



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
Corso di Laurea Magistrale in Lingue, Culture, Turismo

Tesi di Laurea in Letterature Ispanoamericane

***LA EXPERIMENTACIÓN SOBRE EL FANTÁSTICO EN LA ESCRITURA DE
JULIO CORTÁZAR***

Relatore:

Professoressa Marcella TRAMBAIOLI

Correlatore:

Professoressa Stefania Irene SINI

Candidato:

Matilde Tina DRAGONI PAGGI

Matricola 20032036

Anno Accademico 2024/2025

*“Si te caes te levanto,
y si no,
me acuesto contigo”.*

-Julio Cortázar

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1	8
HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA	8
1.1 Introducción	8
1.2 Orígenes de la literatura argentina: crónicas y poesía inicial	10
1.2.1 Luis José de Tejeda: el primer poeta argentino	11
1.3 La literatura argentina en el siglo XIX: entre civilización, barbarie e identidad nacional ..	12
1.3.1 Esteban Echeverría y El matadero: una denuncia de la barbarie y los dilemas de la identidad nacional	14
1.3.2 Domingo Faustino Sarmiento y <i>Facundo</i> : un análisis de la civilización y la barbarie	15
1.3.3 José Hernández y <i>Martín Fierro</i> : la reivindicación del gaucho como símbolo nacional..	16
1.4 El siglo XX: evolución estética, política y social	17
1.4.1 Leopoldo Lugones: de la poesía modernista al nacionalismo conservador	18
1.4.2 Alfonsina Storni: Desafíos a la sociedad patriarcal y exploración de la muerte.....	19
1.4.3 Roberto Arlt: experimentación narrativa y crítica urbana.....	27
1.4.4 De Borges al Boom: la evolución de la narrativa argentina	28
1.4.5 Ernesto Sábato y el existencialismo en <i>El túnel</i>	29
1.5 Apostilla	31
CAPÍTULO 2	33
JULIO CORTÁZAR	33
2.1. Introducción	33
2.2 La vida de Julio Cortázar	34
2.3 Las obras.....	37
2.4 Cortázar y su perfil internacional: colaboraciones e influencias literarias	43
2.5 Apostilla	47
CAPÍTULO 3	48
EXPLORANDO LOS LÍMITES DE LO REAL: LA LITERATURA FANTÁSTICA	48
3.1 Introducción	48
3.2 Lo fantástico según Todorov: entre la duda y la ambigüedad	49
3.3 Lo fantástico según Caillois: una ruptura de la coherencia universal.....	52
3.4 Más allá de Todorov y Caillois: la visión de Ceserani sobre lo fantástico	54
3.5 Edgar Allan Poe y el terror fantástico: una mirada a la mente humana con sus sombras .	56
3.5.1 The black cat (1843)	58
3.5.2 William Wilson (1839)	61

3.6 <i>El Horla</i> y la descomposición de la identidad en Guy de Maupassant	65
3.7 El universo borgeano: espejos, laberintos y mundos alternativos.....	73
3.7.1 El jardín de los senderos que se bifurcan (1941)	77
3.7.2 <i>El Aleph</i> (1945)	79
3.8 Apostilla	82
CAPÍTULO 4	83
<i>JULIO CORTÁZAR Y “EL SENTIMIENTO FANTÁSTICO”</i>	83
4.1. Casa tomada (1951)	91
4.2 La noche boca arriba (1956).....	95
4.3 <i>Axolotl</i> (1956)	98
4.4 Apostilla	101
CAPÍTULO 5	102
<i>EL MUNDO-RAYUELA</i>	102
5.1 <i>Rayuela</i> : generalidades	102
5.2 Sinopsis	117
5.3 Significado del título: <i>Rayuela</i> como metáfora existencial	118
5.4 Teoría de la antinovela y el personaje de Morelli, alter ego de Julio Cortázar	119
5.5 Horacio Oliveira: un buscador atrapado entre la razón y el deseo	122
5.6 La Maga como símbolo de lo irracional	128
5.7 El laberinto intelectual del Club de la Serpiente.....	131
5.8 Apostilla	132
CONCLUSIÓN	133
<i>Bibliografía</i>	134

INTRODUCCIÓN

Para mi tesis de fin de master he elegido como asignatura Literatura Hispanoamericana. Mi estudio se va a concentrar en la Literatura Argentina en particular en la producción literaria del siglo XX durante el periodo del Boom latinoamericano, con un análisis focalizado en el autor Julio Cortázar y su novela *Rayuela* que se considera una de las obras más innovadoras y revolucionarias de la narrativa en lengua española.

La motivación que me ha empujado a profundizar el autor Julio Cortázar y su novela *Rayuela* es que ya había tratado el tema durante unos cursos de narrativa hispanoamericana en mi universidad. La obra de Cortázar me llamó la atención desde el primer momento tanto por su originalidad estructural que vemos en *Rayuela* como por su particular forma de abordar lo fantástico, aspecto que desarrollo en el capítulo cuatro de esta tesis. La novela *Rayuela* me impresionó mucho ya que es un verdadero experimento literario que tiene una estructura innovadora que interpela activamente al lector. El “Tablero de Dirección” que Cortázar nos presenta rompe con la linealidad tradicional y transforma la lectura en una experiencia libre donde el lector tiene que tomar decisiones y construir su propio recorrido narrativo. Asimismo, se encuentra una reflexión existencial principalmente a través del personaje protagonista Horacio Oliveira quien encarna la crisis del hombre contemporáneo: desorientado, dividido entre razón y deseo, incapaz de comunicar de manera auténtica y que siempre está buscando el sentido de su propia existencia. Lo que más me atrajo de esta obra es precisamente esta combinación entre forma y contenido, la estructura abierta y caótica refleja el propio desconcierto interior del protagonista, y a su vez, invita al lector a involucrarse activamente en esa misma búsqueda de sentido.

El objetivo de mi trabajo es presentar y analizar la escritura de Julio Cortázar, con especial atención a su concepción de lo fantástico y a su novela más emblemática, *Rayuela*. Me centro en la estructura anticonvencional, en las influencias artísticas (surrealismo, existencialismo y música jazz), en el papel activo del lector, en la crisis del lenguaje y su representación de la condición humana con el protagonista Horacio Oliveira.

Para llevar a cabo mi trabajo he leído la versión integral de la novela *Rayuela* y he utilizado muchos artículos académicos, ensayos críticos y fuentes en línea fiables, además de materiales tratados durante mis cursos universitarios.

Mi tesis consta de cinco capítulos. En el primero he presentado un breve recorrido histórico y literario de la narrativa argentina: desde las primeras crónicas coloniales hasta las

transformaciones del siglo XX. Durante mi carrera universitaria, he tenido la oportunidad de conocer y estudiar a otros autores de esta literatura como Alfonsina Storni, Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges, lo que me permitió construir una visión más amplia de la historia literaria del país. He analizado autores importantes como Esteban Echevarría, Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández subrayando el papel de la literatura en la construcción de la identidad nacional, a través también de la oposición entre civilización y barbarie. Seguido a esto he hablado del modernismo con Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni. El capítulo se concluye con una reflexión sobre la literatura del siglo XX caracterizada por el así-llamado Boom latinoamericano, en que autores como Borges, Sábato y Cortázar han cambiado totalmente las estructuras narrativas tradicionales llevando la literatura argentina a una dimensión universal.

El segundo capítulo lo dedico a la biografía y las obras de Julio Cortázar. Presento su vida señalando su importancia en el movimiento del Boom latinoamericano, su naturaleza cosmopolita y su compromiso político y social. He analizado brevemente su producción literaria, mencionando sus colecciones de cuentos *Bestiario*, *Final del juego*, *Historias de cronopios y de famas*, y sus novelas como *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*. Después he hablado de la relación entre Cortázar y la literatura europea con Italo Calvino y George Perec, miembro del grupo Oulipo subrayando como su escritura hace parte de un contexto internacional sin perder el vínculo con su identidad latinoamericana.

En el tercero, voy a delinear un breve recorrido de la literatura fantástica ya que Julio Cortázar es un gran exponente de esta categoría. Describo las principales teorías de la literatura fantástica con la definición clásica de Tzvetan Todorov para quien el fantástico surge de la incertidumbre del lector entre dar una explicación racional y otra sobrenatural. Luego menciono a Roger Caillois el cual interpreta lo fantástico como la ruptura entre el orden natural y la irrupción de lo imposible en lo cotidiano y al italiano Remo Ceserani que amplía el discurso introduciendo el neofantástico donde realidad e imaginación se encuentran sin barreras delineadas. Después analizo unos cuentos de autores representativos del fantástico que influenciaron a Cortázar también como Edgar Allan Poe que explora los límites entre locura y realidad y, Guy de Maupassant que trata de la crisis y pérdida e identidad. Seguido a esto introduzco a Jorge Luis Borges cuya manera de interpretar el fantástico es más intelectual y filosófica basándose en conceptos como el tiempo, el laberinto y mundos alternativos. Todas estas reflexiones son necesarias para entender mejor la visión del fantástico según Cortázar, tema del capítulo siguiente.

Por lo tanto, en el capítulo cuatro voy a profundizar este tema. Según Cortázar lo fantástico es una experiencia viva que nace de lo cotidiano desafiando los límites entre realidad e irrealdad. Luego hablo de su concepción del cuento como forma ideal para el fantástico y de su influencia por Edgar Allan Poe; además subrayo la diferencia entre su concepción y la de Borges, este último construye mundos intelectuales cerrados, en cambio Cortázar pone el fantástico en la vida de todos los días, dándole un matiz más perturbador. En fin, analizo tres cuentos suyos representativos del género que son *Casa Tomada*, *La noche boca arriba* y *Axolotl*.

Finalmente, el capítulo cinco lo dedico enteramente a la novela *Rayuela*. Después una breve introducción sobre la realización de la obra y su recepción crítica, me concentro en la estructura narrativa experimental, en la crisis del lenguaje, en la participación activa del lector y su dimensión filosófica-existencial. Analizo también las influencias de Joyce, de las vanguardias del surrealismo y existencialismo y de la música jazz. Al final, examino los personajes principales de la novela, en particular la figura de Horacio Oliveira, destacando su obsesión en buscar un sentido de la vida, su tensión hacia la autenticidad y su relación problemática con el amor y el lenguaje.

CAPÍTULO 1

HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

1.1 Introducción

La literatura argentina ha sido, desde sus primeros pasos, un reflejo de la complejidad histórica, social y cultural del país, siendo indispensable para la interpretación de su identidad y evolución. Desde los relatos coloniales que describieron con asombro la vastedad del territorio y sus habitantes originarios, pasando por los textos del siglo XIX que acompañaron el proceso de construcción nacional, hasta las vanguardias, la literatura argentina ha sido utilizada como medio para explorar la identidad nacional, las tensiones, los anhelos y las contradicciones de una sociedad cambiante.

Un enfoque cronológico permite apreciar la rica interacción entre los movimientos literarios y el contexto político, social y cultural en el que emergieron. Durante la etapa colonial, los primeros textos escritos en estas tierras reflejaron la mirada de los conquistadores y viajeros europeos, así como la compleja relación entre la población originaria y los colonizadores. Obras como las crónicas de Ulrico Schmidl representan las primeras impresiones escritas sobre el territorio, enseñando la riqueza natural y la diversidad cultural de estas tierras. La independencia marcó un punto de inflexión, dando paso a una literatura comprometida con los ideales revolucionarios y con la formación de una identidad nacional.

En el siglo XIX la literatura fue un instrumento central en este proceso, figuras como Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández reflejaron a través de sus obras los debates en torno a la civilización y la barbarie, el campo y la ciudad, y los modelos de progreso para una nación en construcción. La literatura gauchesca, y particularmente la publicación de *El Gaucho Martín Fierro*, obra cumbre de este género, simbolizó la defensa de una cultura criolla que luchaba por mantener su espacio frente a las transformaciones modernizadoras impulsadas por la inmigración masiva y la urbanización.

La llegada del Modernismo y la influencia de las vanguardias europeas a comienzos del siglo XX introdujeron nuevas formas de experimentar y expresar la literatura. Este periodo estuvo marcado por una fuerte experimentación estética y una ampliación de los temas abordados. Con la llegada del siglo XX, la literatura argentina experimentó una transformación significativa, consolidándose como un referente universal, Jorge Luis Borges

quien revolucionó la narrativa breve con sus exploraciones sobre el infinito, el tiempo y los laberintos metafísicos. Su obra va más allá de las fronteras porque une mucha cultura con una mirada personal para hablar de temas que tocan a todos. Ernesto Sábato, por su parte, exploró con profundidad la condición humana, abordando en novelas como *El túnel* las tensiones existenciales y los dilemas morales del siglo XX. Julio Cortázar, con su espíritu lúdico e innovador, rompió las estructuras tradicionales de la novela y propuso nuevos modelos de interacción entre el lector y el texto. Su obra *Rayuela* desafió las concepciones convencionales de la literatura y abrió un camino hacia nuevas formas de narrar.

En el ámbito de la poesía, Alfonsina Storni se puede considerar una voz imprescindible. Rompió con los moldes tradicionales del verso y ofreció una perspectiva feminista en un panorama literario dominado por hombres, tratando temas como el amor, la independencia y la lucha contra las convenciones sociales.

En la década de 1920 emerge la conocida polémica Florida-Boedo que enfrentó a dos grupos literarios emblemáticos de la época: el Grupo Florida y el Grupo Boedo. Ambos representaron posturas contrapuestas dentro del ámbito cultural y literario argentino. El Grupo Florida, compuesto mayoritariamente por figuras de la élite económica e intelectual, se identificaba con las tendencias vanguardistas y cosmopolitas, promoviendo una literatura innovadora y experimental. Por otro lado, el Grupo Boedo rechazaba esta orientación vanguardista y se enfocaba en los problemas sociales y económicos que afectaban a las clases trabajadoras, adoptando una postura más comprometida políticamente. Este grupo estaba profundamente influido por el realismo de la literatura rusa y destacó por su enfoque en temáticas de denuncia social, con figuras notables como Roberto Arlt (1900-1942), quien se convirtió en un referente clave de esta corriente.

Este recorrido no solo destaca la evolución de la literatura argentina y su diálogo constante con su contexto, sino que también invita a reflexionar sobre cómo estos textos han modificado la identidad cultural del país y cómo su resonancia trasciende las fronteras, consolidándola como una de las tradiciones literarias más ricas e influyentes de la lengua española. En cada una de sus etapas, la literatura argentina ha sabido capturar las inquietudes de su tiempo, ofreciendo un testimonio invaluable de los procesos históricos, sociales y culturales que han definido al país.

1.2 Orígenes de la literatura argentina: crónicas y poesía inicial

La literatura en lengua española en el territorio que hoy conocemos como Argentina tiene sus inicios con la llegada de los conquistadores españoles durante la conquista y colonización de América. Los exploradores y colonizadores trajeron consigo a cronistas encargados de registrar y narrar los acontecimientos más destacados de la época. Sin embargo, estos relatos estaban marcados por la perspectiva española y dirigidos a un público lector en España, lo que influyó significativamente la manera en que se interpretaron y difundieron las experiencias vividas en estas tierras.

Uno de los primeros registros escritos asociados con el territorio argentino proviene de la expedición de Pedro de Mendoza al Río de la Plata (1534- 1553). A esta hazaña participaron el clérigo español Luis de Miranda y el soldado alemán Ulrico Schmidl (1505-1580). Años después, ambos redactaron las primeras crónicas conocidas y conservadas sobre ese viaje. Aunque estos documentos fueron concebidos con un enfoque europeo y no tienen aún una identidad literaria propiamente nacional, son considerados fundamentales para la prehistoria de la literatura argentina, ya que describen eventos ocurridos en la región que más tarde se consolidaría como Argentina.

El desarrollo literario del territorio comenzó a cobrar forma con la fundación de Santiago del Estero, reconocida como la primera capital del interior argentino. Aunque Buenos Aires fue fundada antes, su destrucción inicial y posterior refundación dieron a Santiago del Estero este papel histórico. En esta ciudad, emergieron cronistas y escritores que sentaron las bases de la literatura argentina, especialmente en los géneros de la crónica y la poesía.

Uno de los nombres más destacados de este periodo es el de Luis Pardo, quien fue un militar y poeta español reconocido por su participación en las guerras de Flandes y su vida en el territorio que hoy es Argentina. Tras servir en el ejército imperial español en los Países Bajos entre 1567 y 1585, regresó a Andalucía. Allí, una relación amorosa con una joven vinculada a un hombre influyente lo llevó a un enfrentamiento que resultó en la muerte de dos custodios. Para evitar represalias, Pardo huyó a las Américas, residiendo primero en Paraguay y luego en las “argentadas tierras del Tucumán”, estableciéndose en Santiago del Estero. Continuó su labor literaria, siendo elogiado por una de las figuras literarias más importantes del Siglo de Oro español: Lope de Vega en su composición *Laurel de Apolo* (1630), donde se le menciona como un poeta destacado. Aunque su obra no se conserva, su

figura es significativa en la prehistoria de la literatura argentina, representando la transición de la tradición literaria española al nuevo mundo¹.

Este periodo inicial refleja una literatura en formación, influenciada por la cultura europea pero ya vinculada al territorio y a los primeros intentos de comprender y narrar la identidad local, estableciendo las bases para el desarrollo de una tradición literaria propiamente argentina.

1.2.1 Luis José de Tejeda: el primer poeta argentino

Luis José de Tejeda y Guzmán (1604-1680) es reconocido como el primer poeta argentino. Nació el 25 de agosto de 1604 en la provincia de Córdoba; proveniente de una familia de conquistadores. Estudió en el colegio de los jesuitas, donde destacó por su habilidad académica e intelectual. Desempeñó cargos políticos y administrativos, alternando con una carrera militar. Según diversas fuentes, su vida personal estuvo marcada por una compleja relación amorosa con Francisca de Vera y Aragón, con quien contrajo matrimonio por voluntad de su padre. Se le atribuye haber organizado campañas para reforzar la defensa de algunas ciudades de lo que hoy es Argentina, enfrentándose a incursiones de piratas holandeses. Sin embargo, su reputación se vio afectada por acusaciones de corrupción que empañaron su figura pública. Tras este punto de cambio en su vida, en 1663 redactó un manuscrito titulado *Libro de varios tratados y noticias*, que en realidad es un poemario donde plasmó muchas de sus reflexiones y pensamientos. Su obra se inscribe dentro de la estética barroca, un estilo literario caracterizado por una fuerte carga ornamental y el placer por la complejidad formal, de hecho, su escritura corresponde en gran parte al culteranismo con la influencia de los poetas españoles del período, como Luis de Góngora. En la poesía de Tejeda, el uso de figuras retóricas y la sofisticación del lenguaje predominan sobre la claridad y la sencillez, en línea con las tendencias literarias de su época.

Asimismo, una parte de sus composiciones se caracteriza por una temática religiosa, como se evidencia en las obras *Soneto a Santa Rosa de Lima* y *Soliloquio primero*. Sin embargo, su legado no tuvo un impacto significativo en los escritores de épocas posteriores. En el siglo XX, gracias a Ricardo Rojas la figura de Luis de Tejeda se volvió a conocer porque publicó su obra poética en 1916 bajo el título *El peregrino en Babilonia y otros*

¹ Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Pardo_\(poeta\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Pardo_(poeta))

poemas. Gracias a esta edición, realizada muchos años después de su fallecimiento, el 10 de septiembre de 1680, Tejeda logró un renovado interés en el ámbito literario².

1.3 La literatura argentina en el siglo XIX: entre civilización, barbarie e identidad nacional

En el marco de la literatura argentina, el siglo XIX representa un período clave, pues es en esta etapa cuando puede considerarse que adquiere una identidad propia. El siglo XIX fue un período crucial para la construcción de las identidades nacionales en América Latina, y Argentina no fue la excepción. En este contexto, la literatura se utilizó como medio para expresar las tensiones sociales, políticas y culturales que marcaron el proceso de consolidación de la nación. Figuras como Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández hicieron de sus obras reflexiones sobre los profundos contrastes de la sociedad en transformación. Este panorama estuvo profundamente influenciado por el Romanticismo que en América Latina adquirió características particulares. En Argentina, esta corriente literaria se articuló como un instrumento de denuncia política y una herramienta para exaltar los valores nacionales y regionales. La Generación del '37, integrada por jóvenes intelectuales como Esteban Echeverría, adoptó los ideales románticos para cuestionar el autoritarismo del régimen de Juan Manuel de Rosas y para imaginar un modelo de nación basado en la modernidad y en la libertad. Este grupo no solo buscaba inspiración en la literatura europea, sino que también intentaba articular una identidad propia en un territorio marcado por el vacío cultural y la fragmentación política.

En este contexto, los escritores argentinos del siglo XIX también se enfrentaban a un sentimiento de desorientación en el vasto espacio geográfico que los rodeaba (la pampa argentina). Se encontraban rodeados de figuras que percibían como ajenas, como los gauchos y los indígenas considerados “salvajes”. Además, debían enfrentarse a un vacío cultural ya que no facilitaba construir una identidad cultural. Esta problemática se intensificó debido a la inestabilidad política tras el colapso del primer gobierno liberal, que no logró consolidar el control de las provincias; como consecuencia, el país quedó sumido en un período de caos y guerras civiles³.

² Ministerio de Cultura de Argentina, “Luis de Tejeda, el primer poeta argentino”, 2020, en <https://www.cultura.gob.ar/luis-de-tejeda-el-primer-poeta-argentino-9405/>.

³ Jean Franco, *Historia de La Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pp. 58-59.

En este marco, emergió una figura clave en la política del período: Juan Manuel de Rosas. Inicialmente, fue elegido gobernador de Buenos Aires (1829-1832) y lideró una campaña contra los pueblos indígenas. Posteriormente, asumió el gobierno de toda la nación (1835-1852), valiéndose de su habilidad para manipular las rivalidades entre los caudillos provinciales. Aunque sus opositores lo acusaban de gobernar Argentina como si fuera una hacienda, Rosas logró consolidar su autoridad. Sin embargo, su régimen fue marcado por el uso del terror, apoyándose en la policía secreta conocida como la Mazorca, y obligando al exilio a muchos opositores unitarios y liberales. A pesar de las críticas de los sectores liberales, que lo acusaban de mantener al país en un estado bárbaro y pastoral, Rosas se distinguió de sus predecesores, como Bernardino Rivadavia, quien había buscado fomentar el progreso mediante concesiones a potencias extranjeras y préstamos internacionales. En cambio, Rosas optó por una política más aislacionista. Defendió los intereses ganaderos y evitó estimular tanto la inversión extranjera como la inmigración. Aunque los intelectuales liberales lo condenaban por frenar la industrialización y el progreso, Rosas mantuvo el poder hasta 1852, dejando un legado que continúa siendo objeto de debates históricos.

En paralelo, la literatura argentina da lugar a movimientos de protesta y crítica que cuestionan la situación política imperante. Un ejemplo es la literatura gauchesca que desempeñó un papel central dado que ofreció una voz a la parte más marginada de la sociedad. Sus autores reflejaron las tensiones entre modernidad y tradición, cuestionando los mecanismos de exclusión y proponiendo una visión alternativa que valoraba la cultura criolla y rural como parte esencial de la identidad nacional. Particularmente significativa fue la publicación de *El Gaucho Martín Fierro* de José Hernández, obra cumbre del género, que trata de los valores, las tradiciones y las luchas de la cultura criolla. A través de este poema épico, Hernández reivindicó la figura del gaucho como símbolo de resistencia.

1.3.1 Esteban Echeverría y El matadero: una denuncia de la barbarie y los dilemas de la identidad nacional

Como anticipado anteriormente, Esteban Echeverría ha sido uno de los escritores argentinos que empleó sus obras para explorar las problemáticas sociales de su época. Su obra literaria es relativamente escasa; una de las obras más conocidas es su cuento *El Matadero*, que se publicó póstumamente. Como justamente la define el crítico Jean Franco, la obra es “la metáfora de la Argentina bajo el régimen de Rosas, los matarifes, negros y mulatos, son fuerzas bárbaras cuya misión es dar muerte a todo lo que se pone a su alcance”⁴. En efecto, el tema central es el enfrentamiento entre dos fuerzas opuestas: una raza idealista, representativa de los valores ilustrados y civilizados, pero impotente frente a un elemento indígena y popular que se muestra como poderoso y cruel.

La obra se ambienta en un matadero de Buenos Aires. El matadero se describe con un realismo crudo y detallado ya que Echeverría tomó como modelo la literatura costumbrista que tenía la finalidad de pintar fielmente personajes y situaciones. Este lugar se convierte en un escenario de violencia tanto física como simbólica, donde la sangre, los animales sacrificados y la brutalidad de los carniceros reflejan una sociedad sometida a la barbarie. El protagonista es un joven liberal y educado que representa los valores de la cultura y la razón (el unitario). Se enfrenta a la multitud violenta e ignorante del matadero, que simboliza al pueblo ligado al federalismo. Este choque refleja una lucha dura y sin salida entre la civilización y la barbarie. Este conflicto no solo es político, sino también cultural y moral donde se denuncia la alianza de la iglesia con el régimen de Rosas y se exponen las profundas divisiones que marcaban la Argentina de la época.

Una escena impactante del cuento es cuando los matarifes obligan a un joven a caballo que descabalgue y le cortan el pelo como castigo. Al final, este chico muere a causa de las torturas que le infligen estos hombres despiadados, ya que el joven protestaba contra ellos comparándolos con animales. Sus esfuerzos son inútiles. Esta escena representa la impotencia ante las fuerzas de la violencia y es un paralelismo con Echeverría y su generación; quizás también él experimentaba una profunda frustración al darse cuenta de que los ataques verbales contra Rosas resultaban, en última instancia, infructuosos⁵.

⁴ Franco, *op. cit.*, p. 64.

⁵ *Ibidem*.

En este sentido, con su obra *El matadero* Echevarría trató de utilizar la literatura como un arma. El cuento en sí no es solo una denuncia del autoritarismo rosista, sino también una reflexión sobre la fragilidad de los ideales civilizatorios en un contexto dominado por la violencia y la irracionalidad.

1.3.2 Domingo Faustino Sarmiento y *Facundo*: un análisis de la civilización y la barbarie

Para profundizar en este panorama de tensiones entre civilización y barbarie, es imprescindible analizar la contribución de Domingo Faustino Sarmiento, quien con su obra *Facundo: civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) ofreció una reflexión clave sobre esta dicotomía y su impacto en la construcción de la nación. La obra trata de enseñar que “la barbarie se ha convertido en algo institucionalizado en la Argentina durante el régimen de Rosas”⁶. Publicada en 1845, la obra es la biografía de Juan Facundo Quiroga que Sarmiento conoció personalmente, y es también un ensayo sociopolítico y manifiesto literario. Facundo Quiroga, quien llegó a dominar varias provincias antes de ser asesinado por orden de Rosas, representa bien su época y refleja lo que sentía y vivía el pueblo argentino. Se presenta como una figura paradigmática de su tiempo, una expresión genuina de las preocupaciones, los instintos y los conflictos del pueblo argentino. Rosas representaba una barbarie con reglas y poder, mientras que Quiroga mostraba una barbarie más impulsiva y natural. La dicotomía central del texto se articula en contraposiciones fundamentales: hombre contra naturaleza, colono contra indígena, ciudad contra campo, y, sobre todo, civilización contra barbarie. Según Sarmiento, la Pampa es el hogar tanto del gaucho como del indígena, quienes encarnan la barbarie, mientras que las ciudades son centros de cultura, progreso y civilización. La civilización, en su visión, se basa en la sociabilidad: un sistema en el que las relaciones humanas están reguladas por códigos de conducta y acuerdos mutuos. Por el contrario, la barbarie implica la negación de esta sociabilidad.

En el aislamiento de la Pampa, el gaucho se acostumbra a depender únicamente de sí mismo y actúa de manera espontánea, en contraste con la disciplina y la racionalidad presentes en las ciudades. Sarmiento utiliza la figura de Facundo Quiroga no solo para denunciar las consecuencias de un país fragmentado y dominado por caudillos, sino también

⁶ Franco, *op. cit.*, p. 66.

como una advertencia de los peligros de no avanzar hacia un modelo cultural y político moderno que favorezca la educación y el progreso⁷.

En conclusión, *Facundo* de Sarmiento no es solo una obra literaria, sino también un manifiesto político y cultural que refleja las profundas tensiones en la Argentina del siglo XIX. A través de la figura de Facundo Quiroga, Sarmiento denuncia las raíces de la barbarie que impedían el avance del país hacia la modernidad.

1.3.3 José Hernández y *Martín Fierro*: la reivindicación del gaucho como símbolo nacional

También la obra de José Hernández (1834-1886), *El Gaucho Martín Fierro* (1872), ocupa un lugar singular en el contexto del escenario literario del siglo XIX. A diferencia de las visiones más urbanas y europeizantes de los autores mencionados antes, Echeverría y Sarmiento, Hernández elige representar y reivindicar la figura del gaucho, un personaje que aquellos asociaban con la barbarie, pero que él eleva a símbolo de resistencia, dignidad y esencia nacional. Este poema épico no solo contrasta con las obras de sus predecesores en cuanto a perspectiva y propósito, sino que también propone una visión alternativa de la identidad argentina, profundamente ligada con las tradiciones criollas y rurales. En efecto, Hernández logró expresar artísticamente la esencia de la vida del gaucho y “fue capaz de transformar el tema tradicional y popular del *gaucho malo* en un arquetipo universal y trágico”⁸.

Con el avance de la modernidad y la civilización, tanto el gaucho como el indígena se vieron condenados a desaparecer. Su estilo de vida nómada resultaba incompatible con la expansión de las haciendas y la consolidación de un modelo económico basado en la industrialización. En *Martín Fierro*, José Hernández logra capturar la esencia de la vida gaucha justo en el momento en que acabando por estos cambios.

