.3. El narrador desestabilizado

El narrador de una obra literaria representa, si no se conoce lo contrario, una autoridad competente y una referencia objetiva, garantizando la validez de los hechos y los acontecimientos de un mundo narrativo (Durst 2010: 185). Esta aptitud, sin embargo, está en oposición con la necesidad de lo fantástico de crear irresolución, ambigüedad y ambivalencia. Así se puede leer en la obra de Durst (2010: 189):

Im Falle einer allwissenden Erzählinstanz ist das Phantastische unmöglich. Wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keinen Zweifel.

Por lo tanto, la desestabilización del narrador forma la base para lo fantástico, poniendo los hechos y los acontecimientos garantizados en duda (Durst 2010: 185). El efecto especial de este procedimiento consiste en la decepción de la confianza tradicional en el narrador: se rompe la validez de la representación expuesta por el narrador y, consecuentemente, el lector implícito duda de toda la narración (Durst 2010: 188). No obstante, la obtención de este procedimiento también depende de las selecciones estilísticas elegidas por el autor de una obra fantástica: por convenciones literarias, un narrador en tercera persona parece ser más fiable y objetivo – por su distancia a lo narrado – que un narrador en primera persona. Así se puede deducir que la desestabilización de un narrador en tercera persona es más desconcertante y paradójica que la de un narrador de primera persona (Durst 2010: 188). Sin embargo, este aspecto también está unido con la perspectiva, y Durst (2010: 189; 198) expone que la facilidad tal como el efecto de la desestabilización del narrador depende de la perspectiva a lo narrado:

Je begrenzter die Perspektive ist, desto geringer sind die Schwierigkeiten, den Erzähler zu destabilisieren und den phantastischen Zweifel hervorzurufen, weil es immer Geschehnisse und Zusammenhänge geben kann, die sich seiner Perspektive entziehen.

Eine allwissende Erzählinstanz ist mit dem Phantastischen unvereinbar: Weil es auf reduzierte Perspektiven angewiesen ist, wird die Ich-Form deutlich bevorzugt und bei Gebrauch der Er-Form ein Ich-Erzähler-nahes, d.h. fokussiertes Erzählverhalten verwendet.

El aspecto de la perspectiva también está presente en la teoría de Wörtche (1987), diferenciando los procedimientos de desestabilización según su nivel *macroestructural* o *microestructural*. Mientras el procedimiento macroestructural se refiere a la utilización de varias perspectivas contradictorias que impiden la construcción de una instancia narrativa que es coherente y autoritaria, los procedimientos microestructurales enfatizan la desestabilización del narrador al nivel de frases y palabras (Durst 2010: 189; refiriéndose a Wörtche 1987: 102). Bajo estos se puede encontrar:

- El uso de sospechosas lagunas de saber e incertidumbres (Durst 2010: 151).
- El uso de “Modalisation”¹⁴ (Durst 2010: 189), refiriéndose a suplementos que ponen lo narrado en duda como, por ejemplo: construcciones y otros suplementos (*creía, tal vez, parece que, como si* etc.) que, sin cambiar el sentido de lo dicho, modifican la relación entre el sujeto de lo declarado y la declaración (Durst 2010: 189). La modalización sirve perfectamente para indicar la limitación de la percepción humana y para la construcción de un sistema no-sistémico. Así se puede leer en la obra de Durst (2010: 190) que “[d]er Erzähler, der seine eigenen wunderbaren Behauptungen im Moment, da er sie äußert, schon relativiert, zerstört seine Instanz systemischer Kohärenz“.
- El desquiciamiento gramatical del discurso se manifiesta en una acumulación de anacolutos, repeticiones continuas y declaraciones que sugestionan agitaciones trastornadas (Durst 2010: 191). La utilización de este procedimiento resulta en la fiabilidad inverosímil del narrador: se implica una participación extrema y emocional, además de tendencias maniacas y obsesivas tal como la sospecha de una enfermedad mental (Durst 2010: 191). La inclusión textual de risas, por ejemplo, también pertenece a este procedimiento ya que implica en cierto contexto la representación de enajenación mental según tradiciones literarias (Durst 2010: 192).

¹⁴ Con el objetivo de garantizar cierta fluidez de lectura, “Modalisation” es traducido y usado como “modalización” a partir de ahora.

- El uso ambivalente de tropos tiene como objetivo la creación de una recepción ambigua: se pone en duda si lo declarado debe ser entendido literalmente o en sentido figurado (Durst 2010: 193).

Estos procedimientos no solamente se refieren a la desestabilización del narrador, sino también son aplicables a los personajes de una narración. Sin embargo, si la desestabilización a nivel de personajes está clarificada por el discurso del narrador, los procedimientos pierden su efecto ya que la evaluación por el narrador es de máxima prioridad (Durst 2010: 194).

Al final, se puede concluir que la desestabilización del narrador forma la base para lo fantástico ya que destruye su autoridad, y consecuentemente, la coherencia y validez de un sistema de realidad garantizado por él – sea el que se, un sistema regular o un sistema maravilloso. En caso de que un acontecimiento – ya no asignable inequívocamente a cierto sistema de realidad por la desestabilización del narrador – pueda ser integrado en ambos sistemas de realidades, se crea una ambivalencia y un sistema no-sistémico: lo fantástico emerge.

4.3.4. Motivación

El último procedimiento expuesto por Durst (2010: 202; citando Tomasevskij 1985: 227) se llama *motivación* y define el sistema de procedimientos que justifica la introducción de ciertos motivos en la literatura fantástica. Cualquier forma de motivación sirve para impedir al lector implícito la comprensión del mundo narrativo tal como la formulación de un sistema de realidad (Durst 2010: 203): sueños, casualidades e ilusiones de los sentidos, son formas típicas de motivaciones. En cuanto a la clasificación de motivaciones, Durst recurre al modelo de Todorov (1981: 34):

Existen evidentemente dos grupos de “excusas” que corresponden a la oposición real- imaginario y real-ilusorio. En el primer grupo no se produjo ningún hecho sobrenatural [maravilloso], pues no se produjo nada: lo que se creía ver no era más que el fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas) . En el segundo, los acontecimientos ocurrieron realmente, pero se dejan explicar por vías racionales (casualidades, supercherías, ilusiones) [en el sistema regular R].

Mientras el primer grupo de las motivaciones se basa en las características de un personaje, las motivaciones real-ilusorias se apoyan en factores medioambientales (Durst 2010: 202).

Por consiguiente, las motivaciones de la literatura fantástica aspiran a mantener limitadamente el sistema regular con el objetivo de que no se instale un sistema maravilloso (Durst 2010: 203). La coherencia del sistema maravilloso no se puede desarrollar totalmente y fracasa en su conquista del sistema regular por los remanentes del sistema regular. Por lo tanto, el resultado es que el sistema maravilloso está puesto en duda: se establece el sistema no-sistémico y lo fantástico.

C Análisis de los cuentos fantásticos

1. *Ritos*: La noche boca arriba

El cuento *La noche boca arriba* fue publicado en 1956 en la primera edición del libro *Final del juego* de Julio Cortázar (Silva-Cáceres 1997: 230) y asignado por el propio escritor – poco antes de su fallecimiento – a la recopilación de sus cuentos completos llamada *Ritos*.

La noche boca arriba es un cuento que trata sobre la inversión de la vigilia y el sueño. Un hombre, quien carece de nombre, sale de un hotel para ir en moto a un destino desconocido. Durante su ida, disfrutando del camino, atraviesa una calle al mismo tiempo que una mujer cruza la calzada. Por darse cuenta demasiado tarde y por querer evitar un choque con la mujer, el hombre frena fuertemente y se desvía a la izquierda, por lo que ocurre un accidente. La mujer sale ilesa mientras el conductor de la moto es llevado al hospital por tener varias heridas.

En el hospital, el hombre se queda dormido cada cierto tiempo, sin embargo, siempre con sueños febriles. Cada vez que se duerme, sueña que pertenece al pueblo moteca: está en la selva durante la temporada de la guerra florida, perseguido por guerreros aztecas que quieren atraparlo y sacrificarlo. Después de varios sueños, el protagonista se esconde en la selva pero es capturado por los guerreros. Se despierta despavoridamente, bebe agua, pero poco a poco, el sueño lo vuelve a invadir. Al regresar al trasmundo, se encuentra como prisionero, esperando su turno para ser sacrificado. En este momento quiere despertarse desesperadamente y volver al mundo de la vigilia, al hospital. Sin embargo, cuando se acerca el sacrificador con el cuchillo de piedra en la mano, el protagonista se da cuenta de que está despierto y que el sueño maravilloso era el otro, en que estaba en el hospital por haber tenido un accidente con la moto o, mejor dicho, “un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas” (Cortázar 2014a: 279).

1.1. La adivinanza de sistemas de realidades y la motivación

El aspecto definitivamente más *fantástico* de *La noche boca arriba* es su construcción estructural, la lucha de sistemas de realidades y su adivinanza que, en contra de la teoría, (parece) da(r) una solución.

Al principio del cuento, el narrador en tercera persona – se focaliza casi exclusivamente el protagonista – crea un sistema regular (R) que expone un carácter realista. Aunque el accidente introduce de cierta manera la creación del sistema maravilloso (M) al final del relato, es atribuible al sistema regular y no expone una amenaza para la coherencia de la realidad de norma del motero. La primera indicación de un movimiento hacia lo maravilloso, sin embargo, se deja encontrar textualmente por un salto de líneas, representando el salto de la vigilia al sueño, del hospital a la selva (Cortázar 2014a: 271):

El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás. [→R]

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. [→M]

No obstante, este salto textual está justificado por la motivación del cuento: el sueño febril mantiene el sistema regular del motero y no permite que suceda un salto definitivo al sistema maravilloso (Cortázar 2014a: 272)

Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia delante. [→M]

-Se va a caer de la cama –dijo el enfermo de al lado-. No brinque tanto, amigazo. [→R]

Abrió los ojos y era de tarde, con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala. Mientras trataba de sonreír a su vecino, se despegó casi físicamente de la última visión de la pesadilla.

Este montaje y desmontaje del sistema maravilloso, que no logra establecerse definitivamente, se encuentra varias veces a lo largo del cuento. Además, su irrupción siempre está debilitada por cierto remanente del sistema regular del motero, a saber, el sueño febril (Cortázar 2014a: 273):

Oyó los gritos y se enderezó de un salto, puñal en mano. Como si el cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces, los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás. [→M]

-Es la fiebre –dijo el de la cama de al lado-. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno. Tome agua y va a ver que duerme bien. [→R]

No obstante, en el transcurso del relato, los momentos de la vigilia, “[...] son cada vez más escasos, mientras la presencia nocturna del guerrero moteca perseguido se hace más reiterada y persistente en la conciencia del herido” (Silva-Cáceres 1997: 81). Consecuentemente sucede un salto de sistema inestable y explícito, alcanzado por una sola frase, a saber (Cortázar 2014a: 279):

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. [→ M]

Este salto, del sistema regular del motero al sistema maravilloso del moteca, deja resolver la adivinanza de sistemas de realidades según explicaciones fuera del sistema regular, fuera del mundo de la vigilia (ilusoria) del hospital. Por esta explicación, el cuento sigue, a primera vista, la formula de una narración terminando en un sistema maravilloso: $M = R + M$. Sin embargo, la vuelta de tuerca al final del cuento actúa como otro salto de sistema, dentro del sistema maravilloso del moteca, que resulta en la inversión total del esquema, afectando la asignación de los sistemas de realidades y la estructura del cuento. La adivinanza de los sistemas de realidades no está resuelta, sino que crea otra controversia incierta: el lector implícito está confrontado con el aspecto de que el sistema regular del motero es negado siendo el sistema regular, así como el sistema maravilloso del moteca es negado siendo el sistema maravilloso. Dado que este salto de sistema, dentro del sistema maravilloso y desprendiéndose de la vuelta de tuerca, no está representado por la formula $M = R + M$, parece ser más adecuado aproximar el cuento linealmente por la encadenadura siguiente, indicando el proceso de lectura por el lector implícito:

$$La\ noche\ boca\ arriba = (R + M) - (R + M) + (M+R)$$

El lector implícito parte del sistema regular del motero y no duda de éste hasta que sucede el salto de sistema al sistema maravilloso del moteca ($R + M$). Sin embargo, por la vuelta de tuerca se niega la asignación de los sistemas de realidades ($-(R + M)$) lo que resulta, consecuentemente, en la creación y asignación invertida de los sistemas de realidades ($+(M+R)$).

Otra forma de aproximar la mecánica aplicada en *La noche boca arriba*, enfoca la formula más bien resumida $R = R + M + R$. El proceso de lectura empieza de nuevo del sistema regular del motero (R), quedándose en este sistema hasta que sucede el

salto al sistema maravilloso del moteca (M) por avisarnos que el sueño maravilloso era el otro, el motero. A continuación, el sistema regular, al extremo derecho de la encadenadura representa la vuelta de tuerca y la inversión total del esquema: por este salto dentro del sistema maravilloso surge un nuevo sistema regular. Aunque este sistema lleva la misma notación (R), es totalmente diferente del sistema regular del principio de la encadenadura: no está fortalecido ni debilitado por su confrontación precedente con el sistema maravilloso, sino que ha incorporado e invertido éste totalmente.

Sin embargo, por la inversión total del esquema y la imposibilidad de asignar los sistemas de realidades definitivamente, ambas formulas (*La noche boca arriba* = $(R + M) - (R + M) + (M+R)$; $R = R + M + R$) parecen ser incompletas e insatisfechas. *La noche boca arriba* presenta un caso particular, ya que ninguno de los sistemas de realidades puede ser denominado verdaderamente como regular o maravilloso, como sueño o vigilia: el cuento expone tanto un montaje, como un desmontaje recíproco y retroactivo, por lo que se crea la negación y afirmación mutua de sus sistemas de realidades – un proceso que desvela su carácter fantástico.

En comparación con la teoría sobre la literatura fantástica, lo fantástico surge por la irrupción de un acontecimiento no definitivamente atribuible a un sistema de realidad. Un elemento regular o maravilloso, por ejemplo, se deja explicar según las normas inherentes del sistema correspondiente y por su desviación o proximidad a cierto polo del espectro narrativo. Lo fantástico, sin embargo, se define por su objetivo de crear incertidumbre, ambivalencia y ambigüedad: surge por no poder asignarlo definitivamente a un polo del espectro narrativo, careciendo de propio sistema de realidad, y no se sabe, por ejemplo, si la aparición del diablo ha sido un sueño (R) o verdad (M).

La noche boca arriba presenta, por lo tanto, un caso particular: lo que irrumpe como acontecimiento *maravilloso* en el sistema aparentemente *regular* del motero, no es solamente un acontecimiento, imposible de asignarlo a cierto polo del espectro narrativo, sino un sistema de realidad entero. Consecuentemente se desvanecen los polos de referencia del espectro narrativo, por lo que es imposible establecer la proximidad o desviación del sistema *regular* del motero con relación al sistema *maravilloso* del moteca y viceversa.

Según Durst (2010: 134) hay textos que carecen de saltos de sistemas y, por eso, su mecánica estructural está resumida por una tautología como, por ejemplo, M

= M o R = R. No obstante, el teórico añade que la literatura fantástica expone un caso particular ya que: “Texte des Typs N = N kontradiktorisch zugleich als mobil und als immobil bezeichnet werden” (Durst 2010: 146):

Dies ist eine Konsequenz, die sich aus der einzigartigen Position des Nichtsystems im Spektrum ergibt: Die Formel läßt zum einen erkennen, daß das individuelle Realitätssystem seine Position über den gesamten Text hinweg behält und deshalb immobil ist; zugleich ist die N-Stelle im Spektrum jedoch ein Ort des Übergangs. Alle phantastischen Texte, und mithin auch jene der Kategorie N = N, sind daher als mobil anzusehen.

Dado que *La noche boca arriba* no desvela su posición no-sistémica hasta el final del cuento y por su rasgo fundamental y único que consta de los saltos de sistemas y la vuelta de tuerca, la formula más precisa que expone su mecánica estructural parece ser la siguiente:

$$N = N + N + N$$

Por un lado, esta fórmula muestra la imposibilidad de asignar una notación concreta y definitiva a los diferentes sistemas de realidades: tanto el sistema del motero como el del moteca, no son ni un sistema regular ni un sistema maravilloso. Por el otro lado, se representan adecuadamente los saltos de sistemas, la vuelta de tuerca y el carácter fantástico del cuento: sus sistemas no-sistémicos.

En conclusión, *La noche boca arriba* presenta un caso particular de lo fantástico. A primera vista, la adivinanza creada en este cuento – vigilia o sueño – parecer ser solucionada por el salto al sistema maravilloso. Sin embargo, por la vuelta de tuerca y la inversión total del esquema, los sistemas de realidades se montan tal como se niegan recíproca- y retrospectivamente, creando una encadenadura de sistemas no-sistémicos y lo fantástico. Al final solamente se puede concluir que Julio Cortázar creó un cuento verdaderamente fantástico con *La noche boca arriba* (Alazraki 1994: 150):

[...] Cortázar ha conseguido un sentido que rechaza y desafía explicaciones lógicas. Su mensaje está situado entre las dos historias, en ese intersticio creado por su yuxtaposición y que genera un relieve fantástico: lo que comenzó como un sueño deviene realidad y lo que había sido realidad se transforma en sueño. ¿Cuál es el sueño y quién es el soñador: el motociclista o el moteca? No hay respuesta [...].

1.2. Spolia del otro sistema en el otro sistema

Dado que la mecánica aplicada en *La noche boca arriba* se compone de una encadenadura de sistemas no-sistémicos, no permite una asignación definitiva de los sistemas según lo regular o lo maravilloso, este procedimiento exige un acercamiento peculiar. Según Durst (2010: 183), la realidad de desviación integra spolia de la realidad de norma y de carácter realista para consolidar su validez y autenticidad. Sin embargo ambos sistemas de realidades manifiestan, a la misma vez, un carácter realista y maravilloso. Por su mecánica, el cuento cortazariano deja abierta la pregunta de cuál de los sistemas pertenece a la realidad de norma, y cuál a la realidad de desviación: si el mundo de la selva, o el mundo del hospital parte del sistema regular; ¿ha sido el accidente, o la huida de los guerreros el acontecimiento maravilloso? No hay respuesta. Por esta controversia, no se puede clarificar definitivamente cuál de los dos sistemas ha sido el ya existente cuyas spolia han sido integradas al sistema subsiguiente para consolidar su validez y autenticidad. La aproximación al cuento por este procedimiento exige, por lo tanto, una manera recíproca, previsor y retrospectiva, enfocando las paralelas de este cuento fantástico (Silva-Cáceres 1997: 82):

Estos elementos dispares y paralelos sirven para borrar los límites que separen lo real de lo fantástico; no sabemos dónde termina el sueño, dónde comienza lo irreal, dónde el mundo del pasado y dónde el del presente, dónde la alucinación y la transferencia, dónde la identidad y dónde la duplicación, agente de la muerte.