El protagonista del poema, Martín Fierro es un cantor orgulloso de su ingenio, un hombre que desafía las normas y vive al margen de la sociedad. En sus versos, Fierro narra en primera persona una serie de infortunios que lo llevan a rebelarse contra el sistema. Reclutado a la fuerza para luchar en la frontera contra los indígenas, decide desertar al darse

⁷ Franco, *op. cit.*, pp. 65-70.

⁸ *Ibidem*, p. 76.

cuenta de la brutalidad e injusticia de la campaña militar. Al regresar, descubre que su familia ha desaparecido; por la desesperación y la pérdida, adquiere la fuerza y las virtudes de un “tigre”, convirtiéndose en un hombre feroz guiado por el odio hacia un orden que lo ha desposeído de todo. *Martín Fierro* representa “los valores de la hombría enfrentados a unas fuerzas: la explotación, la corrupción y la injusticia, que amenazan al individuo”⁹.

A través de su protagonista, Hernández critica las políticas de exclusión y la violencia que marginaban a los sectores rurales, convirtiendo a los gauchos en figuras olvidadas en el proceso de construcción nacional. *Martín Fierro* se erige, así, como un canto de resistencia y un testimonio profundo de las tensiones entre modernidad y tradición.

En conclusión, el siglo XIX marcó un punto de inflexión en la literatura argentina, no solo por su relevancia histórica, sino por el impacto que sus autores tuvieron en la construcción de una identidad nacional. Los autores del que hablamos Echeverría, Sarmiento y Hernández utilizaron la literatura como un medio para reflexionar y dialogar con las tensiones entre civilización y barbarie, y modernidad y tradición. Estas obras documentaron los conflictos y transformaciones del momento y también ofrecieron nuevas perspectivas sobre el sentido de pertenencia y la lucha por un proyecto nacional.

1.4 El siglo XX: evolución estética, política y social

La literatura argentina del siglo XX representa un periodo de extraordinaria vitalidad y transformación. Después que la vida política se estableció, el país inició este siglo con gran vigor, y la literatura adoptó un carácter cosmopolita. De hecho, Argentina vio emerger una generación de escritores que dejarían una huella en la literatura mundial, gracias a su capacidad para innovar los lenguajes narrativos y poéticos y para abordar temáticas universales desde una perspectiva profundamente relacionada con la realidad local.

A comienzos del siglo, el Modernismo se impuso como el movimiento dominante y consistió en una renovación estética caracterizada por el cuidado del lenguaje, la búsqueda de la belleza y un interés por las corrientes cosmopolitas. Aunque este movimiento tuvo su epicentro en autores como Rubén Darío, en Argentina influyó significativamente en la Generación del ‘80, un grupo de intelectuales y escritores que buscó establecer una literatura con un carácter nacional, pero en diálogo con las tendencias internacionales.

⁹ Franco, *op. cit.*, p. 77.

1.4.1 Leopoldo Lugones: de la poesía modernista al nacionalismo conservador

Leopoldo Lugones es una figura central en esta etapa. Fue un destacado poeta, crítico literario y social; su poesía representa una síntesis magistral entre tradición e innovación, con una profunda atención a la musicalidad del verso y a la búsqueda de nuevas formas expresivas. Nació en 1874 en Villa María del Río Seco y falleció en 1938 en Buenos Aires. Su obra y pensamiento ejercieron una marcada influencia en generaciones posteriores de escritores, entre ellos Jorge Luis Borges, quien lo reconoció como una referencia central en su formación literaria. Su primer libro, *Las montañas del oro* (1897), refleja la estética modernista mediante el uso de verso libre e imágenes exóticas. Esta tendencia continuó en obras como *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909), donde exploró una rica experimentación formal y simbólica. Entre 1911 y 1914 vivió en París, editando la revista *Revue Sudaméricaine*, pero con el estallido de la Primera Guerra Mundial regresó a Argentina. A partir de ese momento, dejó atrás el socialismo de su juventud para abrazar un intenso nacionalismo conservador. Este cambio ideológico se reflejó en su literatura, alejándose del Modernismo para adoptar un estilo más realista y centrado en temas nacionales. Este cambio empezó a manifestarse en los relatos en prosa de *La guerra gaucha* (1905), obra que exaltaba las gestas y paisajes de los gauchos, y se consolidó con *El libro de los paisajes* (1917), donde celebró la belleza del campo argentino. Lugones continuó explorando temáticas nativas en sus trabajos posteriores, como la colección de cuentos *Cuentos fatales* (1924) y la novela *El ángel de la sombra* (1926). A pesar de su notable trayectoria, Lugones era un hombre profundamente introspectivo que se sentía incómodo con la fama y las responsabilidades públicas. En 1929, adoptó posturas fascistas, lo que marcó una nueva etapa controvertida en su vida. Bajo una creciente presión emocional en sus últimos años, terminó quitándose la vida en una posada en el delta del río Paraná en 1938. La figura de Lugones sigue siendo motivo de debate y análisis, tanto por la riqueza y diversidad de su obra como por las contradicciones de su vida personal y política¹⁰.

¹⁰ The Editors of Encyclopaedia Britannica Article History, "Leopoldo Lugones Argentine Poet & Writer", 2024, en www.britannica.com/biography/Leopoldo-Lugones.

1.4.2 Alfonsina Storni: Desafíos a la sociedad patriarcal y exploración de la muerte

Paralelamente, en las décadas de 1920 y 1930, se destaca una literatura más intimista y feminista gracias a la figura de Alfonsina Storni; considerada una escritora pionera y transgresora que se alejó del Modernismo, su obra refleja tanto su sensibilidad artística como su audaz perspectiva sobre la condición femenina.

Su historia comienza con la llegada de la familia Storni, originaria de Lugano, Suiza, a la provincia de San Juan, Argentina, en 1880, donde establecieron una pequeña empresa familiar. En 1891 los padres de Alfonsina decidieron regresar a Suiza, llevándose a sus dos hijos pequeños. Fue en Sala Capriasca, en el cantón de Ticino, donde nació Alfonsina el 29 de mayo de 1892, siendo la tercera hija del matrimonio Storni. Su nombre, según narraría más tarde a su amigo Fermín Estrella Gutiérrez, fue elegido porque “Alfonsina” significaba “dispuesta a todo”¹¹.

En sus primeros años, Alfonsina aprendió a hablar en italiano, idioma en el que se expresó durante su infancia. La familia regresó a San Juan en 1896. Recordó con detalle un momento a los cuatro años, cuando se veía a sí misma como una niña “colorada, redonda, chatilla y fea”¹². Sentada en el umbral de su casa, jugaba a leer un libro mientras observaba a los transeúntes, y a pesar de que algunos primos le señalaron que tenía el libro al revés, esto no hizo más que aumentar su curiosidad por el mundo que la rodeaba. En 1901, la familia se mudó a Rosario, donde la situación económica se hizo más difícil. La madre, Paulina, se convirtió en la cabeza de una familia numerosa y pobre, y abrió una pequeña escuela domiciliaria. Alfonsina, con tan solo diez años, ya trabajaba lavando platos y atendiendo mesas, mientras que las mujeres de la familia se dedicaban a la costura.

En ese ambiente, Alfonsina decidió emplearse como obrera en una fábrica de gorras. Su vida dio un giro importante en 1907, cuando la compañía de teatro de Manuel Cordero, director que recorría varias provincias, llegó a Rosario. Alfonsina, al reemplazar a una actriz enferma, se introdujo en el mundo del teatro, y pronto le propuso a su madre viajar con la compañía. Recorrería Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Santiago del Estero y Tucumán, representando obras como *Espectros* de Ibsen, *La loca de la casa* de Pérez Galdós y *Los*

¹¹ Josefina Delgado, “Biografía de Alfonsina Storni - Alfonsina Storni”, en www.cervantesvirtual.com/portales/alfonsina_storni/autora_apunte/.

¹² *Ibidem*.

muertos de Florencio Sánchez. Esa experiencia cambió profundamente su sensibilidad al acercarse a las grandes obras del teatro contemporáneo y clásico. Sin embargo, esa vida teatral también la sumió en una profunda crisis, pues “casi una niña, pero ya pareciendo mujer, la vida me resultaba insoportable”¹³. Decidió entonces alejarse de los escenarios y estudiar para ser maestra rural. Se trasladó a Coronda, donde obtuvo su título y se integró a la comunidad escolar. Fue entonces cuando comenzó su vinculación con revistas literarias como *Mundo Rosarin* y *Monos y Monadas*, donde publicaba sus poemas.

A finales de 1911, Alfonsina se trasladó a Buenos Aires. En 1912, nació su hijo Alejandro, un hecho que marcó un antes y un después en su vida, ya que a partir de ese momento Alfonsina adoptó una actitud decidida y autónoma ante su destino. En 1919 y 1920 publicó sus libros *Irremediablemente* y *Languidez*, que le otorgaron importantes premios y consolidaron su reputación como poeta.

En 1922, Alfonsina ya era una figura destacada en el panorama literario. Comenzó a frecuentar la casa del pintor Emilio Centurión, donde surgió el grupo Anaconda, y fue en ese entorno donde conoció al escritor uruguayo Horacio Quiroga, quien, como ella, había sufrido las pérdidas de seres queridos y había buscado refugio en la literatura. Alfonsina le dedicó un poema a Quiroga quien, a su vez, la mencionaba frecuentemente en sus cartas. No está claro si entre él y Alfonsina existió una relación amorosa en el sentido convencional, ya que nunca trataron el tema del amor de forma explícita. Lo que sí se sabe es que Alfonsina valoraba profundamente a Quiroga como un amigo que la comprendía, y le dedicó diez años más tarde de su suicidio el poema titulado *A Horacio Quiroga*; un texto que, a su vez, parece presagiar el destino de la propia poetiza:

Morir como tú, Horacio, en tus cabales,
Y así como en tus cuentos, no está mal;
Un rayo a tiempo y se acabó la feria...
Allá dirán.^[1] Más pudre el miedo, Horacio, que la muerte
Que a las espaldas va.
Bebiste bien, que luego sonreías...
Allá dirán.

En 1925, publicó su libro *Ocre*, que marcó un cambio significativo en su estilo poético. Por entonces, Alfonsina ya era profesora de Lectura y Declamación en la Escuela

¹³ Delgado, *op. cit.*

Normal de Lenguas Vivas y gozaba de un reconocimiento consolidado entre sus contemporáneos.

En 1931, Alfonsina viajó a España, donde conoció a otras escritoras y poetas, entre ellas Concha Méndez, quien le dedicó algunos poemas. A pesar de su éxito literario, Alfonsina seguía enfrentando dificultades personales, y su salud se deterioraba. En 1932 publicó *Dos farsas pirotécnicas* y continuó con sus clases de teatro. En sus escritos, Alfonsina celebraba la igualdad entre hombres y mujeres y afirmaba que la civilización debía borrar las diferencias de sexo, ya que todos los seres humanos son pensantes y capaces. En 1933, conoció al poeta Federico García Lorca durante su estancia en Buenos Aires. La amistad con él fue breve pero significativa, y en 1934, Alfonsina le dedicó un poema titulado *Retrato de García Lorca*.

En los últimos años de su vida, Alfonsina continuó con su labor literaria y de docente. En 1938, publicó *Mascarilla y trébol* y una *Antología poética* con sus poemas preferidos. Sin embargo, su salud empeoró, y en octubre de ese año, viajó al Mar del Plata. En la madrugada del 25 de octubre, Alfonsina dejó su habitación y se dirigió al mar, donde su cuerpo fue encontrado por dos obreros. La noticia de su muerte fue cubierta por los principales diarios del país, y su entierro reunió a escritores y artistas entre los cuales Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y muchos otros.

Como poetisa, Alfonsina Storni es conocida por su profunda sensibilidad y su capacidad de expresar la voz de la pasión, del placer sensual y del dolor. La obra de Storni engloba su universo emocional, abordando lo cotidiano y dejando de lado recursos artificiosos. Hablaba del deseo femenino y de su derecho de independencia frente al hombre, y, también expresaba constantemente su obsesión por la muerte. Se trata de una artista extremadamente sensible, que mediante la escritura manifestó la necesidad de modificar una sociedad machista, utilizando un tono irónico para burlarse de sus preceptos¹⁴.

En su primera etapa poética, Alfonsina Storni aborda el tema amoroso desde una perspectiva transgresora y feminista, utilizando un tono ligero y a menudo jocoso. En obras como *Así, Tú y yo*, *Transfusión* y *Tú me quieres blanca*, reivindica la libertad de la mujer y desafía los roles tradicionales impuestos por la sociedad de su tiempo. Por ejemplo, en *Tú me quieres blanca*, denuncia la hipocresía de los hombres que exigen pureza de las mujeres mientras se permiten vidas llenas de excesos. Sin embargo, en los últimos años de su vida,

¹⁴ Ministerio de Cultura de Argentina. “Alfonsina Storni, Poetisa Iberoamericana Del Modernismo”, 2020, en <https://www.cultura.gob.ar/alfonsina-storni-poeta-iberoamericana-modernista-8455/>.

asistimos a un cambio radical en la actitud de la poetisa y en su producción literaria. El tema de la muerte se convierte en el eje central de su obra, especialmente en poemas como *Silencio*, *Frente al mar* y *Voy a dormir*. Los tres textos reflejan su profunda lucha interna, marcada por el agotamiento emocional y físico, así como por una búsqueda desesperada de paz en un mundo que parecía ofrecerle solo sufrimiento. Este cambio temático coincide con un periodo de gran dolor personal: Storni padecía cáncer, lo que agravó su sentido de vulnerabilidad y desesperanza. Finalmente, su vida culminó en un acto trágico, como vimos anteriormente, es decir se quitó la vida arrojándose al mar en 1938.

A lo largo de su obra, Storni trata de la condición de la mujer de su época, caracterizada por la desigualdad y los estereotipos. Ella misma desafió la imagen de la mujer perfecta, establecida como sumisa y relegada al ámbito doméstico. En varios de sus poemas, la autora da voz a una mujer apasionada y activa, que se atreve a amar, desear y expresarse libremente, alejándose de los cánones impuestos por una sociedad patriarcal.

En el poema *Tú me quieres blanca*, Alfonsina Storni denuncia la hipocresía de los hombres que exigen pureza y castidad de las mujeres mientras ellos disfrutaban de vidas marcadas por los excesos y la indulgencia. Este poema todavía conserva una “extraordinaria fuerza como lírico alegato feminista”¹⁵. Además, tiene resonancias claras con *Hombres necios* de Sor Juana Inés de la Cruz, en el que también se critica la doble moral y las contradicciones del comportamiento masculino respecto a las mujeres.

El tú masculino del poema demanda del yo femenino una pureza idealizada, exigiendo que sea blanca como la nieve, blanca como el alba. Storni utiliza imágenes petrarquistas al comienzo del poema, evocando conceptos tradicionales de la pureza femenina: una mujer inmaculada, intocable, incluso por un rayo de luna:

Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
[...] Ni un rayo de luna
Filtrado me haya¹⁶.

¹⁵ Luis Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)*, Madrid, Taurus Universitaria, 1992, p. 137.

¹⁶ Alfonsina Storni, *Tú me quieres blanca*, vv. 1-3 y 8-9.

Estas imágenes refuerzan la presión social que se ejercía sobre las mujeres para encarnar un ideal inalcanzable de perfección moral y física. Sin embargo, el yo poético rompe con este esquema al reprochar al tú masculino su comportamiento contradictorio:

Tú que hubiste todas
Las copas a mano,
De frutos y mieles
[...] Tú que en el banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
Festejando a Baco¹⁷.

Mientras el hombre disfruta de una vida de placeres, pretende que la mujer sea lo opuesto: virtuosa, intocable, y completamente ajena a los placeres de los que él mismo se ha permitido gozar. Este reproche pone en evidencia la hipocresía de los hombres y resalta la absurda concepción de la mujer de la época.

Storni no solo critica la doble moral masculina, sino que también cuestiona la estructura patriarcal que perpetúa estas ideas. En este poema, la autora utiliza un tono imperativo y desafiante, subrayando que el hombre primero tiene que purificarse a sí mismo antes de exigir esta condición a las mujeres. El poema culmina con una inversión de roles: “vete a la montaña; límpiame la boca; Toca con manos la tierra mojada”¹⁸, una exigencia al hombre de someterse a un proceso de regeneración en la naturaleza antes de siquiera intentar juzgar a la mujer.

En el soneto *Transfusión*, el yo poético femenino emerge como una figura activa y pasional. A través de la imagen de una mujer que “come corazones”, Storni evoca una concepción del amor como un sacrificio intenso y casi ritual, recordando los antiguos sacrificios humanos de las culturas indígenas: “bajo los cielos negros te comiera el corazón con dientes de leona”¹⁹.

Asimismo, en los tercetos finales, la poetisa utiliza imágenes cargadas de erotismo y fisicidad, como sangre, labios y uvas, para representar el clímax de una relación amorosa y sensual. Este enfoque refuerza la idea de un amor que no teme explorar lo carnal, desafiando las convenciones de su tiempo.

¹⁷ *Ibidem*, vv. 15-17 y 19-22.

¹⁸ *Ibidem*, vv. 37-38 y 40-41.

¹⁹ Alfonsina Storni, *Transfusión*, versos 3-4.

En el poema *Tú y yo*, Alfonsina Storni presenta a una mujer enamorada que adopta un papel activo al cortejar a su amado y expresar su deseo de establecer una unión con él. Sin embargo, esa unión no llega a desarrollarse. Esta representación rompe con los cánones de la época, donde se exigía que las mujeres fueran pasivas, relegadas al rol de ser cortejadas, en cambio los hombres asumían el protagonismo en las relaciones amorosas. La casa, como símbolo tradicionalmente asociado a la mujer, es central en este poema. Es el espacio que la mujer debía cuidar y habitar, una extensión de su papel en la sociedad. Storni utiliza este tópico para trazar un paralelismo entre la casa del yo poético femenino y la casa del tú. La casa de la mujer enamorada está cargada de simbolismo, representando un espacio lleno de amor, calidez y acogida: “mi casa está llena de mirtos”²⁰. El mirto, planta consagrada a Venus, la diosa del amor, subraya el vínculo entre la protagonista y sus sentimientos. Por el contrario, la casa del tú masculino se describe como fría y antigua, un lugar carente de esa vitalidad y afecto que caracteriza el espacio femenino: “de mármoles blancos y negros tu casa vetusta se adorna”²¹.

El yo poético femenino, en su intento por acercarse al tú, cultiva las plantas de su casa, incluyendo las rosas, símbolo tradicional de la belleza femenina y del amor romántico. Sin embargo, este esfuerzo es en vano, ya que las rosas son cortadas, una imagen que simboliza el fracaso del amor:

Cuidando tu casa en silencio
Me encuentra despierta la aurora
Cuidando en silencio tus plantas
Portando tus rosas²²

Esta acción final refleja la falta de reciprocidad por parte del tú, quien permanece ajeno a las atenciones y los sentimientos de la mujer enamorada.

En este poema, Storni enseña su postura transgresora, construyendo un yo femenino que toma la iniciativa en el cortejo y desafía los estereotipos de la mujer sumisa y pasiva que dominaban en su tiempo. Esta obra es un claro ejemplo del estilo innovador y subversivo de Storni, quien, a través de su poesía, reivindica la capacidad de las mujeres para expresar y actuar sus deseos, enfrentándose a las estructuras sociales que las limitan.

²⁰ Alfonsina Storni, *Tú y yo*, v. 1.

²¹ *Ibidem*, vv. 9-10.

²² *Ibidem*, vv. 29-32.

Como mencionado anteriormente en sus últimos años de vida, se percibe un cambio radical en su producción literaria. La muerte, la congoja y el dolor son temas centrales.

En su poesía *Silencio*, Storni considera la muerte como un espacio de tranquilidad absoluta. El silencio aquí no es simplemente la ausencia de ruido, sino una metáfora de la muerte como el único lugar donde el alma puede encontrar una calma total. Para una poetisa el silencio es la falta de palabras, la imposibilidad de seguir escribiendo. El yo femenino imagina el día en que estará muerta:

Un día estaré muerta, blanca como la nieve,
[...] Un día estaré muerta, fría como la piedra,
Quieta como el olvido, triste como la hiedra.²³

Lo que prevalece es el sufrimiento con la idea de la nieve, de la tristeza, del letargo, de la piedra y de la hiedra que es una planta que suele trepar con otra, remitiendo a la idea de la unión amorosa; pero, en este caso, es una hiedra triste después de la muerte. La única solución parece ser el “sueño bien amado donde acaba el camino”²⁴, o sea la muerte es vista como consuelo, como el rescate del sufrimiento. La muerte es soledad, pero es positiva dado que, una vez muerta, el yo femenino podrá volver a ser un elemento natural como el mar y el lago: “un día estaré sola como está la montaña entre el lago desierto y la mar que la baña”²⁵. La muerte es dulce (“dulzura de un velo”²⁶) y la ceremonia de la muerte se compara con la ceremonia nupcial: en ambos casos hay velos porque en ambos casos hay una nueva vida. La muerte es el último y definitivo silencio para el yo femenino. Ella abraza la muerte como escape, como liberación de la angustia existencial, la muerte es el “espacio”²⁷ que remedia a los dolores de la vida; la naturaleza participa en el sufrimiento del yo, es compasiva: “se callan las aves”, “se adormecen las flores”²⁸.

En *Frente al mar* tenemos el motivo del *mar* que se convierte en una atracción para ella, en la vía con la que puede escapar de su congoja existencial; en efecto, como mencionado ya antes, la poetisa se suicida tirándose en el mar o sea que con esa poesía se entiende que ya había determinado como morir. El yo poético femenino mira al mar que tiene mucha fuerza como es un símbolo femenino del origen de la vida, pero también puede

²³ Alfonsina Storni, *Silencio*, vv. 1-3-4.

²⁴ *Ibidem*, v. 6.

²⁵ *Ibidem*, v. 9-10.

²⁶ *Ibidem*, v. 32.

²⁷ *Ibidem*, v. 36.

²⁸ *Ibidem*, v. 47-48.

indicar la fuerza de la destrucción, en efecto, el yo poético se siente débil como un pobre palo:

Oh mar, enorme mar, corazón fiero
[...] Yo soy más blanda que ese pobre palo²⁹

El yo está tan débil frente al mar en tempestad, pero lo invoca porque quisiera tener la misma fuerza, la misma colera para resolver las situaciones complicadas de su vida. Está cansada de haber siempre perdonado, de haberse dejado acosar de la vulgaridad de la vida, de la ciudad y de los seres humanos. Lo intentó todo para vivir, para entender a los demás, pero ahora se siente casi vampirizada y empobrecida; ha sido una lucha vana:

Es la vulgaridad que me envenena.
Me empobrecí porque entender abruma,
Me empobrecí porque entender sofoca³⁰,

La poetisa ya está pensando en el suicidio, “yo soñaba ser como tú eres”³¹, sueña con volver a la naturaleza y termina pidiéndole al mar que la libere del dolor de esta vida que no tiene sentido; es decir, otra vez hallamos la idea que la muerte es la solución al sufrimiento de la vida y que permite estar en un estado de paz y tranquilidad.

En *Voy a dormir*, poema escrito poco antes de su suicidio, Storni adopta un tono de aceptación serena hacia la muerte. El título mismo sugiere una relación pacífica con el acto de morir, comparándolo con el acto cotidiano de dormir, lo que elimina el dramatismo o el temor usualmente asociados a la muerte. El poema es una despedida deliberada de la vida y de sus lectores. Es como una vuelta a la niñez, se dirige a la nodriza como si fuera una niña para que le prepare las sábanas de la tumba. La vida se concluye y le pide a la persona que la había criado que la acompañe a la muerte. Quiere dormir, quiere quedar sola para encontrar la paz.

A través de estos poemas, se puede percibir una relación íntima y casi reconfortante con la muerte. En lugar de ser vista como una tragedia, Storni la presenta como la solución

²⁹ Alfonsina Storni, *Frente al mar*, vv. 1-3.

³⁰ Storni, *Frente al mar*, vv. 16-17-18.

³¹ *Ibidem*, v. 24.

que la vida no pudo darle: reposo, paz y liberación. La muerte se considera una válvula de escape frente al sufrimiento y la angustia de la vida terrenal.

En resumen, Alfonsina Storni emerge como una figura central en la literatura argentina y latinoamericana sobre todo por su voluntad de desafiar las normas de su tiempo y por ser una gran representante de la mujer en la producción literaria.

1.4.3 Roberto Arlt: experimentación narrativa y crítica urbana

Siguiendo con la exploración de las figuras claves de la literatura argentina, resulta imprescindible mencionar a Roberto Arlt. El escritor introdujo en sus obras experimentos narrativos y temáticos que marcaron una ruptura con las formas tradicionales. Influido por autores como Dostoyevski y Nietzsche, adaptó estas corrientes a su visión única de la vida urbana en Buenos Aires.

Su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), combina elementos autobiográficos con problemas morales complejos. El protagonista, Silvio Astier, enfrenta una realidad opresiva en la que las únicas salidas parecen ser el delito o la resignación a una vida difícil. La novela explora cómo la sociedad urbana corrompe y limita a las personas, destruyendo sus sueños de libertad y grandeza.

En *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), Arlt se centra en los temas del caos y de la alienación urbana. Sus personajes, encabezados por Erdosain, viven al margen de la moral convencional y desafían las instituciones sociales con actos desesperados. La ciudad de Buenos Aires, descrita como un escenario apocalíptico, se convierte en un lugar que mutila a sus habitantes, reduciéndolos a autómatas deshumanizados.

El mundo de Arlt destaca por su imaginación extravagante, personajes marginados y su crítica feroz a una sociedad desigual y opresiva. Estas características lo diferencian del realismo más tradicional de otros miembros del Grupo Boedo, posicionándolo como un precursor de tendencias narrativas más modernas y subversivas.³²

³² Franco, *op. cit.*, pp. 84-87.

1.4.4 De Borges al Boom: la evolución de la narrativa argentina

A principios del siglo, además del Modernismo que tuvo un impacto notable, surgieron también unos movimientos literarios que dieron forma a una narrativa más moderna e innovadora. La aparición de autores como Jorge Luis Borges revolucionó la manera de concebir la literatura. Borges, con su fascinación por la metafísica, los laberintos y las paradojas, se convirtió en una figura fundamental no solo para las letras argentinas, sino para la literatura mundial³³.

Hacia mediados de siglo, mientras el país enfrentaba procesos de modernización y crisis políticas, como el ascenso y la caída del peronismo, la literatura argentina se diversificó y adquirió una dimensión más introspectiva y experimental. Ernesto Sábato, con su novela *El túnel* (1948) exploró los dilemas existenciales y las contradicciones humanas, aportando una voz única e independiente dentro de la narrativa argentina.

Los años 60 marcaron un periodo de gran agitación en América Latina, iniciado con tensiones políticas como la Revolución Cubana de 1959 y que culminaron con eventos como la dictadura de Pinochet en Chile, instaurada en 1973.

El Boom Latinoamericano destacó por su capacidad para romper con las estructuras narrativas tradicionales y ofrecer una literatura innovadora. Los autores del Boom, influenciados por las vanguardias europeas como el surrealismo, el dadaísmo y el expresionismo, lograron adaptar estas corrientes a la realidad cultural, social y política de sus países, creando obras con una identidad única. Este movimiento alcanzó su auge con exponentes como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes.

Entre las características distintivas del Boom, destaca la búsqueda de una identidad literaria propia, ambientando las historias en escenarios autóctonos, repletos de paisajes, tradiciones y mitos locales. Esta literatura combina lo histórico con lo ficticio, reflejando las condiciones políticas y sociales de la época. Elementos como el realismo mágico, que *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez consolidó como una estética emblemática, ya estaban presentes en obras anteriores, donde lo cotidiano y lo fantástico coexisten de manera natural.

En cuanto a las técnicas narrativas, las obras del Boom se caracterizan por la experimentación: narradores múltiples, estructuras no lineales y cronologías fragmentadas.

³³ Este tema se desarrolla con mayor profundidad en el capítulo III de esta tesis.

Asimismo, el lenguaje cobra un protagonismo especial, con el uso de metáforas, monólogos interiores, neologismos y juegos de palabras que enriquecen el texto y desafían al lector³⁴.

1.4.5 Ernesto Sábato y el existencialismo en *El túnel*

Continuando con nuestro recorrido por la literatura argentina, se destaca la figura de Ernesto Sábato (1911-2011), un autor clave en este panorama literario. Ernesto Sábato fue una figura compleja y controvertida de Argentina, cuyo legado trasciende la ficción para abarcar reflexiones filosóficas, políticas y sociales profundamente críticas. Se sitúa en el primer nivel de la literatura de su país y se convirtió en uno de los autores argentinos más difundidos y estimados en el extranjero. Fue con *El túnel* (1948) que alcanzó un reconocimiento internacional.

El túnel es la primera novela de Ernesto Sábato, publicada en 1948. Como subraya Jean Franco se trata de “una narración psicológica de matices existencialistas en que la evolución de una conciencia es señalada por el conflicto entre racionalidad e irracionalidad”³⁵. Es una obra breve, con capítulos igualmente cortos, cuyo protagonista y narrador en primera persona es Juan Pablo Castel. Desde las primeras líneas, Castel se presenta como un pintor y asesino, confesando haber matado a María Iribarne, la única mujer que, según él, era capaz de comprenderlo. Esta revelación inicial introduce al lector en un universo narrativo profundamente marcado por el aislamiento, la incomunicación y el nihilismo; además la obra se encuentra fuertemente influenciada por la filosofía existencialista.

Desde el punto de vista del género, la novela se inscribe en el marco de la narrativa psicológica, aunque también incorpora elementos de la novela policial y de la picaresca. Esto se refleja especialmente en la elección de un protagonista problemático, marginado de la sociedad, que narra en primera persona. Sin embargo, la perspectiva policial es tratada con un carácter paródico, dado que es el asesino quien relata los hechos. Además, el final de la obra queda abierto, dejando en suspenso cuestiones como la verdadera relación entre María y Allende.