La primera indicación de una spolia realista se deja encontrar en el paratexto del cuento (Cortázar 2014a: 269):

Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida.

Esta referencia a un acontecimiento extraliterario e histórico, la guerra florida, sirve a la motivación realista. Sin embargo, el paratexto está seguido por la exposición del sistema del motero que, a primera vista, establece un sistema regular, realista y por lo cual se socava el efecto de esta spolia: no hasta llegar al final del cuento, el lector implícito se da cuenta de que el paratexto actúa como spolia realista del sistema del motera, integrado al sistema del motero para consolidar su validez y autenticidad.

Otros elementos paralelos que actúan como spolia y que se dejan encontrar al principio del cuento son: la calzada, las luces y los ruidos (Cortázar 2014a: 270):

Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión.

En ambos mundos, la calzada representa un elemento esencial cuya desviación resulta ser un peligro para el protagonista. En el mundo de la selva, el moteca sabe que la única probabilidad de sobrevivir “[...] era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían” (Cortázar 2014a: 272). No obstante, se desvía y pierde la calzada, lo que resulta en la captura del moteca perseguido por los guerreros. Esta desviación de la calzada también está presente en el mundo del motociclista que “frenó con el pie y la mano, desviándose a la izquierda” (Cortázar 2014a: 270). Las luces verdes tal como el grito de la mujer, dejan trazar una paralela a los gritos y las luces de los aztecas (Cortázar 2014a: 275): “Ya lo rodeaban las luces, los gritos alegres”. Además, la desviación de la calzada tiene el mismo resultado en ambos mundos narrativos: la pérdida de conocimiento del protagonista.

Cuando el motociclista se despierta de su pérdida de conocimiento, “[c]uatro o cinco hombres jóvenes lo estaban sacando debajo de la moto. Sentía gusto a sal y sangre, le dolía una rodilla, y cuando lo alzaron gritó, porque no podía soportar la presión en el brazo derecho” (Cortázar 2014a: 270). Estas mismas impresiones se dejan reencontrar en el mundo del moteca perseguido (Cortázar 2014a: 277)¹⁵:

Oyó *gritar*, un *grito ronco* que rebotaba en las paredes. Otro *grito*, acabando en un quejido. Era él que gritaba en las tinieblas, gritaba porque estaba vivo, todo su cuerpo se defendía con el grito de lo que iba a venir, del final inevitable. [...] Convulso, retorciéndose, luchó por zafarse de las cuerdas que se le hundían en la carne. *Su brazo derecho*, el más fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y tuvo que ceder. [...] Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba, tironeado *por los cuatro acólitos* que lo llevaban por el pasadizo.

Mientras el motociclista es llevado al hospital, el moteca ha caído prisionero y teme por su vida: sabe que nada ni nadie puede salvarle ya que los guerreros le han quitado su amuleto que “era su verdadero corazón, el centro de la vida” (Cortázar 2014a: 278). Este amuleto aparece también en el mundo del motociclista: aunque su referencia está intensificada por la comparación con una lápida negra (González Arenas 2011), su función no es tan vital como la del amuleto en el mundo del moteca (Cortázar 2014a: 271):

¹⁵

El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis, marcando las paralelas.

Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha.

Además, esta parte del cuento establece una paralela entre el médico y el sacrificador: “el hombre blanco [...] con algo que le brillaba en la mano derecha” (Cortázar 2014a: 271) está contrapuesto con “la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacía él con el cuchillo de piedra en la mano” (Cortázar 2014a: 279).

Todas estas paralelas, que actúan como *spolia* y establecen una interrelación entre los sistemas diferentes, culminan en la última frase del cuento (Cortázar 2014a: 279):

En la mentira infinita de ese 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.

Por esta última frase, que enfatiza la paralelas entre los sistemas diferentes e – al final del cuento – invertidos, se desvela la actitud del narrador que, últimamente, crea la ambivalencia del sistema no-sistémico del cuento – un aspecto que es analizado en el próximo subcapítulo de este trabajo.

1.3. El narrador desestabilizado

Ya se ha mencionado en la parte teórica de este trabajo que el narrador de una obra literaria representa, si no textualmente se declara lo contrario, una autoridad competente y una referencia objetiva cuya desestabilización forma la base para lo fantástico. Esta desestabilización está lograda por varios procedimientos que, en *La noche boca arriba*, se dejan encontrar a nivel microestructural y macroestructural.

En cuanto al nivel microestructural, el procedimiento de la modalización sirve para indicar la limitación de la percepción humana, y consecuentemente, la desestabilización del narrador o de un personaje. Los elementos pertenecientes a este procedimiento se dejan encontrar en el mundo del motero así como en el mundo del

moteca, y especialmente al final del cuento cuando se unen e invierten el mundo onírico y el mundo de la vigilia (Cortázar 2014a: 278 & 279)¹⁶:

Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba. *Pensó que* debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados.

Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo *creyó que* lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo.

Estos ejemplos demuestran que sucede una desestabilización con relación al sistema del motero igual que al sistema del moteca. Por el uso de *pensó que*, y *creyó que*, no se sabe si lo percibido sucedió, o si fue una ilusión de los sentidos: se enfatiza la indecisión en cuanto a lo sucedido, la limitación de la percepción humana, y consecuentemente, se desvanecen las fronteras claras entre el mundo de la vigilia y el trasmundo – no se sabe definitivamente a qué sistema se deben asignar estas partes del cuento. Este mismo efecto, por el cual se funden los diferentes mundos narrativos, está alcanzado por el uso ambivalente de tropos que, igualmente, representa un entrecruzamiento de éstos (Cortázar 2014a: 273):

Sintió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros, pero no querían darle mucho agua, apenas para mojar los labios y hacer un buche.

Por estos procedimientos, el lector implícito experimenta la incertidumbre tal como fundición del mundo del motero con el mundo del moteca – por un lado se puede entender este tropo literalmente, por otro lado, en sentido figurado. No solamente resulta en la desestabilización del narrador sino también en la del protagonista, ya que se enfoca una perspectiva muy limitada y exclusiva sobre el protagonista. Además, el cuento incluye sospechosas lagunas de saber e incertidumbres, que de igual modo, resultan ser desestabilizantes en relación con la veracidad de lo narrado (Cortázar 2014a: 273; 279):

Vio llegar un carrito blanco que pusieron al lado de su cama, una enfermera rubia le frotó con alcohol la cara anterior del muslo y le clavó una gruesa aguja conectada con un tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalino. Un médico joven vino con un aparato de metal y cuero que le ajustó al brazo sano para verificar alguna cosa.

[...] un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.

¹⁶ El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis, marcando el uso del procedimiento *modalización*.

La primera cita que fue incluida en este trabajo para ejemplificar el procedimiento de sospechosas lagunas de saber e incertidumbres, sin embargo, no expone su carácter desestabilizante durante la primera lectura del cuento: sirve a la motivación realista del sistema del motero y se deja explicar por el estado post-accidente del protagonista. No obstante, la inversión total del esquema por la vuelta de tuerca al final del cuento desvela su función ambigua: es un indicio que permite la inversión del mundo de la vigilia del motero con el mundo onírico del moteca. No hasta haber llegado al final del cuento, el lector implícito se da cuenta de que la imposibilidad de nombrar *el aparato de metal y cuero* como tensiómetro o el *líquido opalino* como bolsa de suero no fue causada por una deficiencia sensorial del protagonista sino por falta de conocimiento, por venir de otra etapa histórica, por un cambio de perspectiva. Este mismo aspecto se puede analizar, aun cuando de manera invertida, en relación a la segunda cita: el moteca no conoce un semáforo ni una moto, y por eso, se describen estos objetos como “luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo” o como “un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas” (Cortázar 2014a: 279) – otra vez se enfoca la falta de conocimiento por un cambio de perspectiva.

La utilización de perspectivas contradictorias, impidiendo la construcción de una instancia narrativa que es coherente y autoritaria, pertenece a la desestabilización del narrador o protagonista a nivel macroestructural (Wörtche 1987). En *La noche boca arriba* es especialmente la perspectiva adoptada por el narrador, lo que crea la dificultad de deslindar sueño y realidad. El narrador “omnisciente con focalización externa pancrónica [...] consigue que el lector [implícito] crea, al igual que lo cree el personaje, que el sueño es la realidad y viceversa” (González Arenas 2011). Sin embargo, aunque el narrador parece ser fiable, distanciado y objetivo – “no se implica ni emite juicios de valor” (González Arenas 2011) – hasta el final del cuento, la vuelta de tuerca y el cambio de perspectiva resulta en la decepción con respecto a la fiabilidad en el narrador: se rompe la validez de la representación expuesta por él ya que no es capaz de diferenciar y nombrar la diferencia entre vigilia y sueño. Además, la actitud del narrador permite “[...] incluso otra lectura del texto, i. e., que no sólo sea el motero, el sueño del moteca, sino que también sea el moteca el sueño del motero, y ello porque la revelación final del cuento, que produce el conocido efecto de *knock-out* [...], pertenece a la perspectiva del moteca [...]” (González Arenas 2011).

Por lo tanto, la perspectiva y desestabilización del protagonista tal como del narrador desvela la verdadera estructura – la de una encadenadura de sistemas no-sistémicos – del cuento (González Arenas 2011):

El cuento nos deja en una incertidumbre e imprime con este final una “vuelta de tuerca” más a la interpretación inicial de que es el moteca el que sueña, el que está en el plano “real”, y ello porque no merece suficiente credibilidad. Distinto sería que fuera el narrador el que nos dijera al final que era un sueño del moteca, pero no olvidemos que el narrador nada confirma y nada desmiente, y que sólo tenemos las palabras y la certeza del moteca de que él es el ser real y el otro es el soñado.

Aunque se incluye un narrador en tercera persona – por cuya distancia a lo narrado supone cierta fiabilidad –, la focalización exclusiva al protagonista equivale a la perspectiva de un narrador (inverosímil y subjetivo) en primera persona. Se duda de la percepción del moteca, de la veracidad de su percepción que es manifestada por el discurso del narrador: a causa de afirmar explícitamente la validez y autenticidad del mundo del moteca como mundo de vigilia – “[...] ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro [...]” (Cortázar 2014a: 279) – se desestabiliza al narrador y al protagonista tal como se deja reconocer su mundo narrativo como sistema no-sistémico. Por un lado, esta declaración resulta ser desestabilizante ya que un narrador objetivo y fiable – que aún (tiene que) fortalece(r) explícitamente la veracidad de sus palabras – parece ser indigno de confianza según las tradiciones literarias (Durst 2010: 187). Por otro lado, se deja encontrar una *spolia realista* integrada al mundo del moteca, esto es: la afirmación explícita en cuanto a la veracidad y autenticidad de la realidad interna-ficción (Durst 2010: 182). Tomando en consideración que una *spolia* es un elemento que consolida la validez y autenticidad de un sistema maravilloso en comparación con un sistema regular, la integración de una *spolia realista* en la parte del cuento que se revela, en este mismo instante, como sistema regular y de carácter realista resulta ser paradójico y desestabilizante: la declaración explícita en cuanto a la veracidad del mundo del moteca actúa, de cierta manera, irónicamente y como *lítóte*, disminuyendo lo contrario de lo que se quiere decir, a saber, que el mundo del motero fue un sueño. Por consiguiente, se crea la típica ambivalencia de un sistema no-sistémico y de lo fantástico. Además no se sabe cómo entender la última frase del cuento dado que deja trazar otra paralela al final del cuento, que dice, las hogueras que igual podrían ser “las luces del quirófano del hospital del plano ‘onírico’” (González Arenas 2011).

En conclusión *La noche boca arriba* es una creación verdaderamente *fantástica*, de profunda ambivalencia: el cuento mismo hace imposible diferenciar entre vigilia y sueño, entre sistema regular y sistema maravilloso, entre realidad de norma y realidad de desviación. De cierta manera se puede presumir este cuento como banda de Moebius, como historia no orientable o, en las palabras de Alazraki, (1994: 150) como:

No hay respuesta [...].

Sin embargo, la mejor descripción y el mejor resumen de este cuento fantástico – que, a la misma vez, parece ser la mejor manera de concluir el análisis sobre *La noche boca arriba* en este trabajo – se encuentra en el cuento mismo, en palabras de Julio Cortázar, a saber, [...] (Cortázar 2014a: 279):

[...] una mentira infinita [...].

2. *Juegos: La puerta condenada*

Mientras *La noche boca arriba* es un cuento en que lo fantástico se crea por la imposibilidad de dividir y asignar los mundos narrativos con respecto a su estado de vigilia y/o de sueño, el efecto fantástico en *La puerta condenada* es alcanzado por la duermevela del protagonista. Este cuento, igual que *La noche boca arriba*, fue parte de la primera edición de *Final del juego* del año 1956 (Silva-Cáceres 1997: 67), pero asignado por Cortázar a la recopilación de sus cuentos completos llamada *Juegos*.

La puerta condenada trata de la estancia de un representante de comercio llamado Petrone, que está en el hotel Cervantes cuya ubicación está en la capital uruguaya, Montevideo. Al protagonista le encanta el hotel por “razones que hubieran desagradado a otros” (Cortázar 2014b: 70) – es un hotel pequeño, anónimo, tranquilo y casi desierto – y se instala en una habitación en la segunda planta. En la única habitación contigua a la suya, vive desde hace tiempo una mujer sola que está en Montevideo, tal como Petrone, por motivos de trabajo, y que no vuelve al hotel antes de la caída de la noche. Aunque son habitaciones separadas, hay una puerta que da a la habitación contigua, la cual ha sido *condenada* por un armario viejo que ha sido adosado a la puerta.

Al despertarse después de la primera noche en el hotel, Petrone se acuerda de que lo ha fastidiado el llanto de una criatura en algún momento nocturno, sin embargo, no está seguro si lo ha soñado o no, y por eso, no presta más atención a esta molestia. No obstante, durante la segunda noche los llantos de un niño, acompañados por los arrullos de una mujer, vuelven a despertar a Petrone. Estas molestias no le dejan volver a dormirse y afectan a su trabajo al día siguiente. Sin embargo, todas las informaciones que recoge del gerente del hotel le llevan a una situación de duda y malestar creciente: no hay ningún niño en el cuarto contiguo ni en todo el hotel. Por lo tanto, el protagonista deduce de esta situación que la mujer del cuarto vecino es una mujer desequilibrada, trastornada y cercana a la locura (Cortázar 2014b: 77):

Poco a poco, a medida que pasaba el tiempo y los débiles quejidos se alternaban o crecían entre los murmullos de consuelo, Petrone empezó a sospechar que aquello era una farsa, un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba a explicarse. Pensó en viejos relatos de mujeres sin hijos, organizando en secreto a escondidas, mil veces peor que los mimos a perros o gatos o sobrinos. La mujer estaba imitando el llanto de su hijo frustrado, consolando el aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto, su grotesco dolor en la soledad de una pieza de hotel, protegida por la indiferencia y por la madrugada.

Con el objetivo de restablecer el silencio para volver a dormirse y como cierta forma de jugada de respuesta, Petrone imita el llanto de la criatura, y a la vez, se terminan los ruidos del cuarto vecino.

Al día siguiente, el gerente le informa a Petrone de la salida de su vecina. Esta salida – que está descrita más bien como una huida violenta de la mujer – al sentirse observada y descubierta, resulta en un sentimiento de culpa de Petrone (Cortázar 2014b: 79):

Él tenía la culpa de que esa mujer se fuera del hotel, enloquecida de miedo, de vergüenza o de rabia. *Llevaba aquí mucho tiempo...* Era una enferma, tal vez, pero inofensiva. No era ella sino él quien hubiera debido irse del Cervantes. Tenía el deber de hablarle, de excusarse y pedirle que se quedara, jurándole discreción.

No obstante, por tener una cita con sus socios, Petrone desiste de este deber y se conforma con haber hecho una experiencia con una histérica que “encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario” (Cortázar 2014b: 79). Cuando vuelve de su cita al hotel, empieza a sentirse mal y extraña el llanto del niño ya “que esa calma perfecta no le bastaba para dormir y todavía menos para estar despierto” (Cortázar 2014b: 80). Sin embargo, cuando todo parece volver a la normalidad, Petrone escucha de nuevo el llanto de la criatura (Cortázar 2014b: 80):

Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse.

2.1. La adivinanza de sistemas de realidades, las spolia y la motivación

Al contrario de *La noche boca arriba*, *La puerta condenada* – uno de los cuentos más conocidos de Cortázar (Silva-Cáceres 1997: 67) – sigue la mecánica más común del género fantástico (Durst 2010: 185), a saber:

$$N = R + N.$$

El cuento parte de un sistema regular y de carácter realista: ya en la primera frase se aplica un procedimiento realista por la referencia extraliteraria al hotel Cervantes – según Herráez (2001) Jorge Luis Borges solía instalarse en este hotel – tal como el apellido del escritor español, famoso por su composición *Don Quijote de la Mancha*. A continuación este carácter realista está esforzado por su topografía extraliteraria (Cortázar 2014b: 70)¹⁷:

Un conocido del momento se lo recomendó cuando cruzaba el río en el vapor de la carrera, diciéndole que estaba en la zona céntrica de *Montevideo*.

Sin embargo, estas referencias que consolidan el carácter realista del sistema regular del cuento son, solamente, algunos de varios procedimientos que se dejan analizar especialmente en la parte inicial de *La puerta condenada*. Así se pueden encontrar otras referencias a topografías extraliterarias como, por ejemplo, la avenida “18 de Julio” (Cortázar 2014b: 72) en Montevideo, “la Plaza Independencia” (ibíd.), “Buenos Aires” (ibíd.), “un diario argentino” (ibíd.), “la calle Soriano” (ibíd.) o “una carta de Buenos Aires” (Cortázar 2014b: 76). Otros procedimientos realistas enfocan la inclusión de una estatua de la escultura griega, “la Venus de Milo” (Cortázar 2014b: 72), tal como la referencia a una variedad lingüística representada por el empleado de la recepción que “hablaba con acento alemán” (ibíd.).

Por lo tanto, *La puerta condenada* parte de un sistema regular y profundamente realista, que es perturbado por el llanto nocturno de una criatura. Sin embargo, esta irrupción, que se opone a la vida ordenada y cotidiana de Petrone, está “excusada” (Todorov 1981: 34) por su motivación realista, esto es, por relacionar el llanto del niño durante la primera noche en el hotel Cervantes con el estado de sueño y de duermevela del protagonista (Cortázar 2014b: 71)¹⁸:

¹⁷

El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

¹⁸

Ibíd.

Al despertarse eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan *las sobras de la noche y del sueño*, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura.

Consecuentemente, Petrone no presta más atención en cuanto a lo (probablemente) percibido y sigue con su vida ordenada y rutinaria. No obstante, antes de acostarse por segunda vez durante su estancia en el hotel encuentra una puerta que está condenada por un armario y que da a la habitación vecina (Cortázar 2014b: 73):

A Petrone le sorprendió descubrir la puerta que se la había escapado en su primer inspección del cuarto. Al principio había supuesto que el edificio estaba destinado a hotel, pero ahora se daba cuenta de que pasaba lo que en tantos hoteles modestos, instalados en antiguas casas de escritorios o de familia. [...] La puerta estaba ahí, de todos modos, sobresaliendo del nivel del armario. Alguna vez la gente había entrado y salido por ella, golpeándola, entornándola, dándole una vida que todavía estaba presente en su madera tan distinta de las paredes. Petrone imaginó que del otro lado habría también un ropero y que la señora de la habitación pensaría lo mismo de la puerta.

A continuación, Petrone se duerme pero, unas horas después, es despertado por los llantos de una criatura (Cortázar 2014b: 73):

En el primer momento no se dio bien cuenta. Su primer movimiento fue de satisfacción; entonces era cierto que la noche antes un chico no lo había dejado descansar.

Aunque esta irrupción por el llanto del niño parece tener el efecto de un movimiento o salto hacia el polo maravilloso del espectro narrativo, no lo es, ya que puede ser asignado e incluido en el sistema regular y realista. Sin embargo, su efecto fantástico – que no se revela hasta el final del cuento – es incuestionable (Ortega 1986: 130):

El mundo vulgar y cotidiano de Petrone ha sido, pues, invadido por esa dimensión oculta, olvidada y misteriosa de lo real. El paso entre ambas dimensiones ha sido inducido por la lógica sentimental de las situaciones confrontadas. Pero, como dijimos, la realidad de Petrone ha sido modificada hasta tal grado que, al final, extraña el llanto: “esa calma perfecta no le bastaba para dormir y todavía menos para estar despierto” (281), momento éste que marca la síntesis dialéctica entre lo real e irreal. La normalidad del mundo [narrativo] es cómplice indispensable de lo fantástico.

Por lo tanto, la adivinanza de sistemas de realidades en *La puerta condenada* no parece ser una típica adivinanza fantástica a primera vista: inicialmente, el lector implícito no está confrontado con un acontecimiento totalmente enigmático y ambivalente que se deja asignar a ambos polos – tanto al polo regular como al polo maravilloso – del espectro narrativo. No hasta el final del cuento, cuando entonces los llantos del niño exponen su carácter maravilloso: se dejan atribuir e incorporar sin problemas al sistema regular y realista a causa de la ausencia de marcadores

explícitos en cuanto a su incompatibilidad con este sistema narrativo. Por eso, se puede leer en la obra de Sopranzi (2011: 63):

El contenido del cuento se caracteriza por una relación extraña entre lo humano y lo sobrenatural, dado que el elemento insólito –punto nodal del cuento que suscita tanto en el lector como en el protagonista una duda existencial que nunca se resolverá– está representado aquí por el llanto sofocado de un niño: una acción que, además de su inocencia, representa una de las más significativas y espontáneas expresiones de lo humano, por ser primordial y totalmente natural. Sin embargo, ese llanto se va convirtiendo en una incógnita inquietante a lo largo de la narración: si al comienzo la historia se da en una atmósfera natural –sin cambios repentinos de humor por parte de los personajes o sin el reemplazo de situaciones reales por situaciones insólitas y viceversa–, durante el desarrollo, el lector puede percibir la presencia tajante de una tensión singular y, en mitad del cuento, puede llegar a la conclusión de que es imposible determinar si el llanto del bebé escuchado cada noche por Petrone –el protagonista, un hombre que alquila una habitación en un hotel por varios días– es real o imaginario.

Además, la atención del lector implícito está desviada a lo largo de la lectura del cuento, divagando de los llantos del niño y enfocando más bien el comportamiento de la mujer (Sopranzi 2011: 64):

Lo único que le importa al protagonista es entender el comportamiento de la mujer durante las noches anteriores, no está interesado en saber si el niño existe o no, si el llanto es real o si es fruto de su imaginación [o si es de una criatura maravillosa como, por ejemplo, de un fantasma].

Consecuentemente, se diagnostica un cierto estado de enajenación mental de la mujer del cuarto vecino (Cortázar 2014b: 77; 79):

Pensó en viejos relatos de mujeres sin hijos, organizando en secreto a escondidas, mil veces peor que los mimos a perros o gatos o sobrinos. La mujer estaba imitando el llanto de su hijo frustrado, consolando el aire entre sus manos vacías, tal vez con la cara mojada de lágrimas porque el llanto que fingía era a la vez su verdadero llanto, su grotesco dolor en la soledad de una pieza de hotel, protegida por la indiferencia y por la madrugada. [...]

No era más que una histérica, ya encontraría otro hotel donde cuidar a su hijo imaginario.

Sin embargo, esta suposición es invalidada al final del cuento cuando se revela la verdadera adivinanza de sistemas y cuando se instala el sistema no-sistémico. Por la mañana siguiente a la noche en que el protagonista imitó los llantos del niño, el gerente del hotel le informa a Petrone que la mujer “se va así de golpe” (Cortázar 2014b: 79) y que, a partir de ahora, estará aún más tranquilo en el hotel. Petrone se siente culpable por la reacción de la mujer, le quiere pedir excusas y que se quede en el hotel pero desiste de este deber por tener una cita con sus socios. No obstante, cuando vuelve al hotel por la noche y “todo parece ingresar en la normalidad, [...] el

protagonista escucha de nuevo, diabólicamente, el llanto del niño” (Silva-Cáceres 1997: 68). Así se puede leer en el cuento de Cortázar (2014b: 80):

Por fin tenía todo el silencio necesario para dormir a pierna suelta, y le pesaba. Dando vueltas y vueltas, se sintió como vencido por ese silencio que había reclamado con astucia y que le devolvían entero y vengativo. Irónicamente pensó que extrañaba el llanto del niño, que esa calma perfecta no le bastaba para dormir y todavía menos para estar despierto. Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil, pero inconfundible a través de la puerta condenada [→W], por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien y que la mujer no había mentido, no se había mentido al arrullar al niño, al querer que el niño se callara para que ellos pudieran dormirse.

Por este final que expone un movimiento hacia el polo maravilloso del espectro narrativo, se instala la adivinanza ambigua en cuanto al origen de los llantos, y consecuentemente, el sistema no-sistémico tal como la típica ambivalencia de lo fantástico: *La puerta condenada* no permite al lector escoger entre dos alternativas, a saber, lo regular o lo maravilloso. Así que, por un lado, puede ser que la mujer haya vuelto, o que el gerente la persuadiera para quedarse en el hotel. Al fin y al cabo, Petrone hace un descubrimiento crucial en cuanto al desarrollo del cuento (Cortázar 2014b: 79):

Pero a la noche volvió a sentirse mal, y el silencio de la habitación le pareció todavía más espeso. Al entrar al hotel no había podido dejar de ver el tablero de las llaves, donde faltaba ya la de la pieza de al lado.

Sin embargo, no se sabe si la mujer ha vuelto o si otra persona se ha alojado en la habitación vecina. Por otro lado, puede ser que los llantos del niño sean los llantos de un fantasma o que no sean reales y que la única persona que sufre de una enajenación mental sea el protagonista Petrone. No hay una respuesta unívoca, ni una solución definitiva en cuanto a la adivinanza de sistemas de realidades y el sistema no-sistémico – que se instala por el final de *La puerta condenada* – ya que es un cuento verdaderamente fantástico: tal como el protagonista, el lector implícito tiene que aceptar la situación y vivir con la presencia de lo fantástico, la otredad (Ortega 1986: 130):

Al ponerse en contacto con ese otro lado de la puerta, Petrone ha entrado a formar parte del juego. Todas sus hipótesis sobre el origen del llanto no hacen sino apuntar a esa ambigüedad surgida por la relativización de la lógica del personaje. Lo fantástico, en última estancia, le lleva a superar su individualismo, es decir, a cuestionar su mundo y a aceptar la presencia de la otredad.

2.2. El narrador desestabilizado

La incertidumbre en cuanto al origen de los llantos en *La puerta condenada* no es únicamente el resultado de la adivinanza creada por el montaje y desmontaje recíproco de los sistemas de realidades diferentes, sino también de la desestabilización del narrador. Igual que en *La noche boca arriba*, este cuento cuenta con un narrador en tercera persona que focaliza exclusivamente al protagonista del cuento. Por lo tanto parece equivaler a la perspectiva de un narrador (inverosímil y subjetivo) en primera persona (Durst 2010: 198) cuya desestabilización es uno de varios procedimientos para establecer la ambivalencia de lo fantástico. No obstante, mientras el cuento sobre el accidente/sacrificio de un motero/moteca alcanza a crear su sistema no-sistémico por la vuelta de tuerca al final del cuento y por la imposibilidad de asignar los estados de vigilia y/o sueño a los respectivos mundos narrativos, *La puerta condenada* presenta al lector implícito un juego desestabilizante con el estado hipnagógico del protagonista (Silva-Cáceres 1997: 68):

La psiquiatría llama *estado hipnagógico* aquél que se constituye como agente de la visión interior y que se refiere al duermevela que procede o prosigue al sueño profundo o a la vigilia. El narrador mismo del relato lo señala claramente al decirnos que “*no estaba completamente despierto, aunque le había sido difícil volver a dormirse*” y más adelante: “*irónicamente...lamentaba el llanto del niño, ya que esa calma perfecta no le convenía para dormirse y menos aún para quedarse despierto*”.

Por lo tanto, *La puerta condenada* expone un narrador que está desestabilizado profundamente tanto a nivel macroestructural como a nivel microestructural.

En cuanto al procedimiento de la desestabilización a nivel macroestructural, se deja analizar la oposición de la perspectiva del protagonista con la del gerente del hotel, lo que resulta en la destrucción de la coherencia y autoridad de la instancia narrativa manifestada por el narrador (Cortázar 2014b: 74):

Pero no podía ser que en la pieza de al lado hubiera un niño; el gerente había dicho claramente que la señora vivía sola, que pasaba casi todo el día en su empleo.

La contradicción de estas perspectivas sigue en su aspecto desestabilizante cuando Petrone vuelve a preguntarle al gerente si verdaderamente no había un niño en el cuarto vecino (Cortázar 2014b: 75):

«Todo es muy bonito, pero el gerente me macaneó», pensaba Petrone al salir de su cuarto. Lo fastidiaba la mentira y no lo disimuló. El gerente se quedó mirándolo.

—¿Un chico? Usted se habrá confundido. No hay chicos pequeños en este piso. Al lado de su pieza vive una señora sola, creo que ya se lo dije.

Petrone vaciló antes de hablar. O el otro mentía estúpidamente, o la acústica del hotel le jugaba una mala pasada. El gerente lo estaba mirando un poco de soslayo, como si a su vez lo irritara la protesta. «A lo mejor me cree tímido y que ando buscando un pretexto para mandarme mudar», pensó. Era difícil, vagamente absurdo insistir frente a una negativa tan rotunda. Se encogió de hombros y pidió el diario.

—Habré soñado —dijo, molesto por tener que decir eso o cualquier otra cosa.

Consecuentemente, la utilización de estas perspectivas contradictorias culmina con la duda del protagonista sobre sus propias percepciones, lo que permite que se establezca el sistema no-sistémico al final del cuento: el gerente niega los llantos, ya que la persona que los realiza no existe según su conocimiento, y Petrone se encuentra en un estado de dudas (Cortázar 2014b: 77):

Recién cuando los pensó a los dos, a la mujer y al chico, se dio cuenta de que no creía en ellos, de que absurdamente no creía que el gerente le hubiera mentado. Ahora se oía la voz de la mujer, tapando por completo el llanto del niño con su arrebatado —aunque tan discreto— consuelo. La mujer estaba arrullando al niño, consolándolo, y Petrone se la imaginó sentada al pie de la maca, moviendo la cuna del niño o teniéndolo en brazos. Pero por más que lo quisiera no conseguía imaginar al niño, como si la afirmación del hotelero fuese más cierta que esa realidad que estaba escuchando.

A continuación, igual que a nivel macroestructural, se dejan analizar varios de los procedimientos mencionados por Durst en cuanto a la desestabilización del narrador a nivel microestructural: en *La puerta condenada* se encuentra un narrador — focalizando al protagonista — que, a la vez de declarar su percepción, relativiza ésta, y por lo tanto, destruye su instancia en relación a la coherencia sistémica manifestada por él (Durst 2010: 190).

Ya al principio del cuento se hace una referencia al estado hipnagógico del protagonista y se indica la limitación de su percepción humana por el uso de modalizaciones, modificando la relación entre el sujeto de lo declarado y la declaración. Por lo tanto se puede leer que el protagonista “[...] *pensó que* en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura” (Cortázar 2014b: 71)¹⁹. Otro ejemplo en cuanto al uso del procedimiento modalización — una *como-si* construcción — se deja encontrar en la parte del cuento cuando el protagonista se acuesta por segunda vez en el hotel Cervantes (Cortázar 2014b: 73)²⁰:

No estaba cansado pero se durmió con gusto. Llevaría tres o cuatro horas cuando lo despertó una sensación de incomodidad, *como si* algo ya hubiera ocurrido, algo molesto e irritante.

¹⁹ El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

²⁰ Ibíd.

Este procedimiento tiene, de nuevo, como objetivo la modificación de cierta declaración. Consecuentemente, la creación de la ambivalencia fantástica está aplicada de misma manera en la parte que enfoca la oposición de las perspectivas. Así que el protagonista le responde al gerente de modo hipotético cuando éste niega la veracidad de sus observaciones nocturnas (Cortázar 2014b: 75)²¹:

–*Habré soñado* –dijo, molesto por tener que decir eso o cualquier otra cosa.

Últimamente, el narrador tal como el protagonista están tan desestabilizados que Petrone aún duda de su propia percepción, lo que es marcado, otra vez, por el uso de una *como-si* construcción (Cortázar 2014b: 77)²²:

Pero por más que lo quisiera no conseguía imaginar al niño, *como si* la afirmación del hotelero fuese más cierta que esa realidad que estaba escuchando.

Por lo tanto, se puede concluir que la desestabilización del narrador – a nivel microestructural y a nivel macroestructural – es uno de los varios procedimientos de lo fantástico que permite que se establezca el sistema no-sistémico al final de *La puerta condenada*. El cuento no permite al lector caer en la ilusión de escoger entre una alternativa regular y realista o una alternativa maravillosa: el lector implícito se enfrenta a una típica narración fantástica que enfatiza la fundición de los sistemas de realidades diferentes con el objetivo de que se cree el sistema no-sistémico cuyo rasgo fundamental es el aspecto de no disponer de propio sistema de realidad. A fin de cuentas, lo regular y lo maravilloso en *La puerta condenada* no son dos conceptos diferentes, sino unidos en el sistema no-sistémico que se establece al final del cuento, y la subsiguiente ambivalencia, que es lograda por los procedimientos artísticos que fueron aplicados durante la composición de este cuento, muestra, de nuevo, que *La puerta condenada* es un cuento verdaderamente fantástico.

²¹ Ibíd.

²² El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

3. *Pasajes*: Casa tomada

Casa tomada es uno de los textos más estudiados de Julio Cortázar y “tiende a reconocerse como una pequeña obra maestra del relato fantástico” (Silva-Cáceres 1997: 36). El cuento fue recogido en el volumen *Bestiario* del año 1951 y asignado por el propio escritor – poco antes de su fallecimiento – a la recopilación de sus cuentos completos llamada *Pasajes*. No obstante, ya apareció por primera vez en 1946 – el año que marca, de cierta manera, el nacimiento literario de Julio Cortázar (Silva-Cáceres 1997: 35):

En 1946 el joven y desconocido escritor Julio Cortázar decidió, luego de múltiples vacilaciones, enviar un pequeño cuento que había escrito recientemente, *Casa Tomada*, al ya famoso e importante Jorge Luis Borges, el cual, fascinado por la rara calidad del texto, por la ambigüedad y misterio que permeaban sus páginas, decidió publicarlo casi de inmediato en la revista que entonces dirigía en Buenos Aires¹. Como se sabe, ésta fue una de las raras ocasiones en que ambos tuvieron algún tipo de contacto en su larga y rica vida literaria, que más tarde habría de separarlos en muchos sentidos. Lo importante de este hecho es que fija, en cierto modo, el nacimiento literario ya anunciado con pálidos y prescindibles textos anteriores², de un gran escritor, de un cuentista magistral, cuya producción se encuentra entre lo mejor de la literatura narrativa occidental de la segunda mitad del siglo XX.

Casa tomada trata de la expulsión de dos hermanos, Irene y el narrador autodiegético sin nombre – ambos de aproximadamente cuarenta años, de su casa antigua que es herencia de una larga línea de antepasados y a la cual dedican su vida para mantenerla y cuidarla. Después de describir detalladamente la casa tal como las meticulosas costumbres de sus habitantes – el narrador se dedica a la lectura, y su hermana emplea su tiempo en el tejido de prendas diversas – se instala de pronto un ruido impreciso en el interior de la casa y, por lo consiguiente, afecta a la vida apacible de los hermanos: por los ruidos tienen que ir abandonando partes de la casa que son tomadas por los intrusos ruidosos, desconocidos e indesignables. Los hermanos se adaptan a la nueva forma de vivir en una parte restringida de la casa antigua, pero al final del cuento, las incursiones repetidas de los intrusos desconocidos acaban por tomar toda la casa en una noche: la casa se convierte en una amenaza inmediata por la cual los hermanos deciden abandonarla. Dejan todo detrás y llevan solamente lo que tienen puesto (Cortázar 2014c: 16):

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora con la casa tomada.

3.1. La adivinanza de sistemas de realidades, las spolia y la motivación

Casa tomada, como “pequeña obra maestra del relato fantástico” (Silva-Cáceres 1997: 36), sigue una mecánica típica de este género literario (Durst 2010: 132), que se representa en la fórmula siguiente:

$$N = R + M + N.$$

Al principio del cuento se construye el sistema regular y realista que enfoca la casa y la vida de los hermanos en ella. Es una vida apacible y tranquila que sigue un transcurso rutinario. El narrador expone las tareas como, por ejemplo, la limpieza que su hermana y él cumplen a diario y se informa al lector implícito del valor personal y familiar de la casa (Cortázar 2014c: 9):

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las cosas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia. [...] A veces llegamos a creer que era ella [la casa] que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.