³⁴ Vive Unir, “El Boom Latinoamericano: características y autores más representativos”, 2023, en <https://www.unir.net/revista/humanidades/boom-latinoamericano/>.

³⁵ Franco, *op. cit.*, p. 357.

El título *El túnel* alude directamente al estado mental del protagonista, quien percibe su mente como un espacio oscuro y laberíntico, del que no puede escapar: “Mi cabeza es un laberinto oscuro”³⁶. La novela también trata de la alienación y la incomunicación en una sociedad corrupta y en decadencia, temas centrales que refuerzan el clima existencialista y nihilista característico de la obra. Castel es presentado como un pintor misógino, misántropo y psicópata, cuya visión distorsionada de la humanidad se refleja en la siguiente afirmación: “la humanidad me pareció siempre detestable”³⁷.

El encuentro entre Castel y María ocurre durante una exposición de arte, cuando ella observa un pequeño detalle en su cuadro *La Maternidad*. Este gesto lleva al protagonista a obsesionarse con María, al considerarla el único ser capaz de comprenderlo: “Sentí que [...] era un ser semejante a mí”³⁸. Su relación con María se vuelve cada vez más violenta, impulsada por los celos y su deseo de poseerla tanto físicamente como mentalmente. Esta obsesión desemboca en la tragedia, cuando Castel comprende que nunca podrá controlarla completamente.

María es un personaje ambiguo y enigmático, cuya naturaleza nunca se desvela por completo, en parte debido a la creciente incomunicación entre ambos. La obra introduce un simbolismo religioso al asociar a María con figuras maternas y redentoras, como la Virgen María o el mar, ambos emblemas de refugio y protección. Este simbolismo es reforzado por referencias a *La pasión según San Mateo*, que sugiere un sacrificio que, no obstante, resulta estéril y destructivo.

La dimensión onírica también desempeña un papel crucial en la comprensión de la mente trastornada de Castel. Sus sueños reflejan tanto su anhelo de intimidad como su progresiva pérdida de control sobre María, lo que agrava su paranoia y su incapacidad de distinguir la realidad del engaño. La desconfianza se convierte en un leitmotiv de la obra, intensificando los interrogatorios que Castel dirige a María y transformando la relación en un campo de batalla mental.

En uno de los pocos momentos de lucidez, Castel reflexiona sobre su soledad y el túnel metafórico que representa su existencia: “había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho mundo [...] al mundo sin límites de los que no viven en túneles”³⁹. Este reconocimiento, sin embargo, no lo libera de

³⁶ Ernesto Sábato *El Túnel*, ed. Ángel Leiva, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2001, p. 40.

³⁷ Sábato, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ *Ibidem*, p. 57.

³⁹ *Ibidem*, p. 131.

su destino trágico. Por el contrario, refuerza la imagen de Castel como un hombre atrapado en su propio universo mental, incapaz de establecer vínculos significativos con el mundo exterior.

El contexto histórico y cultural en el que fue escrita la novela también resulta relevante para entender su profundidad temática. Publicada pocos años después de la Segunda Guerra Mundial, *El túnel* refleja el desengaño y el cuestionamiento moral que caracterizaron al existencialismo de la época. La angustia de Castel, su nihilismo y su obsesión con el significado de la vida y las relaciones humanas se alinean con un clima de desesperanza generalizada en el periodo de posguerra. Ernesto Sábato, quien antes de dedicarse por completo a la literatura trabajó como científico, plasmó en esta obra una visión crítica de la modernidad y de los avances tecnológicos que, lejos de humanizar a las personas, habían contribuido a un aislamiento y una incomunicación crecientes.

En este sentido, la alienación de Castel también puede interpretarse como un reflejo de la alienación social propia de las grandes ciudades modernas. Buenos Aires, aunque rara vez se menciona directamente en la novela, actúa como un trasfondo simbólico que exacerba la soledad del protagonista. En efecto, Buenos Aires actúa como un escenario recurrente en la narrativa de Sábato, configurándose tanto como objeto de una indagación obsesiva como una encarnación del drama histórico de la nación⁴⁰.

En último análisis, *El túnel* presenta una visión profundamente pesimista de la vida, donde la soledad, el engaño y la incomunicación condenan al protagonista a un infierno interior, habitado por monstruos que él mismo no puede combatir. La novela se convierte así en una exploración psicológica y existencial ofreciendo una crítica a la modernidad y a las contradicciones inherentes a la condición humana.

1.5 Apostilla

El recorrido por la literatura argentina desarrollado en este capítulo pone de manifiesto cómo las obras literarias han acompañado y reflejado los complejos procesos históricos, sociales y culturales que han definido al país. Desde las primeras crónicas coloniales hasta las innovaciones narrativas del siglo XX, cada etapa ha contribuido a construir una identidad literaria que dialoga constantemente con las tensiones de su tiempo.

⁴⁰ Franco, *op. cit.*, p. 357.

La evolución literaria de Argentina destaca por la diversidad de voces y estilos que han enriquecido su tradición: desde las reflexiones sobre civilización y barbarie en el siglo XIX hasta las exploraciones íntimas y experimentales del XX. Figuras como Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández consolidaron los cimientos de una literatura comprometida con la identidad nacional, mientras que autores como Alfonsina Storni, Roberto Arlt y Ernesto Sábato ampliaron los horizontes temáticos y estilísticos, explorando la condición humana desde perspectivas innovadoras.

Este panorama literario refleja cómo la escritura ha sido un espacio de resistencia, crítica y creación, enfrentándose a los desafíos de cada época. La literatura argentina, en su constante evolución, ha logrado trascender sus fronteras, consolidándose como una de las tradiciones más ricas e influyentes de la lengua española. Con ello, no solo se reafirma su relevancia histórica y cultural, sino también su capacidad para inspirar nuevas lecturas y reinterpretaciones en un mundo en constante cambio.

CAPÍTULO 2

JULIO CORTÁZAR

2.1. Introducción

Julio Cortázar ocupa un lugar central en la literatura argentina y universal gracias a su capacidad para reinventar las formas narrativas y romper las barreras entre lo real y lo fantástico. Nacido en 1914 en Bruselas y formado en Argentina, Cortázar ha sido un autor cosmopolita siempre vinculado a las problemáticas y la identidad de América Latina.

Cortázar fue una de las figuras destacadas del Boom Latinoamericano y un innovador que rompió con las estructuras tradicionales de la novela y el cuento. Con su obra magna, *Rayuela* (1963), redefinió la experiencia lectora con una estructura no lineal y una invitación a múltiples itinerarios interpretativos y logró representar una generación que buscaba nuevas formas de entender el arte, la literatura y la vida. En el marco de este movimiento literario, compartió la escena con autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, y supo dialogar con la literatura europea y norteamericana sin perder sus raíces latinoamericanas.

Entre sus obras más célebres podemos recordar las colecciones de cuentos *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956), así como *Historias de cronopios y de famas* (1962), un libro que combina relatos, viñetas y textos breves donde la imaginación desbordante de Cortázar se une a su característico humor y su capacidad para subvertir lo cotidiano. Entre las novelas destacan *62/modelo para armar* (1968), *El libro de Manuel* (1973), pero sobre todo *Rayuela* (1963), donde Cortázar intentó modificar radicalmente la actitud de los lectores ante una obra. El autor exploró con audacia la dimensión lúdica y experimental de la narrativa, desafiando constantemente al lector a ser un participante activo en el proceso de creación del sentido. Su producción literaria combina lo cotidiano con lo insólito, lo lúdico con lo profundo, y lo fantástico con lo político, marcando un estilo que ha influido en generaciones de escritores.

Además de su legado literario, Cortázar se distinguió por su compromiso político y social, visible tanto en sus textos como en su vida personal. Era un defensor de las causas sociales y políticas de América Latina y aunque vivió la mayor parte de su vida en Francia, pudo proyectar su voz a nivel internacional. Este carácter universal de su obra y su vida lo

convirtieron en un puente entre distintas tradiciones literarias y en una figura clave para entender la literatura del siglo XX y las tensiones culturales y sociales de su tiempo.

En este contexto Cortázar marcó un vuelco en la narrativa hispanoamericana y tuvo un impacto formidable en la literatura mundial, consolidándose como un autor imprescindible para comprender la evolución de las formas literarias contemporáneas. Su influencia, que abarca desde el ámbito estético hasta el político, continúa dando inspiración a lectores y escritores de todo el mundo.

2.2 La vida de Julio Cortázar

Julio Cortázar (1914-1984), a pesar de ser una de las figuras más relevantes de la literatura contemporánea, no fue nunca partidario de exhibir su vida personal. Como él mismo afirmó: “no soy muy amigo de la biografía en detalle, de la documentación en detalle. Eso, que lo hagan los demás cuando yo ya haya muerto”⁴¹. Sin embargo, esta declaración que refleja su deseo de ser conocido a través de sus obras más que por su vida personal no ha impedido trazar aspectos fundamentales de su biografía. Cortázar se mostró siempre como un autor cosmopolita, pero con una conexión profunda con las raíces y los problemas de América Latina. Aunque sus experiencias personales no fueron un objetivo central de su obra, tuvieron un impacto indiscutible en su narrativa, algo que el propio Cortázar reconoció al afirmar que, según él, la obra de ficción y la biografía están intrínsecamente conectadas. En sus palabras:

Creo que en un escritor de temperamento no se pueden separar. Yo creo, que cuando estoy escribiendo, muchas veces recuerdos autobiográficos se meten en lo que estoy haciendo. [...] Los recuerdos están ahí. Es un poco como los sueños. Mucho de lo que he escrito viene de sueños que tenía, que son también una forma de recuerdos⁴².

Esta reflexión pone de manifiesto cómo los límites entre la vida y la creación literaria se mezclan en su obra. Para Cortázar, los sueños, los recuerdos y las vivencias personales actúan como una fuente constante de inspiración que se filtra en su escritura, a menudo de forma inconsciente, pero siempre con una fuerte carga simbólica y emocional.

⁴¹ Walter Bruno Berg, “Entrevista Con Julio Cortázar”, *Iberoamericana*, vol. 14, n. 2/3 (40/41), 1990, p. 126.

⁴² *Ibidem*, p. 129.

En este sentido, aunque evitó abiertamente el enfoque autobiográfico en su literatura, su experiencia vital se encuentra presente en los matices de sus personajes, en la configuración de sus relatos y en el tono íntimo y onírico que caracteriza muchas de sus obras.

Julio Cortázar nació el 26 de agosto de 1914 en Bruselas, pues su padre trabajaba como funcionario en la embajada argentina en Bélgica. En ese momento, la ciudad estaba bajo ocupación alemana, y los movimientos de la familia Cortázar estuvieron marcados por los eventos de la Primera Guerra Mundial. Durante esos años, vivieron un tiempo en Suiza y luego en Barcelona, hasta que finalmente regresaron a Buenos Aires cuando Julio tenía cuatro años. De esta etapa inicial de su vida, conservó la “r” afrancesada en su pronunciación, un rasgo que lo acompañaría siempre. Finalmente, la familia logró regresar al país y se estableció en Banfield, que en aquel entonces era un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, donde Cortázar completó sus estudios. Él mismo Cortázar cuenta esta primera parte de su vida en una carta enviada desde París en 1963:

Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales, mi planeta es Mercurio y mi color el gris (aunque en realidad me gusta el verde). Mi nacimiento fue un producto del turismo y la diplomacia; a mi padre lo incorporaron a una misión comercial cerca de la legación argentina en Bélgica, y como acababa de casarse se llevó a mi madre a Bruselas. Me tocó, nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la primera guerra mundial. Tenía casi cuatro años cuando mi familia pudo volver a la Argentina; hablaba sobre todo francés, y de él me quedo la manera de pronunciar la “r”, que nunca pude quitarme. Crecí en Banfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con un gran jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras: el paraíso. Pero en ese paraíso yo era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados⁴³.

Este sentimiento de incomodidad durante la infancia se refleja en otra de sus declaraciones en la que cuenta que no es que no hubiera sido feliz, sino que tenía una percepción distinta sobre lo que significaba ser niño. En la entrevista con Walter Bruno, Cortázar expresó que no guardaba buenos recuerdos de esa etapa porque sentía que a los niños se les trataba como si no pudieran comprender las cosas importantes de la vida. Él, en

⁴³ Anónimo, “Cortázar, Julio”, s.f., en <https://www.escritores.org/biografias/403-julio-cortazar>.

cambio, se consideraba más maduro que los demás niños de su edad y deseaba que lo trataran como a un adulto. Esta sensación de desdicha, según sus propias palabras, venía de la falta de reconocimiento de su capacidad para entender el mundo desde una perspectiva diferente, más profunda y reflexiva⁴⁴.

Esta percepción distinta de la infancia y su incomodidad con los convencionalismos se reflejaron también en su etapa como maestro en escuelas primarias. Allí se enfrentó a las limitaciones del sistema educativo de la época, donde no podía enseñar literatura, una de sus grandes pasiones. Sin embargo, no se sentía limitado dado que utilizaba su creatividad para transformar sus clases de historia y geografía en verdaderas clases literarias. Como él mismo afirmó: “a mí todo eso me tenía completamente sin cuidado”⁴⁵. No seguía el programa clásico establecido por el ministerio; en cambio, enseñaba con imaginación, valiéndose de imágenes y relatos que despertaban el interés y la curiosidad de sus alumnos.

Cortázar mantenía una relación más cercana con sus estudiantes que con sus colegas, lo que demuestra su enfoque poco convencional y profundamente humano de la enseñanza. Esta inclinación a romper las reglas y a experimentar se convertiría más tarde en una de las características principales de su narrativa, alcanzando su máxima expresión en obras como *Rayuela*.

Avanzando en el recorrido de su biografía, pronto se trasladó a Mendoza, donde impartió cursos de literatura francesa en la Universidad Nacional de Cuyo. Sin embargo, renunció poco después tras el triunfo de Juan Domingo Perón, en desacuerdo con las políticas del nuevo gobierno. En 1951, obtuvo una beca que le permitió instalarse en París, ciudad que fue el epicentro de su vida personal y fuente de inspiración constante para su obra. Allí vivió junto a su primera esposa, Aurora Bernárdez, con quien contrajo matrimonio en 1953. Durante esos años, trabajó como traductor para la UNESCO, actividad que le permitió no solo perfeccionar su dominio de los idiomas, sino también profundizar en el contacto con diferentes culturas, enriqueciendo su perspectiva como escritor y ciudadano del mundo.

La Revolución Cubana marcó un punto de inflexión en su existencia y lo acercó a las luchas políticas de América Latina. En 1963, viajó a Cuba como jurado en un concurso literario, y desde entonces mostró más interés por los procesos políticos del continente. Su apoyo a la Revolución Cubana fue acompañado por un compromiso activo con otras causas sociales y políticas. Después del triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua, visitó el

⁴⁴ Berg, *op.cit.*, p. 128.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 130.

país en varias ocasiones, demostrando su solidaridad con los movimientos que buscaban justicia social y emancipación. A lo largo de su vida, Cortázar juntó su producción literaria con una participación activa en la realidad política de su tiempo, aunque nunca adoptó una postura partidista rígida.

Julio Cortázar murió en París el 12 de febrero de 1984. Su legado sigue vivo gracias a su estilo único y su capacidad para explorar lo más profundo de la experiencia humana.

2.3 Las obras

La narrativa de Julio Cortázar se distingue por su espíritu innovador y experimental, influenciada por el surrealismo que da voz a una realidad interior en constante lucha por expresarse. Para él, la escritura es una especie de exorcismo, un acto en el que las emociones, los sueños y las fantasías pugnan por salir a la superficie. Cortázar creía firmemente que la literatura debía ser un puente hacia lo desconocido, un espacio para la experimentación tanto formal como temática. Como indica Cynthia Gabbay en su artículo, la obra de Cortázar se caracteriza por “una tesis lúdica, traducida en un juego con la estructura creativa y la experimentación poética”⁴⁶.

Cortázar se apartó de la concepción de una literatura basada en la irrealidad y el lenguaje excesivamente estetizante, optando por un estilo más cercano al habla argentina, enriquecido con giros coloquiales y expresiones locales. Además, creía que la literatura debía dialogar con el lector en su contexto inmediato sin renunciar a una dimensión universal que conectara con las grandes preguntas existenciales.

Su idea del género fantástico se basa en la ampliación de los límites de lo real, abarcando una realidad total que incluye sueños, desórdenes mentales y los pliegues más insólitos e inquietantes de la experiencia humana. Cortázar logra que lo insólito se infiltre en la vida diaria de forma progresiva y sutil, generando un desconcierto que obliga al lector a cuestionar su percepción de la realidad.

Su ficción explora caminos variados que incluyen lo alegórico, lo político y lo existencial, y se enfoca en elementos de la normalidad que permiten al lector asomarse del otro lado y percibir realidades ocultas. Aunque parte de situaciones reales y cotidianas para crear una atmósfera familiar para el lector, sus relatos logran subvertir esa aparente

⁴⁶ Cynthia Gabbay, “Introducción al paratexto cortazariano: de la obra genérica al álbum”, *Hispanamérica*, vol. 43, n. 129, 2014, p. 13.

normalidad mediante lo imprevisto, el azar, el humor, el erotismo y el juego. Cortázar concebía la literatura como un espacio para la libertad; fue capaz de renovar la narrativa desde dentro sin perder de vista lo humano y lo universal. En una entrevista con Luis Harss en 1966 el autor afirmaba que se estaba acercando a un punto desde el cual podía empezar a escribir como él creía que debía hacerse en su tiempo:

En cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombi. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero⁴⁷.

Con estas palabras, Cortázar aludía a la necesidad de destruir el lenguaje literario tradicional y las técnicas narrativas actuales para reconstruirlos desde una nueva perspectiva.

Su primera colección de cuentos es *Bestiario* (1951), la cual marca el inicio de su carrera como cuentista y novelista. En esta obra el autor demuestra ya una maestría para conjugar lo cotidiano con lo fantástico, estableciendo su estilo distintivo. Cada uno de los relatos que conforman este libro es un ejercicio de sutileza y precisión, en el que la irrupción de lo extraño no se da de manera repentina, sino como un proceso gradual que descoloca al lector y lo obliga a replantearse las normas de la realidad. El título *Bestiario* remite a los manuscritos de la Edad Media, que recopilaban descripciones de animales, por lo general fantásticos o reales, pero dotados de poderes sobrenaturales que funcionaban como manuales enciclopédicos de conocimiento y simbolismo cultural. En el contexto de la obra de Cortázar, esta elección no es casual: en cada cuento aparece algún tipo de animal, ya sea de forma explícita, ya sea implícita y representa un elemento simbólico que el lector debe identificar. Así, los animales se convierten en metáforas de fuerzas ocultas, deseos reprimidos o tensiones latentes, reforzando el carácter inquietante y profundamente reflexivo de la narrativa cortazariana⁴⁸.

Otra colección de cuentos es *Final del juego* (1956), donde el autor profundiza en la psicología de sus personajes y explora los límites entre la infancia y la adultez, lo real y lo imaginario. Uno de los relatos más destacados, *La noche boca arriba*, juega con las percepciones del tiempo y la realidad. Hay dos dimensiones histórico-geográficas diferentes,

⁴⁷ Sergio Ramírez, “62: Cortázar Para Armar”, 1969, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cortazar-para-armar/html/179a6cdb-21f6-4e90-8301-d4fb83eb4c52_2.html#I_0

⁴⁸ Se va a analizar un cuento de esta colección en el capítulo IV.

aparentemente se alternan según la dialéctica ficción-realidad y realidad-sueño/pesadilla que crea un efecto sorprendente. La dimensión del presente es la de un hombre motociclista hospitalizado tras un accidente y la dimensión del pasado es la del tiempo del imperio de los aztecas con protagonista un moteca que intenta escaparse para no terminar sacrificado ya que su población estaba en conflicto con los aztecas. La destreza narrativa de Cortázar hace que el lector se quede en un estado de incertidumbre, cuestionando qué plano de la historia es el verdadero y cuál es el sueño, con un final sorprendente que acaba por descolocarlo.

Otro relato notable es *Continuidad de los parques* en el que Cortázar diluye la frontera entre la realidad del lector y la ficción que se desarrolla en el relato, creando un efecto perturbador de circularidad. La trama sigue a un hombre que, mientras lee una novela, se ve inmerso en la historia de una pareja que de alguna forma sale de la ficción y entra en la dimensión real del lector-hombre. Esta obra, muy breve, pero de gran impacto, demuestra su habilidad para jugar con la metaficción y dejar al lector reflexionando sobre la naturaleza misma de la literatura.

Tras el impacto de *Bestiario*, Cortázar continuó explorando nuevos caminos narrativos con obras como *Historias de cronopios y de famas* (1962), donde se percibe su creatividad más lúdica y surrealista. Publicada un año antes de *Rayuela*, esta colección de relatos breves se organiza en cuatro secciones: *Manual de instrucciones*, *Ocupaciones raras*, *Material plástico* e *Historias de cronopios y de famas*, destacando por su carácter experimental y su profundo compromiso con la crítica social.

Más que una simple recopilación de cuentos, el libro se configura como un conjunto de viñetas, emblemas y estampas bajo el signo del surrealismo más lúdico y del absurdo grotesco, que remiten tanto al sentimiento trágico de Kafka como al humor satírico de Ionesco o las greguerías de Gómez de la Serna. Este enfoque, paradójicamente, sirve para cuestionar la vida burguesa con sus rutinas y normas, ridiculizando de manera sarcástica las certezas y seguridades del hombre moderno; de hecho, como subraya Jean Franco la obra se puede considerar una “guía de la inautenticidad que Cortázar quiere destruir”⁴⁹. El lenguaje que se emplea es cercano al antiliterario con una búsqueda de complicidad con el lector para desentrañar el sin sentido de la realidad cotidiana.

Por ejemplo, en relatos como *Instrucciones para subir una escalera*, Cortázar convierte una acción familiar en un ejercicio de absurdo lógico. El texto, estructurado como si fuera un manual, utiliza largas perífrasis para describir algo tan simple como subir una

⁴⁹ Franco, *op. cit.*, p. 345.

escalera, logrando que el lector participe en esta sensación de ridículo y cuestionando la lógica de las rutinas que damos por sentadas.

En *Simulacros*, desde un punto de vista aparentemente normal Cortázar lleva al extremo la surrealista ocupación de una familia burguesa: construir un patíbulo en su jardín. La acción que mezcla elementos teatrales y cotidianos, genera una tensión entre la modernidad y la herencia de épocas pasadas. La historia se cuenta en primera persona involucrando al lector en la perspectiva disparatada de los protagonistas y mostrando el contraste entre la aparente normalidad familiar y la intrusión de un elemento anacrónico y grotesco.

Relatos como *Pérdida y recuperación del pelo* y *Tía en dificultades* continúan con esta crítica a las normas burguesas, introduciendo situaciones que descolocan al lector por su falta de explicación lógica. La repetición de personajes, como la familia de *Simulacros*, crea un universo narrativo donde lo absurdo no solo se normaliza, sino que sirve para cuestionar los valores de la sociedad contemporánea.

En *Vietato introducir bicicleta*, Cortázar utiliza nuevamente el humor y el absurdo para jugar con las normas y restricciones aparentemente insignificantes de la vida cotidiana, mostrando cómo estas pueden transformarse en pretextos para explorar las contradicciones humanas. El narrador señala, de forma paradójica, que los animales domésticos y exóticos podrían entrar porque nada lo impide, mientras que las bicicletas, aparentemente inocentes, no están permitidas. Estas bicicletas se convierten en un símbolo de la exclusión que sufren las clases más humildes en la sociedad capitalista.

En fin, mediante el absurdo y el sin sentido en esta obra, Cortázar logra desafiar las estructuras de pensamiento tradicionales. En este juego literario, los cronopios, los famas y las esperanzas funcionan como figuras simbólicas que exploran los matices de la condición humana, desde las aspiraciones hasta las frustraciones, haciendo de esta obra un clásico indiscutible de la literatura latinoamericana.

En cuanto a su producción de novelas, destaca *Rayuela* (1963)⁵⁰, ampliamente reconocida como su obra maestra por su audaz innovación narrativa.

Además de su obra maestra que acabamos de mencionar, es importante recordar otras novelas de Cortázar que destacan por su originalidad y su capacidad de experimentar con las formas narrativas.

⁵⁰ Esta obra será abordada en detalle en el capítulo V de la presente tesis.

Una de estas es *62/Modelo para armar* (1968) que se caracteriza por su estructura fragmentada y su deliberada resistencia a las convenciones del relato lineal. Por esta razón, se considera una extensión y profundización de los experimentos iniciados en *Rayuela*.

En efecto, uno de los aspectos más interesante de *62/Modelo para armar* es el hecho de que surja como extensión del capítulo 62 de *Rayuela*, ya que se materializa una propuesta planteada por el gran teórico Morelli, el alter ego de Cortázar, en las frases finales de dicho capítulo⁵¹:

[...] Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento de la mutación final, y que el hombre no es sino qué proyecto ser, manoteando entre palabras y conducta la alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta⁵².

Al escribir la novela Cortázar pensó en cambiar las relaciones del autor con el lector. Como sugiere el mismo título *Modelo para armar*, Cortázar propone elementos humanos: Marrast, Polanoc, Calac, Hélène, Nicole; junto a ciudades como Londres, Viena y París; junto con los siguientes medios de comunicación: carreteras, trenes y metros. Por lo tanto, ofrece al lector la posibilidad de juntar estos fragmentos que no tienen orden cronológico ni lógico. Son elementos que deben ser ensamblados según la subjetividad de quien está leyendo. Este enfoque permite múltiples interpretaciones y lecturas, subvirtiendo la idea de un único significado fijo y cerrado⁵³.

Ambientada principalmente en París, la novela presenta un universo donde los personajes evitan ser reducidos a roles arquetípicos. En lugar de historias tradicionales, *62/Modelo para armar* explora situaciones y estados emocionales que bordean lo onírico y lo absurdo. Los personajes se mueven en un espacio ambiguo entre lo real y lo simbólico, revelando preocupaciones existenciales como la imposibilidad de establecer un sentido unívoco en un mundo cada vez más complejo. El lenguaje en la novela es otro elemento clave de su innovación. Cortázar juega con las palabras y utiliza diálogos fragmentados. El autor rompe con las reglas sintácticas y estilísticas tradicionales, favoreciendo una escritura fluida que refleja el caos y la multiplicidad de la experiencia humana. A pesar de su complejidad y su resistencia a ser clasificada dentro de los cánones literarios tradicionales, *62/Modelo para armar* es una obra que sigue fascinando a lectores y críticos, consolidándose

⁵¹ Manuel Allasino, “62/ *Modelo para armar*, una inquietud constante”, 2020, en <https://latinta.com.ar/2020/12/16/62-modelo-armar-inquietud-constante/>

⁵² Julio Cortázar, *Rayuela*, 1963. ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 2014, p. 524.

⁵³ Franco, *op. cit.*, p. 351.

como uno de los trabajos más innovadores y desafiantes de la literatura latinoamericana del siglo XX.

Libro de Manuel (1973), última novela de Julio Cortázar, representa el cierre de su producción literaria como narrador. Es el libro más explícitamente político de Julio Cortázar, escrito en respuesta directa a la creciente represión y violencia en Argentina y América Latina durante esa época. La obra combina elementos ficticios con materiales documentales, como artículos periodísticos, poemas y gráficos, rompiendo la linealidad de la lectura y las estructuras narrativas tradicionales. Esta técnica refleja el intento de Cortázar por fusionar su estética neo-vanguardista con un compromiso político activo, alineándose con las teorías del hombre nuevo de Ernesto Guevara y discursos emergentes como el testimonio⁵⁴. La novela narra el plan de un grupo de activistas para secuestrar a un diplomático latinoamericano, incorporando noticias reales sobre la situación política de la región. Esta estructura busca involucrar al lector en una reflexión sobre la realidad sociopolítica del momento.

A pesar de recibir el Premio Médicis en 1973, *Libro de Manuel* tuvo una recepción crítica mixta; algunos la consideraron una obra menor dentro de la producción de Cortázar debido a su enfoque político directo. Sin embargo, representa un esfuerzo significativo del autor por integrar su arte literario con sus ideales de cambio social. Es notable que Cortázar destinó las regalías de esta obra para ayudar a los presos políticos en Argentina, evidenciando su compromiso con las causas sociales de la época.

En resumen, la narrativa de Julio Cortázar constituye un laboratorio literario donde lo fantástico, lo absurdo y lo cotidiano se entrelazan para desafiar las estructuras narrativas tradicionales y explorar las múltiples dimensiones de la experiencia humana. Su obra rompe las fronteras entre lo real y lo imaginario, y presenta una conexión profunda entre lo humano y lo universal.

⁵⁴ Jaume Peris Blanes, “«Libro de Manuel» de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 31, s. n., 2013, p. 152.

2.4 Cortázar y su perfil internacional: colaboraciones e influencias literarias

El perfil internacional de Julio Cortázar se consolidó por la calidad de su obra y por su capacidad de dialogar con las corrientes literarias más innovadoras de su tiempo. Su escritura, profundamente experimental, conectó con autores de renombre como Italo Calvino y Georges Perec, con quienes compartió una visión literaria marcada por el juego, la subversión de las formas tradicionales y la exploración de nuevas estructuras narrativas. Además, gracias a su papel central dentro del Boom latinoamericano obtuvo un reconocimiento mundial. Estos intercambios e influencias enriquecieron su obra y dejaron también una marca duradera en el desarrollo de la literatura contemporánea, consolidándolo como una figura clave en el panorama literario global.