El carácter realista de esta vida estructurada y monótona, llevada por el narrador y su hermana – Irene, “una chica nacida para no molestar a nadie” (Cortázar 2014c: 10) – está intensificado por la inclusión de topografías extraliterarias tal como una referencia temporal (Cortázar 2014c: 10)²³:

Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura *francesa*. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la *Argentina*.

Igual que en la parte descriptiva sobre la vida diaria de los hermanos, se encuentra una referencia topográfica y extraliteraria en la parte del cuento de la descripción sobre la distribución de la casa. Así que se informa al lector implícito que “la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia *Rodríguez Peña*” (Cortázar 2014c: 11)²⁴: una referencia no solamente a un político argentino sino, más concretamente, a una calle todavía hoy existente en la capital argentina. A continuación, Buenos Aires está clarificada explícitamente como ubicación de la casa tal como escena de todo lo que sucede en el cuento (Cortázar 2014c: 12):

²³ El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

²⁴ Ibíd.

[...] Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa.

No obstante, después de la profunda exposición de la vida diaria de los protagonistas así como la distribución de la casa – el sistema regular y de carácter realista – sucede un salto de sistema al lado maravilloso del espectro narrativo (Cortázar 2014c: 12):

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesto de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. [→M]

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Este salto del lado regular (R) del espectro narrativo al lado maravilloso (M), muestra, sin embargo un caso peculiar. Por un lado, es un salto de sistema estable ya que es coherente y fluido, y no incluye una fase realmente fantástica que irrumpe violentamente en el sistema regular. Por el otro lado, la falta de la fase fantástica es generada por la ausencia de clasificadores textuales en cuanto a la incompatibilidad de los sistemas de realidades diferentes. Por lo tanto, es un salto de sistema estable e *implícito*, ya que la irrupción escandalosa del sistema maravilloso ocurre, de forma sorprendente, como algo normal para el narrador y los protagonistas, pero de manera dudable para el lector implícito: la incompatibilidad de los sistemas está señalada intertextualmente sin alusiones a clasificadores dentro del texto (Durst 2010: 140). Este aspecto de la intertextualidad en *Casa tomada* también se puede encontrar en la obra de Silva-Cáceres (1997: 38):

Así podemos comprender que “el ruido” como origen del conflicto y desencadenante del fenómeno fantástico, está en relación estrecha con otros relatos en que se da una configuración estructuralmente similar a la noción de lo extraño, insólito o amenazante.

Estos intrusos o estas fuerzas indesignables toman la parte del fondo de la casa sin resistencia alguna por los hermanos – con excepción del gesto de cerrar las puertas – y, poco a poco, los protagonistas se adaptan al nuevo estilo de vida, al nuevo

sistema. Así, para consolidar su validez y autenticidad en comparación con el sistema regular, el sistema maravilloso integra spolia realistas: se encuentra una referencia a una bebida típica de Argentina, a saber, la *Hesperidina* (Cortázar 2014c: 13) tal como la inclusión de otra topografía extraliteraria (Cortázar 2014c: 14)²⁵:

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar tiempo. [...] Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadrito de papel para que viese el mérito de algún sello de *Eupen y Malmédy*. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

A lo largo de *Casa tomada*, estos intrusos o estas fuerzas desconocidas toman más y más partes de la casa hasta al final del cuento. Lo indesignable se convierte en una amenaza inmediata por lo que los hermanos deciden abandonar la casa. Por consiguiente, el cuento tiene aspecto de terminar en el sistema maravilloso y seguir la fórmula $M = R + M$ ya que parece ganar el sistema maravilloso la lucha de la adivinanza contra el sistema regular. Sin embargo no es así, ya que *Casa tomada* se compone de una lucha y adivinanza peculiar. Respecto a esto se puede leer en la obra de Jaime Alazraki la siguiente observación (1983: 142):

El relato está hecho alrededor de ese silencio, o para que ese silencio se produzca. Aunque tenga la apariencia de una adivinanza (una descripción que omite la única palabra que nombra al sujeto de la adivinanza), no lo es, porque una adivinanza está construida sobre la certeza del eslabón o palabra ausente, y en « Casa tomada » no sabemos, no podemos saber, con qué palabra llenar ese silencio, aunque haya un número ilimitado de soluciones y todas tengan algún mérito o justificación.

Es correcto que la falta de certeza en cuanto al eslabón o la palabra ausente sobre la que se construye la adivinanza no deja resolver la adivinanza en *Casa tomada*, sin embargo, esto no afecta la composición estructural de la adivinanza ni tampoco la del relato. Además, la resolución de la adivinanza creada por el montaje y desmontaje recíproco de los sistemas nunca ha sido objetivo de la literatura fantástica: lo fantástico emerge por no saber si cierto acontecimiento ha sido un sueño o la verdadera aparición del diablo, alucinaciones de los hermanos, o una fuerza desconocida e indesignable que toma la casa, u otro número ilimitado de posibles soluciones que satisfagan el afán de ambivalencia. Sin embargo, este objetivo de alcanzar la ambivalencia fantástica en *Casa tomada* es logrado de dos maneras diferentes. Por un lado, la mecánica estructural del cuento termina, por la aplicación de los

²⁵

El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

procedimientos fantásticos, en un sistema no-sistémico. Por otro lado, *Casa tomada* expone un caso peculiar y ambiguo de lo maravilloso, esto es, el sistema maravilloso *no-formulado* (Durst 2010: 302).

3.2. El caso particular de los maravilloso no-formulado y la desestabilización del narrador

La aproximación al sistema regular y al sistema maravilloso en la parte teórica de este trabajo ya ha demostrado que estos dos sistemas tan diferentes son, al final, bastante similares y el resultado de un proceso artístico y estructural. En consideración de la teoría de Durst (2010: 394) de que toda forma de literatura es maravillosa, solamente se puede volver a enfatizar el aspecto de que la fuente creativa en cuanto a la creación de lo regular así como de lo maravilloso es una alteración y/u omisión de (una parte de) una secuencia narrativa (Durst 2010: 253).

Este aspecto también se puede encontrar en el trabajo de Jaime Alazraki sobre los cuentos de Julio Cortázar. En su libro *En busca del unicornio* (1983), Alazraki analiza lo indesignable maravilloso de *Casa tomada* como resultado logrado por la ausencia de un eslabón de la secuencia narrativa y traza una paralela al relato bíblico sobre la expulsión del paraíso de Adán y Eva (Alazraki 1983: 145):

En la metáfora del paraíso no hay silencios: todos los eslabones de la narración se encadenan causalmente según el siguiente esquema:

Paraíso	→	Adán y Eva	→	desobediencia (fruto prohibido, serpiente)	→	condena (caída)
---------	---	------------	---	--	---	--------------------

En «Casa tomada» hay una secuencia semejante, pero con un eslabón ausente:

Casa	→	Irene y su hermano	→	X	→	condena
------	---	--------------------	---	---	---	---------

Según Alazraki, este eslabón ausente en el cuento de Julio Cortázar es la función que plantea “el conflicto o nudo del relato” (Alazraki 1983: 146), lo que corresponde al salto del sistema hacia el polo maravilloso en la teoría de Durst. La revelación enfatizada de este eslabón ausente es el resultado del procedimiento artístico y estructural lo que, consecuentemente, crea lo maravilloso, determinando su realidad de desviación con relación al sistema regular. Sin embargo, el crítico argentino añade que el eslabón

ausente “acepta todas las soluciones posibles, lo cual es una manera de decir que no acepta ninguna, porque el texto escoge la ambigüedad; no tiene un significado unívoco, como las demás unidades: es un elemento polivalente o un término polisémico” (Alazraki 1983: 147).

Por lo tanto, se deja concluir que la ambivalencia fantástica de *Casa tomada* no solamente está lograda por su sistema no-sistémico, establecido por el montaje y desmontaje recíproco del sistema regular y el sistema maravilloso, sino ya antes por incluir un sistema maravilloso incluso ambivalente: un sistema maravilloso típico de la literatura fantástica del siglo XX, a saber, el sistema maravilloso *no-formulado* (Durst 2010: 302):

Der Text endet nicht nur, indem es, wie in Hawthornes *Young Goodman Brown*, ungeklärt bleibt, ob ein W- [M-] oder ein R-System vorliegt, sondern indem auch die angesprochene wunderbare Alternative zum Regulären gesetzlich ungefaßt bleibt. Zugleich aber erzeugt gerade das Nicht-Formulieren des wunderbaren Bereichs eine Leere, die paradoxerweise zu einer besonderen Dichte von (freilich ungesicherten) Gesetzen führt, da der literarische Bedeutungswahnsinn keine Gesetzlosigkeit erlaubt.¹⁰⁸ Derartige wunderbare Realitätssysteme bzw. Nichtsystemanteile werde ich im folgenden als *unausformuliert* bezeichnen.

Según Durst (2010: 301), el sistema maravilloso no-formulado se caracteriza por la irrupción de elementos maravillosos sin motivación clara y es una estrategia de renovación de la literatura fantástica del siglo XX (Durst 2010: 306). Consecuentemente, así lo indesignable como lo indecible de *Casa tomada* pertenece a esta forma particular de lo maravilloso (Durst 2010: 304):

Die reichliche Verwendung des Unsagbarkeitstopos, der die Fremdartigkeit des wunderbaren thematischen Materials hervorhebt, indem er dessen Unbeschreiblichkeit konstatiert, ist ebenso Teil der allgemeinen Nichtausformulierungsstrategie des Textes.

En caso de que lo maravilloso no-formulado *no revele* un sistema de realidades coherente, se introduce un efecto parecido a lo fantástico, cuya definición enfatiza el aspecto de *carecer de* sistema de realidad (Durst 2010: 311). Por lo tanto, el efecto de lo maravilloso no-formulado puede afectar a la recepción de la mecánica de cierto cuento fantástico así como a su asignación como género fundamental del espectro narrativo, a saber, lo maravilloso o lo fantástico. En cuanto a *Casa tomada*, sin embargo, el cuento expone las características del género fantástico, ya que el salto de sistema hacia lo maravilloso no-formulado es un salto estable, y por lo tanto, un salto caracterizado por su transición fluida y coherente de un sistema a otro. Además la desestabilización del narrador forma, de nuevo, la base para lo fantástico y el

sistema no-sistémico: siquiera el narrador de *Casa tomada* parezca exponerse siendo un narrador considerablemente estable, el lector implícito no se fía de él por varios motivos desestabilizantes.

En cuanto a la desestabilización del narrador a nivel microestructural, el cuento incluye solo pocos casos como, por ejemplo, el uso de la modalización (Cortázar 2014c: 9)²⁶:

A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos.

Esta frase, sin embargo, es crucial en cuanto a una de las varias interpretaciones del cuento ambiguo – un aspecto que es tratado en el subcapítulo subsiguiente de este trabajo – ya que implica una relación incestuosa entre los hermanos. Esta interpretación está, de cierta manera, socavada por la exposición siguiente: “Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, [y] a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos” (Cortázar 2014c: 9). Sin embargo, el cuento no deja nada unívoco ya que la comparación de la relación fraternal por el tropo ambivalente “simple y silencioso matrimonio de hermanos” (Cortázar 2014c: 10) desestabiliza al narrador de nuevo: no se sabe si se debe entender el tropo literalmente o en sentido figurado. Por esta ambivalencia, sin embargo, el lector implícito está confrontado con una implicación desestabilizante, ya que una relación fraternal e incestuosa representa una violación de la secuencia “convivencia de hermanos” por agregar la función de relaciones sexuales. Esta alteración ambigua e implícita tiene el mismo objetivo como, por ejemplo, el procedimiento del desquiciamiento gramatical del discurso o la inclusión de risas, ya que una relación incestuosa está marcada intertextualmente como tendencia maniaca, obsesiva e implica una enajenación mental según tradiciones literarias (Durst 2010: 192). Consecuentemente, el uso de este tropo ambivalente resulta en la desconfianza en cuanto a la validez de lo narrado por el narrador.

Otro uso de un tropo ambivalente que consecuentemente sirve para indicar la limitación humana tal como la construcción de un sistema no-sistémico, se deja encontrar en la parte del cuento que enfoca lo indesignable por primera vez (Cortázar 2014c: 12):

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación.

²⁶

El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

El modo de representación por el uso del tropo ambivalente no permite clarificar si una fuerza maravillosa ha usurpado el poder, o si las impresiones declaradas por el narrador autodiegético se dejan explicar según una excusa real-imaginaria o real-ilusoria (Todorov 1981: 34): por el silencio del eslabón ausente cualquier explicación es posible. Por lo tanto, la incertidumbre con relación a lo percibido no permite que el sistema maravilloso se instale definitivamente y se mantiene la irresolución necesaria para la construcción del sistema no-sistémico.

En cuanto a la desestabilización del narrador a nivel macroestructural, hay que mencionar que este procedimiento se deja analizar en *Casa tomada* por su montaje y desmontaje recíproco. Por un lado se encuentra un narrador en primera persona que expone una perspectiva muy subjetiva y, consecuentemente, dudable en cuanto a la veracidad de lo narrado – un típico “narrador representado” (Todorov 1981: 60):

El problema se vuelve más complejo en el caso de un narrador-personaje, de un narrador que dice “yo”. En tanto narrador, su discurso no debe ser sometido a la prueba de verdad; pero en tanto personaje, puede mentir. [...] El narrador representado conviene, pues, perfectamente a lo fantástico. Es preferible al simple personaje, que puede mentir, como lo veremos en algunos ejemplos. Pero es igualmente preferible al narrador no representado, y esto por dos razones. En primer lugar, si el acontecimiento sobrenatural nos fuese relatado por este tipo de narrador, estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras; pero, como sabemos, lo fantástico exige la duda. No es casual que los cuentos maravillosos utilicen rara vez la primera persona (tal el caso de *Las mil y una noches*, los cuentos de Perrault, los de Hoffmann, *Vathek*): no lo necesitan, su universo sobrenatural no debe suscitar dudas. Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer?

Por el otro lado, el modo de representar los hechos y acontecimientos en *Casa tomada* lleva a la suposición de poder confiar en el narrador: es un narrador poco desestabilizado cuya narración está apoyada – a nivel macroestructural – por la perspectiva de su hermana hacia los acontecimientos indesignables, lo que la convierte en un cómplice en cuanto a la validez de lo narrado. No obstante, su afirmación subjetiva e implícita en relación a la veracidad y autenticidad de la realidad interna-ficción – “Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles.” (Cortázar 2014c: 12), actuando, por vía indirecta, como *spolia* realista en el sistema maravilloso – está desestabilizada ya que lo misterioso, extraño e indesignable parece ser normal para los protagonistas. Aun así – por motivos de no poder o no querer – no lo designan y sobre todo, no se resisten (Silva-Cáceres 1997: 39):

[...] se repite un esquema similar, que implica la presencia de un lugar cerrado en el cual se desarrolla una forma de vida casi banal, al centro de la cual se instala una amenaza, se produce una invasión de lo extraño o insólito, que termina por producir una expulsión de uno o varios personajes, los cuales asumen de modo involuntario o transitorio o definitivamente trágico, el papel de víctimas⁸.

En estos relatos iniciales lo que defina la conducta de las víctimas -y esto ha sido repetidamente señalado por los críticos- es la falta de interés de aquellas por averiguar, por enfrentarse al origen monstruoso de la invasión amenazante [...]

Este aspecto en cuanto a los protagonistas actuando como víctimas, sin embargo, deja reconocer un elemento básico de la literatura fantástica ya que “[...] innerhalb der phantastischen Literatur der handlungsunfähige Held, der hilflos in einem Ereignisstrudel mittreibe, ein erzählerisches Grundelement [bildet]” (Durst 2010: 308).

En conclusión, la ambivalencia típica de lo fantástico en *Casa tomada* es creada de dos maneras diferentes. En primer lugar, el salto hacia el sistema maravilloso no-formulado provoca un efecto parecido a lo fantástico. Por la ausencia de un eslabón de la secuencia narrativa del cuento, no solamente se produce lo maravilloso, sino un sistema maravilloso no-formulado cuya posibilidad de rellenar el hueco secuencial con un elemento polivalente o un término polisémico no permite que lo maravilloso se instale definitivamente al final del cuento. Se mantiene la irresolución necesaria para la construcción del sistema no-sistémico que, en segundo lugar, es reforzada por la desestabilización del narrador representado. *Casa tomada* pone el lector implícito ante el dilema característico de lo fantástico de creer o no creer, por lo que se enfatiza, al mismo tiempo, el montaje y desmontaje recíproco de los sistemas de realidades diferentes. Además, dado que *Casa tomada* es el cuento fantástico más estudiado e interpretado de Julio Cortázar (Silva-Cáceres 1997: 36), la recepción del cuento desvela y refleja el carácter paródico de la literatura fantástica del siglo XX: un aspecto que se enfoca en el subcapítulo siguiente de este trabajo (Durst 2010: 306):

Dennoch scheint mir, daß die Verwendung unausformulierter wunderbarer Systeme im Bereich der phantastischen Literatur eine der Erneuerungsstrategien des Genres in diesem Jahrhundert darstellt, das mit ihrer Hilfe den Bedeutungswahnsinn der Literatur parodistisch bloßlegt.

3.3. La alegoría y lo fantástico: una relación de oposición

A pesar de la necesidad de relacionar el cuento *Casa tomada* con la realidad externa-ficción, esta breve digresión del acercamiento estructural a la literatura fantástica es imprescindible ya que enfoca la tercera condición de este género literario, a saber, el rechazo de interpretaciones alegóricas y poéticas (Durst 2010: 119).

Como ha sido expuesto en el subcapítulo precedente de este trabajo, lo maravilloso en *Casa tomada* es el resultado de un procedimiento artístico y estructural cuya desviación en relación al sistema regular ha sido lograda por la ausencia enfatizada de un eslabón de su secuencia narrativa. Esta ausencia, sin embargo, muestra un caso particular de lo maravilloso ya que es un sistema maravilloso no-formulado: el hueco secuencial no deja rellenarse con un significado unívoco, sino es un elemento polivalente por lo que se crea, entre otras cosas, la ambivalencia del sistema no-sistémico al final del cuento. No obstante, la gran necesidad maníaca del lector real de interpretar y rellenar este hueco literario con algún sentido (extraliterario), está descubierta y desguarnecida en la literatura fantástica, ya que se define por su ambivalencia y el rechazo de una claridad unívoca (Durst 2010: 306).

Aunque todo el cuento se apoya en esa ausencia, puesto que la ambivalencia fantástica desaparecería de poder nombrar a lo maravilloso no-formulado, el “Bedeutungswahnsinn der Literatur” (Durst 2010: 306), no se ha retrocedido ante *Casa tomada*. Así se puede leer, entre otras, las siguientes interpretaciones del cuento en los textos de la literatura secundaria sobre el cuento (Alazraki 1994: 72):

Otros, han decidido que el cuento revela el aislamiento de Latinoamérica después de la segunda guerra mundial o, tal vez, la soledad nacional de la Argentina durante esos mismos años. Para algunos es la historia de una pareja incestuosa: la oligarquía decadente matando el tiempo en una casa que excede sus necesidades. Más aún: el cuento ha sido leído como «un cuadro de la vida conventual: los hermanos son devotos sacerdotes que viven bajo el celibato impuesto y que son de pronto expulsados de su templo». ³¹ También se ha sugerido que el relato es una recreación del mito del Minotauro: Isabel, Ariana infeliz, sujeta el tejido no para escapar de la casa-laberinto, sino para retener en un último esfuerzo su paraíso perdido. ³² Finalmente, «Casa tomada» ha sido interpretada como una radiografía de la vida fetal: los ruidos representan los dolores del parto, la expulsión de los hermanos es el parto mismo y el hilo de lana de Isabel, el cordón umbilical.

Curiosamente, una interpretación parece ser prevaleciente en todos los textos de la literatura secundaria (Alazraki 1983; Alazraki 1994; Rössner 1995; Silva-Cáceres 1997; Standish 2001) sobre *Casa tomada*, a saber, el cuento como alegoría del peronismo: “los hermanos ociosos representan las clases parasitarias y los ruidos que

terminan expulsándolos de la casa simbolizan la irrupción de las clases trabajadoras en el escenario de la Historia” (Alazraki 1994: 72). Por un lado, esta interpretación parece más consolidada que otras por aspectos extraliterarios como, por ejemplo, el fondo socio-político de Julio Cortázar y el momento de la composición del cuento. Por otro lado, esta recepción del cuento contraviene la tercera condición de lo fantástico: el rechazo de interpretaciones poéticas y alegóricas.

La recepción poética de textos fantásticos por el lector implícito está, según Todorov, en una relación contrapuesta, ya que la diferencia entre textos de poesía y de ficción está marcada por su discurso y composición estructural: mientras que los textos de ficción son de carácter representativo, los textos de poesía carecen de este aspecto (Todorov 1981: 44):

En la actualidad se está de acuerdo en reconocer que las imágenes poéticas no son descriptivas, que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad, ni siquiera en el de su referencia. La imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, y hasta nocivo, traducir esta combinación en términos sensoriales. Vemos ahora por qué la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico. Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exigir, como se recordará, una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica (aunque existan antologías de “poesía fantástica”...). En una palabra, lo fantástico implica la ficción.

La alegoría es, igual que la poesía, una forma de discurso que niega la posibilidad de crear lo fantástico: la literalidad exigida por lo fantástico se opone al sentido figurado de la alegoría (Todorov 1981: 47):

Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico.

Por lo tanto, la recepción e interpretación alegórica invalida los sistemas de realidades hasta que resulte en un estado de insignificancia de éstos (Durst 2010: 353). La lectura de *Casa tomada*, por ejemplo, como alegoría del peronismo llena el espacio del eslabón ausente de la secuencia narrativa, elimina lo maravilloso, y por consiguiente, lo fantástico: lo indesignable ya no sería más que una circunlocución sobre la usurpación del poder político. Sin embargo, como se puede leer en la obra de Todorov (1981: 54):

Hay que insistir sobre el hecho de que no se puede hablar de alegoría salvo que ella esté indicada de manera explícita dentro del texto. En caso contrario, se pasa a la simple interpretación del

lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada incansablemente por sus lectores.

Finalmente se puede concluir que se mantiene el carácter fantástico y no-alegórico de *Casa tomada*: el texto carece de indicaciones explícitas que resultarían en su clasificación definitiva como alegoría. Por lo tanto, su recepción como alegoría del peronismo, historia de una pareja incestuosa, recreación del mito del Minotauro o la expulsión de Adán y Eva del paraíso expone el incansable proceso de interpretación y reinterpretación de una obra literaria por sus lectores y, por consiguiente, nada más que meras especulaciones sobre lo que la literatura fantástica y, con referencia a este trabajo, los cuentos fantásticos de Julio Cortázar desvelan paródicamente (Alazraki 1994: 73):

Definir sus mensajes es *mera especulación* porque carecemos de un código de la ambigüedad que nos permita reconstruir su semántica.

4. *Ahí y ahora: Apocalipsis de Solentiname*

Después de la publicación de los libros *Bestiario*, *Final del juego* y *Las armas secretas*, los elementos fantásticos – especialmente los ligados a las experiencias de los estados intermediarios entre la vigilia y el sueño – parecen haberse agotado en las obras subsiguientes de Julio Cortázar (Silva-Cáceres 1997: 55). No obstante, casi al final de su largo y fecundo transcurso literario, el escritor argentino volvió a incluir elementos fantásticos en sus creaciones literarias (Silva-Cáceres 1997: 55).

Por consiguiente, uno de los cuentos, más bien recientes, en que Cortázar vuelve a lo fantástico es *Apocalipsis de Solentiname*. Este cuento fue publicado por primera vez en la colección de cuentos, llamada *Alguien que anda por ahí*, del año 1977 (Silva-Cáceres 1997: 232), y luego fue añadido a la recopilación de sus cuentos completos nombrada *Ahí y ahora*. Sin embargo, por esta desviación y regreso a lo fantástico, *Apocalipsis de Solentiname* – un cuento que fue censurado por la dictadura militar argentina de aquella época (Pons 1992: 183) – presenta cierta evolución de lo fantástico en la obra de Cortázar: el contexto ficticio en que se desarrollan los elementos fantásticos dista profundamente de las creaciones iniciales del escritor argentino (Pons 1992: 183):

En todos estos cuentos, en los que se hace ficción a partir de una realidad-histórico-política concreta, notamos que Cortázar se sale de su línea tradicional. La incorporación a la ficción, de manera sumamente gráfica y explícita, de los crímenes, las desapariciones y torturas que padecieron algunos países latinoamericanos bajo dictaduras, dista mucho de ser un elemento característico de su obra.

En cuanto al argumento de *Apocalipsis de Solentiname*, el cuento trata del viaje del narrador autodiegético – por las referencias extraliterarias a la vida de Julio Cortázar se crea “[...] la identificación del narrador como alter-ego de Cortázar [...]” (Pons 1992: 195) – a Costa Rica, y más tarde al archipiélago de Solentiname en Nicaragua. Ya en Costa Rica, el narrador se ha encontrado con mucha gente conocida del movimiento sandinista y durante todo el viaje está acompañado por el poeta Ernesto Cardenal, quien vive y apoya a una comunidad en Solentiname. Durante la estancia en esta comunidad, unos cuadros hechos por los lugareños impresionan al narrador, y éste les toma fotografías (Cortázar 2006: 15):

Ya después hubo que pensar en volverse y fue entonces que pensé de nuevo en los cuadros, fui a la sala de la comunidad y empecé a mirarlos a la luz delirante de mediodía, los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados

y palmares simétricos. Me acordé que tenía un rollo de color en la cámara y salí a la veranda con una brazada de cuadros; Sergio que llegaba me ayudó a tenerlos parados en la buena luz, y de uno en uno los fui fotografiando con cuidado, centrando de manera que cada cuadro ocupara enteramente el visor. Las casualidades son así: me quedaban tantas tomas como cuadros, ninguno se quedó afuera y cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba lista le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jódete.

De vuelta a Paris, su novia Claudine lleva los rollos a revelar y “[...] una tarde andando por el barrio latino [...]” (Cortázar 2006: 16), el narrador recoge las diapositivas. En seguida se va a casa donde arma “[...] la pantalla y un ron con mucho hielo, el proyector con su cargador listo y su botón de telecomando [...]” (Cortázar 2006: 16). Sin embargo, cuando mira las diapositivas se asombra a causa de su transformación: en vez de ver las imágenes de los cuadros, se proyectan escenas de horror y de violencia – “[...] características de las dictaduras latinoamericanas [...]” (Pons 1992: 194) – en la pantalla. El narrador autodiegético entra en pánico y está al borde de la náusea por lo que ve en la pantalla, pero minutos después, llega Claudine y rompe con ese *apocalipsis*. Sin comentar nada, el narrador vuelve a poner el cargador en el comienzo para que Claudine vea las diapositivas. Sin embargo, ella solamente observa las imágenes de los cuadros nicaragüenses y nada inusual, nada de horror ni de violencia (Cortázar 2006: 19):

No sé cuánto tardé en recorrer lo que iba de la cocina al salón, ver la parte de atrás de la pantalla justo cuando ella llegaba al final y la pieza se llenaba con el reflejo del mercurio instantáneo y después la penumbra, Claudine apagando el proyector y echándose atrás en el sillón para tomar el vaso y sonreírme despacito, feliz y gata y tan contenta.

—Qué bonitas te salieron, esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; esperá y esa otra del bautismo en la iglesia, decime quién los pintó, no se ven las firmas.

Sentado en el suelo, sin mirarla, busqué mi vaso y lo bebí de un trago. No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro.

4.1. La adivinanza de los sistemas de realidades, las spolia y la motivación

En vez de exponer la fórmula entera de la mecánica aplicada en *Apocalipsis de Solentiname* al principio del análisis, parece ser más adecuado focalizar el sistema regular del que el cuento parte, ya que aparenta la inclusión de una realidad externa-ficción específica.

Apocalipsis de Solentiname inicia con un sistema regular y de carácter profundamente realista, lo que crea la impresión de leer un cuento autobiográfico: incluso “[...] coincide en la fecha, 1976, que fue cuando Cortázar viajó a Solentiname” (Pons 1992: 194). Por lo tanto, el cuento representa cierta invitación para que el lector implícito lo perciba como reproducción de la realidad externa-ficción y de la vida real de Cortázar. Sin embargo, hay que enfatizar, de nuevo, que la aproximación a lo regular, lo fantástico y/o lo maravilloso por su relación a la realidad externa-ficción sigue siendo inválida (Durst 2010: 79). Como ya fue expuesto en la parte teórica de este trabajo, lo regular, tal como lo fantástico y lo maravilloso son conceptos que solamente se dejan aproximar por su relación de desviación y/o proximidad de uno a otro y, sobre todo, son los resultados de procedimientos artísticos.

Por lo tanto, parece ser indispensable analizar los procedimientos realistas que fueron aplicados durante la composición de este cuento. Ya desde el principio de *Apocalipsis de Solentiname*, se encuentran varias inclusiones de topografías extraliterarias (Durst 2010: 182) como, por ejemplo, “San José” (Cortázar 2006: 12), “Costa Rica” (ibíd.), “Nicaragua” (ibíd.), “Roma” (Cortázar 2006: 12), “Los chiles” (ibíd.), “Solentiname” (Cortázar 2013: 14) y muchos otros países, ciudades o regiones de América Latina o Europa. Otro procedimiento realista – la inclusión de sociolectos (Durst 2010: 182) – se deja analizar con referencia a las denominaciones de las nacionalidades diferentes: el narrador designa los costarriqueños como “ticos” (Cortázar 2006: 12), los nicaragüenses como “nicas” (ibíd.) y los argentinos como “tinos” (ibíd.). Además en Costa Rica es también recibido por personas que dejan trazar una paralela a la realidad externa-ficción, como, por ejemplo, Carmen Naranjo (Ministra de Cultura por aquel entonces) o Samuel Rovinski (dramaturgo costarricense), y en el transcurso de su viaje y estancia en Solentiname, está acompañado por el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal (Zúñiga 2014: 259). Además, se puede leer (Cortázar 2006: 12):

Hacia uno de esos calores y para peor de todo empezaba en seguida, conferencia de prensa con lo de siempre, por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-up* era tan distinto de tu cuento, ¿te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas [...].

A causa de esta introducción y sus referencias a la vida de Julio Cortázar se refuerza el carácter realista del sistema regular y la narración sigue de esta forma: el narrador viaja con Sergio, Óscar y Ernesto desde San José a Los Chiles, donde se instalan en la finca del poeta José Coronel Urteche, “[...] hablando de tantos otros amigos poetas, de Roque Dalton y de Gertrude Stein y de Carlos Martínez Rivas [...]” (Cortázar 2006: 13). Está allí donde sale por primera vez una referencia a la fotografía – una escena en la que se expone el asombro por parte del narrador por una polaroid (Cortázar 2006: 13):

Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la veranda. A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadradito celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se los dije, me acuerdo de haberle preguntado a Óscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo, y la carcajada de don José Coronel que todo lo escuchaba como siempre, el yip, vámonos ya para el lago.

Cuando entra la noche, el grupo llega a Solentiname donde el narrador goza de las pinturas hechas por los lugareños y cuya venta ayuda a la comunidad “[...] a tirar adelante” (Cortázar 2006: 14). Al día siguiente, participa, junto con los campesinos, Ernesto y los amigos de visita, en la misa de Solentiname, y antes de volver a París, saca fotos de las pinturas.

Desde el inicio hasta la llegada del narrador a su casa en París, el cuento “[...] empieza por introducir al lector en una atmósfera de apariencias reales, de acontecimientos reales para luego hacer “emerger” lo fantástico de manera abrupta y violenta, dislocando de esta forma la apreciación sobre lo acontecido” (Zúñiga 2014: 262) – un aspecto que se revela en la capital francesa.

De vuelta a París, Claudine, la novia del narrador, lleva los rollos a revelar y el narrador los recoge algún día cuando está andando por el barrio. En casa, monta todo el equipo para ver las diapositivas (Cortázar 2006: 16):

Anochece y yo estaba solo, Claudine vendría al salir del trabajo para escuchar música y quedarse conmigo; armé la pantalla y un ron con mucho hielo, [...].

Aunque esta parte todavía no presenta un movimiento hacia el polo maravilloso del espectro narrativo, la mención de una bebida alcohólica actúa como motivación realista y de forma preventiva en relación a los acontecimientos sucesivos: el ron justifica la desviación hacia lo maravilloso ya que lo excusa como “fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas)” (Todorov 1981: 34), y por lo tanto, de fuente “real-imaginaria” (ibíd.).

Consecuentemente, el narrador empieza a ver las imágenes que sacó durante su viaje (Cortázar 2006: 16):

Pasaron las fotos de la misa, más bien malas por errores de exposición, los niños en cambio jugaban a plena luz y dientes tan blancos. Apretaba sin ganas el botón de cambio, me hubiera quedado tanto rato mirando cada foto pegajosa de recuerdo, pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles. [→ M]

Este fragmento de *Apocalipsis de Solentiname* ya expone un movimiento hacia el polo maravilloso del espectro narrativo, hacia la realidad de desviación. Sin embargo, el narrador intenta explicar esta irrupción de lo maravilloso en lo regular y realista por vías racionales, a saber, su motivación realista, enfatizando una “excusa real-ilusoria” (Todorov 1981: 34): la consecuencia de este montaje y desmontaje recíproco de los sistemas de realidades diferentes es la instalación de un sistema no-sistémico con la típica ambivalencia fantástica (2006: 17):

Se piensa lo que se piensa, eso llega siempre antes que uno mismo y lo deja tan atrás; estúpidamente me dije que se habrían equivocado en la óptica, que me habían dado las fotos de otro cliente, pero entonces la misa, los niños jugando en el prado, entonces cómo. [→ N]

No obstante, tal como el narrador sigue apretando el botón, el cuento sigue moviéndose hacia el polo maravilloso del espectro narrativo. Por lo tanto se dejan analizar spolia realistas – integradas en el movimiento hacia lo maravilloso – como, por ejemplo, la inclusión de personas y topografías extraliterarias (Cortázar 2006: 18)²⁷:

[...] y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era *Roque Dalton*, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y

²⁷ El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser *Buenos Aires* o *São Paulo*, [...]

Sin embargo, el movimiento hacia este polo del espectro narrativo no logra que lo maravilloso se instale definitivamente, ya que la llegada de Claudine rompe con ese *apocalipsis* que tiene lugar en la casa del narrador (Cortázar 2006: 18):

[...] de golpe la pantalla se llenó de mercurio y de nada y también de Claudine que entraba silenciosa volcando su sombra en la pantalla antes de inclinarse y besarme en el pelo y preguntar si eran lindas, si estaba contento de las fotos, si se las quería mostrar.

Por lo tanto, *Apocalipsis de Solentiname* termina con el establecimiento de un sistema no-sistémico cuya ambivalencia está reforzada por un aspecto que sale al final del cuento: la exposición de la percepción de Claudine en relación a las fotos. El narrador pone, sin comentar nada, el cargador en cero para que ella vea las imágenes. Mientras él intenta recuperarse de lo que acaba de ver – “[e]n el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado en el borde de la bañera dejando pasar el tiempo [...]” (Cortázar 2006: 18) – Claudine observa las imágenes de los cuadros nicaragüenses y no ve nada inusual, nada de horror ni de violencia. Por lo tanto, *Apocalipsis de Solentiname* termina con una sensación de incertidumbre ya que el narrador y su novia parecen ver imágenes distintas de un mismo objeto (Cortázar 2006: 19):

[...] Claudine apagando el proyector y echándose atrás en el sillón para tomar el vaso y sonreírme despacito, feliz y gata y tan contenta.

–Qué bonitas te salieron, esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; esperá y esa otra del bautismo en la iglesia, decime quién los pintó, no se ven las firmas.

Sentado en el suelo, sin mirarla, busqué mi vaso y lo bebí de un trago. No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro.

Al final se puede concluir que la adivinanza de sistemas de realidades de este cuento gira en torno a la pregunta si lo que fue percibido por el narrador en relación a las fotos fue real o irreal, si fue una ilusión de sus sentidos o si lo percibido se produjo realmente: no hay una respuesta unívoca ni una solución definitiva. Por lo tanto, se crea un sistema no-sistémico al final de este cuento fantástico, y tras el análisis, se deja deducir la mecánica de *Apocalipsis en Solentiname*, a saber:

$$N = R + N.$$

4.2. El narrador desestabilizado

El sistema no-sistémico que se instala al final de *Apocalipsis de Solentiname* está reforzado considerablemente por la desestabilización del narrador autodiegético a nivel macroestructural: por la exposición de la percepción de Claudine en cuanto a las fotos, se introduce una perspectiva contradictoria a la que fue expuesta por el narrador. Según la perspectiva del narrador, el lector implícito se entera de que el alter-ego de Cortázar “[...] ha cruzado un límite que tampoco sabe” (Cortázar 2006: 18) y que tiene que recuperarse de lo que acaba de ver (Cortázar 2006: 18):

Sin mirarla, porque hubiera comprendido o simplemente tenido miedo de eso que debía ser mir cara, sin explicarle nada porque todo era un solo nudo desde la gargante hasta las uñas de los pies, [...]. En el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado en el borde de la bañera dejando paras el tiempo [...].