La relación entre Julio Cortázar e Italo Calvino va más allá de una mera coincidencia temporal y geográfica; ambos vivieron en París entre las décadas de los años sesenta y setenta, donde sus trayectorias literarias y personales se cruzaron de manera significativa. Como ya recordado Cortázar llegó a la capital francesa en 1951, mientras que Calvino se trasladó allí en 1965. Esta cercanía procedía de la amistad entre ellos: Cortázar fue el padrino de la hija de Calvino, y también se basaba en el nexo literario profundo que los unió en la tradición de la escritura experimental.

Aunque la crítica literaria tradicional no ha explorado a fondo las conexiones entre ambos autores, es evidente que compartieron una poética que recupera y reinterpreta los experimentos de las vanguardias históricas. Sin embargo, escribieron en un contexto donde dichas vanguardias habían perdido la base teórica y estética que las había definido a través de sus manifiestos. Según la crítica lo que hacen los dos autores es investigar y renovar las posibilidades del texto: hacen una renovación verbal, manifiestan una actitud innovadora y comparten un histórico de posguerra, caracterizado por una revitalización de las neo-vanguardias con las cuales dialogan en sus textos⁵⁵.

El experimentalismo en sus obras no es solo un ejercicio estilístico, sino una propuesta de transformación literaria. Cortázar y Calvino exploran nuevas maneras de narrar, introduciendo elementos auto-referenciales que funcionan a nivel metatextual y que invitan a reflexionar sobre la propia creación literaria.

⁵⁵ Jessica Pujol Duran, "Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París", *Revista Estudios avanzados*, 25, 2016, p. 114.

Además, los dos escritores comparten lo que podría considerarse un doble desafío dentro de sus respectivas poéticas: por un lado, una inclinación combinatoria que mezcla técnicas experimentales de diversa índole, creando lo que se ha descrito como una auténtica mezcla babélica de recursos narrativos. Por otro lado, integran una exploración profundamente antropomórfica que los separa de las corrientes más ortodoxas de la neovanguardia, en las cuales prevalecía la noción de la “muerte del autor”. En cambio, tanto Cortázar como Calvino ponen de manifiesto una relación intrínseca entre la obra y su creador, subrayando la importancia del humanismo como trasfondo esencial de sus textos⁵⁶. La escritura experimental de ambos refleja también sus inquietudes políticas y sociales, en especial en un contexto histórico de posguerra marcado por la fragmentación cultural y la búsqueda de nuevos paradigmas artísticos. Este enfoque innovador responde al deseo compartido de explorar las fronteras del lenguaje y su capacidad para expresar una realidad que ya no puede ser capturada mediante formas narrativas tradicionales. En sus textos, el lector no solo es un receptor, sino un colaborador activo que debe construir un sentido inédito a partir de fragmentos literarios.

Tanto Julio Cortázar como Italo Calvino comparten un enfoque narrativo que, aunque dialoga con las vanguardias de su tiempo, se distancia de las corrientes dominantes como el *nouveau roman* francés, al que observan con cierto escepticismo. Ambos autores optan por una narrativa que cuestiona la pretendida objetividad de los nuevos novelistas y apuesta, en cambio, por formas más humanas y lúdicas de representación. A través de su personaje Horacio Oliveira en *Rayuela* (1963), Cortázar expresa una fascinación por las vanguardias históricas de los años veinte y treinta, a las que considera más cercanas a su sensibilidad creativa, mientras que Calvino, en *Las cosmicómicas* (1965), crea paisajes fantásticos que suspenden la veracidad científica de las premisas iniciales, incorporando un antropomorfismo deliberado que evoca las fábulas y mitos primitivos.

En *Las cosmicómicas*, Calvino utiliza un estilo que Martin McLaughlin denomina *the cosmic tale*, o sea, el cuento cosmicómico, en el cual combina citas científicas iniciales con narraciones protagonizadas por Qfwfq, un personaje polimórfico que transita entre el humor y la reflexión filosófica⁵⁷. Por ejemplo, en *Un signo en el espacio* Qfwfq deja una marca para afirmar su identidad, pero experimenta una crisis cuando no puede reconocerla, lo que plantea cuestiones sobre la originalidad y el significado de los signos.

⁵⁶ Pujol Duran, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 118.

Los dos autores emplean un lenguaje preciso, pseudo-científico, para parodiar el naturalismo y la objetividad. En *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar incluye *Manual de instrucciones*, donde describe cómo llorar o subir una escalera de forma minuciosa, un recurso que también utiliza Calvino para crear mundos alternativos que critican las limitaciones del determinismo científico. Además, este último, en una introducción a la versión italiana de los cuentos de Cortázar, reconoce la riqueza psicológica y la autonomía moral de los cronopios, destacando que solo pueden definirse a través de sus comportamientos, una idea que resuena en su propia creación de Qfwfq.

La influencia del grupo experimental *Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), fundado en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais, es un aspecto clave para entender la evolución literaria de Julio Cortázar e Italo Calvino. Este grupo, que combinaba literatura y matemáticas, proponía explorar nuevas potencialidades creativas mediante el uso de restricciones formales y reglas específicas. Calvino se unió al *Oulipo* en 1972, y su pertenencia al grupo marcó profundamente su aproximación a la narrativa, especialmente en obras como *Las ciudades invisibles* (1972) o *Si una noche de invierno un viajero* (1979), donde el juego con estructuras y restricciones es evidente.

Una de las técnicas más emblemáticas del Oulipo fue el lipograma, que consistía en evitar el uso de una letra específica en un texto. Georges Perec, uno de los miembros más destacados del grupo, llevó esta técnica al extremo en su novela *La Disparition* (1969), escrita sin utilizar la vocal “e”, la más común en francés. Este tipo de experimentación no solo evidenciaba un dominio técnico del lenguaje, sino que también buscaba expandir los límites de lo que la literatura podía ser.

Por otro lado, aunque Cortázar nunca fue miembro del Oulipo, también recibió una invitación al grupo, que rechazó por su falta de compromiso político. Sin embargo, su obra muestra puntos de contacto con la filosofía oulipiana, especialmente en su interés por las estructuras narrativas experimentales y los juegos literarios. Ejemplos de esto se encuentran en las obras ya mencionadas antes: *Rayuela* (1963), con su estructura no lineal y capítulos que invitan al lector a participar activamente, e *Historias de cronopios y de famas* (1962), donde la lógica interna de los relatos parece responder a reglas implícitas y sistemas propios⁵⁸.

El diálogo entre las obras de Calvino, Cortázar y los oulipianos como Perec pone sus raíces en las técnicas compartidas y en su objetivo común: replantear los límites de la

⁵⁸ Pujol Duran, *op. cit.*, p. 127.

literatura y su capacidad para representar la experiencia humana. Si bien Calvino adopta plenamente la idea de las restricciones formales como motor creativo, Cortázar explora la libertad narrativa desde una perspectiva más lúdica y emocional. En ambos casos queda claro que la literatura puede ser tanto un terreno de experimentación intelectual como una forma de indagar en las complejidades de la existencia.

En resumidas cuentas, la conexión entre Julio Cortázar e Italo Calvino, así como su vínculo con las propuestas del Oulipo, revela una intención recíproca para expandir los límites de la literatura a través de la experimentación formal y narrativa. Aunque cada uno aborda estos desafíos desde perspectivas diferentes, Calvino con un enfoque más estructurado y Cortázar con mayor libertad lúdica, ambos conciben la escritura como un espacio para la innovación y la reflexión sobre la condición humana. Así, se convierten en representantes emblemáticos de una escritura experimental.

Como ya he explicado en el primer capítulo, el Boom Latinoamericano fue un fenómeno literario ocurrido entre los años 1960 y 1970, cuando autores como Julio Cortázar alcanzaron un reconocimiento mundial y su talento logró ser ampliamente reconocido.

En la entrevista con Joaquín Soler Serrano de 1977, Julio Cortázar compartió su visión sobre este fenómeno. Según él, el Boom ocurrió casi por casualidad y permitió que las obras de grandes escritores latinoamericanos fueran conocidas en todo el mundo, generando además un estado de auto-conciencia que abarcó todo el continente. Cortázar observó que algunos creían que el Boom había sido una estrategia comercial impulsada por las editoriales, pero él defendió que su obra, al igual que la de otros autores del movimiento, se había gestado “en la soledad, en la pobreza y sin el menor apoyo editorial”⁵⁹. Explicó que lo que realmente ocurrió fue que las editoriales se dieron cuenta de que las ediciones iniciales y modestas de los libros empezaban a ser leídas por un público cada vez más amplio. Entonces, por razones económicas, decidieron publicarlas en mejores condiciones. Como él mismo afirmó: “no son ellos los que nos inventaron a nosotros”⁶⁰.

Hablando sobre la idea de que muchos consideraron el Boom latinoamericano como una mera maniobra editorial que impulsó a sus autores al éxito, Cortázar enfatiza que ni él ni los otros escritores triunfaron por una estrategia de promoción, sino que triunfaron porque sus obras tenían un valor genuino. Sostiene que ningún esfuerzo editorial puede sostener a un autor o a una literatura si el libro no vale por sí mismo, ya que, en ese caso, no perdura en el tiempo. Así, el reconocimiento y la amplia difusión de sus libros se debieron a su

⁵⁹ Véase <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/julio-cortazar/1051583/>

⁶⁰ *Ibidem*.

calidad y autenticidad, y no a una simple campaña publicitaria. Para él, lo más importante fue que, gracias al Boom, los latinoamericanos comenzaron a leer a los autores de su propio continente. En apenas diez años, los escritores lograron conquistar a sus compatriotas, creando lo que él llamó “un continente que nos lee a nosotros”.⁶¹ Además, destacó que también los españoles comenzaron a leer con interés y aprecio las obras de los autores latinoamericanos⁶².

2.5 Apostilla

Julio Cortázar fue un autor cuya obra trasciende el tiempo, demostrando que la literatura puede ser un espacio de exploración infinita y conexión humana. A lo largo de este capítulo, he intentado ilustrar cómo su narrativa es innovadora y experimental, que va contra de las estructuras literarias tradicionales logrando construir puentes entre América Latina y el mundo. Su capacidad para mezclar lo fantástico con lo cotidiano, lo político con lo lúdico, y su constante diálogo con otras corrientes literarias internacionales, consolidaron su lugar como una figura central del siglo XX. Cortázar con su legado literario marcó una nueva manera de entender la relación entre autor, lector y texto, invitándonos a reinterpretar nuestras propias percepciones de la realidad. Su compromiso con la libertad, tanto en el arte como en la vida, sigue inspirando a generaciones de lectores y escritores en todo el mundo.

⁶¹ Véase <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/julio-cortazar/1051583/>.

⁶² *Ibidem*.

CAPÍTULO 3

EXPLORANDO LOS LÍMITES DE LO REAL: LA LITERATURA FANTÁSTICA

3.1 Introducción

La literatura fantástica ha interesado a críticos y lectores durante siglos gracias a su capacidad de desafiar nuestra percepción de la realidad y sumergirnos en mundos donde lo imposible parece posible. A diferencia de otros géneros narrativos, lo fantástico se define por la incertidumbre: el lector duda entre aceptar un acontecimiento como parte de un orden natural o interpretarlo como una irrupción de lo sobrenatural. Esta ambigüedad es clave para diferenciar lo fantástico de lo real maravilloso, en el que lo sobrenatural es aceptado sin cuestionamientos, y del realismo mágico, donde los sucesos extraordinarios se aceptan sin explicaciones. Muchos críticos consideran casi imposible aprehender o definir lo fantástico; esta dificultad para definirlo no es una debilidad, sino una de sus mayores fortalezas, ya que permite que el género se mantenga en constante evolución, adaptándose a las inquietudes y miedos de cada época.

El género fantástico está estrechamente relacionado con el Romanticismo y la literatura gótica. De hecho, floreció con mayor fuerza en países donde el movimiento romántico tuvo un gran impacto, como en los países anglosajones y Alemania. En cambio, en el ámbito mediterráneo, como en España e Italia, el género fantástico tuvo un impacto menor mientras que en Francia ocupó una posición intermedia. Por ejemplo, en Italia, los primeros textos fantásticos surgieron mucho más tarde que en otros países europeos, ya que el país se incorporó de manera más tardía a los procesos de modernización. Este retraso influyó en el desarrollo del género, que terminó adaptándose a un contexto cultural y social distinto, reflejando las inquietudes propias de una Italia en plena transformación. Aunque tardó, el fantástico italiano logró encontrar su voz única, conectando con las preocupaciones y los cambios de su época⁶³.

⁶³ Ana Salvador González, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, 1984, p. 208.

En el siglo XIX, autores como Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant exploraron lo inquietante y lo desconocido, sentando las bases de lo que más tarde se consolidaría como un género literario bien definido. Sin embargo, una parte de la crítica sostiene que la literatura fantástica había agotado su potencial innovador y original en ese mismo siglo, y que ha sobrevivido principalmente en algunas realidades marginales, como en Sudamérica, donde encontró un terreno fértil para seguir desarrollándose y reinventándose⁶⁴. En este contexto, autores argentinos como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar se convirtieron en importantes representantes del género fantástico, llevándolo a nuevas alturas con su ingenio y originalidad; de ellos se hablará más adelante en la tesis.

Asimismo, fue en el siglo XX cuando el estudio de lo fantástico adquirió un marco teórico más preciso. Tzvetan Todorov, en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1970), propuso una clasificación clara entre lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso. Otros críticos como Roger Caillois y Remo Ceserani ampliaron y cuestionaron sus planteamientos, destacando la complejidad y evolución del género a lo largo del tiempo.

3.2 Lo fantástico según Todorov: entre la duda y la ambigüedad

Tzvetan Todorov fue uno de los primeros en definir la literatura fantástica como un género literario, marcando un antes y un después en su estudio. Su teorización es fundamental porque fue el primer intento serio y sistemático de analizar este fenómeno desde una perspectiva estructuralista, tomando como base conceptos de la teoría de los géneros de Northrop Frye. Según Todorov, lo fantástico se sitúa en un espacio intermedio entre dos extremos: lo fantástico-extraño (the uncanny) y lo fantástico-maravilloso. Para él, lo que llamó lo fantástico puro es un momento de incertidumbre en el que el lector duda entre una explicación racional y una sobrenatural de los hechos narrados. Según Todorov esta duda es el núcleo del género en cuestión⁶⁵.

En su clasificación de la ficción no realista, distingue tres categorías principales: lo insólito (o extraño), lo maravilloso y lo fantástico. La clave para diferenciarlas está en cómo se aborda lo sobrenatural en la narración. Si al final de la historia se ofrece una explicación racional para los eventos extraños, como un sueño, una alucinación o un engaño, estamos

⁶⁴ Claudia Magos, “De nuevo sobre lo fantástico”, *Revista de crítica y teoría literarias*, vol. VI, n. 11, 2008, p. 164.

⁶⁵ Aida M. Beaupied, “La teoría de lo fantástico de Todorov en Anónimo de Ignacio Solares”, *Chasqui*, vol. 9, n. 2/3, 1980, p. 59.

ante lo insólito. Si, al contrario, lo sobrenatural se acepta como parte de la realidad del mundo narrativo sin cuestionamientos, el texto pertenece a lo maravilloso. Ejemplos clásicos de esta última categoría son los cuentos de hadas, las leyendas y las fábulas, donde lo mágico o irracional es algo natural dentro de ese universo. Lo fantástico, en cambio, ocupa un lugar intermedio, caracterizado por la vacilación del lector entre ambas interpretaciones.

El esquema de Todorov puede visualizarse como un diagrama de Venn en el que estos tres géneros se entrecruzan. A la izquierda encontramos lo extraño puro, al centro lo fantástico y a la derecha lo maravilloso. En las intersecciones surgen dos subcategorías: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. Lo fantástico-extraño se refiere a relatos en los que los sucesos aparentemente sobrenaturales acaban teniendo una explicación racional, lo que lo convierte en un sobrenatural explicado. Por su parte, lo fantástico-maravilloso designa aquellos relatos que, tras mantener la ambigüedad, concluyen con la aceptación de lo sobrenatural como parte del universo narrativo.

De este modo, Todorov presenta lo fantástico como una frontera difusa entre dos géneros, casi como un género evanescente. Si las leyes de la naturaleza que rigen el mundo narrado se mantienen intactas, la obra pertenece al ámbito de lo extraño. Si, en cambio, se requiere la aceptación de nuevas leyes que expliquen los hechos narrados, la obra se inscribe en lo maravilloso. En el centro, lo fantástico puro representa el momento en que la incertidumbre domina la percepción del lector y mantiene en equilibrio la balanza entre lo racional y lo irracional⁶⁶. Sin embargo, Todorov aclara que, en cuanto el lector se inclina por una explicación (ya sea racional o sobrenatural), el relato deja de ser fantástico.

Para el crítico búlgaro, una obra pertenece al género fantástico solo si cumple tres condiciones; la primera es que el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a dudar entre una explicación natural y una sobrenatural de los eventos descritos. Luego, esta duda también puede ser experimentada por un personaje, lo que permite que el lector se identifique con él y viva la incertidumbre como parte de la trama. En fin, el lector tiene que adoptar una actitud específica hacia el texto, rechazando interpretaciones alegóricas o poéticas. Aunque estas condiciones no tienen el mismo peso (la primera y la tercera son esenciales, mientras que la segunda es opcional), juntas definen lo que Todorov llama “lo fantástico puro”. Este momento de incertidumbre es lo que distingue al género fantástico de otros géneros no realistas, como lo maravilloso o lo extraño⁶⁷.

⁶⁶ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti Editori, 1983, pp. 48-49.

⁶⁷ Todorov, *op. cit.*, p. 36.

Según Todorov, la literatura fantástica es aquella que despierta en el lector sentimientos de inquietud, miedo o desconcierto, sin importar el contexto en el que se lea. Para él, el lector no es una persona real, sino una figura dentro del propio texto, lo que se conoce como lector implícito. Este lector debe aceptar el mundo representado en la historia como real, pero también experimentar la misma duda que sienten los personajes frente a ciertos sucesos inexplicables. Lo fantástico, según esta teoría, surge de esa incertidumbre: ni el lector ni los personajes pueden determinar con certeza si lo que ocurre tiene una explicación lógica o si es algo sobrenatural.

Sin embargo, esta definición tiene sus límites. Al centrarse en la ambigüedad como elemento esencial del género, Todorov deja fuera muchas obras que se consideran fantásticas pero que no dependen de la duda para generar su efecto. Además, su concepción del lector como una función del texto ignora la diversidad de interpretaciones que pueden surgir según el contexto cultural o la experiencia personal de cada lector real. En este sentido, aunque su teoría sigue siendo un punto de referencia clave, no es la única manera de entender lo fantástico, y otros estudiosos han ampliado esta visión para incluir enfoques más flexibles y abiertos⁶⁸.

Otro aspecto interesante de la teoría de Todorov es su uso del concepto de lo perturbador, tomado de Sigmund Freud. Este término, que en psicoanálisis se refiere a una sensación de inquietud causada por lo familiar que se vuelve extraño o por el resurgimiento de traumas reprimidos, fue incorporado por Todorov para explicar ciertos efectos del género fantástico. Esta idea de lo perturbador se relaciona con la diferencia establecida por Freud en su célebre estudio sobre lo *Unheimlich* (aproximadamente: lo inquietante, lo que sale de lo cotidiano aceptable por la razón). Freud señalaba que, en los cuentos de hadas, se deja automáticamente de lado la realidad para entrar en un plano recreativo o infantil. Sin embargo, la situación cambia si el escritor pretende moverse en el mundo de la realidad común, pues ahí las manifestaciones extrañas o insólitas, aceptadas de plano en el cuento de hadas, provocan inevitablemente el sentimiento de lo *unheimlich*, que los ingleses llaman *uncanny* y que no tiene un equivalente preciso en español o en francés⁶⁹.

Sin embargo, la teoría de Todorov generó polémica. Llegó a afirmar que lo fantástico, como género, perdería vigencia con la llegada del psicoanálisis en el siglo XX, ya que este habría proporcionado una explicación racional para los fenómenos que antes se consideraban

⁶⁸ Blas Matamoro, "Fantástico, fantasías, fantasmas", *Hispanérica*, vol. 22, n. 66, 1993, pp. 91-92.

⁶⁹ Julio Cortázar, "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 25, 1975, p. 150.

sobrenaturales. Según él, el psicoanálisis explicaría lo fantástico, reduciéndolo a meras manifestaciones del subconsciente.

Esta afirmación ha sido criticada por muchos estudiosos quienes señalan que lo fantástico no solo no ha desaparecido, sino que sigue evolucionando y reinventándose en la literatura contemporánea.

Es importante reconocer que lo fantástico es un fenómeno mucho más amplio y diverso de lo que cualquier teoría puede abarcar. Hoy en día, hablar de un género fantástico uniforme resulta insuficiente, ya que este incluye una gran variedad de formas, estilos y enfoques que desafían las categorías rígidas. Lo fantástico sigue vivo, desafiando nuestras expectativas y expandiendo los límites de lo que consideramos posible.

3.3 Lo fantástico según Caillois: una ruptura de la coherencia universal

Roger Caillois, otro teórico fundamental en el estudio de lo fantástico, ofrece una perspectiva complementaria y enriquecedora a la de Todorov. Para Caillois, lo fantástico no se limita a la vacilación entre lo racional y lo irracional, sino que constituye una experiencia emocional intensa que emerge cuando lo sobrenatural irrumpe en el mundo cotidiano. Esta ruptura del orden natural desencadena emociones como el miedo, el asombro o la fascinación, conectando al lector con algo más profundo y universal.

En su *Antologie du fantastique*, Caillois describe lo fantástico como algo que puede surgir y desarrollarse solo en un mundo donde el milagro ha sido prohibido y en el que cada efecto está ligado a una causa rigurosamente identificable, es decir, en el contexto de la modernidad, que vio nacer a los primeros escritores reconocidos como exponentes del género fantástico, como Hoffmann en Alemania y Nodier en Francia. De este modo, lo fantástico puro sería un producto característico del siglo XIX⁷⁰.

Para entender la distancia entre el mundo sobrenatural de las hadas y los milagros, y nuestro mundo regido por leyes inmutables donde el milagro es imposible, Caillois propone dos conceptos clave: lo maravilloso y lo fantástico. En el universo de lo maravilloso, explica, todo está poblado de dragones, unicornios, hadas y milagros cotidianos. La magia es parte de la realidad. En cambio, en lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se convierte en una agresión prohibida y amenazadora, que

⁷⁰ Elisa Segnini y Vittorio Frigerio, “La narrazione fantastica e il mondo naturale introduzione”, *Belphégor*, vol. 12, n. 1, 2014, p. 3.

rompe con la estabilidad de un mundo regido por leyes inmutables. Es lo imposible que surge de repente en un mundo donde lo imposible está, por definición, desterrado. Como subraya Ana González Salvador, para Caillois lo fantástico es “una ruptura del orden establecido, irrupción de lo inadmisible en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”⁷¹.

Caillois define la literatura fantástica como un juego con el miedo que contribuye a la creación de un clima de terror que desemboca en la desaparición, la condena espiritual o la muerte del personaje⁷². En la literatura de lo maravilloso, en cambio, el espanto que proviene de la violación de las leyes naturales no tiene ningún lugar⁷³. En un mundo domesticado por la ciencia, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío. Este escalofrío no puede producirse en el reino de lo maravilloso, donde la realidad misma es tan mágica como los cuentos de hadas.

En su análisis, el autor distingue tres etapas en el desarrollo del género fantástico: el cuento de hadas, lo fantástico propiamente dicho y la ciencia ficción. En el cuento de hadas, el hombre, aún desprovisto de las técnicas para dominar la naturaleza, satisface en el ámbito de lo imaginario deseos irrealizables, como volverse invisible, actuar a distancia o escapar a la vejez y la muerte. Lo fantástico, en cambio, surge en un mundo donde la ciencia ha establecido un orden racional, y lo sobrenatural se percibe como una amenaza. La ciencia ficción, por su parte, emerge como una evolución del género, explorando lo desconocido a través del progreso técnico y científico⁷⁴.

Una de las contribuciones más originales de Caillois es su cuestionamiento de algunas ideas de Todorov. Para él, lo fantástico no depende únicamente de la incertidumbre del lector, sino que es una experiencia más visceral y emocional. Además, rechaza la idea de que el género haya perdido vigencia con el advenimiento del psicoanálisis. Por el contrario, sostiene que lo fantástico sigue siendo relevante porque explora los límites de lo humano y lo desconocido, temas que nunca pierden actualidad.

⁷¹ Ana Salvador González, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, 1984, p. 214.

⁷² *Ibidem*, p. 218.

⁷³ Andreea Iliescu, *Lo fantástico, una encrucijada de realidades*, Tesis, Universidad de Cracovia, s.f., p. 277.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 279.

3.4 Más allá de Todorov y Caillois: la visión de Ceserani sobre lo fantástico

En el marco de las reflexiones teóricas sobre lo fantástico, Todorov lo define como un estado de incertidumbre en el que el lector oscila entre una explicación racional y otra sobrenatural ante la irrupción de lo inexplicable. Por su parte, Caillois lo asocia con la irrupción de lo sagrado e imposible en un mundo gobernado por leyes racionales, una fractura del orden establecido que provoca una experiencia emocional intensa. Con la perspectiva de Remo Ceserani se ofrece un enfoque que amplía esta comprensión del género. En su trabajo, Ceserani no solo ubica lo fantástico dentro de diferentes tradiciones literarias, sino que además propone ideas como el *neofantástico*, una versión más moderna del género que borra las fronteras entre lo real y lo imaginario.

El crítico identificó dos corrientes críticas que, aunque opuestas, han marcado la discusión sobre lo fantástico en la literatura. Por un lado, están aquellos que ven lo fantástico como un modo literario específico, casi como un fenómeno limitado a ciertos textos del Romanticismo europeo. En este grupo se encuentra, por ejemplo, el ya mencionado Todorov. Por otro lado, están los críticos que buscan expandir los límites de lo fantástico, liberándolo de las restricciones históricas y geográficas, y proponiendo que este género puede manifestarse en cualquier época y contexto, siempre que se den ciertas condiciones narrativas.

En este debate, el crítico destaca la importancia de entender lo fantástico no como un género cerrado, sino como una forma de expresión literaria que se adapta a los cambios culturales y sociales. Para él, lo fantástico no es solo un conjunto de reglas o convenciones, sino una manera de explorar lo desconocido y lo inexplicable, algo que trasciende épocas y fronteras.

En su obra *Il fantastico* (1996), este crítico dedica un capítulo especialmente revelador, titulado *Procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico*, donde realiza un análisis de los recursos retóricos y estilísticos que definen este género. Este capítulo es una guía detallada para identificar lo fantástico en un texto y también ofrece una visión profunda de cómo estos elementos se combinan para crear ese efecto de extrañeza y maravilla que caracteriza a las obras del género. El crítico nos muestra cómo, a través de ciertos procedimientos narrativos, lo cotidiano puede transformarse en algo inesperado, inexplicable y, fascinante. Para él, el efecto fantástico surge de la tensión entre lo familiar y lo extraño, una dinámica que desafía al lector a cuestionar su percepción de la realidad.

Este enfoque ha llevado a algunos críticos a identificar en la obra de Ceserani un concepto nuevo, al que han llamado *Neofantástico*, el cual se caracteriza por la eliminación de las fronteras entre lo real y lo imaginario o, más precisamente, por la creación de puentes ilógicos, o con una lógica distinta, que conectan ambos planos. Se generan así umbrales que pueden ser atravesados en múltiples direcciones, colocando dos niveles de realidad siempre en el mismo plano. A diferencia de la tradición fantástica del siglo XIX, donde el relato avanzaba del mundo conocido hacia lo desconocido, de lo familiar a lo inquietante, en el neofantástico se da una interacción constante entre realidades, una alteración de las coordenadas lógicas, espaciales y temporales. Ceserani advierte que es fundamental analizar lo fantástico también desde un marco cultural, epistemológico y temático, lo que permite comprender mejor la especificidad del género y su evolución en la literatura contemporánea⁷⁵.

El crítico también señala que el neofantástico no se limita a la literatura, sino que ha influido en otras formas de expresión artística, como el cine y la televisión. Películas como *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro o series como *Black Mirror* son ejemplos de cómo lo fantástico sigue evolucionando y adaptándose a nuevas narrativas y medios. Esta expansión del género demuestra su capacidad para mantenerse relevante en un mundo cada vez más complejo y lleno de incertidumbres.

En resumen, Ceserani nos ofrece una visión renovada de lo fantástico y nos invita a explorar cómo este género sigue evolucionando, adaptándose a nuevas formas de entender el mundo y la literatura. Su análisis no solo es una herramienta invaluable para los estudiosos de la literatura, sino también una invitación a los lectores a adentrarse en un universo donde lo imposible se vuelve posible y lo cotidiano se transforma en algo extraordinario⁷⁶.

La teoría de lo fantástico ha sido abordada desde distintas perspectivas, y cada autor ha aportado matices que enriquecen su estudio. Las teorías de Todorov, Caillois y Ceserani ofrecen distintas formas de entender lo fantástico en la literatura. Todorov lo define a partir de la incertidumbre del lector, Caillois lo relaciona con la ruptura del orden racional y la irrupción de lo imposible, y Ceserani amplía el análisis al contexto histórico y cultural. Aunque sus enfoques difieren, todos coinciden en que lo fantástico desafía nuestra percepción de la realidad y sigue siendo un género relevante, capaz de reinventarse y adaptarse a nuevas formas de expresión.

⁷⁵ Massimo Del Pizzo, “*Il fantastico di Remo Ceserani*”, *Studi di letteratura francese*, vol. 23, 1998, p. 263.

⁷⁶ Mirella Marotta, “Remo Cesarini: la confianza en los estudiantes”, *Cuadernos de filología italiana*, 34, 2017, pp. 233-234.