Sin embargo, esta perspectiva del narrador – con todas sus consecuencias surgidas por haber mirado las fotos – está en una relación de oposición con la de Claudine que “[...] no gritaba ni venía corriendo [...]” (Cortázar 2006: 19). Por lo tanto, se introduce cierta incompatibilidad entre lo que acaba de ver el protagonista y el comportamiento de su novia (Cortázar 2006: 19):

[...] Claudine apagando el proyector y echándose atrás en el sillón para tomar el vaso y sonreírme despacito, feliz y gatan y tan contena. [...]

Sentado en el suelo, sin mirarla, busqué mi vaso y lo bebí de un trago. No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo. Pero no se lo pregunté, claro.

Por consiguiente, la exposición de las perspectivas opuestas con relación a los mismos objetos, las fotos, resulta en la relativización y la duda sobre la instancia narrativa manifestada por el narrador autodiegético: un resultado logrado por el procedimiento de la desestabilización del narrador a nivel macroestructural.

No obstante, el narrador también está desestabilizado a nivel microestructural. Por este motivo se pueden encontrar lagunas de saber e incertidumbres como, por ejemplo, en los fragmentos siguientes (Cortázar 2006: 17; 18; 18; 19; 19)²⁸:

[...] pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho *que miré sin comprender* [...].

²⁸

El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

Nunca supe si seguía apretando o no el botón [...] un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas [...].

En el baño *creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado* en el borde de la bañera dejando pasar el tiempo [...].

No sé cuánto tardé en recorrer lo que iba de la cocina al salón [...].

No le iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que *pensé vagamente* en preguntarle una idiotez, preguntarle si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo.

A continuación, el efecto desestabilizante también es logrado por el uso de modalizaciones como, por ejemplo, en los ejemplos siguientes (Cortázar 2006: 17; 18)²⁹:

[...] estúpidamente *me dije que se habrían equivocado* en la óptica [...].

En el baño *creo que vomité* [...].

Otro procedimiento de la desestabilización a nivel microestructural se deja analizar en relación al desquiciamiento del discurso manifestado por el narrador. Con el movimiento hacia el polo maravilloso del espectro narrativo, el narrador empieza a formular sus declaraciones de manera extensa, sin punto y coma: la parte final del cuento sobre lo que percibe el narrador actúa, de cierta manera, como corriente de consciencia. Este procedimiento enfatiza, por un lado, la subjetividad (ya inherente) del narrador autodiegético, y por otro lado, la agitación causada por lo que acaba de ver. En ambos casos, sin embargo, el lector implícito está confrontado con un narrador que sugiere incredulidad: no se atreve a escoger entre una alternativa real o una alternativa irreal ya que ambas posibilidades están presentes y son posibles. Al fin y al cabo, este aspecto desestabilizante, en combinación con los otros procedimientos de lo fantástico, resulta en el refuerzo del sistema no-sistémico al final del cuento y deja emerger definitivamente lo fantástico de *Apocalipsis de Solentiname*.

²⁹

El señalamiento en cursiva no es parte del texto original sino parte del análisis.

D La importancia de una ambivalencia extraña

1. La literatura fantástica y el extrañamiento

Tras el análisis según el modelo elaborado por Durst, se deja deducir que los cuentos cortazarianos y representativos de lo fantástico terminan en un sistema no-sistémico cuyo rasgo fundamental se caracteriza por un estado de ambivalencia. Un estado que no solamente enfatiza la composición estructural, sino también el material temático de la literatura fantástica: no se sabe a qué sistema de realidad relacionar el sistema no-sistémico, tal como no se puede clarificar si los llantos de un niño, por ejemplo, son reales, el producto de una mente trastornada o de un fantasma. A causa del montaje y del desmontaje recíproco de los sistemas de realidades diferentes, los textos fantásticos no permiten al lector implícito elegir entre una alternativa regular y realista o una alternativa maravillosa. Este género literario carece de propio sistema de realidad y acentúa que “[...] carecemos de un código de la ambigüedad que nos permita reconstruir su semántica” (Alazraki 1994: 73) – aspectos que resultan en un estado de duda e incertidumbre por parte del lector implícito y por los que Durst (2010: 388) define la literatura fantástica como literatura de máximo extrañamiento.

El concepto del extrañamiento, sin embargo, es tan antiguo como las teorías sobre la estética (Grimm 1961: 188), y además, un sujeto de estudio tan controvertido y discutido como el de la literatura fantástica (Knopf 1974: 352). Por lo tanto, se pueden encontrar referencias a este concepto en las teorías de Sokrates o de Hegel (Helmerts 1984: 6), cuya observación que “lo ya conocido en términos generales, precisamente por ser conocido, no es reconocido” (Hegel 2000: 23), ya muestra una tendencia al concepto del extrañamiento elaborado en el siglo XX.

Por consiguiente, el año 1917 marca un momento decisivo no solamente para el concepto del extrañamiento, sino para toda la ciencia literaria de la época moderna por la publicación del artículo *El arte como técnica* cuyo autor era el miembro del formalismo ruso, Víktor Shklovski (Hansen-Löve 1996: 19). En su obra, Shklovski se opone a la concepción tradicional sobre el arte como forma de *pensar en imágenes* (Shklovski 1917: 71) ya que hasta aquel entonces se suponía que las imágenes habían sido de un significado inferior a lo que describen y con el objetivo de aliviar los esfuerzos perceptivos del receptor (Durst 2010: 352):

Dies [die größtmögliche Ökonomie der Wahrnehmungskräfte zu erzielen] aber, wendet Shklovskij ein, treffe nur für das Bild in der praktischen Sprache des Alltags zu, die poetische Sprache hingegen sei eine Sprache der Verschwendung. [...] Die poetische Sprache erweise sich als eine erschwerte Sprache, die das poetische Bild einsetze, den Wahrnehmungsaufwand zu erhöhen und solcherart die Wahrnehmungskräfte absichtsvoll zu vergeuden.

A primera vista, parece que el concepto del extrañamiento se contradice con la literatura fantástica, ya que la inclusión de un lenguaje poético está en una relación de oposición con la tercera condición de lo fantástico: el rechazo de interpretaciones alegóricas y poéticas. Sin embargo, como se puede leer en la obra de Durst (2010: 354):

Im Phantastischen aber wird die reguläre Intransitivität des poetischen Bildes zum Material der wunderbaren Transgression: Das Wunderbare ist (auch als Anteil des Nichtsystem) eine Erscheinung der Wörtlichkeit, des *sensus litteralis*. "Das erste auffällige Merkmal [des phantastischen Diskurses] ist ein bestimmter Gebrauch des bildlichen Diskurses", schreibt Todorov zu Recht. "Das Übernatürliche [Wunderbare] entsteht oft daraus, daß man die übertragene Bedeutung wörtlich nimmt."

Además, se deja encontrar un entrecruzamiento que es de crucial importancia en relación con ambos conceptos: la intensificación de la percepción por parte del receptor de una obra literaria.

La percepción humana, según Shklovski (1917: 75), está sujeto a un automatismo por el cual se da un objeto – percibido ya varias veces – por hecho: ya no lo percibimos, sino solamente lo reconocemos. A continuación, por ya no ser activamente presente en la conciencia del receptor, se pierde la totalidad de un objeto percibido (Shklovski 1917: 75):

Alle unsere Gewohnheiten ziehen sich in den Bereich des Unbewußten und Automatischen zurück. [...] Die Gesetze unserer Umgangssprache mit ihren unvollendeten Sätzen und ihren halb ausgesprochenen Worten lass sich durch den Automatisierungsprozeß erklären. Der ideale Ausdruck dieses Prozesses ist die Algebra, die Gegenstände durch Symbole ersetzt. [...] Bei dieser algebraischen Denkmethode werden die Dinge als Zahl und Raum begriffen, wir sehen sie nicht, sondern erkennen sie an ihren ersten besten Merkmalen wieder. Das Ding geht gleichsam in einer Verpackung an uns vorüber, wir wissen, daß es existiert, da es Raum einnimmt, aber wir sehen nur seine Oberfläche. Unter dem Einfluß einer solchen Wahrnehmung schwindet das Ding, es wird nicht mehr wahrgenommen und ist darum nicht mehr reproduzierbar.

La técnica del extrañamiento ofrece, consecuentemente, un artificio de ruptura con este automatismo (Lachmann 1970: 323): por la defamiliarización de los objetos y la complicación de la forma se dificulta a la misma vez que se prolonga el acto de la percepción por parte del receptor (Shklovski 1917: 76):

Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.

La ruptura de este automatismo, por lo tanto, se deja analizar en relación a la mecánica de la literatura fantástica. La irrupción del sistema maravilloso en el sistema regular, por ejemplo, arranca la realidad de norma de su estado automatizado: se revive “[...] die tote Trope zu neuem Leben [...], weil es sie wörtlich nimmt. Es macht die verborgene Bedeutung der Wörter sichtbar und setzt das vergessene Wunderbare der Trope in Kraft” (Durst 2010: 380). Lo maravilloso es, por lo tanto, un artificio del extrañamiento que desautomatiza el sistema regular y realista, y por lo que se intensifica la percepción del lector implícito (Durst 2010: 381).

A continuación, tanto la irrupción de lo maravilloso como otros artificios – enfatizando la defamiliarización de los objetos y la complicación de la forma – del extrañamiento se apoyan en sistemas de realidades, normas y tradiciones ya establecidas, lo que hacen posible percibir su desviación (Helmers 1965: 293):

Von hier aus wird deutlich, daß jede Verfremdung einen tradierten Kern benötigt, in den die heterogenen Elemente hineingeschleudert werden können. [...] Eine eigenartige Gesamtatmosphäre ist dem Leser durch das Sosein des einzelnen Werkes aufgenötigt. Traditionelle und werkindividuelle Elemente treten zusammen, indem sie eine Erwartungsbereitschaft bestimmter Art beim Leser hervorrufen. Die Verfremdung zerstört mit ihren kernfremden Teilen diese Bereitschaft.

Además, se puede leer en la obra de Helmers (1963: 233):

Dies lenkt das Augenmerk darauf, daß Verfremdung ein relativer Begriff ist, dessen jeweilige Relevanz durchaus abhängig ist von einem allgemeinen Konsens über die Grenzen jenes Bereiches, den Tradition und Zugriff umfassen.

Esto, sin embargo, deja deducir que los artificios del extrañamiento pueden perder su efecto desautomatizante a lo largo del tiempo por haber sido percibido ya varias veces y por haber sido integrado en la tradición literaria, que consecuentemente, refleja la percepción automatizada de sus lectores. Así, se puede leer en la obra de Durst (2010: 354):

Die Ungültigkeit des Eigentlichen ist besonders gut an gebräuchlicheren, d.h. automatisierten Formen des poetischen Bildes zu demonstrieren, beispielsweise an Redensarten wie ‘er tanzt wie ein Teufel’, ‘er macht sich zum Esel’ oder ‘sie ist ein Miststück geworden’, die der wahrnehmungsökonomischen Alltagssprache entstammen. Nimmt man diese Ausdrücke wörtlich (was bedeutet, das Unübersetzbare zu übersetzen), so sind damit schon wunderbare Realitätssysteme definiert: Der Teufel existiert, denn man weiß, wie er tanzt und vermag deshalb, andere Tänzer an seinem Können zu messen; ein Mann führt aktiv seine Metamorphose in ein

Tier herbei; eine Frau hat sich in Exkrement verwandelt. Für gewöhnlich wird niemand auf die verborgene Wunderbarkeit aufmerksam, die durch den mechanischen Gebrauch der Wörter unkenntlich geworden ist. Nur die uneigentliche, übertragene, alltägliche Bedeutung wird wahrgenommen und der Ausdruck ohne viel Nachdenken durch die Bezeichnung banaler Charaktereigenschaften ersetzt: Der Tänzer ist bloß temperamentvoll, der Eselsmensch nur dumm, die Frau lediglich treulos und selbstsüchtig. Die wörtliche Bedeutung des Ausdrucks geht, ohne wahrgenommen zu werden, verloren [...].

La literatura fantástica, en cambio, presenta un caso particular. Mientras lo maravilloso – creado por la alteración u omisión de un eslabón de una secuencia narrativa – puede perder su efecto desautomatizante por haber sido percibido ya varias veces, la literatura fantástica enfatiza esta alteración de la secuencia narrativa y se niega a poner paz en cuanto a la violación de su coherencia (Durst 2010: 386):

Die Lücke bleibt, da sie realitätssystematisch nicht bewältigt wird, als Lücke erkennbar. Der nichtsystematische Zweifel macht es unmöglich, die Beschädigung zu verneinen.

Este aspecto, sin embargo, tiene una consecuencia decisiva: la creación del sistema no-sistémico. Por un lado, el sistema no-sistémico enfatiza la complicación de la forma, ya que no tiene forma en sentido de un propio sistema de realidad. Por otro lado, la ambivalencia creada por el sistema no-sistémico presenta una defamiliarización recíproca de los sistemas de realidades de los que surge; es el resultado de un entrecruzamiento, una lucha, exclusión e inclusión recíproca del sistema regular y del sistema maravilloso; es un “oxímoron cosmológico” (véase Durst 2010: 116; citando Schröder 1994: 188) en que nada es afirmado ni negado, y no se permite al lector implícito elegir entre una alternativa regular y realista o una alternativa maravillosa (Durst 2010: 388):

Seine [refiriéndose al sistema no-sistémico] Negation von Realität ist eine umfassende Inversion literarischer Tradition, die üblicherweise in die entgegengesetzte Richtung zielt und nachdrücklich die eindeutige Gültigkeit der erzählten Welt fordert. [...] Mit der phantastischen Literatur hingegen ist der einzigartige Fall eines narrativen Genres gegeben, das über kein Realitätssystem verfügt. Sie ist in dieser Hinsicht die Literatur einer maximalen Verfremdung. Dies führt, wie aus formalistischer Sicht nicht anders zu erwarten ist, zu einer paradoxen Konsequenz, denn die phantastische Realitätsverweigerung, die Infragestellung jedes geltenden Realitätssystems, provoziert eine aufmerksame Suche nach gültiger Realität auf Seiten des Lesers. Der geringfügigste Hinweis, der zu einer Entscheidung zugunsten des Regulären oder des Wunderbaren führen könnte, muß aufgespürt werden. Das Nichtsystem intensiviert also die Wahrnehmung der erzählten Welt, indem es deren Realität verweigert.

El sistema no-sistémico es, consecuentemente, un artificio del extrañamiento cuyo efecto desautomatizante llega a un estado de perfección: por la instalación del sistema no-sistémico no solamente se desplaza un sistema de realidades por otro, sino se

instala un sistema que carece de propio sistema de realidad, y cuyo rasgo fundamental es la ambivalencia. A causa de esta ambivalencia, sin embargo, se desvanecen las realidades de ambos extremos del espectro narrativo – el del sistema regular a la misma vez que el del sistema maravilloso –, como puntos de referencia para medir la desviación de uno a otro, y el lector implícito está confrontado con el aspecto de que carece de un código de la ambigüedad. Por no poder relacionar el sistema no-sistémico, se encuentra en un estado de vacilación, incertidumbre e irresolución en cuanto a las normas y las realidades narrativas: el sistema no-sistémico ha roto su percepción automatizada y ha extrañado sus expectativas literarias que han sido establecidas tradicionalmente.

Por consiguiente, el lector implícito quiere salir de esta situación ya que “[...] die Verweigerung einer kohärent erzählten Welt eine Provokation literarischer Traditionen dar[stellt], die den literarischen Bedeutungswahnsinn als notwendige, wunderbare Komponente jedes Erzählens hervorhebt” (Durst 2010: 393); quiere entender las leyes irracionales y propias de una obra fantástica y quiere satisfacer su “literarischen Bedeutungswahnsinn” (Durst 2010: 393). Por lo tanto, intensifica su percepción con la esperanza de que encuentre alguna indicación para poder relacionar el sistema no-sistémico a cierto polo del espectro narrativo, y consecuentemente, para poder establecer cierta coherencia de este sistema narrativo. No obstante, una narración verdaderamente fantástica – según la concepción científica y contemporánea que está reflejada en este trabajo y basada en el modelo de Durst – impide al lector implícito establecer una coherencia del mundo narrativo y entender dicha obra según una respuesta unívoca o una solución definitiva. A causa de carecer de un código de la ambigüedad, el sistema no-sistémico es infinitamente abierto para las especulaciones del “Bedeutungswahnsinn der Literatur” (Durst 2010: 306), y consecuentemente, intangible en cuanto a la inclusión a las tradiciones literarias y automatizadas: con referencia a la cita de Hegel, no se pueden automatizar meras especulaciones, no se puede automatizar lo que no se reconoce o ni se conoce. Además, este aspecto desautomatizante del extrañamiento también está reflejado en las primeras dos condiciones de lo fantástico, a saber: la vacilación del lector implícito en cuanto a las leyes del mundo narrativo y la sensación tal como la representación de esta vacilación por un personaje (Todorov 1981: 24). Sin embargo, por la cercanía del término *vacilación* a las teorías de la definición maximalista de lo fantástico – cuyo acercamiento a este género literario fue basado en el terror, el miedo y según normas

extraliterarias – se propone sustituir el término *vacilación* por el de *extrañamiento*, ya que refleja más bien la desautomatización de los sistemas de realidades a causa de la ambivalencia creada por el sistema no-sistémico.

Al final se puede concluir que la literatura fantástica se deja caracterizar, en palabras del formalismo ruso, como “obnaženie priema” (Lachmann 1970: 328), lo que define un juego artístico en que se invierte las formas tal como las normas y tradiciones establecidas y sobresaturadas. Durante este proceso de inversión, sin embargo, se deja reconocer la peculiaridad de las formas literarias (Durst 2010: 387):

Die literarische Realität wird so in ihrer Eigengesetzlichkeit erkennbar, die jedem Element seine Bedeutsamkeit verleiht. Nun wird sich die Literatur ihrer selbst bewußt, betrachtet sich in ihrer Künstlichkeit und entdeckt das Vorhandensein der eigenen, irrationalen, rein innerliterarischen und bedeutungswahnsinnigen Gesetze. Das Phantastische ist introspektiv.

Lo fantástico es, consecuentemente, tanto un análisis de la literatura (Durst 2010: 388) como su parodia: la literatura fantástica saca las tradiciones literarias a la luz y las modifica fundamentalmente (Durst 2010: 382)

Nach formalistischer Anschauung ist das oberste Verfahren der Kunst das Verfahren der *Verfremdung*. Nur durch die Verfremdung automatisierter Verfahren wird wieder ein Kunstwert erzeugt. Der Innovationswert kommt daher dem Kunstwert gleich. Die Normabweichung ist die Kunst. Wie ich eingangs erklärt habe, ergibt sich die jeweilige Realität eines Textes aus der Struktur der Erzählverfahren, über die er verfügt, und deren Beziehung zur literarischen Tradition. Darum wird die Deviation von automatisierten Verfahren unvermeidlich auf der Ebene des individuellen Realitätssystems als Veränderung der Weltgesetze sichtbar. [...] So ist jede Veränderung eines automatisierten Verfahrens zugleich dessen Parodie: Alle Kunst ist Parodie, d.h. Gegengesang und strukturelle Antwort auf Normen bisheriger Kunst.