3.5 Edgar Allan Poe y el terror fantástico: una mirada a la mente humana con sus sombras

En nuestro recorrido por la literatura fantástica, es imprescindible detenernos en la figura de Edgar Allan Poe, uno de los representantes más importantes de la literatura sobrenatural en Norteamérica. Poe no solo es un pionero del género fantástico, sino también un maestro del terror psicológico y de la narrativa gótica, cuyas obras han influido en generaciones de escritores y artistas.

Su obra retoma la tradición europea, pero le añade elementos fantásticos influenciados por las creencias psicológicas y espirituales de los primeros colonos, quienes, en contacto con la naturaleza del Nuevo Mundo, desarrollaron una sensibilidad particular hacia lo desconocido. Este contexto histórico y cultural es fundamental para entender cómo Poe fusiona lo gótico europeo con una visión única norteamericana, marcada por el miedo hacia lo desconocido y la exploración de los límites de la mente humana⁷⁷.

Lo que distingue a Poe es su profunda inmersión en la psicología de sus personajes. Más que centrarse en la mera manifestación de lo sobrenatural, su interés principal es explorar la mente y el alma de los protagonistas, destacando sus voces, emociones y miedos más profundos⁷⁸. En este sentido, Poe se aleja en la mayoría de sus escritos de la concepción de lo fantástico según Todorov; su enfoque está más vinculado al terror psicológico y a la manera en que lo sobrenatural puede convertirse en una proyección del interior de sus personajes⁷⁹.

Lo sobrenatural en Poe se construye a través de diferentes oposiciones, como lo animado y lo inanimado, lo físico y lo mental, lo real y lo aparente. Además, su obra presenta una reinterpretación constante, aunque menos explícita o ritualizada, de algunos temas que Todorov considera característicos de lo fantástico, como la metamorfosis y el pandeterminismo⁸⁰, término con el que se indica un universo donde todo está regido por reglas fijas e inalterables, donde incluso lo sobrenatural opera bajo principios deterministas.

Sin embargo, lo esencial en Poe no es solo la presencia de lo sobrenatural, sino la manera en que este se integra en la narración para lograr un efecto de verosimilitud. En su escritura, el contenido mágico y los detalles realistas conviven dentro de una estructura

⁷⁷ Benjamin F. Fisher, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 17.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁷⁹ Todorov, *op.cit.*, p. 52.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 45.

racional y equilibrada, en la que la representación de lo extraordinario se apoya en un realismo de tipo analítico. De este modo, Poe consigue que lo inquietante y lo inexplicable se filtren en la realidad de sus personajes sin romper del todo la lógica del relato, manteniendo esa ambigüedad que permite al lector oscilar entre una explicación racional y otra sobrenatural. Esta técnica narrativa es una de las claves de su éxito y de su influencia en el género fantástico⁸¹.

El terror en los personajes de Poe, y por lo tanto en sus lectores, se basa en los principios del comportamiento humano, en las reacciones psicológicas y en las distintas formas de sufrimiento mental. En lugar de situar el plano de lo real junto al de lo sobrenatural como dos dimensiones separadas, lo que hace Poe es presentar la realidad de la mente como la única válida. Este enfoque subjetivo permite que lo sobrenatural sea una manifestación de los conflictos internos de sus personajes.

Esta perspectiva le permite desarrollar una conciencia profunda y, al mismo tiempo, típicamente norteamericana sobre las implicaciones simbólicas del género, alejándose del modelo europeo más tradicional y explorando los límites entre la razón y la locura, la percepción y la alucinación, lo real y lo imaginario. Poe, creando historias de terror, nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la mente humana con su capacidad de crear y destruir realidades.

Poe se dedica principalmente al cuento breve. En sus relatos, al igual que en el resto de su obra, todo está pensado para lograr una unidad de efecto, donde cada detalle contribuye a la intensidad del conjunto. Aunque el cuento es breve, debe tener la misma profundidad y densidad que una obra más extensa, lo que exige una gran habilidad por parte del autor. Toda la historia se construye como un clímax progresivo que conduce a un desenlace impactante, en el que todo lo que el lector ha experimentado junto al protagonista estalla de forma inevitable. Además, Poe presta especial atención a su público y elige cuidadosamente los temas de sus relatos para captar el interés del lector medio, asegurando que sus historias sean accesibles y atractivas sin perder profundidad.

⁸¹ Gianfranca Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Milano, E.S.U., 1990, p. 123.

3.5.1 The black cat (1843)

Uno de los cuentos de Edgar Allan Poe que puede considerarse fantástico según la teoría de Tzvetan Todorov es *The Black Cat* (1843). Este relato, que combina elementos de terror psicológico y sobrenatural, es un ejemplo perfecto de cómo Poe explora los límites entre la razón y la locura y entre lo real y lo imaginario. En este cuento, Poe nos mete de lleno en la mente de un narrador poco fiable, cuyo descenso hacia la locura y la violencia se entrelaza con eventos aparentemente sobrenaturales. La figura del gato negro, que parece encarnar una fuerza vengativa, actúa como un símbolo de culpa y castigo, mientras que el protagonista lucha por mantener su cordura en un mundo que se desmorona. A través de una narración llena de tensiones psicológicas y detalles macabros, Poe no solo nos asusta, sino que también nos hace cuestionar la naturaleza de la realidad y la fragilidad de la mente humana, como ya hemos subrayado.

El relato comienza con la narración en primera persona del protagonista, cuyo nombre desconocemos, quien se encuentra en prisión esperando ser ejecutado por el asesinato de su esposa⁸². Su intención es liberar su alma de los crímenes cometidos al relatar, de manera objetiva, la serie de eventos domésticos que lo llevaron a cometer tales actos. Sin embargo, no espera que su público le crea, ya que incluso a él le cuesta creer en estas locuras. No intentará explicarlos, porque para él solo representan hechos horribles. Así, comienza una larga analepsis que revive estos sucesos terribles.

La evocación inicia con la descripción del protagonista en su infancia. De niño, era tierno y bondadoso, especialmente con los animales, a los que amaba profundamente. Sin embargo, con el tiempo y debido a su abuso del alcohol, su carácter cambió drásticamente, volviéndose agresivo hacia las personas cercanas, incluyendo a su esposa y a su gato Pluto. Una noche, ebrio y molesto por un supuesto comportamiento del gato, le saca un ojo. Según él, Pluto lo ignoraba; esto podría ya ser leído como el primer indicio de su inestabilidad mental. Al día siguiente, el protagonista siente un arrepentimiento débil y poco sincero por lo sucedido. Con el paso del tiempo, desarrolla una obsesión morbosa hacia el gato y comienza a sentir placer al causarle dolor, hasta que finalmente lo ahorca y lo mata.

En los meses siguientes después del primer crimen doméstico, el protagonista es atormentado por un sentimiento indefinido que parece remordimiento, pero en realidad no

⁸² Bethany Prenevost, “*Analysis of Edgar Allan Poe’s The Black Cat*”, Wordpress, 2016, s.p., en <https://bethanyprenevost.wordpress.com/2016/03/05/analysis-of-edgar-allan-poes-the-black-cat/>.

lo es. Más bien, es la falta de su obsesión por el animal otro síntoma de su inestabilidad mental. Por ello, busca otro gato para reemplazar a Pluto. Una vez que lo encuentra, inicialmente se siente contento con el afecto del nuevo felino. Sin embargo, la presencia del gato se vuelve cada vez más intrusiva y molesta, despertando en el protagonista un sentimiento de irritación creciente.

Este sentimiento se intensifica cuando nota que en el pecho del gato negro aparece una mancha de pelo blanco que forma una figura: una horca, un símbolo funesto. Este sería el segundo signo de persecución y muerte en un clímax ascendente. El primer signo fue el rostro de Pluto dibujado en la pared después del incendio de su casa, como una advertencia:

On the day succeeding the fire, I visited the ruins. The walls, with one exception, had fallen in. [...] I approached and saw, as if graven in *bas-relief* upon the white surface, the figure of a gigantic *cat*. The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal's neck⁸³.

Tras haberse enterado de este símbolo raro en el pecho del gato, el protagonista desea alejarlo de él, pero el animal lo sigue constantemente. Un día, en el sótano de su casa, intenta matarlo con un hacha, pero su esposa se interpone y recibe el golpe en la cabeza, muriendo instantáneamente. El protagonista oculta su cadáver entre las paredes del sótano, pero más tarde los agentes lo descubren gracias a los maullidos del gato el cual se había introducido entre las paredes. Será precisamente el animal quien condena al protagonista a la muerte.

Con la imagen del gato entregando el cadáver a los policías, se cierra el clímax ascendente de elementos siniestros: el rostro de Pluto, el símbolo en el pecho del gato y el maullido que anuncia la condena y, por tanto, la muerte del protagonista.

Este relato es un excelente ejemplo de lo fantástico psicológico. El narrador es poco fiable y su percepción de la realidad está distorsionada, lo que hace que el lector oscile entre dos posibilidades: los eventos pueden explicarse racionalmente: el narrador está loco y malinterpreta lo que sucede o hay un elemento sobrenatural: la reencarnación del gato como venganza por el asesinato del primero. Como subrayado anteriormente, esta ambigüedad es el corazón del género fantástico según Todorov, quien lo define precisamente por esa vacilación entre una explicación racional y una sobrenatural, sin que se resuelva del todo la

⁸³ Edgar Allan Poe, *The black cat*, *United States Saturday Post*, 1843, p. 7.

duda. El lector queda atrapado en un estado de incertidumbre constante, lo que genera una sensación de inquietud y desasosiego.

La figura del narrador poco fiable es clave en este relato; en efecto el cuento empieza con esta declaración del narrador: “I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream”⁸⁴. Poe utiliza esta técnica para involucrar al lector en la mente perturbada del protagonista, donde los límites entre la realidad y la alucinación se borran. El alcoholismo del protagonista y su obsesión por el gato son elementos que refuerzan la idea de que su percepción podría estar alterada, pero al mismo tiempo, los eventos sobrenaturales, como la aparición del segundo gato con la marca de la horca en el pecho, parecen demasiado concretos para ser simples alucinaciones. Esta dualidad es lo que hace que el relato sea tan perturbador y fascinante.

Además, el uso del gato como símbolo de venganza y justicia divina añade una capa de profundidad al relato. Si bien el protagonista intenta racionalizar sus actos, atribuyéndolos a su adicción al alcohol, el gato parece encarnar una fuerza sobrenatural que lo persigue y lo castiga por sus crímenes. En el ámbito del psicoanálisis, Jung habla de sombra es decir para oscura de cada individuo, que, en este, podría ser el gato negro. El protagonista culpa también a la propia depravación, convencido de que su comportamiento aberrante es consecuencia de una perversidad innata en el ser humano. El narrador lo deja sentado poco después de su primer ataque contra el gato: “I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart—one of the indivisible faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man”⁸⁵.

De esta manera, intenta justificar su crimen apelando a la naturaleza perversa del corazón humano. Sin embargo, esta explicación genera escepticismo en el lector, ya que proviene del propio narrador, cuya credibilidad es cuestionable. Esto plantea dudas en el lector que no sabe si el gato es una proyección de la culpa del protagonista o una entidad real que busca venganza. Poe no ofrece una respuesta clara, manteniendo así la ambigüedad que define lo fantástico⁸⁶.

Desde una perspectiva crítica, este relato también puede leerse como una exploración de los límites de la mente humana. Poe juega con la idea de lo sobrenatural y también

⁸⁴ Poe, *op.cit.*, p. 3.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁸⁶ Joseph Stark, “Motive and Meaning: The Mystery of the Will in Poe's *The Black Cat*”, *The Mississippi Quarterly*, vol. 57, n. 2, 2004, pp. 259-260.

cuestiona la fiabilidad de la percepción y de la memoria. El narrador insiste en que está contando los hechos de manera objetiva, pero su relato está lleno de contradicciones y detalles que sugieren lo contrario. En un momento clave, el protagonista describe cómo “the fury of a demon instantly possessed me”⁸⁷, una frase que revela su pérdida de control y su incapacidad para distinguir entre sus impulsos y una posible influencia externa. Esto refleja la fragilidad de la razón humana y su tendencia a distorsionar la realidad bajo el peso de la culpa y el miedo.

En resumen, *El gato negro* es una obra maestra del fantástico psicológico que combina elementos sobrenaturales con una profunda exploración de la mente humana. La ambigüedad entre lo racional y lo irracional, la figura del narrador poco fiable y el simbolismo del gato como agente de venganza hacen de este relato un ejemplo perfecto de cómo Poe utiliza el género fantástico para explorar temas universales como la culpa, la locura y la justicia. Como señala Todorov, lo fantástico no reside en lo sobrenatural en sí, sino en la incertidumbre que genera en el lector, y Poe domina esta técnica de forma magistral

3.5.2 William Wilson (1839)

El cuento *William Wilson* (1839) es otro ejemplo fascinante de la narrativa fantástica de Poe, en particular por centrarse en la temática del doble o doppelgänger. El escritor norteamericano utiliza este tema otra vez para explorar los conflictos internos del ser humano y los límites entre la realidad y la imaginación.

El protagonista, William Wilson se encuentra perseguido por su doble (William Wilson el segundo) que parece encarnar todo aquello que él sofoca en sí mismo: la moralidad, la conciencia, el autocontrol. Lo que representa verdaderamente este doble es la proyección de la psique del protagonista, con sus defectos y contradicciones. A medida que la historia avanza, la diversidad entre el yo y el otro se va difumando, creando una atmósfera de tensión y ambigüedad.

El lector no podrá entender si el doble es una figura real o una creación de la mente perturbada del protagonista. Algo similar a lo que acabamos de analizar en el otro cuento. Otra vez, esta ambigüedad es el núcleo del efecto fantástico, ya que mantiene al lector en un

⁸⁷ Poe, *op. cit.*, p. 5.

estado de incertidumbre constante, preguntándose si lo que está leyendo es producto de la locura o de un fenómeno sobrenatural.

La lucha del protagonista contra *el otro* resulta ser vana, ya que el doble es inseparable del protagonista. Por lo tanto, el verdadero choque no es contra un enemigo externo, sino contra uno mismo, contra esa parte negativa de cada uno de nosotros que no nos gusta. Una vez más Poe logra escribir un cuento juntando la exploración psicológica con una atmósfera opresiva, inquietante y elementos sobrenaturales.

Desde el inicio, el narrador advierte al lector que William Wilson es solo un nombre ficticio, pues su verdadero nombre ha sido objeto de desprecio y horror, hasta convertirlo en un paria. Su intención al contar la historia es justificar su caída en la maldad, sugiriendo que ha sido víctima de circunstancias fuera de su control:

I would fain have them believe that I have been, in some measure, the slave of circumstances beyond human control. I would wish them to seek out for me, in the details I am about to give, some little oasis of fatality amid a wilderness of error⁸⁸.

Wilson describe su infancia como marcada por un carácter heredado de sus padres y la falta de control sobre sus impulsos. En su adolescencia, es enviado a un colegio en un pueblo inglés, donde conoce a su Doble, un joven idéntico a él en apariencia, comportamiento e incluso fecha de nacimiento⁸⁹. La única diferencia entre ambos es que el segundo Wilson solo puede hablar en un susurro. Esta semejanza provoca confusión entre sus compañeros, quienes llegan a creer que son hermanos gemelos.

El protagonista rechaza desde el principio esta conexión y ve en su Doble un rival que desafía su autoridad en los estudios y en los juegos. Sin embargo, también lo teme, pues su presencia lo obliga a confrontar su propia vulnerabilidad. Su relación es compleja: mezcla animosidad, respeto, miedo y una extraña fascinación.

El punto de ruptura ocurre cuando el protagonista, movido por la ira, decide gastarle una broma a su Doble y entra en su habitación de noche. Al iluminar su rostro dormido con

⁸⁸ Edgar Allan Poe, "William Wilson", en *Tales of the grotesque and arabesque*, Gothic digital series, 1840, p. 2.

⁸⁹ En este relato encontramos unos detalles autobiográficos, en efecto, la fecha de nacimiento de los dos protagonistas, el 19 de enero de 1813, es igual a la de Poe excepto por el año; además, la experiencia escolar narrada recuerda el colegio en que el autor estudió en Escocia, y la etapa universitaria del personaje no difiere mucho de las supuestas razones por las que Poe fue expulsado de la Universidad de Virginia.

una lámpara, siente un terror paralizante: la semejanza entre ambos es absoluta, como si el otro no fuera una simple imitación, sino su reflejo exacto:

I looked; —and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror. Gasping for breath, I lowered the lamp in still nearer proximity to the face. Were these —these the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague in fancying they were not. What was there about them to confound me in this manner? I gazed; — while my brain reeled with a multitude of incoherent thoughts⁹⁰.

Aterrorizado por esta revelación, huye del colegio y se inscribe en Eton, convencido de que su Doble es solo una alucinación de su mente. En Eton y más tarde en Oxford, se entrega a una vida de excesos y engaños, aprovechando su inteligencia para manipular a los demás en los juegos de azar. Sin embargo, su Doble reaparece en momentos clave, desenmascarándolo y frustrando sus planes. Uno de estos encuentros ocurre en medio de un partido de naipes, cuando un misterioso joven vestido como él expone su trampa y desaparece, dejando detrás de sí un manto idéntico al suyo.

Incapaz de escaparse de su sombra, el protagonista huye por toda Europa, pero su perseguidor lo sigue a cada paso. El enfrentamiento final ocurre en Roma, durante un baile de máscaras en el palacio del duque de Broglio. Mientras intenta seducir a la esposa del duque, es interrumpido una vez más por su Doble. Lleno de furia, lo persigue y lo desafía a un duelo de espadas. En un arrebato de violencia, le asesta un golpe mortal en el pecho. Cuando cree haber vencido, se gira un instante hacia la puerta ve una imagen aterradora: un espejo donde antes no estaba reflejado nada. Pero lo que refleja no es su propio rostro, sino el de su Doble, pálido y cubierto de sangre:

Thus, it appeared, I say, but was not. It was my antagonist —it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor. Not a thread in all his raiment —not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!⁹¹.

⁹⁰ Poe, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁹¹ Poe, *op. cit.*, p. 15.

Con sus últimas palabras, el Doble revela la terrible verdad: al matarlo, el protagonista se ha destruido a sí mismo. Ahora, condenado a vagar por el mundo incompleto, ha perdido la vida, junto con el cielo y la esperanza de salvación. Este cuento tiene un desenlace trágico a nivel existencial, como bien subraya Whitney May en su artículo: “in destroying his double entirely, Wilson maims his personhood, condemning himself to a life of bacchanalian freedom that will never satisfy because he possesses the need for human sympathy but lacks the capacity for human guilt that would facilitate it”⁹².

Como anticipado anteriormente, es de relevante importancia el desarrollo psicológico trazado por Poe en este cuento. El segundo Wilson se puede considerar la proyección de las partes del ser que el primer Wilson ha ignorado porque no las desea, pero con las que está obligado a enfrentarse en todo caso. Este *otro* pertenece al ser verdadero y por lo tanto hay que involucrarlo en ello; la incapacidad de realizar este proceso lleva al protagonista a una enfermedad mental causada por el hecho de querer independizarse del *otro*, de esta *sombra* que amenaza la estabilidad y la conciencia primaria del ser. Matando al segundo Wilson, se impide esta reconexión con la parte sombría del subconsciente, provocando la caída en un estado de enfermedad mental permanente. Esta incapacidad de entrar en contacto con el lado oscuro con todo lo que el personaje no ha aceptado de sí quitándolo, se puede notar en la dificultad del primer Wilson en ver la cara de su enemigo. El protagonista intenta vencer al otro, alejándolo, pero en realidad, en este modo, le está otorgando más poder. Lo peculiar es que los rasgos de la personalidad del primer Wilson son aquellos que normalmente se atribuirían al *otro*, como la ludopatía, la inclinación a los vicios y al derroche. Sin embargo, el protagonista se enorgullece de estas características. En cambio, el segundo Wilson, parece representar todo lo contrario: encarna valores morales positivos como la calma, la honestidad y la sinceridad, cualidades que, en teoría, deberían pertenecer al Yo⁹³.

En conclusión, William Wilson es un cuento que va más allá de la simple historia de un doble perseguidor. Poe construye un relato en el que el conflicto no es entre dos individuos distintos, sino dentro de la propia psique del protagonista. Desde el punto de vista del género fantástico, este relato es fundamental porque juega con la ambigüedad entre lo real y lo imaginario, manteniendo al lector en un estado de incertidumbre constante.

⁹² Whitney Shylee May, “The influence of place on identity in Poe’s *Morella* and *William Wilson*”, *Penn state university press*, vol. 8, n. 2, 2017, p. 229.

⁹³ D. J. Moores, “Oh gigantic paradox: Poe’s *William Wilson* and the Jungian self”, *The Edgar Allan Poe review*, vol. 7, n. 1, 2006, p. 35.

La figura del Doble representa todo aquello que el primer Wilson se niega a aceptar de sí mismo, convirtiéndose en una manifestación ineludible de su conciencia y su parte reprimida.

El desenlace trágico refuerza esta idea: al intentar destruir su *otro*, el protagonista no hace más que condenarse a una existencia vacía, privada de equilibrio y de sentido: se condena a la autodestrucción, dado que no es posible negar una parte de nosotros mismos.

Poe, una vez más, logra entrelazar el análisis psicológico con la atmósfera inquietante y opresiva que define su literatura. *William Wilson* no solo explora el tema del Doble, sino que, a través de la ambigüedad característica del género fantástico, plantea una profunda reflexión sobre la identidad, el remordimiento y la lucha interna del ser humano, manteniendo al lector en un constante estado de incertidumbre entre la realidad y la alucinación.

Para concluir, Edgar Allan Poe es un maestro del terror psicológico y la narrativa gótica, cuyas obras exploran los límites entre la razón y la locura, lo real y lo imaginario. A través de relatos como *The Black Cat* y *William Wilson*, hemos analizado como Poe sumerge al lector en las mentes perturbadas de sus personajes, creando una atmósfera de ambigüedad y tensión que cuestiona la naturaleza de la realidad y la fragilidad de la mente humana. Su habilidad para fusionar lo sobrenatural con una profunda exploración psicológica, manteniendo al lector en un constante estado de incertidumbre, es lo que define su estilo único y su influencia perdurable en la literatura fantástica. Poe nos asusta e invita a reflexionar sobre los conflictos internos, la culpa y la dualidad del ser humano.

3.6 *El Horla* y la descomposición de la identidad en Guy de Maupassant

La influencia de Edgar Allan Poe en la escritura del francés Guy de Maupassant es muy evidente; Maupassant desarrolló una obra fantástica caracterizada por la sutileza y la aproximación a lo sobrenatural. Sus cuentos, que incluyen relatos de terror, historias extrañas y narraciones angustiosas como *El Horla* (en sus dos versiones), exploran lo desconocido y lo inexplicable, invitando al lector a adentrarse en territorios donde las fronteras entre lo real y lo irracional caen.

En los relatos de Maupassant, lo fantástico surge de la confrontación entre un personaje común y un fenómeno perturbador, ya sea interno o externo. Este fenómeno, que a menudo se interioriza, lleva a los personajes a un estado de locura irreversible. Por ejemplo, en *El Horla*, la presencia de un ser invisible desencadena una crisis existencial en el

protagonista, quien termina perdiendo el juicio. El miedo, en Maupassant, no es solo una emoción, sino una sensación atroz que descompone el alma y deforma la realidad, llevando a los personajes al suicidio o a la alienación.

El autor francés utiliza técnicas narrativas innovadoras para explorar estos temas. Alterna entre la primera y la tercera persona, lo que le permite oscilar entre la subjetividad de un loco y la objetividad de un observador externo. En primera persona, el narrador describe su propia locura, mientras que en tercera persona se intenta explicar racionalmente el fenómeno. Esta dualidad refleja la tensión entre lo racional y lo irracional, un tema central en su obra. Como señala Marianne Bury, Maupassant legitima la perspectiva del loco al presentar todo desde su punto de vista, lo que añade profundidad psicológica a sus relatos⁹⁴.

El doble es otro tema recurrente en la obra fantástica de Maupassant y es péfido y representa la parte oscura del yo.

En *El Horla*, el protagonista se enfrenta a un *otro* que amenaza con destruir su identidad. Esta lucha interna se convierte en una obsesión que lo lleva al borde de la locura y, finalmente, al suicidio. La sintaxis fragmentada y las repeticiones obsesivas en el texto reflejan la descomposición mental del personaje, creando un efecto de angustia en el lector.

Maupassant también juega con la desestabilización de la realidad. En sus cuentos, el universo cotidiano se ve invadido por fenómenos extraños que desafían las leyes naturales. Utiliza formas narrativas como el diario íntimo, la carta o el testimonio. Esto permite que lo fantástico surja de manera natural, sin necesidad de elementos exóticos o sobrenaturales evidentes.

El contexto del siglo XIX en que actúa Maupassant está marcado por el positivismo y el auge de la ciencia y el autor intenta cuestionar la omnipotencia de la razón. En sus cuentos, los protagonistas no son marginados ni artistas, sino representantes de la burguesía, lo que acentúa el contraste entre lo racional y lo irracional. Además, los objetos cotidianos adquieren un comportamiento imprevisible, lo que contribuye a la sensación de desestabilización.

Maupassant veía en la ciencia una amenaza para lo fantástico, ya que explicaba lo que antes era misterioso. En su cuento *La Peur*, define el miedo como una reacción ante lo desconocido, lo incomprensible:

⁹⁴ Marianne Bury, *Introduction du Horla et autres récits fantastiques*, París, Livre de Poche, 2003, p. 10.

La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul, donne des frissons d'angoisse⁹⁵.

Para él, lo fantástico no reside en lo sobrenatural, sino en la incapacidad del ser humano para comprender ciertos fenómenos. Esta idea se refleja en sus relatos, donde el miedo y la locura son consecuencias de una ruptura con lo racional.

Entre los relatos más emblemáticos de Maupassant se encuentra *Le Horla*, un cuento que ha sido celebrado como una de las máximas expresiones de la literatura fantástica. Fue publicado en dos versiones, una en 1886 y otra en 1887.

En este texto, nos encontramos en un espacio cerrado de una casa que es escenario de un acontecimiento vivido como traumático: el protagonista se ve atormentado por la presencia de un ser invisible, el Horla, que gradualmente lo domina y lo lleva al borde de la locura.

Ambas versiones de *Le Horla*, aunque comparten el mismo núcleo temático, presentan diferencias significativas en su estructura y enfoque narrativo. Como señala el crítico Jiří Šrámek:

Le Horla existe en deux versions, dont chacune représente une histoire achevée. La première version est une nouvelle, datant de 1886, le seconde, thématiquement identique, bien qu'un peu plus développée, date de 1887, et se présente sous forme d'un journal intime. Dans le premier cas, le narrateur-témoin est le je-narrateur du récit encadré, dans le second, il est l'auteur du journal. Le narrateur-témoin du fantastique dans la nouvelle présente a poste⁹⁶.

Esta distinción entre las dos versiones resalta la evolución del relato y subraya la maestría de Maupassant para adaptar la forma narrativa a la intensidad psicológica de la historia.

En la primera versión del cuento, se encuentran dos narradores: el primer narrador es un narrador extradiegético en tercera persona que describe los hechos de los que es testigo: el texto comienza con el doctor Marande y sus colegas científicos, quienes se disponen a

⁹⁵ Guy de Maupassant, "La peur", en *Contes de la Bécasse*, París, Larousse, 1999, p. 87.

⁹⁶ Jiří Šrámek, "Un témoignage ambigu: Le Horla de Guy de Maupassant", *Études romanes de Brno*, vol. 21, n. 1, 1991, p. 45.

analizar de manera fría y objetiva un caso muy extraño e inquietante: el de un paciente de Marande que ha sido víctima de unos sucesos raros ocurridos un año atrás. Este paciente es el segundo narrador del relato y relata en primera persona su experiencia, que aparentemente alcanza la locura.

En la historia que cuenta el paciente se nota como lo invisible penetra lo visible como bien subraya Jiri Sramek:

L'ambiguïté fantastique du *Horla*, qu'on peut décrire comme “le chef-d'oeuvre de cette période de folie”, est due à l'invisible qui se met à baliser ses traces dans le visible⁹⁷.

Lo que le pasó al paciente fue que empezaron a suceder fenómenos extraños en su entorno. El paciente comenzó a sentir una inquietud nerviosa inexplicable, que le provocaba insomnio y ataques de cólera. Este insomnio anuncia el progresivo deslizamiento hacia lo fantástico. Lo inexplicable llega desde el interior del protagonista, durante el tiempo de la noche y principalmente en el espacio cerrado de su habitación. Además, pronto, experimentó un sueño pesado y aterrador, acompañado de la sensación de que algo le aplastaba el pecho y le devoraba la vida:

Sí, caía en la nada, en una nada absoluta, en una muerte del ser entero del que me veía sacado brusca y horriblemente por la espantosa sensación de un peso que me aplastaba el pecho y de una boca que me devoraba la vida, sobre mi boca. ¡Oh! ¡Esas conmociones! No conozco nada más espantoso⁹⁸.

Nota que su salud se deterioraba rápidamente, adelgazando de manera alarmante, al igual que su cochero.

Posteriormente, descubrió que, durante la noche, alguien o algo bebía el agua de su botella, aunque su puerta permanecía cerrada con llave. Para asegurarse de que no fuese sonámbulo, una noche puso una taza de leche que detestaba y al día siguiente estaba vacía, o sea que entendió que no podía ser él, el agente de estas acciones.

Más tarde, fue testigo de un fenómeno inexplicable: una rosa se desprendió del arbusto y flotó en el aire como si alguien invisible la estuviera tomando. También

⁹⁷ Šrámek, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁸ Guy de Maupassant, “Le Horla” (1886), en *Contes divers 1886*, P. Ollendorff, París, 1895, p. 2.

comenzaron a suceder hechos extraños en su casa: objetos que se movían o se rompían solos, puertas cerradas que aparecían abiertas y alimentos que desaparecían. Finalmente, una noche en su cuarto, le pareció que las páginas de un libro se volvían solas. Con este episodio, comprendió que no estaba teniendo alucinaciones; alguien estaba realmente sentado en su sillón, leyendo el libro. Es en este punto del relato cuando el lector puede entender el significado del título: el paciente decide llamar a ese ser invisible *Horla*:

Ahí estaba. ¡Él! ¿Cómo llamarle? El Invisible. No, no es suficiente. Lo bauticé el Horla. ¿Por qué? No lo sé. Así pues, el Horla no me dejaba un solo momento. Tenía día y noche la sensación, la certeza de la presencia de ese inasible vecino, así como el convencimiento de que se adueñaba de mi vida, hora tras hora, minuto tras minuto⁹⁹.

El horla representa la imagen negativa del narrador; es la amenaza invisible que poco a poco tomará el lugar del protagonista. Esto se puede entender en la parte del cuento en que el narrador ve que su reflejo en el espejo se disipa como si algo lo tapara al estar delante de él. El cuerpo imperceptible del ser invisible había absorbido su reflejo. Como indica el profesor Sramek:

Le je-narrateur ne se voit pas dans la glace car son reflet y a été dévoré par l'image négative du Horla qui avec son corps imperceptible s'est interposé entre lui et le miroir. L'invisible manifeste ainsi sa présence, en l'emportant sur le visible sans se laisser pour autant intercepter. Le Horla n'est ni un vampire, ni un démon, ni un fantôme, ni un monstre, ni même le double du narrateur. Il est le symbole de l'invisible conçu comme une partie inconnue et menaçante du réel¹⁰⁰.

La amenaza llega en realidad del propio interior del personaje, por lo que el mundo fantástico se sitúa en la propia personalidad invisible del narrador que logrará liberarse e invadir el lado visible para contaminar el universo cotidiano del narrador, que ya nunca será el mismo. Lo fantástico aquí es, de nuevo, interior. *El Horla* llega desde el interior del personaje: es el *hors-là* que logra desestabilizar por completo a un personaje que ve como su espacio privado, su refugio frente al exterior, se transforma poco a poco en amenaza.

⁹⁹ Maupassant, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁰ Šramek, *op. cit.*, p. 50.

En este cuento, el fantástico según Maupassant son los riesgos de alienación constantes de nuestro ser; son los límites de la personalidad visible del hombre que corre riesgos de alienación cuando surge lo invisible que acecha en nuestra mente.

El lector deberá valorar los hechos sobrenaturales y al encontrarse sin argumentos objetivos contrarios a la hipótesis fantástica, aceptará que han superado los límites de la realidad.

En la segunda versión de *Le Horla*, la característica más relevante es la focalización interna del narrador-personaje. Como señala Todorov:

Maupassant convierte al narrador en el propio protagonista de la historia (es el mismo procedimiento que usa Edgar Allan Poe y muchos otros después de él). En este caso, se pone el énfasis en que se trata del discurso de un personaje más que del discurso del autor: su palabra no es completamente fiable, y podemos suponer que todos esos personajes están locos. Sin embargo, como no son presentados a través de un discurso separado del narrador, seguimos depositando en ellos una confianza paradójica. No se nos dice que el narrador miente, y la posibilidad de que lo haga nos incomoda estructuralmente, pero esa posibilidad existe (ya que él también es un personaje), lo que puede generar duda en el lector¹⁰¹.

Este mecanismo narrativo intensifica la inmersión en la mente del protagonista, arrastrando al lector a su crisis mental y haciéndole compartir su angustia y su miedo. La incertidumbre entre lo real y lo imaginario se vuelve ineludible, y la ausencia de distancia entre el narrador y su experiencia refuerza la naturaleza ambigua del relato.

A diferencia de la primera versión, el cuento se presenta bajo forma de un diario íntimo donde el protagonista va contando de día en día sus vivencias con el ser invisible, como subraya Dubreuil en su artículo: “*Le Horla*, dans sa version de 1887, où se ressent la présence d’un autre. Une présence étrange, une présence invisible. Et d’invisible, il est incessamment question dans le journal intime du personnage principal”¹⁰².

Este cambio de formato permite una inmersión profunda en la psicología del personaje, ya que el lector accede directamente a sus pensamientos, emociones y percepciones en tiempo real. El lector se enfrenta directamente al mundo fantástico, y tiene que decidir si la narración es fruto de la imaginación, de la locura o si es cierta. En esta

¹⁰¹ Todorov, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁰² Laurent Dubreuil, “Maupassant et la vision fantastique”, *Labyrinthe*, n° 4, 2005, p. 1.

versión, el lector no podrá distinguir entre lo que es real y lo que es producto de la imaginación. La distancia entre el narrador y aquello que lo destruye desaparece por completo. El lector se sumerge directamente en la interpretación, a veces delirante, de un narrador que se ahoga en una crisis mental profunda. Al no haber distancia, el lector experimenta de cerca la angustia y el miedo del protagonista, viviendo en primera persona este proceso de alienación.

Se comparte esa angustia, y el lector podría incluso sentirse como otro *doble* del narrador, atrapado en una lucha contra algo que no se ve pero que está ahí, destruyendo a poco a poco su mundo interior. A medida que avanza la narración, el lector no puede evitar preguntarse si lo que está leyendo es verdad o no, en un mundo donde la locura y la razón se mezclan hasta volverse indistinguibles. Esto hace que nuestro juicio y nuestra interpretación vacilen, dejándonos en un estado de incertidumbre constante.

Lo que se resalta en esta versión del cuento es el lado psicológico de lo que pasa al protagonista. Es un viaje de una conciencia sometida hacia a un proceso de alienación de sí mismo y hacia la locura. El protagonista, inicialmente un hombre racional y escéptico, comienza a experimentar fenómenos inexplicables que lo llevan a cuestionar su propia cordura. Su conciencia, sometida a un proceso de desintegración, propone explicaciones cada vez más delirantes para justificar lo que está viviendo.

El diario íntimo permite a Maupassant explorar con mayor detalle la degradación mental del protagonista. Cada entrada refleja un avance en su obsesión por el Horla, un ser invisible que parece dominarlo y controlarlo. Esta progresión no solo crea una atmósfera de tensión creciente, sino que también resalta la fragilidad de la mente humana frente a lo desconocido. El protagonista pasa de la incredulidad al terror, y finalmente a la aceptación de su propia impotencia frente al Horla: “El Horla puede hacer del hombre lo que hicimos del caballo y del buey: su esclavo y su alimento, imponiéndole su voluntad. ¡Infelices de nosotros!”¹⁰³.

Además, la ambigüedad del ser hace que de él se puedan ofrecer varias interpretaciones: podría ser un ser sobrenatural o una proyección de la mente enferma del protagonista. Esto refuerza el carácter fantástico del relato. Como habíamos visto al principio de este capítulo, Tzvetan Todorov señalaba que lo fantástico surge precisamente de esta vacilación entre una explicación racional y una sobrenatural.

¹⁰³ Guy de Maupassant, “Le Horla”, en *Obras clásicas de siempre*, Ciudad de México, Biblioteca Digital del ILCE, s.f., p. 37.

La interioridad del protagonista se caracteriza por el caos total, y este desorden se refleja también en la técnica narrativa. En efecto abundan las interrogaciones, las repeticiones de palabras, las preguntas recurrentes y obsesivas: “Me habré vuelto loco?” y “¿Pero es posible que sea yo y no me acuerde? ¿No será otro? ¿Quién? ¡Ah, Dios mío! Esto es volverse loco”¹⁰⁴.

Al principio de la narración, nos encontramos en un entorno luminoso y seguro, en perfecto equilibrio. Es un universo cotidiano que el lector puede interpretar fácilmente desde una perspectiva objetiva. Sin embargo, pronto el narrador empieza a darse cuenta que algo está amenazando la rutina serena de su vida sin problemas. Describe unos hechos raros que ocurren durante la noche, los mismo que aparecen en la primera versión del cuento: alguien le bebe el agua de su botella, desaparece el vaso de leche, las páginas del libro se mueven solas y el momento crucial en que no puede verse reflejado en el espejo. Así, el Horla va invadiendo la vida del protagonista hasta llevarlo a una decisión extrema: el suicidio. Prende fuego a su casa, pero pronto comprende que la única manera de acabar con el Horla es acabar consigo mismo: “No..., no... Sin duda no ha muerto..., no habrá muerto... Y en ese caso..., lo más conveniente será que muera yo...”¹⁰⁵.

En resumidas cuentas, el relato es, un extenso proceso de alienación del yo por un personaje interiorizado, el Horla. En la primera versión el invisible se manifiesta a través de los sueños, del interior hacia el exterior; caen las barreras entre sueño y realidad, de ahí que el fantástico pueda emerger en la cotidianidad. Maupassant logra crear una obra maestra que no solo explora los límites de la razón y la locura, sino que también sumerge al lector en una experiencia angustiosa y perturbadora, donde lo desconocido se convierte en una amenaza tangible para la mente humana.

Para concluir, la evolución de *Le Horla* en sus dos versiones demuestra la maestría de Maupassant en la exploración de lo fantástico desde una perspectiva psicológica. A través del progresivo deterioro mental del protagonista, el autor nos mete en un universo donde lo invisible se convierte en una amenaza real e ineludible, desestabilizando la frontera entre la razón y la locura. La primera versión, con su estructura más objetiva con narradores diferenciados, permite al lector mantener cierta distancia crítica con los hechos, mientras que la segunda, en forma de diario íntimo, intensifica la inmersión en la angustia del protagonista, haciendo que su locura se vuelva casi palpable. En ambas, el miedo se presenta

¹⁰⁴ Maupassant, *op. cit.*, pp. 11-13.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 45.

como una experiencia interior devastadora, que amenaza la identidad del personaje hasta llevarlo a la alienación.

3.7 El universo borgeano: espejos, laberintos y mundos alternativos

Tras haber analizado las definiciones y clasificaciones del género fantástico propuestas por autores como Todorov, Caillois y Cesarani, así como su manifestación en figuras como Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, es importante mencionar también la obra de Jorge Luis Borges, uno de los escritores que revolucionó el concepto mismo de lo fantástico en la literatura del siglo XX.

A diferencia de la tradición clásica del género, que se basaba en la irrupción de lo inexplicable en la realidad cotidiana generando incertidumbre en el lector, Borges concibe lo fantástico desde una perspectiva más intelectual y metafísica. En sus relatos, lo sobrenatural no se manifiesta en forma de espectros, maldiciones o eventos perturbadores, sino a través de paradojas filosóficas, estructuras laberínticas y juegos con la naturaleza del tiempo, la identidad y la realidad. Su obra transita una zona de ambigüedad entre lo fantástico y lo metafísico, donde las ideas adquieren el mismo peso que los sucesos.

Para Borges, lo fantástico no es una mera transgresión de la realidad, sino un sistema regido por una lógica interna estricta. Como él mismo señala, en el prólogo a la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* (1949), la literatura fantástica no busca “una transcripción de la realidad”, sino que se construye como “un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada”¹⁰⁶. En oposición a la novela psicológica y realista, que tiende a la dispersión, Borges reivindica una literatura en la que el rigor estructural es fundamental.

Su literatura despliega “una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico, pero no sobrenatural”¹⁰⁷. Este principio rector evita el caos y le otorga coherencia a la construcción de lo imposible en sus relatos.

A lo largo de su producción, Borges propone una forma de literatura en la que el asombro no proviene de lo inexplicable en términos físicos, sino de la disolución de las certezas lógicas. En este sentido, lo fantástico en su obra no es una ruptura con el orden

¹⁰⁶ Jorge Luis Borges, “Prólogo” en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, Madrid, Delbosillo, 2022, p. 3.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 5.

natural, sino un cuestionamiento radical de la propia estructura del pensamiento humano. Frente a la escasez de obras de imaginación razonada en la tradición hispánica, Borges aboga por una literatura fantástica que, en lugar de recurrir a la mera incoherencia o a la alegoría, explore las posibilidades de un mundo regido por leyes insólitas, pero internamente coherentes.

Con Borges nos encontramos antes un fantástico puro, intelectual y metafísico. Borges construye mundos donde lo fantástico es la norma, sin necesidad de justificaciones realistas. Sus relatos se basan en ideas abstractas, paradojas, bibliotecas infinitas, laberintos y universos simbólicos, explorando temas como el tiempo circular, la identidad y la naturaleza del conocimiento. Es un fantástico que se aleja de lo cotidiano para sumergirse en lo conceptual y lo literario.

Entre los temas fundamentales del fantástico borgeano destacan el infinito, los universos alternativos, la duplicación y la naturaleza ilusoria de la realidad. Estos conceptos se articulan a través de símbolos recurrentes, como los espejos, los laberintos, las bibliotecas, que funcionan como motivos narrativos y también como representaciones de una visión filosófica del mundo.

Por lo que concierne a los temas, Borges señaló en 1949, en el periódico *El País* de Montevideo, que la literatura fantástica, además de ingeniosa, es simbólica. Según él, si se tratara únicamente de un juego de la imaginación, los escritores habrían hallado miles de temas distintos¹⁰⁸. Sin embargo, el hecho de que siempre recurran a ciertos motivos demuestra su importancia, pues estos constituyen símbolos de estados emocionales y de procesos que operan en todos los hombres. Años más tarde, en la conferencia de inauguración del ciclo cultural de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, el 7 de abril de 1967, Borges retomó esta idea y afirmó: “Al cabo de muchos años de ser lector y a veces autor de libros fantásticos, he comprobado que los temas de la literatura fantástica no son ilimitados; son unos pocos”¹⁰⁹. Con esta reflexión, Borges reafirma que la literatura fantástica no se basa en una invención sin restricciones, sino en la reaparición de ciertos núcleos temáticos que, a lo largo del tiempo, han servido para expresar inquietudes universales.

¹⁰⁸ Rocío Colman Serra, “Variaciones sobre lo fantástico en tres conferencias de Borges”, *Variaciones Borges*, n. 42, 2016, p. 90.

¹⁰⁹ Jorge Luis Borges, *La literatura fantástica*, Conferencia en la inauguración del ciclo cultural 1967 de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, Ediciones culturales Olivetti, 1967, p. 5.

El primer tema que Borges identifica dentro de la literatura fantástica es el de la transformación, es decir, el paso de un estado a otro de los personajes. Se trata de un motivo antiguo, ya presente en *Las metamorfosis* de Ovidio. Dado el interés de Borges por la literatura anglosajona, escoge como ejemplo el cuento *Lady into Fox*, de David Garnett. En esta historia, una mujer casada, sin ninguna explicación, se transforma en una zorra. Su marido, aunque la reconoce por los ojos, decide guardar el secreto y permitir que permanezca en casa. Sin embargo, su naturaleza animal la impulsa a escapar y, poco a poco, va perdiendo todo rasgo humano: caza gallinas, abandona el hogar y, finalmente, el esposo la encuentra en el bosque junto a sus crías. En ese punto, el relato introduce el tema de la traición matrimonial, pero de un modo fantástico. El marido, incapaz de aceptar la situación, la caza con perros hasta matarla. La narración no ofrece ninguna justificación para la metamorfosis; simplemente ocurre, y el lector nunca llega a saber por qué. Borges destaca que en la literatura fantástica no es necesario explicar lo imposible, pues es precisamente esa falta de explicación la que la define.

Otro relato seleccionado por Borges es *The Story of the Late Mr. Elvesham*, de H.G. Wells. En él, un estudiante de medicina conoce a un anciano, el señor Elvesham, que le ofrece convertirlo en su heredero por ser un joven virtuoso. Durante una cena, el anciano le ofrece vino adulterado con un polvo extraño. Al despertar, el joven descubre con horror que su cuerpo ha envejecido: se ha convertido en un anciano desdentado y arrugado que se encuentra en un asilo. En este caso, la historia no deja claro si la transformación fue real o si se trata de un delirio del anciano moribundo que cree haber sido un joven envenenado. Como en el cuento anterior, el fantástico se construye a partir de la incertidumbre y la imposibilidad de dar una explicación racional. El motivo de la transformación no es exclusivo de la literatura occidental, sino que también se encuentra en la literatura oriental. Borges menciona *Las mil y una noches*, donde un mago convierte en mono a un príncipe, quien solo puede demostrar su condición humana a través del intelecto, ganando tres partidas de ajedrez contra el rey.

El segundo tema es la confusión entre la vigilia y el sueño. Borges ilustra este concepto con un cuento de *Las mil y una noches*, en el que un hombre, tras ser capturado por un grupo de bandidos, intenta explicar que no pertenece a ellos, pero la distinción entre sueño y realidad se diluye, generando una incertidumbre propia de lo fantástico. También menciona un relato de un místico chino del siglo V que aborda esta misma cuestión.

El tercer tema es el del hombre invisible, que Borges analiza a partir de *The Invisible Man* de H.G. Wells. En este cuento, un estudiante de medicina descubre una sustancia capaz

de volverlo invisible, lo que le otorga una sensación de omnipotencia. Sin embargo, su invisibilidad no se extiende a su ropa, por lo que se ve obligado a vagar desnudo en pleno invierno. Su situación se complica cuando se asocia con un hombre que intenta aprovecharse de su invisibilidad para cometer delitos. Al final, este lo traiciona y la policía, con la ayuda de perros que detectan su olor, logra capturarlo y matarlo.

El cuarto tema son los juegos con el tiempo, que desafían la linealidad del pasado, presente y futuro. Borges toma como referencia *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, en la que un científico construye un artefacto que le permite viajar a través del tiempo. Sus amigos, escépticos, no creen en su invento, hasta que él desaparece en una demostración. A lo largo de su viaje al futuro, descubre que la humanidad se ha dividido en dos especies: los Eloi, descendientes degenerados de la aristocracia, que viven en jardines y se alimentan de frutas, y los Morlocks, descendientes de la clase obrera, que habitan bajo tierra y, de vez en cuando, emergen para devorar a los Eloi. Borges relaciona este motivo con *The Sense of the Past* de Henry James, en el que un joven estadounidense viaja a Londres para habitar la casa de sus antepasados. Allí encuentra un retrato inacabado que, sorprendentemente, es su propio retrato, pero con vestimenta del siglo XVIII. A medida que se sumerge en la lectura de autores de la época, como Johnson y Pope, su identidad empieza a desdibujarse y, de repente, se encuentra atrapado en el siglo XVIII. Al interactuar con los habitantes de esa época, se da cuenta de que no pertenece completamente a ninguno de los dos tiempos, un elemento característico del género fantástico.

El quinto tema es la presencia de seres sobrenaturales entre los humanos. Borges cita una leyenda noruega sobre el rey Olaf, un monarca cristiano que vive en una villa de madera. Un día, un anciano llega a su corte y, a través del canto, relata la historia del nacimiento de Odín. En su relato, dos hadas predicen un destino glorioso para el niño, pero una tercera, que no fue invitada a la celebración, lo maldice: su vida durará tanto como una vela encendida. Cuando el anciano termina su narración, enciende una vela y se retira. Poco después, es hallado muerto junto a su caballo. Solo entonces se comprende que el anciano era, en realidad, el propio Odín.

El sexto tema es el del doble, un motivo ampliamente explorado en la literatura. Borges menciona el cuento *William Wilson* de Edgar Allan Poe en el que un hombre es perseguido por su doble, quien lo acusa de sus malas acciones. Finalmente, en un intento de eliminarlo, lo enfrenta y lo mata, pero en el acto muere también. Este relato influyó claramente *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, donde un joven logra mantener su belleza intacta mientras su retrato envejece y refleja los estragos de su vida disipada. Incapaz

de soportar la imagen de su propia corrupción, Dorian apuñala el cuadro, pero al hacerlo, muere él, mientras el retrato recupera su aspecto original.

El séptimo y último tema es el de las acciones paralelas, en las que un hecho ocurre en dos lugares distintos con una correspondencia mágica. Borges menciona una antigua leyenda irlandesa en la que dos ejércitos combaten a los pies de una montaña mientras sus reyes juegan una partida de ajedrez. Cuando uno de los monarcas anuncia que ha hecho jaque mate, un mensajero llega corriendo para anunciar que su ejército ha sido derrotado. Se sugiere así que la verdadera batalla no tuvo lugar en el campo, sino en el tablero¹¹⁰.

Borges demuestra que los temas de la literatura fantástica no son ilimitados, sino que, a lo largo de los siglos, han aparecido una y otra vez con variaciones. En su análisis, destaca que estos temas son símbolos de estados emocionales y procesos humanos universales, lo que explica su persistencia en las diferentes tradiciones literarias.

3.7.1 El jardín de los senderos que se bifurcan (1941)

El cuento *El jardín de los senderos que se bifurcan* (en *Ficciones*, 1941), es un claro ejemplo del tema sobre el **juego con el tiempo**. El tiempo en Borges es circular, infinito, o un laberinto en sí mismo. En *este relato* el protagonista descifra un manuscrito que plantea un universo en el que todas las posibilidades temporales coexisten, desafiando la linealidad del tiempo. El tiempo es una de las obsesiones recurrentes en la obra de Borges. Desde sus primeros escritos en *Fervor de Buenos Aires*, pasando por sus ensayos filosóficos en *Otras inquisiciones* (donde escribió *Nueva refutación del tiempo*, hasta sus relatos más complejos, siempre vuelve a esta idea como un problema esencial de la existencia humana. En su ensayo *Historia de la eternidad*, el propio Borges reconoce la importancia del tiempo en la filosofía y en su propia obra, afirmando que es “un problema tembloroso y exigente, acaso el más vital de la metafísica”¹¹¹.

En este cuento, Borges combina elementos del relato policial con lo fantástico, creando a una historia que plantea una profunda reflexión sobre el tiempo y la multiplicidad de realidades. A diferencia de otros cuentos suyos, donde lo fantástico domina por completo, aquí lo insólito se insinúa en un contexto realista y reconocible: la Primera Guerra Mundial, con la enemistad entre Alemania e Inglaterra como telón de fondo. Esta mezcla de planos

¹¹⁰ Borges, *op. cit.*, pp. 6-19.

¹¹¹ Jorge Luis Borges, *La historia de la eternidad*, Madrid, Random España, 2011, p. 4.

realidad-ficción aporta verosimilitud a una narración que, de otro modo, podría resultar puramente fantástica¹¹².

La estructura inicial del cuento parece seguir los cánones del relato policial. Yu Tsun, un espía alemán capturado por los británicos, confiesa su misión: comunicar a sus superiores el nombre de la ciudad donde debían bombardear una base militar enemiga. Para lograrlo, asesina a Stephen Albert, un estudioso cuyo nombre, al aparecer en los periódicos, revelaría la ubicación del objetivo. Sin embargo, lo que comienza como una trama de espionaje se transforma en una exploración de lo imposible, donde la percepción del tiempo se altera radicalmente.

A partir de esta revelación, el cuento adquiere un nuevo significado. Si aceptamos la existencia de múltiples realidades simultáneas, el retraso de las tropas británicas puede explicarse tanto por el bombardeo en Albert como por las lluvias, como sugiere el historiador Lidell Hart. Ambas explicaciones pueden ser verdaderas en distintos planos de la realidad, coexistiendo en un universo donde el tiempo se ramifica en infinitas direcciones. Borges juega con esta ambigüedad, permitiendo que el lector elija su propia interpretación y manteniendo la incertidumbre como una de las claves de la narración.

En este sentido, el cuento no tiene un solo final, sino que propone infinitos desenlaces. Borges refuerza esta idea al citar a Ts'ui Pên: “Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto”. Esta afirmación invita a ver la narración como un laberinto en sí misma, un texto que admite múltiples interpretaciones y caminos¹¹³.

Borges explora el concepto del tiempo desde dos perspectivas: su función dentro de la estructura narrativa y su interpretación filosófica. En el plano narrativo, el tiempo no es lineal ni estable. La acción transcurre en un lapso de cuatro horas y media, entre las seis y las diez y media de la noche, pero la presentación de los hechos genera discrepancias cronológicas, dando la sensación de un tiempo errático y fragmentado. En el plano filosófico, el tiempo se convierte en el eje central del relato. A través del diálogo entre Yu Tsun y Stephen Albert, se presentan tres concepciones temporales: el tiempo psicológico, donde solo el presente es real; el tiempo cíclico, que se descarta por su simplicidad; y el tiempo laberíntico, donde todas las posibilidades ocurren simultáneamente.

¹¹² Jack Himelbalu, “El arte de Jorge Luis Borges visto en su *El jardín de senderos que se bifurcan*”, Revista Hispánica Moderna, 1966, año 32, n. 1/2, p. 39.

¹¹³ Jorge Luis Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, Madrid, Random España, 2012, p. 19.

El laberinto es el símbolo central del cuento y se manifiesta en distintos niveles: en la estructura narrativa, que funciona como un cuento dentro de otro; en la mente de Yu Tsun, quien imagina un laberinto que abarca el universo entero; y en la obra de Ts'ui Pên, un laberinto de símbolos donde el tiempo se multiplica en infinitas direcciones. Con esta concepción, Borges desafía la visión tradicional de una realidad única y propone un universo en el que cada decisión abre nuevas posibilidades, todas igualmente reales. En este mundo de senderos que se bifurcan, el tiempo no es una sucesión de momentos fijos, sino una red infinita de alternativas que se entrelazan y divergen, construyendo una realidad en la que todas las historias posibles coexiste¹¹⁴.

3.7.2 *El Aleph* (1945)

El Aleph es justamente aclamado como uno de los relatos más memorables de Borges, un equilibrio perfecto entre complejidad conceptual, emoción humana e intensidad poética¹¹⁵. Esta afirmación captura la esencia de una de las obras más emblemáticas del autor argentino. Publicado por primera vez en 1945, *El Aleph* explora una de las obsesiones centrales de Borges: la idea de lo infinito y su naturaleza inaprensible.

El relato, narrado en primera persona por un Borges ficticio, nos sumerge en una historia que, en un principio, parece inscribirse en la cotidianidad, pero que luego introduce un elemento fantástico. El protagonista, consumido por el duelo tras la muerte de Beatriz Viterbo, a quien profesa una profunda devoción, desarrolla un ritual anual: cada 30 de abril, desde su fallecimiento en 1929, visita su casa en la calle Garay como una forma de recordarla y de mantener el vínculo con su padre y su primo, Carlos Argentino Daneri. Esta casa adquiere una importancia central en la narración, ya que es el escenario donde se produce el episodio fantástico. Un día, en una conversación telefónica, Carlos le confiesa con angustia que sus vecinos, unos pasteleros, planean derribar la casa para ampliar su negocio. Su preocupación no se debe solo a la pérdida del hogar, sino a que necesita el lugar para terminar su poema. Es entonces cuando Daneri le revela el secreto que guarda el sótano: en uno de sus rincones se encuentra el Aleph.

El aleph es la primera letra del alfabeto hebreo, y se cree, en la teología judía, que contiene y refleja todas las demás letras. En el cuento es “el lugar donde están, sin

¹¹⁴ Himelbalu, *op. cit.*, pp. 40-42.

¹¹⁵ Evelyn Fishburn, “*EL Aleph*: a repeating universe”, *Variaciones Borges*, n. 33, 2012, pp. 25-31.

confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”¹¹⁶. Después de la confesión de Carlos por teléfono, Borges-personaje decide ir a la casa para ver el Aleph. Sin embargo, afirma que hasta ese momento no había comprendido que Carlos estaba loco. Aquí, el elemento fantástico recién introducido genera una incertidumbre en el lector, quien no sabe si Borges tiene razón y Carlos ha perdido la razón, o si, en efecto, el Aleph existe realmente. La experiencia de ver el Aleph es descrita por el narrador como algo alucinante, cercano al delirio o al sueño. En efecto, el narrador nos revela su dificultad en transmitir lo que probó con el infinito Aleph:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?¹¹⁷.

El aleph tiene un diámetro de dos o tres centímetros conteniendo el espacio cósmico sin que se disminuyera de tamaño. El Aleph permite ver todos los eventos del universo al mismo tiempo, sin secuencia ni causalidad. Esto rompe con la concepción lineal del tiempo y sugiere la existencia de múltiples acciones que ocurren simultáneamente en diferentes lugares, una característica típica de la literatura fantástica y una idea, que como tratamos antes, Borges explora en el relato *El jardín de senderos que se bifurcan*. Borges-personaje describe lo que puede ver:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo. [...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo¹¹⁸.

¹¹⁶ Jorge Luis Borges, “L’Aleph”, en *L’Aleph*, ed. Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 161.

¹¹⁷ Borges, *op. cit.*, p. 164.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 164 y 166.

La frase *vi tu cara* introduce una ruptura momentánea en el hilo narrativo e incorpora al lector dentro del relato¹¹⁹. Esta interpelación directa lo obliga a entrar en el mundo ficcional, estableciendo un vínculo inmediato entre el texto y quien lo lee. La expresión *vi tu cara* constituye una referencia precisa a un sujeto concreto, a un individuo con rasgos personales y únicos, lo que deja en claro que el destinatario de la frase es el propio lector. Mientras que el lector implícito suele ser una figura abstracta dentro de la estructura narrativa, aquí se convierte en un sujeto directamente interpelado.

Esta irrupción del mundo ficcional en la realidad del lector genera un efecto de *uncanny*, esa sensación de extrañeza y perturbación de la que hablamos al inicio de este capítulo. La interpelación es aún más potente si consideramos que, aunque Borges a menudo recurre a la primera persona en su discurso narrativo, rara vez abre una puerta tan directa hacia la realidad del lector. La incertidumbre inherente a lo perturbador se ve reforzada por la fugacidad del momento en que ocurre esta ruptura.