Dado que el extrañamiento de los procedimientos llega a un estado de perfección en la literatura fantástica por desautomatizar el sistema regular a la misma vez que el sistema maravilloso, este género literario presenta la máxima desviación de las tradiciones literarias establecidas: un aspecto que deja entender su valor artístico y la definición de la literatura fantástica como literatura de máximo extrañamiento (Durst 2010: 388), enfatizando, de nuevo, el sistema no-sistémico y la importancia de su ambivalencia extraña.

2. La ambivalencia extraña en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar

Tanto la lectura como el trabajo con la obra literaria de Julio Cortázar presenta una experiencia extraordinaria para los lectores y críticos. Así se puede encontrar un capítulo entero sobre la “nueva postulación de la realidad” en la obra de Jaime Alazraki (1983: 29-31), o la cita siguiente en la obra de Michela Sopranzi (2011: 12):

Julio Cortázar rompe definitiva e irreversiblemente con las normas literarias tradicionales, [...] y propone no sólo otra manera de concebir y entender la literatura, sino también una nueva concepción del mundo que nos rodea y del cual somos activos protagonistas.

Ambos autores y críticos postulan una nueva concepción de la realidad en la obra de Julio Cortázar por referirse a la realidad externa-ficción. No obstante, la utilización de la realidad externa-ficción como valor indicativo tanto para la indicación de lo sobrenatural, lo fantástico o lo realista, como para la desviación de una *nueva* postulación de la realidad de una concepción de la realidad *anteriormente establecida*, depende de la concepción del mundo por parte del lector. Por lo tanto, se sigue el lema de Durst (2010: 384):

Wieder ist Todorovs Bezugspunkt der verwirrende Begriff des Wirklichen, der die naturwissenschaftliche Empirizität des ‘täglichen Lebens’ umfaßt, und keine literarische Kategorie. [...] Die einzige legitime Orientierungsgröße zur Beurteilung der Deviation kann daher wiederum nur eine literarische sein.

Por este acercamiento, sin embargo, la desviación, por la emergencia de un sistema de realidades o el sistema no-sistémico en el transcurso de otro, no se deja analizar como una nueva postulación de la realidad – ya que ninguno de los sistemas de realidades es *nuevo* ni *antiguo* sino el resultado de un proceso artístico en que se alteran las secuencias narrativas – sino más bien como desautomatización de la percepción del sistema precedente. Con referencia a los cuentos de Julio Cortázar, esto significa que sus obras fantásticas no muestran una nueva postulación de la realidad externa-ficción, sino un extrañamiento de las realidades narrativas cuyo resultado es la desautomatización de la percepción por parte del narrador.

En *La noche boca arriba*, por ejemplo, la ambivalencia creada por la vuelta de tuerca al final del cuento resulta en la imposibilidad de diferenciar entre los sistemas de realidades diferentes, entre el mundo de la vigilia y el mundo del sueño. La percepción del lector implícito está intensificada con el objetivo de encontrar algún indicio para poder satisfacer su “Bedeutungswahnsinn der Literatur” (Durst 2010: 306)

y para poder relacionar e interpretar los sistemas de realidades diferentes. No obstante, está desilusionado por un uso ejemplificador del extrañamiento en cuanto a la denominación de los objetos en este cuento (Shklovski 1917: 77):

Der Kunstgriff der Verfremdung bei Tolstoj besteht darin, daß er die Dinge nicht beim Namen nennt, sondern sie so beschreibt, als sähe er sie zum erstenmal; er stellt jedes Ereignis so dar, als geschehe es zum erstenmal; außerdem gebraucht er bei der Beschreibung eines Gegenstandes nicht die üblichen Bezeichnungen seiner Teile, sondern bennt sie mit Worten, welche die entsprechenden Teile eines anderen Gegenstandes bezeichnen.

En *La noche boca arriba*, se puede encontrar – con referencia al análisis de la obra de Tolstói por Shklovski – la descripción de un tensiómetro como *un aparato de metal y cuero*, una bolsa de suero como *líquido opalino*, un semáforo como *luces verdes y roja que ardían sin llama ni humo* y una moto como *un enorme insecto de metal que zumbaba bajo las piernas* del moteca. Sin embargo, dado que este artificio del extrañamiento está aplicado en ambos mundos narrativos, no se permite al lector implícito encontrar una norma ni una desviación: la ambivalencia fantástica y desautomatizante que se establece al final no desvanece ni se deja solucionar tras la lectura reiterada de este cuento.

La puerta condenada, en cambio, desautomatiza el sistema regular por los llantos del niño, y consecuentemente, por la perspectiva contradictoria del gerente del hotel que permite la creación del ambivalente sistema no-sistémico. “Nicht mehr die Handlung selbst, sondern das Nachdenken über die Art ihrer Darstellung steht im Vordergrund” (Helmers 1963: 232). La percepción del lector implícito está intensificada con la esperanza de que encuentre algún indicio para poder interpretar la ambivalencia fantástica, ya que la suposición sobre un niño como origen de los llantos, es solamente una manera de entender el cuento. La ambivalencia fantástica, sin embargo, abre la puerta para otras posibles especulaciones: puede ser que sean los llantos de un fantasma o el producto de una mente trastornada, a saber, la del protagonista Petrone. Sin embargo, no hay una respuesta unívoca ni una solución definitiva.

En el cuento más estudiado de Julio Cortázar, *Casa tomada*, la ausencia y la no-formulación de un eslabón de la secuencia narrativa resulta en la creación de los ruidos amenazantes que, al final del cuento, lleva a los hermanos a abandonar la casa. La irrupción de lo maravilloso no-formulado representa, por lo tanto, una desviación de la vida regular y realista de los hermanos. Así que se arranca el lector implícito tal

como los protagonistas de su estado automatizado cuando se enfoca lo indesignable, describiéndolo por primera vez (Cortázar 2014c: 12):

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación.

Además, esta cita deja analizar perfectamente la situación límite de lo fantástico (Durst 2010: 381):

Das Wunderbare ist eine Strategie der Entautomatisierung, es intensiviert die Wahrnehmung. Dem Phantastischen kommt eine zusätzliche, parodistische Bedeutung zu, da das Nichtsystem die Trope nur innerhalb seines W-Anteils gültig werden läßt, ihr aber im R-Anteil diese Gültigkeit vorenthält: Während das W-System nur das Gültigwerden der Trope betreibt, deutet das Nichtsystem ausdrücklich auf deren Grenzsituation zwischen Eigentlichkeit (W) und Uneigentlichkeit (R) und damit gleichzeitig auf das Phänomen der Automatisierung hin. Metaphorisch gesprochen erweist sich die poetische Sprache als lebendig und die praktische Sprache als tot. Die Sprache des Phantastischen jedoch ist eine untote Sprache.

Aunque la búsqueda de una respuesta unívoca o una solución definitiva en cuanto al eslabón ausente de la secuencia narrativa no representa nada más que meras especulaciones, el incansable proceso de interpretación y reinterpretación de una obra literaria por sus lectores no está satisfecho: se quieren encontrar, de nuevo, indicios para interpretar la fuente de los ruidos amenazantes, sean los que sean, indicios de una pareja incestuosa, del mito del Minotauro o de una alegoría del peronismo. Sin embargo, por la instalación del sistema no-sistémico, no hay una respuesta definitiva: la ambivalencia fantástica y desautomatizante muestra, otra vez, la intensificación de la percepción por el impedimento de elegir entre una alternativa regular o una alternativa maravillosa y la prolongación de la recepción de esta obra literaria. Así que se puede leer en la obra de Shklovski (1917: 85) que el efecto del extrañamiento [...]:

[...] wurde bewußt geschaffen, um die Wahrnehmung vom Automatismus zu befreien; Die Art, es zu sehen, ist von seinem Schöpfer beabsichtigt und es ist „kunstvoll“ konstruiert, damit die Wahrnehmung bei ihm anhält und ein Höchstmaß an Intensität und Dauer erreicht, wobei der Gegenstand nicht in seiner räumlichen Ausdehnung, sondern in seiner zeitlichen Kontinuität wahrgenommen wird.

Este mismo aspecto de la intensificación y prolongación de la percepción también está presente en el cuento *Apocalipsis de Solentiname*. Si no fuera por la alteración de las diapositivas o la introducción de una perspectiva contradictoria a la del narrador, el cuento sería perfectamente razonable y atribuible a un solo sistema de realidad, sea el que sea, el sistema regular y realista o el sistema maravilloso. Sin embargo, por la instalación del sistema no-sistémico al final del cuento, se introduce la ambivalencia

fantástica que extraña al lector implícito: no se sabe según qué sistema interpretar el cuento ya que ambas posibilidades son presentes y razonables. Por consiguiente, se desautomatiza e intensifica, de nuevo, la percepción del lector implícito quien quiere entender el cuento según las normas de uno u otro sistema de realidades. No obstante, otra vez no hay una respuesta unívoca ni una solución definitiva.

En conclusión, las obras fantásticas de Julio Cortázar y analizadas en este trabajo terminan en un sistema no-sistémico cuyo rasgo fundamental es el establecimiento de ambivalencias: por no poder restablecer una coherencia narrativa que funcione según las normas de solo uno de los sistemas de realidades, la percepción del lector implícito está intensificada y prolongada con el objetivo de encontrar algún indicio que satisfaga su “Bedeutungswahnsinn der Literatur” (Durst 2010: 306).

Los cuentos fantásticos de Julio Cortázar, sin embargo, le van a impedir al lector implícito alcanzar este objetivo hasta que acepte su situación de carecer de un código de la ambigüedad, hasta que su “Bedeutungswahnsinn der Literatur” (Durst 2010: 306) se de por vencido y hasta que se conforme con la situación de vivir con la extraña presencia de lo otro, lo fantástico.

E Resumen, conclusión y perspectiva

„Beim Staubwischen machte ich die Runde durch mein Zimmer, und als ich zu meinem Sofa kam, wußte ich nicht mehr, ob ich es schon abgestaubt hatte oder nicht. Da diese Bewegungen beim Staubwischen gewohnheitsmäßig und unbewußt sind, konnte ich mich nicht erinnern und fühlte auch, daß das unmöglich war. Wenn ich Staub gewischt und es vergessen, daß heißt unbewußt gehandelt habe, dann ist es genau so, als wäre es nicht geschehen. Wenn jemand mich bewußt beobachtet hätte, könnte man mein Tun rekonstruieren. Wenn aber niemand es gesehen oder es nur unbewußt gesehen hat, wenn das ganze komplexe Leben vieler Menschen unbewußt verläuft, dann ist es, als wäre dieses Leben nicht gewesen.“ (Shklovski 1917: 76; citando una nota del diario de Tolstói del 28 de febrero de 1897).

Los cuentos de Julio Cortázar se caracterizan por una ruptura de la coherencia del universo narrativo, cuyo resultado es un estado de vacilación, extrañamiento e incompreensión, no solamente por parte del lector, sino también por parte de los protagonistas. No obstante, cualquier intento de restablecer y definir los mensajes de los cuentos no llega a nada más que a meras especulaciones, y lo que se creía evidentemente conocido ya no se deja reconocer. Este extrañamiento, sin embargo, es el objetivo y el rasgo fundamental de la literatura fantástica, un género literario al cual se asigna una gran parte de la obra de Cortázar. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo ha sido investigar a través de qué mecánica composicional y procedimental se manifiesta lo fantástico en los cuentos cortazarianos y qué impacto tiene sobre el lector implícito.

La literatura fantástica es, por lo tanto, el punto de partida de este trabajo. Sin embargo, por la evolución de un género literario de reputación trivial en un sujeto de estudio controvertido y discutido a nivel mundial, era necesario recurrir las varias teorías surgidas de los debates eruditos del siglo XX sobre lo fantástico, cuyas aproximaciones diversas están reflejadas en las desavenencias terminológicas hacia este género literario. Así, se ha expuesto que la comprobación de lo fantástico según su desviación horrorosa y terrorífica de la realidad externa-ficción causó varias controversias en la comunidad científica, ya que incluyó la cosmovisión tal como la capacidad de conservar la sangre fría por parte del lector como característica fundamental. Consecuentemente, la publicación de la obra *Introducción a la literatura fantástica*, escrita por Tzvetan Todorov en el año 1970, marcó un momento decisivo para la literatura fantástica: por primera vez se aproximó a este género literario estructuralmente. Aunque la obra de Todorov se ha convertido en uno de los puntos de partida en cuanto a las investigaciones sobre la literatura fantástica de hoy en día,

fue rechazada inicialmente por gran parte de la comunidad científica: la anarquía terminológica seguía reinando sobre los estudios de este género literario al final del siglo XX. Consecuentemente, a causa de una definición insatisfecha de lo fantástico y con vistas a los cuentos de Julio Cortázar – cuyos mundos narrativos prescinden de elfos, vampiros y otras criaturas *fantásticas* – el crítico literario Jaime Alazraki se vio obligado a clasificarlos como literatura neofantástica. No obstante, se ha expuesto en este trabajo, lo neofantástico produjo una desviación en cuanto a la elaboración de una teoría homogénea sobre la literatura fantástica: por un lado, sí, introdujo la observación sobre el cambio del material temático de la literatura fantástica en el siglo XX, pero por otro lado, no contribuyó a una característica constitutiva que habría justificado responder a este cambio del material temático con la manifestación de un género literario nuevo.

En cuanto a este trabajo, se ha optado por el modelo elaborado por el teórico Uwe Durst. Su obra *Theorie der phantastischen Literatur* no solamente representó un desarrollo de la teoría elaborada por Todorov, sino que también parece ser la teoría más precisa, actual y aprovechable para el análisis de lo fantástico en la literatura.

En su modelo se diferencia entre una realidad externa-ficción y el sistema de realidad, lo que designa una realidad interna-ficción: lo fantástico es, consecuentemente, expuesto como el resultado de la lucha entre dos sistemas de realidades diferentes – que corresponden a dos de los tres géneros fundamentales que son descritos por Durst –, a saber: lo regular y lo maravilloso. Además, con lo regular y lo maravilloso se encuentran dos convenciones literarias que solamente se aproximan por la desviación de una a otra – ambas son el producto de un proceso artístico en que se altera la secuencia narrativa o una de sus funciones cardinales – y no por su relación con la realidad externa-ficción. Durante la lucha de un sistema de realidad con otro, sin embargo, se aplican varios procedimientos que permiten tanto consolidar como desestabilizar la validez de un sistema de realidad con relación a otro. Entre estos procedimientos se encuentran: la adivinanza de sistema de realidades, elementos realistas como spolia en el sistema maravilloso, el narrador desestabilizado y la motivación. Además, todos estos procedimientos están descritos por Durst como los procedimientos de lo fantástico, ya que posibilitan la creación del sistema no-sistémico.

Por consiguiente, el sistema no-sistémico define, según el modelo de Durst, el tercer género fundamental, a saber, lo fantástico: es un oxímoron cosmológico que

surge de la afirmación y la negación recíproca, el montaje tal como el desmontaje mutuo del sistema regular y del sistema maravilloso. El sistema no-sistémico es un caso particular, ya que es el único género narrativo sin sistema propio de realidad. Esta ausencia de un sistema propio de realidad está reflejada en su rasgo fundamental, que es la creación de ambivalencia e incoherencia: una narración fantástica no se deja asignar definitivamente al sistema regular ni al sistema maravilloso; es una provocación de las tradiciones literarias y enfatiza el incansable proceso de interpretación y reinterpretación de una obra literaria por sus lectores.

Gracias a la teoría de la literatura fantástica conceptualizada por Durst, ha sido posible deducir una mecánica detrás de la literatura fantástica que es tanto procedimental, por el uso de varios de los procedimientos fantásticos, como compositivo, por los saltos de sistemas de realidades. Esta mecánica se ha representado de manera más sinóptica con la anotación abreviada y elaborada por Durst como, por ejemplo, de la siguiente manera: $N = R + N$. Durst expone que esta fórmula refleja la mecánica más común del género fantástico. Los cuentos de Julio Cortázar, sin embargo, muestran varias desviaciones.

En general, el modelo de la literatura fantástica elaborado por Durst resulta ser razonable, preciso y significativo para el análisis de los cuentos de Julio Cortázar y la noción de la lucha entre los sistemas de realidades se ha comprobado básicamente.

Todos los cuentos analizados en este trabajo (parecen que) parten de un sistema regular que expone un carácter realista: en *La noche boca arriba* se describe la vida regular de un motero que se va por las calles de una ciudad cualquiera (R); *La puerta condenada* presenta la vida ordinaria y diaria de un representante de comercio llamado Petrone (R); los hermanos del cuento *Casa tomada* viven una vida tranquila y regulada en Buenos Aires (R); y el narrador autodiegético de *Apocalipsis de Solentiname* cuenta su viaje a Costa Rica y Nicaragua, y su vuelta a París (R).

No obstante, la coherencia del sistema regular de estos cuentos está perturbada por *algo* que no se explica indudablemente según las leyes de este sistema. En *La noche boca arriba*, este *algo* se analiza como un salto al sistema maravilloso del motero (M); en *La puerta condenada*, el sistema regular del protagonista está trastornado por los llantos de una criatura que no debe existir según la perspectiva contradictoria del gerente del hotel (desestabilización de R); la irrupción de lo maravilloso no-formulado – que se manifiesta a través de los ruidos – en la vida ordinaria y cotidiana de los hermanos en *Casa tomada* se convierte en una amenaza

por la que deciden abandonar la casa (M); y en *Apocalipsis en Solentiname*, este *algo* no solamente se analiza como un movimiento a lo maravilloso por la transformación de las diapositivas, sino también por la desestabilización del narrador autodiegético a causa de la introducción de la perspectiva contradictoria de Claudine ($\rightarrow M$, desestabilización de $\rightarrow M$).

Aunque la irrupción del *algo* en el sistema regular sucede de varias maneras diferentes en los cuentos analizados de Julio Cortázar, se ha analizado un mismo fin, a saber, la creación de un sistema no-sistémico. En *La noche boca arriba*, por ejemplo, este objetivo es alcanzado por varios de los procedimientos de lo fantástico, y especialmente, por la vuelta de tuerca al final del cuento: a causa de la inversión total del esquema se crea la imposibilidad de diferenciar entre sueño y vigilia, entre sistema regular y sistema maravilloso. Dado que ambos sistemas son válidos a la vez que inválidos, se revela el estado no-sistémico de todos los sistemas del cuento, cuya mecánica ha sido representada por la siguiente fórmula: $N = N + N + N$.