La narración en primera persona, que organiza el relato, implica la existencia de un narrador que habla de su propia experiencia. Sin embargo, la convención de este tipo de narración la convierte en un testimonio estático, en una historia que tuvo lugar en el pasado y que, una vez fijada en el texto, permanece inmutable. Pero el acto de interpelar al lector quiebra esa inercia: transforma al narrador en una entidad viva, que dialoga con su interlocutor en el presente y borra momentáneamente la frontera entre ficción y realidad¹²⁰.

La percepción del infinito concentrado en un solo punto desafía por completo la lógica humana. Borges no solo presenta una imagen imposible, sino que también juega con la ambigüedad entre lo real y lo imaginario. El protagonista experimenta una revelación que podría ser una visión inducida por la sugestión, una experiencia mística o incluso una proyección de su propia mente. La estructura del fragmento, con su acumulación de imágenes vertiginosas, refuerza la sensación de abrumadora totalidad, mientras que la mención del vértigo y el llanto sugiere la imposibilidad de asimilar semejante conocimiento. El Aleph representa la imagen de la totalidad de *todo* y la condena de una visión que ningún ser humano debería poseer.

Jorge Luis Borges redefine el concepto de lo fantástico al alejarlo de la mera irrupción de lo inexplicable y situarlo en un ámbito más intelectual y metafísico. Su obra demuestra que lo fantástico no se basa en lo sobrenatural, sino en la disolución de las certezas lógicas

¹¹⁹ Ana B. Rodríguez Navas, "Interpelación y ruptura en *La biblioteca de Babel* y *El Aleph* de Jorge Luis Borges", *Variaciones Borges*, n. 22, 2006, p. 203.

¹²⁰ Rodríguez Navas, *op. cit.*, pp. 212-213.

y en la exploración de estructuras narrativas complejas. A través de símbolos recurrentes como laberintos, bibliotecas y espejos, Borges crea un universo en el que el asombro surge del cuestionamiento del tiempo, la identidad y la realidad misma. Así, su literatura fantástica se presenta como una meditación profunda sobre los límites del conocimiento humano y la estructura del pensamiento.

3.8 Apostilla

En este capítulo, exploramos la literatura fantástica desde diferentes perspectivas, comenzando con las teorías de Tzvetan Todorov, quien define lo fantástico como un género que genera incertidumbre en el lector, oscilando entre lo racional y lo sobrenatural. Luego, vimos cómo Roger Caillois complementa esta visión, enfocándose en la ruptura del orden natural y la experiencia emocional que provoca lo sobrenatural. Finalmente, Remo Ceserani amplía el análisis, proponiendo que lo fantástico no es un género cerrado, sino una forma de expresión que evoluciona con el tiempo y se adapta a nuevas narrativas.

Además, analizamos la obra de autores clave como Edgar Allan Poe, quien explora el terror psicológico y la mente humana, y Guy de Maupassant, quien se adentra en la locura y la descomposición de la identidad. También destacamos la contribución de Jorge Luis Borges, quien redefine lo fantástico desde una perspectiva intelectual y metafísica, utilizando símbolos como laberintos, espejos y bibliotecas para cuestionar la realidad y el tiempo.

En resumen, la literatura fantástica no se limita a lo sobrenatural, sino que es un instrumento poderoso para explorar los límites de la razón, la identidad y la realidad misma. A través de sus diversas manifestaciones, este género sigue desafiando nuestras percepciones y se mantiene relevante en la literatura contemporánea.

CAPÍTULO 4

JULIO CORTÁZAR Y “EL SENTIMIENTO FANTÁSTICO”

Como ya anticipado, la obra Julio Cortázar es una de las más representativas del género fantástico, al cual el autor argentino ha aportado una nueva dimensión gracias a su ingenio y originalidad.

Su universo literario se encuentra profundamente vinculado con la literatura fantástica. Como se mencionó en el capítulo tres, Todorov creía que lo fantástico se agotaría en el siglo XX con el desarrollo del psicoanálisis. Sin embargo, Cortázar cuestiona esa arriesgada premonición del crítico búlgaro. No solo no desapareció, sino que el poeta demostró que la literatura fantástica, y especialmente los cuentos fantásticos, pueden explorar caminos nuevos que antes no se habían explorado justamente a partir de las calas en el subconciente. Para Cortázar lo fantástico no es una categoría rígida ni fácilmente definible, sino un fenómeno que escapa a cualquier intento de clasificación; más que apoyarse en una definición cerrada, como la del diccionario, lo fantástico en su obra se construye como una experiencia imprecisa, donde lo inexplicable se filtra en lo cotidiano y rompe la aparente estabilidad de la realidad¹²¹. En esta línea, el autor argentino invita al lector a explorar su mundo interior y a cuestionar la aparente solidez de la realidad cuando afirma:

en vez de buscar una definición preceptiva de lo que es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias, y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción¹²².

En este sentido, Cortázar habla de un verdadero “sentimiento de lo fantástico”, algo que va más allá de lo que se escribe en un libro. Es una manera de ver el mundo, una sensación de que hay algo más detrás de lo que nos muestran. Desde que era niño, mucho

¹²¹ Julio Cortázar, “El sentimiento de lo fantástico”, Conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Caracas, 1982, p. 1.

¹²² *Ibidem*.

antes de convertirse en escritor, Cortázar ya sentía que la realidad no era tan sólida como parecía. No aceptaba las explicaciones sencillas que le daban sus padres o maestros, porque intuía que había algo más, algo que no encajaba, algo que no podía explicarse con la lógica convencional. Esa curiosidad, esa búsqueda constante de lo que está más allá de lo evidente, es lo que termina plasmándose en sus obras.

La idea principal de Cortázar sobre lo fantástico se basa en la capacidad de ampliar los límites de lo real, como si quisiera incluir en lo que normalmente llamamos realidad todo lo que es raro, inesperado, excepcional o extraordinario. Todo empieza en un mundo común, cotidiano y concreto, donde poco a poco, casi sin que nos demos cuenta, van apareciendo señales de inquietud que terminan por transformar esa realidad y crear una nueva¹²³.

Esta visión de lo fantástico como una experiencia íntima y transformadora se refleja también en la manera en que Cortázar construye sus relatos, donde lo extraordinario surge desde lo cotidiano, desafiando nuestra percepción de la realidad. Esto genera una atmósfera de ambigüedad y desconcierto que desafía al lector, invitándolo a cuestionar lo que considera normal. Este estilo, que algunos han llamado “realismo fantástico” o “fantástico cotidiano”, transforma situaciones mundanas en momentos de revelación, sugiriendo que detrás de lo aparente existe una realidad diferente.

En los cuentos de Cortázar, lo fantástico surge de una tensión dialéctica, de un choque entre lo lógico y lo inverosímil, entre la realidad y la irrealidad. Para él, lo fantástico no puede existir sin una base en lo empírico, en lo cotidiano o histórico. No se trata de negar la realidad, sino de profundizarla y cuestionarla, explorando tanto sus aspectos lógicos como ilógicos. Esta dialéctica de lo fantástico desdibuja los frágiles límites entre lo real (lo que percibimos con los sentidos) y lo irreal, una tensión que es imposible de resolver y que se convierte en una marca distintiva de sus relatos¹²⁴. Lo fantástico se define, pues, por una transposición, o movimiento, entre los distintos planos de la realidad. Este desplazamiento procede, en la mayoría de los relatos de Cortázar, de una privación o insuficiencia que se proyecta hacia un objetivo que no llega a ser plenamente alcanzado, y que, en último análisis, produce sorpresa y ambigüedad¹²⁵.

Entonces, en la literatura fantástica contemporánea, lo insólito ya no ocurre en lugares remotos ni con personajes extraordinarios, sino que se integra en la vida cotidiana.

¹²³ Mario Goloboff, *Julio Cortázar: La Biografía*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 84.

¹²⁴ José Ortega, “La dinámica de lo fantástico en 4 cuentos de Cortázar”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 12, n. 23, 1986, p. 127.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 128.

Especialmente con Cortázar lo sobrenatural ya no está acompañado de atmósferas inquietantes y señales premonitorias, sino que la irrupción de lo otro se da de manera trivial y prosaica, sin advertencias. Para él, lo fantástico puede manifestarse en cualquier conversación cotidiana o incluso en el metro.

Algunos críticos han presentado a Cortázar como un continuador de Jorge Luis Borges o como un escritor fuertemente influido por él; sin embargo, las concepciones de ambos sobre el relato fantástico son bastantes diferentes¹²⁶. En efecto, en una entrevista con Cortázar, Berg señala que el escritor argentino va más allá de Borges en su concepción de lo fantástico. Según él, mientras el universo borgiano es un mundo intelectual cerrado, el de Cortázar se abre a los problemas actuales de la realidad. El propio Cortázar confirma esta diferencia, afirmando que Borges escribía encerrado en su casa, mientras que él lo hacía en los cafés, en contacto con el entorno. Como él mismo deja sentado:

el mundo de Borges es un mundo intelectual cerrado, admirablemente hecho, pero de alguna manera sin comunicación con la vida cotidiana, con lo que pasa en la esquina, con esa gatita que está jugando ahí, y bueno... Yo no podría escribir si no estuviera conectado con mi gatita y con lo que pasa en la esquina, porque la literatura no tendría sentido para mí¹²⁷.

Por eso, en Borges, lo fantástico es como un orden completo que se opone al orden de la realidad. En cambio, para Cortázar, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, incluso lo fantástico; el mundo fantástico está dentro del nuestro¹²⁸. Según él, una lógica cartesiana ha marcado los límites de lo que consideramos real, pero dentro de esos límites también caben los sueños, las fantasías y los desórdenes. Como subraya Goloboff en su libro, el mundo de Borges es “profesionalmente irreal; no hay para él otra realidad que la irrealidad. Ni otra causalidad que la fantástica. El mundo pertenece a esta categoría; la realidad, como tal, no tiene existencia alguna”¹²⁹.

Cortázar logra que lo fantástico emerja de lo común, desestabilizando al lector al insertar lo inexplicable en el tejido de lo familiar. Su narrativa va más allá del género fantástico como simple entretenimiento, ya que, para él, es un instrumento para proponer una reflexión profunda sobre la naturaleza de la realidad y la identidad. La ambigüedad es

¹²⁶ Mario Goloboff, “Julio Cortázar y el relato fantástico”, Universidad Nacional de la Plata 2002, p. 9.

¹²⁷ Berg, *op. cit.*, p. 133.

¹²⁸ Goloboff, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 78.

un elemento clave en su obra, y la utiliza para crear un espacio donde lo inexplicable nunca se resuelve del todo. Esto permite que el lector se sumerja en un mundo de preguntas más que de respuestas, desafiando su percepción del mundo y cuestionando lo que da por sentado.

En sus relatos, lo fantástico no es algo que ocurre afuera, en un mundo paralelo, sino que surge, como ya dicho, desde dentro de lo cotidiano, como una grieta en la normalidad que nos hace ver las cosas de otra manera. En este sentido, aparece la idea del intersticio, de esa fisura entre dos planos de la realidad que permite acceder a una percepción diferente del mundo. Es como si la imagen de la realidad quedara congelada por un instante, permitiendo observar, a través de esa grieta, una dimensión distinta de la impuesta por las normas. Solo una sensibilidad preparada para lo fantástico podrá percibir esta otra realidad. Para aceptar lo extraño y sumergirse en lo fantástico, el lector debe estar dispuesto a abandonar la lógica aristotélica en su sentido más estricto y aceptar una superrealidad donde lo inexplicable no se presenta como una anomalía, sino como una excepción que revela misterios ocultos bajo la aparente solidez de la realidad:

para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de, de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar¹³⁰.

Los personajes en los cuentos de Cortázar son fundamentales para construir este efecto. A menudo, se trata de individuos comunes, personas que podrían ser cualquiera de nosotros, lo que hace que lo fantástico resulte aún más inquietante. Estos personajes no son ni héroes ni figuras extraordinarias; son seres corrientes que, de repente, se ven enfrentados a situaciones que desafían su comprensión de la realidad. A través de sus reacciones, dudas y miedos, Cortázar nos invita a reflexionar sobre cómo reaccionaríamos nosotros en circunstancias similares. La humanidad de estos personajes, con sus contradicciones y vulnerabilidades, es lo que permite que lo fantástico se perciba tan cercano y, al mismo tiempo, tan perturbador. Los personajes son humanos y normales como el propio lector, y siempre se enfrentan a un elemento fantástico que no logran comprender o que, en ocasiones, ni siquiera cuestionan, porque forma parte de su día a día. Además, Cortázar no utiliza a sus

¹³⁰ Cortázar, *op. cit.*, pp. 1-2.

personajes como simples marionetas al servicio de lo fantástico. Por el contrario, ellos tienen una vida independiente, y cuando aparece un elemento fantástico, este no anula su humanidad, sino que interactúa con ella, influyendo en sus emociones, pensamientos y acciones¹³¹.

Para Julio Cortázar, el cuento es el espacio natural de lo fantástico. No se trata de un género menor ni de un simple complemento a la novela, sino de una forma literaria con su propio ritmo, estructura y densidad. A diferencia de otros géneros, el cuento se presenta como un universo cerrado, una unidad autónoma que aísla lo cotidiano y sumerge al lector en una atmósfera única, haciéndolo cómplice de lo que sucede en su interior. Como Cortázar declara en su ensayo:

casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas¹³².

Lo fantástico, en particular, encuentra en el cuento su hogar, su lugar de expresión más puro. Para Cortázar, este género ofrece un espacio que permite la irrupción de lo fantástico de manera fluida y eficaz, sin necesidad de largas explicaciones ni justificaciones. Así lo demostró Edgar Allan Poe, a quien el escritor argentino considera el creador del cuento moderno y uno de los grandes maestros de lo fantástico. Como él mismo afirma:

en la literatura lo fantástico encuentra su vehículo y su casa natural en el cuento y entonces, a mí personalmente no me sorprende, que habiendo vivido siempre con la sensación de que entre lo fantástico y lo real no había límites precisos, cuando empecé a escribir cuentos ellos fueran de una manera casi natural, yo diría casi fatal, cuentos fantásticos¹³³.

¹³¹ Julio Cortázar, “Sobre el Cuento”, en *Obras Completas*, Barcelona, Opera Mundi, 2007, p. 509.

¹³² Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 255, marzo de 1971, p. 404.

¹³³ Cortázar, *op. cit.*, p. 3.

Esta concepción del texto narrativo breve como una unidad cerrada y autosuficiente se manifiesta también en la manera en que Cortázar entiende su construcción formal. Para él, la estructura del relato no debe imponerse desde fuera, sino surgir orgánicamente desde su interior, en un proceso casi intuitivo donde la forma y el contenido se funden de manera inseparable. Así lo expresa en *Del cuento breve y sus alrededores*:

La situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera del cuento, trabajando del interior hacia el exterior sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica¹³⁴.

Esta idea de la forma cerrada y autosuficiente del cuento se relaciona también con la función del narrador dentro de la historia. Cortázar considera que el narrador debe ser parte del universo del relato, y la mejor manera de lograrlo es a través de la narración en primera persona. Para él, un gran cuento debe alcanzar una autarquía total, desprendiéndose del autor como una entidad independiente, del mismo modo que “una pompa de jabón de la pipa de yeso”¹³⁵. En este sentido, sostiene que, aunque parezca paradójico, la primera persona es la solución más sencilla y eficaz para que narración y acción se fundan en una misma realidad narrativa.

Edgar Allan Poe, del que hablamos en el capítulo anterior, es uno de los autores fundamentales del que autor argentino retoma algunas características adaptándolas a su estilo. Él mismo Cortázar declara que el escritor norteamericano ha sido una de sus principales fuentes de influencia:

Para hablar de influencias, digamos, más fundamentales y ya muy antiguas, la influencia de E.A. Poe en mis cuentos fantásticos es evidente para mí, si yo no hubiera leído a E.A. Poe cuando era niño, este sentimiento de lo fantástico que hay

¹³⁴ Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Ultimo Round*, México, Siglo XXI editores, 1969, p. 60.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 65.

en mí, que todo lo que me rodea me parece más fantástico que real... eso se lo debo a E.A. Poe¹³⁶.

Una de estas es la concepción del cuento; como mencionado anteriormente, el cuento es, para Cortázar, el espacio natural de lo fantástico: un universo cerrado y autónomo que aísla lo cotidiano y sumerge al lector en una atmósfera única. La huella de Edgar Allan Poe en la obra de Cortázar es evidente, especialmente en la manera en que ambos escritores conciben lo fantástico. Para el autor argentino, relatos como *Ligeia* o *La caída de la casa Usher* fueron determinantes en su propia disposición hacia lo fantástico, que en él surge de manera inesperada y se convierte en la única forma de atravesar ciertos límites y explorar *el terreno de lo otro*. Sin embargo, desde sus inicios, Cortázar comprendió que su camino no estaba en la escenografía gótica ni en los trucos literarios que condicionaban al lector con atmósferas morbosas, sino en un enfoque más sutil, en el que lo fantástico emerge de lo cotidiano sin necesidad de artificios previos¹³⁷.

En efecto, el escritor estadounidense defendía que el cuento debía estar construido de manera tal que generara un efecto único y preciso en el lector, concentrando toda la atención en una emoción o idea central. Para lograr esto, consideraba esencial eliminar cualquier elemento superfluo que pudiera distraer o desviar la narración de su propósito principal. Según Poe, cada palabra, cada detalle y cada fragmento debían contribuir directamente a crear esa atmósfera o impacto emocional que el autor buscaba transmitir. A este propósito, Cortázar menciona este mismo concepto en su ensayo *Algunos aspectos del cuento*, donde explica que el cuento parte de la noción del límite. Lo compara con el arte de la fotografía, ya que una buena foto presupone una limitación previa, impuesta tanto por el reducido campo que abarca la cámara como por la manera en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa restricción. El escritor argentino utiliza una metáfora muy apropiada y simple para explicar este concepto:

En ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, el cuento debe ganar por *knockout*. Un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras fases¹³⁸.

¹³⁶ Berg, *op. cit.*, p. 137.

¹³⁷ Julio Cortázar, "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 25, 1975, p. 148.

¹³⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 406.

El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, sino que debe trabajar en profundidad. Rara vez se encuentran elementos gratuitos o decorativos en las primeras páginas de un cuento, de ahí que se perciba una tensión desde el principio. Para explicar esto, Cortázar toma como ejemplo el cuento *El tonel de amontillado* de Poe. Lo que hace extraordinario a este relato es que, desde las primeras frases, prescinde de cualquier descripción del ambiente y nos sumerge directamente en el corazón del drama. Así, el lector se ve atrapado en el cumplimiento implacable de una venganza, sin distracciones ni rodeos¹³⁹.

También esa concepción de lo fantástico que en la obra de Cortázar irrumpe en un mundo cotidiano y concreto, de la que hablamos anteriormente, no surge de la nada, sino que se inscribe otra vez en la tradición literaria de Poe. El autor argentino retoma esta característica esencial de Poe, pero la adapta a su propio estilo y visión de lo fantástico. Mientras que en Poe lo sobrenatural suele manifestarse a través del horror gótico y la psicología perturbada de sus personajes, en Cortázar lo fantástico emerge de lo banal y lo cotidiano de una forma aún más imperceptible. En sus cuentos no aparecen monstruos o seres inquietantes, ni están castillos sombríos o casas malditas, sino espacios comunes como una casa (*Casa tomada*), un acuario (*Axolotl*) o una calle cualquiera que da paso a una dimensión ritual y lejana como ocurre en *La noche boca arriba* donde el espacio urbano contemporáneo se une al mundo azteca de la edad precolombina.

Al igual que en Poe, la ruptura de la realidad en Cortázar no ocurre de manera brusca, sino que se va insinuando de forma progresiva, haciendo que el lector experimente la misma incertidumbre y desconcierto que los personajes. En ambos, lo fantástico se introduce en la vida cotidiana de manera insidiosa, eliminando los límites entre la realidad y lo irreal. Se introduce en contextos aparentemente normales, lo que provoca un efecto de extrañamiento. Sin embargo, mientras en Poe el horror proviene muchas veces de la locura de los personajes, en Cortázar lo fantástico es una grieta en la percepción, una dimensión paralela que coexiste con lo ordinario y que puede revelarse en cualquier momento. Como él mismo señala: “*a veces lo fantástico está más acá. No más allá. Solamente que la noción de más allá es fácil porque es la primera que nos viene, pero también hay la noción del más acá*”¹⁴⁰. Con esta afirmación, Cortázar desafía la idea tradicional de lo fantástico como algo distante, externo o trascendental. En su obra, lo extraordinario no necesita irrumpir desde un mundo ajeno, sino que se manifiesta dentro de la misma realidad en la que nos movemos, revelando su

¹³⁹ Cortázar, *op. cit.*, p. 411.

¹⁴⁰ Berg, *op. cit.*, p. 139.

carácter ambiguo e inestable. De este modo, lo fantástico no es una evasión, sino una revelación que desestabiliza la aparente solidez de lo real.

En definitiva, Julio Cortázar logró expandir los límites de la literatura fantástica, transformándola en una experiencia de extrañamiento que desafía la percepción de la realidad del lector. Su concepción de lo fantástico no se basa en lo sobrenatural tradicional ni en mundos paralelos, sino en la irrupción de lo inexplicable en la cotidianidad, en esa grieta que se abre dentro de la normalidad y que nos obliga a replantearnos lo que consideramos real. A diferencia de Borges, cuyo fantástico es un juego intelectual dentro de un universo cerrado, Cortázar lo sitúa en el centro de la vida diaria, integrándolo a la experiencia humana de una manera orgánica y sensorial.

El cuento se convierte en el vehículo ideal para esta exploración, pues su brevedad y su estructura cerrada permiten concentrar la tensión narrativa hasta alcanzar su máxima intensidad. Inspirado por Edgar Allan Poe, Cortázar adopta y adapta los elementos del cuento fantástico clásico, dotándolos de una nueva dimensión en la que lo absurdo, lo onírico y lo irracional se funden con lo real. Su maestría radica en la capacidad de provocar en el lector una sensación de inestabilidad, de hacerle dudar sobre los límites entre lo posible y lo imposible.

A continuación, exploraremos cómo estas ideas se materializan en sus cuentos más emblemáticos.

4.1. Casa tomada (1951)

Casa tomada es uno de los cuentos más emblemáticos de Julio Cortázar, publicado en *Bestiario* (1951). A través de una narración sutil y ambigua, el relato nos enfrasca en una atmósfera de inquietud, donde lo cotidiano se ve alterado por una presencia inexplicable que invade progresivamente el hogar de los protagonistas.

Los personajes son dos hermanos, Irene y su hermano, narrador en primera persona del cuento del que no sabemos el nombre. Los hermanos viven en esta casa inmensa que era de sus antepasados, de hecho, este hogar se presenta como un templo de religión casera, familiar: la casa es una “guardiana de los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”¹⁴¹. A esta casa el narrador le atribuye un poder de manipulación sobre su propia vida y la de su hermana: “a veces llegábamos a creer que era

¹⁴¹ Julio Cortázar, “Casa tomada”, en *Bestiario*, Madrid, Debolsillo, 2016, p. 3.

ella la que no nos dejó casarnos”¹⁴², en efecto la relación entre los dos tiene bastante ambigüedad, colindante con el incesto, el mismo narrador utiliza la expresión “matrimonio de hermanos”¹⁴³. Los dos protagonistas han dedicado toda su vida a mantener y cuidar la casa. Como subraya Carmen de Mora Valcárcel en este cuento se plantea el influjo del espacio cerrado de la casa con mucha intensidad, donde el aislamiento espacial se une al aislamiento temporal, ya que los dos hermanos viven distanciados de la sociedad y sus problemas, y al aislamiento temporal¹⁴⁴. Es como si ellos, sin contacto con el mundo exterior, estuviesen viviendo otro tiempo en su refugio.

Irene tiene también una actividad principal para ocupar su tiempo: tejer. El acto de tejer simboliza un estado de paro del tiempo interior y propio de la casa. Tejer y destejer parece ser la clave de la espera, semana tras semana, en claro paralelismo con la vida en la casa.

Tras la primera fase del cuento en que se nos presenta la vida cotidiana de los dos protagonistas con una especial atención a donde viven, el narrador describe el primer contacto con el elemento fantástico perturbador:

Eran las ocho de la tarde [...] 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 pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. [...] de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene: -Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. - ¿Estás seguro? Asentí. -Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado¹⁴⁵.

A partir de este momento, la historia abandona su tono inicial de corte realista y comienza a introducir progresivamente una alteración en las reglas del mundo representado. Como subraya Klaus Meyer en su artículo:

¹⁴² Cortázar, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Carmen de Mora Valcarcel, “La fijación espacial en los relatos de Cortázar”, *Cuaderno Hispanoamericanos*, n. 364-366, 1980, p. 345.

¹⁴⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 6.

en el cuento se produce la penetración paulatina de un elemento ajeno a las regularidades del mundo de ficción inicialmente representadas, que se resiste a su integración sistemática. Este elemento, para el cual no se da ninguna explicación, constituye el verdadero hecho fantástico que pone en entredicho el funcionamiento del mundo de ficción del cuento hasta el punto de desestabilizarlo¹⁴⁶.

Un ruido impreciso y apagado, como lo describe el narrador, marca el momento en que los protagonistas deben abandonar la primera mitad de la casa, que él mismo define como *tomada*. En el relato, varios elementos espaciales simbolizan el paso al umbral de lo fantástico: el pasillo largo, desde cuyo fondo llega el ruido; la puerta que separa a los hermanos de la parte tomada; la pared contra la que el hermano busca protección; y, finalmente, la llave y la cerradura, cuya función es mantener al elemento extraño y perturbador al margen de la realidad.

Subrayemos el hecho de que el elemento fantástico desencadenante de la huida puede ser parado con una simple puerta cerrada con llave. En efecto, lo que sorprende bastante al lector es la reacción de los dos hermanos: viven la situación como si nada estuviera pasando, no se sienten asustados, se toman la apropiación de la casa por lo desconocido como algo normal o irremediable; en efecto, es la intencionalidad del autor de hacer que el surgimiento de lo fantástico cree asombro en el lector y no en los personajes¹⁴⁷. La costumbre se ha reanudado con otros parámetros, aprovechando las ventajas del nuevo espacio reducido y aprendiendo a no pensar situándose fuera del tiempo: “estábamos bien, y a poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar”¹⁴⁸.

La tercera fase del cuento es cuando una noche se oyen de nuevo los mismos ruidos, pero más fuertes, como señal de que los ocupantes están a punto de tomar toda la casa. Aquí vuelve la acción de tejer de Irene, la espera se acaba, se acabó el tejer, el ganar tiempo de poderse quedar en la casa, ahora los dos hermanos deben abandonar la casa sin poder llevarse nada: “cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo. - ¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? – pregunté inútilmente. - No, nada.”¹⁴⁹. Renunciando a tejer, Irene renuncia también a la resistencia contra el ser opresor invisible y se adentra en el tiempo exterior saliendo de la casa.

¹⁴⁶ Klaus Meyer Minnemann, “Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 58, n. 1, 2010, p. 231.

¹⁴⁷ Meyer Minnemann, *op. cit.*, p. 231.

¹⁴⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 9.

El fin del tiempo en la casa ha llegado, los dos hermanos tienen que abandonarla para siempre: el hermano cierra la puerta de entrada con la llave y la tira a la alcantarilla.

En *Casa tomada*, lo fantástico surge desde el interior de la casa, un espacio cerrado y familiar que, poco a poco, va reduciendo el territorio de los protagonistas hasta forzarlos a huir ante una presencia invisible. El ruido, como manifestación de lo fantástico, irrumpe en la rutina, alterando la cotidianidad y generando una atmósfera de inquietud; el elemento sobrenatural distorsiona un orden preestablecido. Inicialmente, la casa se divide en dos áreas: aquella donde pueden aún vivir los dos hermanos y otra que ha sido ocupada por el elemento fantástico. Sin embargo, esta presencia avanza hasta apoderarse por completo del espacio, dejando a los protagonistas sin otra opción que abandonarlo definitivamente. En este proceso, el ruido se convierte en la señal de lo desconocido que se yuxtapone a la realidad, marcando el avance de lo inexplicable.

En cuanto a la interpretación del cuento, se ha considerado válida una lectura política en la que la casa simboliza Argentina, mientras que las fuerzas extrañas que la invaden representarían a los sectores populares que irrumpen en el poder político de la época, específicamente el peronismo. Por su parte, los hermanos, que viven de la renta agraria y admiran la cultura europea, encarnarían a la aristocracia decadente, impotente ante este avance. Como señala García en su análisis: “*Casa tomada* es el triunfo del Peronismo en 1951, fecha en que Cortázar se expatria”¹⁵⁰.

Para concluir, *Casa Tomada* es un cuento en el que lo extraño aparece de forma discreta, empujando poco a poco a los personajes hasta dejarlos sin un lugar seguro. A través de una narración ambigua, Cortázar construye una atmósfera inquietante en la que lo inexplicable se yuxtapone a lo cotidiano. Más allá de su dimensión fantástica, el cuento admite múltiples interpretaciones, desde la psicológica hasta la sociopolítica, donde la casa representa una Argentina en transformación y los hermanos encarnan una clase social en decadencia. Esta capacidad de ser interpretado de distintas formas, junto con la manera en que Cortázar maneja el suspense, hace que *Casa tomada* sea una de las obras más importantes del autor y un clásico de la literatura fantástica.

¹⁵⁰ Eladio García, “Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 7, 1976, p. 97.

4.2 La noche boca arriba (1956)

La noche boca arriba forma parte del libro de cuentos *Final del juego*, que apareció en 1956. Es uno de los relatos más emblemáticos de Julio Cortázar y una de sus mejores exploraciones sobre la naturaleza de lo fantástico. En este cuento, el autor propone un juego de planos narrativos en el que la realidad y el sueño se entrelazan de manera inquietante, borrando las fronteras entre lo real y lo ilusorio. Cortázar sumerge al lector en un universo donde la percepción se fragmenta y se invierte, revelando la fragilidad de nuestra noción de realidad.