En *La puerta condenada* se crea el sistema no-sistémico cuando el protagonista vuelve a escuchar los llantos de la criatura – que nunca debería haber existido según el gerente del hotel –, pese a que la mujer de la habitación contigua ya debería haber terminado su estancia en el hotel. Otra vez, por la mecánica composicional y procedimental se instala un sistema no-sistémico, por lo que no es posible verificar indudablemente si los llantos son reales, si son producto de la mente trastornada del protagonista, o si surgen de una fuente maravillosa como, por ejemplo, un fantasma. La mecánica de este cuento sigue, por lo tanto, la fórmula $N = R + N$.

El cuento más estudiado de Julio Cortázar, *Casa tomada*, sigue una estructura similar a *La puerta condenada*. No obstante, en este cuento lo maravilloso aparece de manera no-formulada, por lo que ya se introduce un efecto parecido a lo fantástico, y se alcanza un salto al sistema maravilloso. Por el análisis del cuento, sin embargo, se deduce que termina en un sistema no-sistémico, dado que la irresolución establecida por el sistema maravilloso no-formulado está esforzada por la desestabilización del narrador. De nuevo, se pone el lector implícito ante el dilema característico de lo fantástico de creer o no creer. Este aspecto enfatiza, por lo tanto, el sistema no-sistémico, y permite concluir que la mecánica fantástica de este cuento sigue la fórmula $N = R + M + N$.

El último cuento analizado, *Apocalipsis de Solentiname*, muestra el mismo objetivo fantástico que los otros tres cuentos: la creación de un sistema no-sistémico.

Mientras el movimiento hacia lo maravilloso – la transformación de las diapositivas – es debilitado profundamente por la motivación realista y la perspectiva contradictoria de Claudine, se destruye a la vez la validez indudable del sistema regular por la inclusión de spolia realistas que están consolidando lo percibido por parte del narrador autodiegético. De nuevo, el lector implícito no se atreve a elegir entre una alternativa regular o una alternativa maravillosa, no sabe si lo narrado ha ocurrido verdaderamente o no. Por lo tanto, tras el análisis de *Apocalipsis de Solentiname* se concluye que este cuento también termina en un sistema no-sistémico, y que sigue la fórmula siguiente de la mecánica fantástica: $N = R + N$.

Por consiguiente, el análisis de los cuentos de Julio Cortázar ha resultado en la comprobación del modelo de la literatura fantástica elaborado por Durst: los cuentos cortazarianos no manifiestan lo fantástico por su capacidad de generar miedo y horror – una de las características constitutivas de este género literario según las teorías del siglo XX sobre la literatura fantástica – o su proximidad/desviación con referencia a la realidad externa-ficción – una de las características de lo neofantástico –, sino por la ambivalencia del sistema no-sistémico que surge de la lucha composicional y procedimental entre los diferentes sistemas de realidades.

La ambivalencia que se origina en la mecánica fantástica de los cuentos de Julio Cortázar tiene, sin embargo, un impacto decisivo sobre el lector implícito: el lector implícito está confrontado con el aspecto de que carece de un código de la ambigüedad, por lo que cualquier intento de reconstruir la semántica de los cuentos se convierte en la formulación de meras especulaciones. La literatura fantástica es, por lo tanto, no solamente una provocación de las tradiciones literarias que enfatiza el incansable proceso de interpretación y reinterpretación de una obra literaria por sus lectores, sino también el género literario de máximo extrañamiento. El extrañamiento es, como se ha expuesto en este trabajo, un concepto tan controvertido y discutido como el de literatura fantástica. No obstante, un momento clave de las teorías sobre este concepto fue la publicación del artículo *El arte como técnica*, escrito por el miembro del formalismo ruso Víktor Shklovski en el año 1917. En su obra, Shklovski se opone a la concepción tradicional del arte como forma de *pensar en imágenes* y expone que la percepción humana está sujeta a un automatismo por el cual damos un objeto –percibido ya varias veces– por hecho: ya no lo percibimos, sino que solamente lo reconocemos. El concepto del extrañamiento ofrece, consecuentemente, un procedimiento de ruptura con este automatismo: por la defamiliarización de los objetos

y la complicación de la forma se dificulta, a la vez que se prolonga, el acto de la percepción por parte del receptor, un aspecto que resulta en la suspensión de la percepción automatizada y de forma algebraica.

Con la ambivalencia creada por el sistema no-sistémico se encuentra, por lo tanto, un artificio del extrañamiento cuyo efecto desautomatizante llega a un estado de perfección. El sistema no-sistémico presenta tanto una defamiliarización de los objetos –ya que (no) es posible asignarlos a lo maravilloso ni/y a lo regular– como una complicación de la forma por provocar y romper con las tradiciones literarias. Además, la percepción del lector implícito está intensificada con la esperanza de encontrar algún indicio para poder interpretar esta ambigüedad y para poder satisfacer su “Bedeutungswahnsinn der Literatur” (Durst 2010: 306).

Por consiguiente, este aspecto del extrañamiento también ha sido verificable en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar. A causa de la ambivalencia del sistema no-sistémico, se impide elegir al lector implícito entre una alternativa regular o una alternativa maravillosa. Sea el cuento que sea, la ambivalencia fantástica no se deja resolver racionalmente e indudablemente, se mantiene la duda sobre lo acontecido y la percepción del lector implícito está desautomatizada con el objetivo de encontrar algún indicio para poder interpretar lo narrado: si el protagonista se encuentra en un estado de vigilia o sueño; si los llantos de un niño son reales o irreales; si los ruidos que expulsan a los hermanos de su casa son de una fuerza no-formulada y realmente amenazante, o si solamente son percibidos así; si la transformación de las diapositivas es producto de haber tomado demasiado ron con hielo o si ha ocurrido verdaderamente. Como se ha expuesto en este trabajo, los cuentos de Julio Cortázar no ofrecen una respuesta hasta que el lector implícito acepte su situación de carecer de un código de la ambigüedad, hasta que su “Bedeutungswahnsinn der Literatur” (Durst 2010: 306) se dé por vencido y hasta que se conforme con la situación de vivir con la extraña presencia de lo otro, lo fantástico.

Finalmente, se concluye que los cuentos analizados de Julio Cortázar siguen una mecánica extraña y fantástica: un aspecto que no solamente está reflejado en el título de este trabajo, sino también en los títulos de los cuatro volúmenes *Ritos, Juegos, Pasajes, Ahí y ahora* de la recopilación de sus cuentos completos, ya que es una mecánica en que domina la idea de movimiento, una mecánica que no para hasta que se llegue al objetivo de crear la extraña ambivalencia del sistema no-sistémico. Sin embargo, dado que la investigación de este trabajo se ha basado en un número

restringido de cuentos de Julio Cortázar, sería de gran valor científico analizar la mecánica de más de sus cuentos, y eventualmente, de manera separada según los cuatro volúmenes de la recopilación que fue ordenada por el propio escritor poco antes de su fallecimiento. Tras este acercamiento, no solamente se podría desarrollar y extender los procedimientos aplicados para alcanzar la ambivalencia en las obras de Julio Cortázar, sino que también se contribuiría a los estudios sobre la ambigüedad y la semántica en general. Según Durst, el sistema no-sistémico, y consecuentemente lo fantástico, surge de la lucha composicional y procedimental entre los sistemas de realidades diferentes. Sin embargo, parece ser de interés científico investigar cómo se construye esta ambivalencia a nivel sintáctico y por construcciones gramaticales con el objetivo de aproximarse al establecimiento de un código de la ambigüedad y la percepción de ésta en el transcurso del tiempo y del desarrollo lingüístico.

Por último, y para poder terminar este trabajo de manera adecuada, es imprescindible volver a enfatizar que, sí, la lectura y el trabajo con los cuentos de Julio Cortázar presentan, tanto para los lectores como para los críticos, una experiencia extraordinaria. En referencia a la cita sobre la nota del diario de Tolstói que encabeza esta sección, se podría concluir en sentido metafórico que los cuentos de Julio Cortázar son como una pequeña gota de sangre en el sofá: no sabemos por qué está allí, pero nos hace conscientes de que no hemos quitado el polvo del sofá. Pero, al emprender la tarea de quitar el polvo, ya no volvemos a encontrar esa gotita de sangre, dudamos de si ha estado allí, en el sofá, y de lo único que estamos seguros es que estamos vivos.

F Bibliografía

1. Literatura primaria

Cortázar, Julio. 2006. *Los relatos. 4. Ahí y ahora*. Madrid: Alianza Editorial.

Cortázar, Julio. 2014a. *Los relatos. 1. Ritos*. Madrid: Alianza Editorial.

Cortázar, Julio. 2014b. *Los relatos. 2. Juegos*. Madrid: Alianza Editorial.

Cortázar, Julio. 2014c. *Los relatos. 3. Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial.

2. Literatura secundaria

Alazraki, Jaime. 1983. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Editorial Gredos.

Alazraki, Jaime. 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

Barthes, Roland. 1966. "Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen". En Barthes, Roland. 1988. *Das semiologische Abenteuer*. Fráncfort: Suhrkamp. Pág.: 102-143.

Barthes, Roland. 1966. "Introducción al análisis estructural del relato". En Barthes, Roland (ed.). 1970. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Brittnacher, Hans (ed.). 2013. *Phantastik: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.

Caillois, Roger. 1970. *Imágenes, imágenes....* Buenos Aires: Sudamericana.

- Caillois, Roger. 1966. "Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction". En Zondergold, Rein (ed.). 1974. *Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur*. Fráncfort: Suhrkamp. Pág.: 44-83.
- Cortázar, Julio. 1963. "Algunos aspectos del cuento". En *Casa de las Américas* (núm. 15-16), pág.: 3-17.
- Durst, Uwe. 2008. *Das begrenzte Wunderbare: zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des "Magischen Realismus"*. Berlin: Lit-Verlag.
- Durst, Uwe. 2010. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlín: Lit-Verlag.
- Finné, Jacques. 1980. *La littérature fantastique: Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruselas: Éd. de l'Université de Bruxelles.
- Foucault, Michel. 2002. "Truth and power". En Faubion, James (ed.). *Michel Foucault Essential Works: Power*. Harmondsworth: Pengu.
- González Arenas, María Isabel. 2011. "Análisis narratológico del relato "La noche boca arriba", de Julio Cortázar." En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Nr.: 47. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html> (23 de abril de 2016)
- Grimm, Reinhold. 1961. "Verfremdung. Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs". En Helmers, Hermann (ed.). 1984. *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pág.: 183-215.
- Hansen-Löve, Aage Ansgar. 1996. *Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2000. *Fenomenología del Espíritu*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Helmers, Hermann. 1963. "Die Verfremdung als epische Grundtendenz im Werk Raabes". En Helmers, Hermann (ed.). 1984. *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pág.: 216-240.
- Helmers, Hermann. 1965. "Verfremdung als poetische Kategorie". En Helmers, Hermann (ed.). 1984. *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pág.: 281-301.
- Helmers, Hermann (ed.). 1984. *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Herráez, Miguel. 2001. "La inquietud y el fantasma en dos cuentos: Uno de Mario Benedetti y otro de Julio Cortázar". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Marzo-Junio, Vol.17.
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/bene_cor.html. (22 de marzo de 2016).
- Jakobson, Roman. 1921. "Die neuste russische Poesie: Erster Entwurf: Viktor Chlebnikov". En Stempel, Wolf-Dieter (ed.). 1972. *Texte der russischen Formalisten*. Múnich: Fink. Pág.: 19-135.
- Knopf, Jan. 1974. "Verfremdungen". En Helmers, Hermann (ed.). 1984. *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pág.: 352-392.
- Lachmann, Renate. 1970. "Die Verfremdung und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij". En Helmers, Hermann (ed.). 1984. *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pág.: 321-351.
- Ortega, José. 1986. "La dinamica de lo fantástico en 4 cuentos de Julio Cortázar". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 12, Nr. 23. Páginas: 127-134.

- Pons, María Cristina. 1992. "Compromiso político y ficción en "Segunda vez" y "Apocalipsis de Solentiname" de Julio Cortázar". *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 54, Nr. 4. Pág.: 183-203.
- Rössner, Michael (ed.). 1995. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Sartre, Jean-Paul. 1947. *Situations I*. Paris: Gallimard.
- Schröder, Stephan Michael. 1994. *Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*. Berlín: Freie Universität.
- Shklovski, Viktor. 1917. "Kunst als Kunstgriff". En Helmers, Hermann (ed.). 1984. *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Pág.: 70-87.
- Silva-Cáceres, Raúl. 1997. *El Arbol de las figuras: el estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago de Chile: LOM Eds.
- Sopranzi, Michela. 2011. *Julio Cortázar. Un escritor sistémico*. Múnich: Meidenbauer.
- Standish, Peter. 2001. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: Univ. Of South Carolina Press.
- Storey, John. 2008. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. (Quinta edición). Harlow: Longman.
- Todorov, Tzvetan. 2013. *Einführung in die fantastische Literatur*. Berlín: Wagenbach.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Introducción a la literatura fantástica*. 2ª edición. México D.F.: Premia.
- Tomasevskij, Boris. 1985. *Theorie der Literatur: Poetik*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Vax, Louis. 1965. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba.

Vax, Louis. 1963. *L'Art et la Littérature fantastiques*. Paris: Presses Univ. de France.

Wörtche, Thomas. 1987. *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian Verlag.

Zimmermann, Hans Dieter. 1982. *Trivallliteratur? Schema-Literatur!: Entstehung, Formen, Bewertung*. 2ª edición. Stuttgart: Kohlhammer.

Zgorzelski, Andrzej. 1972. "Zum Verständnis phantastischer Literatur" En Zondergold, Rein (ed.). 1975. *Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur*. Fráncfort: Suhrkamp. Páginas: 54-63.

Zúñiga, Mónica. 2014. "Apocalipsis de Solentiname (Julio Cortázar): literatura fantástica y género apocalíptico en el contexto latinoamericano". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol.42. Pág.: 257-275.

3. Venero de la figura

Fig. 1: Durst, Uwe. 2010. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlín: Lit-Verlag. Pág.: 103.

G Zusammenfassung auf Deutsch

Die Kurzgeschichten von Julio Cortázar bieten vielen seiner LeserInnen als auch KritikerInnen ein außergewöhnliches Erlebnis. Im Verlauf ihrer Handlungen wird die narrative Kohärenz aufgebrochen, sodass sich die Erzählungen nicht mehr zweifelsfrei und nach rationalen Maßstäben erklären lassen. Die LeserInnen finden sich in einem Zustand der Unschlüssigkeit und des Unverständnisses wieder und jeglicher Versuch, die narrative Kohärenz wiederherzustellen, endet in bloßen Spekulationen: das Bekannte wird fremd und lässt sich nicht wiedererkennen. Diese Art der Verfremdung ist Ziel und Merkmal der phantastischen Literatur – einem literarischen Genre zu dem man einen Großteil der literarischen Werke von Julio Cortázar zuordnet.

Der Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit liegt, dementsprechend, auf der narrativen Mechanik, die den Erzählungen von Cortázar zu Grunde liegt, die in seinen Werken das Phantastische erscheinen lässt und deren Anwendung entscheidende Auswirkungen auf die LeserInnen hat. Da sich die phantastische Literatur in den letzten Jahrzehnten von ihrem Image als Trivialliteratur losgelöst und zu einem kontrovers diskutierten Forschungsgegenstand entwickelt hat, beinhaltet diese Diplomarbeit einen Rückblick auf die verschiedenen Theorien dieses Genres. Das Modell der *kämpfenden Realitätssysteme* von Uwe Durst wurde für die weitere Analyse der Erzählungen von Julio Cortázar gewählt, da es den aktuellsten, präzisesten und brauchbarsten Zugang zur phantastischen Literatur bietet.

Aufgrund der Analyse verschiedenster Kurzgeschichten von Julio Cortázar aus der von ihm kurz vor seinem Tod geordneten, vierteiligen Zusammenstellung seines Gesamtwerkes war es möglich, ein gemeinsames Ziel der kompositionellen und verfahrensmäßigen Mechanik festzustellen: die Errichtung eines Nichtsystems. Dieses Nichtsystem beschreibt, laut dem Modell von Durst, das Phantastische: es entsteht aufgrund des gegenseitigen Auf- und Abbaus zwischen dem regulären und dem wunderbaren Realitätssystem, lässt sich anhand seiner Ambivalenz und Inkohärenz feststellen und kann als *kosmologisches Oxymoron* bezeichnet werden. Die phantastische Literatur ist dementsprechend das einzige literarische Genre ohne eigenem Realitätssystem, wodurch sie nicht nur die literarischen Traditionen provoziert, sondern auch den literarischen Bedeutungswahnsinn der LeserInnen als notwendige Komponente jedes Erzählens dekuviert und hervorhebt.

Wegen der durch das Nichtsystem erzeugten Ambivalenz bezeichnet Uwe Durst die phantastische Literatur als Literatur der maximalen Verfremdung und erläutert sie im Sinne des vom russischen Formalisten Viktor Shklovski beschriebenen Konzepts der Verfremdung. Die menschliche Wahrnehmung ist, laut Shklovski, einem Automatismus unterworfen, durch welchen mehrmalig wahrgenommene Objekte nicht mehr in ihrer Ganzheit erkannt werden. Das Konzept der Verfremdung bietet folglich eine Technik, durch welche die automatisierte Wahrnehmung gebrochen und ein *neues, intensiviertes Sehen* ermöglicht wird.

Das durch die phantastische Mechanik entstandene Nichtsystem bietet schließlich einen Kunstgriff der Verfremdung par excellence. Aufgrund der Ambivalenz und der Unmöglichkeit, eine Erzählung einem regulären oder wunderbaren Realitätssystem zuzuordnen, wird die automatisierte Wahrnehmung der LeserInnen durchbrochen und mit der Hoffnung auf ein textuelles Indiz, welches die Zuordnung zu einem gewissen Realitätssystem ermöglicht, getränkt.

Dieser Aspekt ließ sich auch in den Kurzgeschichten von Julio Cortázar feststellen. Auf der Suche nach einer einschlägigen Lösung – ob man sich nun in einer Traumwelt oder in einem Wachzustand befindet, ob die Schreie eines Kleinkindes real oder unreal sind, ob die wahrgenommenen Geräusche einer unbeschreiblichen, bedrohlichen Macht oder einem krankhaften Geist entspringen oder ob die Umwandlung der Fotos tatsächlich stattgefunden hat oder nicht – intensiviert sich die Wahrnehmung der LeserInnen. In den Erzählungen von Julio Cortázar endet diese Suche jedoch ohne eine eindeutige Lösung gefunden zu haben. Zumindest solange, bis sich der literarische Bedeutungswahnsinn der LeserInnen geschlagen gibt und sich begnügt, mit der Präsenz des Phantastischen zu leben.