El propio autor reconoció en varias ocasiones su fascinación por la inversión y polarización de valores dentro de lo fantástico, considerándolo no solo un recurso literario, sino una extensión natural de su propia visión del mundo. Como él mismo afirma: “este cuento refleja suficientemente la inversión de valores, la polarización de valores, que tiene para mí lo fantástico y, además, esta noción de lo fantástico no se da solamente en la literatura, sino que se proyecta de una manera perfectamente natural en mi vida propia”¹⁵¹.

A partir de esta premisa, *La noche boca arriba* se puede considerar como un relato paradigmático de su concepción de lo fantástico, donde la lógica cotidiana se subvierte y el lector se ve arrastrado a una experiencia sensorial en la que lo onírico y lo real se confunden hasta volverse indistinguibles.

El cuento narra la historia de un joven que, mientras conduce su motocicleta, sufre un accidente al no ver a tiempo a una mujer que se cruza en su camino. Tras perder el conocimiento, despierta en un hospital con el brazo vendado y bajo los efectos de la anestesia y los medicamentos. En este estado febril, comienza a tener sueños extraños y perturbadores en los que se ve a sí mismo como un indio moteca en tiempos precolombinos en el siglo XV, perseguido por guerreros aztecas en el contexto de la guerra florida.

A lo largo del relato, el protagonista alterna entre su estancia en el hospital y este mundo onírico, en el que intenta desesperadamente escapar de sus perseguidores. Cada vez que despierta en la cama del hospital, siente alivio, pero la pesadilla regresa con más intensidad cada vez que vuelve a dormirse. Finalmente, en el sueño, es capturado y llevado hasta la gran ciudad, donde lo colocan boca arriba sobre una pirámide para sacrificarlo. En ese momento, comprende con horror que su vida la de motociclista en el hospital enfermo

¹⁵¹ Cortázar, *op. cit.*, p. 4.

era solo un sueño, mientras que su verdadera realidad es la del moteca que espera su muerte inminente.

El relato empieza con el accidente del motociclista con el narrador en tercera persona que nos cuenta como ocurrió. Esta parte introductora termina con la operación del herido en el hospital. Después, empieza la alternancia de las dos historias: por un lado, los momentos de vigilia en la sala del hospital después de la operación, por el otro lo que pasa al protagonista en el sueño con el moteca que está huyendo de los aztecas y trata de esconderse en la jungla¹⁵². El narrador en tercera persona heterodiegético está completamente identificado con ambos protagonistas, transmitiendo sus pensamientos y temores: “se sentía bien, era un accidente, mala suerte; una semana quieto y nada más” y “tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez”¹⁵³.

Las dos historias se desarrollan en espacios y tiempos completamente distintos. La introducción y los momentos de vigilia en el hospital transcurren en un entorno que los lectores podemos identificar fácilmente con nuestro mundo moderno: una ciudad, una motocicleta, un hospital con médicos y enfermeras. En cambio, la historia del moteca se sitúa en una selva lejana y ajena a nuestra realidad, en un contexto precolombiano.

Esta diferencia de ambientaciones hace que el lector considere como verdadera realidad la historia del motociclista y a interpretar la del moteca como una simple pesadilla inducida por la fiebre y los efectos de la anestesia. Todo en el relato parece sugerir que el protagonista está soñando con una vida en el siglo XV mientras se encuentra convaleciente en el hospital. Sin embargo, en las últimas líneas del cuento, esta certeza se desmorona por completo: cuando el moteca es colocado boca arriba en la pirámide para que lo sacrifiquen, comprende y con él el lector que el sueño no era el de la jungla y la persecución, sino el del hospital y la moto:

alcanzó a cerrar otra vez los parpados, 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 sin humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas¹⁵⁴.

¹⁵² Érica C. García, “Revolución en «La Noche Boca Arriba»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n. 2, 1988, p. 1284.

¹⁵³ Julio Cortázar, “La noche boca arriba”, en *Final del juego*, Madrid, Debolsillo, 2016, p. 168 y 172.

¹⁵⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 177.

Esta inversión inesperada de las realidades provoca en el lector un efecto de desconcierto y horror, pues nos enfrenta a la idea de que aquello que parecía un simple delirio febril era la única verdad.

En realidad, Cortázar, ya desde el principio del relato, nos ofrece unos indicios sutiles de que todo no es tan lógico como parece: “como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores”¹⁵⁵. El olfato es la manera principal en que se producen las transiciones de un mundo al otro: “huele a guerra”¹⁵⁶, “el olor a guerra era insoportable”¹⁵⁷, “olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones”¹⁵⁸, y “pero olía la muerte”¹⁵⁹. Además, otro indicio es cuando el motociclista no consigue encontrar una lógica para explicar el accidente¹⁶⁰: “trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar”¹⁶¹. Vemos cómo Cortázar, con gran maestría, logra difuminar los límites entre la realidad y lo onírico, invirtiendo sus roles de manera desconcertante.

En el proceso de inversión se nota claramente la influencia de Borges. De hecho, este proceso sigue tres de los métodos que el autor describió para lo fantástico: el doble, el viaje en el tiempo y la mezcla entre realidad y sueño. En este relato, el doble, la relación entre el *yo* y *el otro* adquiere un toque original ya que no se presentan como enemigos o contrarios como hemos visto en los cuentos de Poe y de Maupassant. Aquí el *yo* y *el otro* son la misma persona, pero en espacios y tiempos distintos. Aquí, el *yo* no busca destruir o dominar al *otro*, simplemente aspira a permanecer en la realidad del *otro*.

Por lo que concierne la mezcla entre realidad y sueño, el sueño liberador del moteca y la pesadilla del motociclista representan dos niveles marcados por la fascinación hacia la muerte en situaciones extremas. Estas situaciones, aunque opuestas, se entrelazan y superponen, creando un cambio constante entre lo real y lo irreal¹⁶².

Además, el título es significativo porque refleja la conexión entre las dos historias a través de una metáfora visual: en ambos mundos, el protagonista se encuentra en la misma posición, boca arriba. Esta postura es una de las pocas constantes entre ambos espacios y tiempos, que no comunican de forma directa. La única conexión entre ellos ocurre a través

¹⁵⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 169.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 170.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 173.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 174.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 177.

¹⁶⁰ Ortega, *op. cit.*, p. 132.

¹⁶¹ Cortázar, *op. cit.*, p. 173.

¹⁶² Ortega, *op. cit.*, p. 132.

del sueño y de esta coincidencia corporal: el hombre en el hospital, acostado de espaldas en la cama, refleja al moteca capturado y dispuesto para el sacrificio¹⁶³. Como se menciona en el texto: “como dormía de espaldas, no le sorprendió la posición en que volvía a reconocerse”¹⁶⁴.

En conclusión, *La noche boca arriba* es un cuento que desafía la percepción de la realidad y el sueño, llevando al lector a una inversión inesperada de los planos narrativos. Cortázar utiliza elementos sutiles, como la percepción sensorial y la estructura del relato, para construir una atmósfera de incertidumbre que culmina en un giro sorprendente. Lo fantástico no está presente en ninguna de las dos historias por separado, sino que aparece en el momento en que ambas se unen y el lector se interroga sobre lo que está sucediendo. A través de esta técnica, el cuento no solo juega con la lógica de lo fantástico, sino que también cuestiona la fragilidad de nuestra noción de realidad.

4.3 *Axolotl* (1956)

Otro cuento que forma parte de la colección *Final del juego* (1956) es *Axolotl*, en el que Julio Cortázar lleva el modo fantástico un paso más allá. La historia sigue a un personaje anónimo que, obsesionado con los axolotl, experimenta una inquietante metamorfosis hasta convertirse en uno de ellos.

Sin embargo, no se trata de una simple metamorfosis extraña e inexplicable de un ser humano en otro ser, sino de una escisión fantástica de la identidad, por la cual el hombre vuelto axolotl no solo no deja de ser hombre, sino que se escinde en dos seres a la vez: en un axolotl y en un ser humano¹⁶⁵.

El cuento comienza con un narrador en primera persona que recuerda cómo solía visitar con frecuencia el Jardín de Plantes en París para observar a los axolotl, hasta que, de manera inquietante, revela que ahora él mismo es uno de ellos: “ahora soy un axolotl”¹⁶⁶. Lo peculiar de este relato es que el narrador nos relata los hechos desde el otro lado del umbral. El narrador mira de “*lo otro a lo real*”. El lector ya no se acerca al umbral, sino que vive el relato desde el otro lado, desde un punto de vista fantástico.

¹⁶³ García, *op. cit.*, p. 1287.

¹⁶⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁵ Meyer Minnemann, *op. cit.*, p. 223.

¹⁶⁶ Julio Cortázar, “Axolotl”, en *Final del juego*, Madrid, Debolsillo, 2016, p. 159.

Cada mañana, e incluso en ocasiones tanto por la mañana como por la tarde (“de mañana y de tarde”¹⁶⁷), el narrador acudía al edificio de los acuarios cada vez con más frecuencia. Como ya hemos visto, Cortázar plantea sus historias en mundos cotidianos reales con detalles referenciables. En *Casa tomada* se hacía referencia al año y a la ciudad de Buenos Aires (“Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina”¹⁶⁸ y “Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa”¹⁶⁹); en *LNBA* se daban detalles de nuestro mundo moderno y aquí se menciona el acuario, los nombres de calles (“bulevar de Port-Royal”¹⁷⁰), y espacios públicos (“St. Marcel, l’Hôpital, la biblioteca Sainte-Genève”¹⁷¹) de la ciudad de París para favorecer que el marco se acerque más al campo de lo real con una apariencia de verosimilitud y de este modo a tener un mayor impacto el hecho sobrenatural.

El personaje pasa cada vez más tiempo observando a esos animales, se siente atraído y fascinado por ellos: “[...] desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía uniéndonos” y “fue su inquietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotls. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente”¹⁷².

Los axolotls, que el personaje observa, parecen proceder de tiempos y espacios distintos. En efecto, el término *axolotl* hace referencia al nombre azteca del animal, ya que en español es *ajolote*; son criaturas mexicanas con forma larval, caracterizadas por unos “pequeños rostros rosados aztecas”¹⁷³.

Su fascinación se intensifica hasta que un día, al mirar el cristal de la pecera, ya no se reconoce como humano: ha pasado a ser uno de los axolotl:

Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el

¹⁶⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 4

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 5.

¹⁷⁰ Cortázar, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Cortázar, *op. cit.*, pp. 160 y 161.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 159.

vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí¹⁷⁴.

El protagonista, después de pasar días y semanas observando a los axolotl en el *Jardin des Plantes*, acaba convirtiéndose en uno de ellos. Se ha escindido en dos. Ahora, como axolotl, entiende que estos seres no son tan diferentes de él mismo: o bien está presente en todos ellos, o ellos también piensan como los humanos¹⁷⁵: “...incapaces de expresión, limitados al resplandor dorado de sus ojos que miraban la cara del hombre pegada al acuario”¹⁷⁶.

A lo largo de la narración, hay varias pistas que sugieren que el narrador es también un axolotl. Además de la afirmación explícita en la que dice que ahora es uno de ellos, su manera de describir a los animales refuerza esta idea. Utiliza expresiones que lo incluyen dentro del grupo, como cuando señala: “terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo”¹⁷⁷. Del mismo modo, en otro momento expresa: “es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos”¹⁷⁸. Estas referencias dejan claro que el narrador no solo observa a los axolotl, sino que también se identifica con ellos y comparte su misma existencia.

El final del relato no es simplemente triste, sino que provoca una sensación inquietante de extrañamiento profundo y de vacío existencial, ya que el narrador pierde su identidad humana y siente la soledad de haberse transformado en axolotl. Como conserva su conciencia, su único consuelo es pensar que el hombre que solía ser escribirá un cuento sobre los axolotl, lo que nos lleva a relacionarlo con el propio Julio Cortázar: “y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl”¹⁷⁹.

Axolotl presenta “*el otro lado*” como algo más humano, dándole voz y acercándolo al lector con una perspectiva nueva y diferente a la de otros cuentos. Se presenta una escisión de una conciencia humana acompañada de un desdoblamiento físico que contraviene “las

¹⁷⁴ Cortázar, *op. cit.* p. 164.

¹⁷⁵ Meyer Minnemann, *op. cit.*, p. 224.

¹⁷⁶ Cortázar, *op. cit.*, p. 165.

¹⁷⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 161.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 166.

leyes de la delimitación demarcadora entre esto y aquello, entre la identidad y la no identidad, la unidad y la alteridad”¹⁸⁰. Esta técnica de unir los elementos opuestos es típica del Surrealismo, en las huellas del Barroco, que como hemos visto, es un movimiento vanguardista que influyó mucho en Cortázar.

Además, esta escisión se refleja también en el uso de las formas pronominales de la primera persona, dado que no se refieren a un mismo individuo según las normas, sino a dos seres distintos: el axolotl narrador, y el hombre-personaje narrado que visita a los acuarios del Jardín des Plantes¹⁸¹.

4.4 Apostilla

En resumen, el tratamiento del género fantástico en la obra de Julio Cortázar se caracteriza por una exploración profunda de lo ambiguo, lo indefinido y lo desconcertante. A diferencia de otros autores que construyen mundos fantásticos claramente separados de la realidad, Cortázar introduce lo fantástico en lo cotidiano, desdibujando los límites entre lo real y lo irreal. Este enfoque genera una sensación de extrañeza que desafía al lector a cuestionar lo que antes consideraba normal. A través de cuentos como *Casa tomada*, *La noche boca arriba* y *Axolotl*, Cortázar logra que lo fantástico emerja de lo común, desestabilizando al lector al insertar lo inexplicable en el tejido de lo familiar.

Cortázar se puede considerar uno de los grandes innovadores del género fantástico, viendo el cotidiano como un territorio con posibilidades infinitas.

¹⁸⁰ Meyer Minnemann, *op. cit.*, p. 225.

¹⁸¹ *Ibidem*.

CAPÍTULO 5

EL MUNDO-RAYUELA

5.1 *Rayuela*: generalidades

Como ya hemos anticipado y subrayado varias veces en los capítulos precedentes, *Rayuela* (1963) es la obra maestra de Julio Cortázar con la que el autor llevó su audaz innovación narrativa a un nivel extremado. Gracias a esta novela, llegó a ser reconocido en todo el mundo; como subraya Mario Goloboff: “*Rayuela* le confirió a Julio Cortázar un prestigio y una nombradía internacionales que no había alcanzado hasta entonces con sus libros anteriores”¹⁸². En efecto, esta obra se sitúa en el centro de “la constante lucha de Cortázar por salirse de las formas, de los géneros, ese esfuerzo visible por transgredir las normas genéricas, los cánones literarios y las clasificaciones, [que] está en la raíz de sus esfuerzos por superar otras ataduras, otros ceñidores, otros confines de la expresión de la textualidad”¹⁸³. Estas palabras, aún de Goloboff, sintetizan la innovación experimental de *Rayuela*: su deseo de romper con las estructuras narrativas tradicionales e invitar al lector a participar activamente en la construcción del sentido.

Su recepción crítica fue muy diversa; los elogios fueron abundantes, pero también las críticas no faltaron, condenando con dureza la novela. *Rayuela* fue particularmente bien recibida por la juventud que se identificó con el espíritu transgresor de la obra; algo que sorprendió al mismo Cortázar, dado que él estaba convencido de haber escrito un libro para un público de personas de su edad (de cuarenta-cincuenta años); sin embargo, fueron los jóvenes los que apreciaron su labor innovadora porque reflejaba el panorama de inquietud, de discusión y de rebelión que ellos mismos estaban viviendo a nivel político y existencial¹⁸⁴. Lo que apreciaron de la obra no fue tanto la estructura sino el hecho de que fuera un libro que condensa en sí dudas, problemas, incertidumbres típicas de aquel periodo. Eran problemas que los jóvenes no se sentían capaces de resolver y que los escritores y los maestros de la época ignoraban. *Rayuela* es un libro que no da aquellos consejos que no les gustan a los jóvenes, sino que los provoca, los sacude proponiendo unos enigmas y preguntas

¹⁸² Goloboff, *op. cit.*, p. 141.

¹⁸³ Goloboff, “Cortázar y el libro”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 13, n. 16, 2004, p. 81.

¹⁸⁴ Omar Prego, “La fascinación de las palabras”, *Conversaciones con Cortázar*, Muchnik, Barcelona, 1985, p. 115.

para que sean ellos los que encuentren las respuestas. En efecto, la aparición de *Rayuela* en 1963 coincide con una época de ruptura: los jóvenes latinoamericanos tuvieron que vivir un profundo cambio debido a las repercusiones de la revolución cubana, la crisis de los misiles, la independencia de Argelia, la guerra en Vietnam, el asesinato de Kennedy y el inicio de la lucha de los palestinos.

Muchos críticos, entre los cuales Antón Arrufat y Mario Vargas Llosa elogiaron la obra de Cortázar por su originalidad considerándola “una obra madura, de gran aliento poético y una de las visiones más profundas de la realidad vital y cultural de Latinoamérica”¹⁸⁵. En cambio, otros, como David Viña, criticaron su irracionalismo por presentar una novela fragmentada y sin una trama tradicional y su tendencia al elitismo cultural por el gran número de citas cultas que podían excluir al lector común.

A pesar de las opiniones contrastantes, *Rayuela* se puede considerar una de las novelas más representativas de la literatura hispanoamericana del siglo XX y de la narrativa del Boom latinoamericano y un punto de referencia para las generaciones futuras de escritores y lectores.

Lo novedoso de este libro es que el escritor argentino intentó modificar radicalmente la actitud de los lectores ante un texto. Rompió con las reglas convencionales del relato abriendo un camino hacia nuevas formas de narrar. Cortázar produjo cambios irreversibles no solo en su propia producción, sino también en la novela que se había escrito hasta entonces¹⁸⁶. La obra presenta una estructura no lineal con capítulos que invitan a los lectores a participar activamente en el proceso de creación del texto, dando la posibilidad de llegar a múltiples itinerarios interpretativos. *Rayuela* juega con la estructura, critica el lenguaje y, además, está presente en ella una dimensión filosófica - existencial que la distingue de los textos anteriores del autor.

Al principio de la novela, el lector queda sorprendido por la presencia del “Tablero de dirección” donde Cortázar propone principalmente dos modalidades de lectura: “a su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes”¹⁸⁷. Las dos modalidades de leer son: una siguiendo el orden convencional de los capítulos del 1 al 56; o bien, leer saltando de un capítulo a otro: 73, 1, 2, 166, 3, 84, 4, 71, 5, etc. Con esta secuencia se agregan 200 páginas, pero el capítulo 55 desaparece para integrarse en el 133. Leyendo la novela según el orden

¹⁸⁵ Goloboff, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 150.

¹⁸⁷ Julio Cortázar, *Rayuela 1963*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2014, p. 111.

que el autor sugiere, la historia se hace caótica y fragmentada como un calidoscopio, pero esto no es todo; lo humorístico estriba en que el capítulo 131 nos manda al 58 y este nos vuelve a remitir al 131, o sea que los lectores quedamos atrapados en el mundo-*Rayuela*. Este caos narrativo refleja el caos existencial en el que actúan los personajes. Los diferentes capítulos están divididos en tres secciones: la “Del lado de allá” que son los episodios que acontecen en París, la “Del lado de acá” con base en Buenos Aires y la “De otros lados” que serían los “capítulos prescindibles”, los que se incorporan con la segunda modalidad de lectura explicada antes. Estos capítulos son muy variados: son escenas que amplían las aventuras en París y Buenos Aires, textos literarios del alter-ego del autor, Morelli, diferentes notas, citas, fichas y recortes de periódicos. Sin embargo, las dos lecturas propuestas al principio de la novela y la subdivisión de los capítulos no interfieren con la comprensión del hilo narrativo, no agotan el mundo-*Rayuela*¹⁸⁸. El autor da la posibilidad al lector de crear su personal “rayuela” negando el tablero de dirección para vagar por iniciativa propia por la novela. Pero, se puede afirmar que, en el fondo, Cortázar quiere que se siga el orden del Tablero; esto se puede comprobar con el hecho de que el autor tome unas precauciones al respecto: además del tablero, pone indicaciones en el texto, indicando, en cada página, el número del capítulo: “con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos”¹⁸⁹. Además, a primera vista el orden en que están dispuestos los capítulos prescindibles parece arbitrario; sin embargo, a medida que avanza la lectura, nos damos cuenta que hay conexiones sutiles entre ellos. Por ejemplo, el capítulo 84, que expresa la necesidad de ver las cosas, va seguido del 4 donde se cuenta que la Maga sabe hacer exactamente esto: ver las cosas. La frase final de capítulo 6 vuelve a aparecer al principio del 93. También, hay partes conectadas por contrastes, como en el caso de los capítulos 28 y 130: el primero, largo y trágico, se dedica a la muerte de Rocamadour; en cambio, el 130 es de tono divertido con la broma sobre los riesgos de la cremallera en la bragueta. En el 123 Oliveira sueña con su infancia, motivo que se vuelve a reanudar en el 122. Todo esto indica que los capítulos prescindibles, en realidad, no lo son realmente, dado que están conectados con los demás y confieren sentido al mundo-*Rayuela*. Cortázar les dio el título de “De otros lados”, pero, en

¹⁸⁸ Maarten Steenmeijer, “Rayuela de Julio Cortázar: novela (post) modernista”, *Neophilologus*, vol. 79, n. 2, 1995, p. 256.

¹⁸⁹ Cortázar, *op. cit.*, p. 111.

realidad son el hilo conductor que atraviesa y conecta todo lo que sucede en el *lado de acá* y en el *lado de allá*¹⁹⁰.

Cabe señalar que Cortázar no planeó esta estructura antes de escribir la novela; como él mismo afirmó en la entrevista con Omar Prego:

solo cuando tuve todos los papeles de *Rayuela* encima de una mesa, es decir, toda esa enorme cantidad de capítulos y fragmentos, sentí la necesidad de ponerle un orden relativo. Pero ese orden no estuvo nunca en mí antes y durante la ejecución de *Rayuela*¹⁹¹.

Cortázar explica que *Rayuela* no es el típico libro de un escritor que planea y elabora una novela, se sienta antes su máquina y empieza a escribirla. Desde el principio, él no sabía que iba a escribir una novela titulada *Rayuela*; lo que hacía era redactar largos pasajes del texto sin saber ni dónde colocarlos ni a qué respondían en el fondo. En efecto, lo curioso es que el primer capítulo que el autor escribió de la obra luego lo eliminó completamente, ya que Cortázar trabajó sin ningún plan establecido; dicho de otra manera, no hubo un proyecto perfectamente estructurado. Empezó a escribir la parte inicial a la que se agregaron y pegotearon otros elementos. Además, el autor explicó cómo llegó a proponer una doble lectura de su obra:

cuando terminé el libro y tuve aquella idea que al principio me pareció absurda y después de golpe me pareció no absurda sino absolutamente necesaria- la de proponer una doble lectura-, eso responde un poco y yo diría responde un mucho, a la forma desordenada, ucrónica o fuera del tiempo normal con que yo escribí el libro. Ese salir del futuro para regresar al pasado y aproximarse al presente, todo eso daba al libro una plasticidad que a mí me pareció que no era lógico hacerla desaparecer, aplastar el libro y ponerlo como en cualquier novela habitual en un desarrollo lineal. Es decir, empezar por un momento y terminar por el otro extremo. No. Me pareció que esa podía ser una opción y es la primera manera de lectura. Pero también me pareció que había una segunda opción en la cual el lector podía saltar de capítulos que estaban muy adelantados a capítulos que estaban muy atrasados¹⁹².

¹⁹⁰ Cortázar, *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁹¹ Prego, *op. cit.*, p. 108.

¹⁹² *Ibidem*, p. 111.

Esta manera de acercarse a la novela no solo va en contra de la narración clásica, sino que capta la atención del lector convirtiéndolo en la parte activa del proceso interpretativo y ofreciéndole una libertad sin precedentes en la construcción del significado del texto. Cortázar exigía la complicidad del lector en su texto. La idea de una novela abierta con distintas opciones de lectura representa una crítica contra de la linealidad de la literatura tradicional e introduce una dimensión lúdica e interactiva que no se había explorado así hasta aquel momento.

La innovación de *Rayuela* no surge de la nada: son evidentes unas influencias literarias y artísticas que contribuyen a crear su carácter revolucionario. Entre ellas, destacan las corrientes vanguardistas del surrealismo y del existencialismo, la huella de *Ulysses* de James Joyce, y la estructura rítmica de la música jazz. Estos elementos se entrelazan en la obra, creando un equilibrio entre racionalidad y subconsciente, lógica y caos, y amplificando su dimensión experimental.

El surrealismo y el existencialismo ocupan un lugar central, ya que permiten interpretar tanto la estructura fragmentaria de la novela como el conflicto interior de su protagonista Horacio Oliveira. Por un lado, el autor utiliza el imaginario surrealista para reestructurar la lógica narrativa tradicional (que ya hemos visto); por otro, Oliveira es el personaje que encarna la crisis del hombre moderno constantemente en búsqueda de un sentido de su existencia.

El surrealismo influye tanto a nivel temático como estilístico. Como los surrealistas, Cortázar intenta superar los límites de la racionalidad y de la coherencia lineal introduciendo en la escritura el mundo del sueño, del subconsciente y del absurdo.

Sin embargo, Cortázar señaló su distancia hacia el surrealismo en cuanto lo consideraba necesario, pero no suficiente; en sus palabras:

los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado: más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de desprenderse brutalmente de ellas¹⁹³.

¹⁹³ Cortázar, *op. cit.*, p. 41

El movimiento de Breton lo utilizó como técnica liberadora, pero no compartía su visión del mundo, su ortodoxia. Esta crítica al surrealismo resuena en la actitud de Oliveira quien desconfía de la capacidad del lenguaje para expresar lo auténtico¹⁹⁴. Esta voluntad de ir más allá del surrealismo puede verse reflejada también en pasajes de la propia novela, como en el capítulo 99, donde se lee: “no se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro, si querés”¹⁹⁵.

Cortázar y su personaje comparten la idea de que la palabra, aunque indispensable, es una trampa: hay que intentar trascenderla, ya sea mediante el silencio, lo corporal o lo absurdo.

Lo que indicamos antes sobre la peculiaridad de la estructura de la novela, que se puede leer de manera lineal o saltando de un capítulo a otro (tablero de dirección), es un claro ejemplo de la experimentación surrealista: se cierra el diálogo con la tradición literaria para favorecer un papel del lector más activo, como co-creador del significado.

Sin embargo, *Rayuela* se considera un texto existencialista también. El apego de Cortázar a dicha corriente filosófica especialmente a la sartreana, expresa su inquietud acerca de la condición humana sujeta en un mundo alienado a un cuestionamiento radical. Cortázar hace suya esa problemática que concierne la situación del hombre, su actitud ante sí mismo y frente a los otros. En efecto, como subraya Fernando Alegría “el conflicto fundamental planteado por Cortázar es el de un hombre del Medio-Siglo que intenta razonar en múltiples planos, registros y tonos, la sinrazón condición humana”¹⁹⁶. El protagonista, como ya recordado es Horacio Oliveira, es un hombre desilusionado, en crisis, cuya errancia interior y geográfica representa una condición de extrañamiento radical con respecto al mundo. Cortázar recoge la angustia del hombre que observa el estado de soledad interior y la incomunicación consigo mismo, con sus semejantes y con el universo que lo rodea¹⁹⁷. Oliveira se mueve en un universo sin certezas, donde domina lo absurdo y se cuestiona todo; en efecto, anteriormente dijimos que esta novela tuvo mucho éxito entre los jóvenes precisamente por el hecho de que es un libro que ofrecía una multiplicidad de preguntas y no de respuestas.

¹⁹⁴ Goloboff, *op. cit.*, p. 83.

¹⁹⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 620.

¹⁹⁶ Fernando Alegría, “*Rayuela* o el orden del caos”, *Revista Iberoamérica*, 35, 1969, p. 468.

¹⁹⁷ Damary Ordones, *Surrealismo y existencialismo en Rayuela*, trabajo académico, Georgia State University, 2016, p. 2.

La tensión entre libertad y responsabilidad, caracteriza el camino de Oliveira. Su libertad se convierte más bien en una fuente de angustia, y, en lugar de ser liberatoria lo paraliza. Sus relaciones con los demás personajes, en particular con La Maga destacan una incapacidad de amar plenamente y de comunicar de manera auténtica. Oliveira mantiene un comportamiento distante, analítico, demasiado racional que le impide dejarse llevar por el amor o vivir los sentimientos con sinceridad e intensidad. Además, no comunica de manera auténtica porque como acabamos de decir, su relación con el lenguaje es problemática; como el mismo autor, es cauteloso acerca de las palabras porque las considera insuficientes y engañosas, por lo tanto, muchas veces prefiere el silencio o se refugia en razonamientos abstractos, lo que dificulta un verdadero contacto humano. Por ejemplo, en un momento reflexiona diciendo “hace rato que no me acuesto con las palabras. Las sigo usando, como vos y como todos, pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas”¹⁹⁸, y también “vos y yo somos dos entes absolutamente incommunicables entre sí salvo por medio de los sentidos y la palabra, cosas de las que hay que desconfiar si uno es serio”¹⁹⁹. Entonces, estas reflexiones evidencian como Oliveira percibe el lenguaje como una herramienta limitada y potencialmente engañosa que impide una verdadera comunicación.

En definitiva, *Rayuela* es una novela que une el juego surrealista y la angustia existencial. Cortázar va más allá de las normas narrativas con el intento de buscar un significado en un mundo absurdo, mientras que Oliveira representa la lucha del hombre moderno dividido entre razón y el deseo de trascender. El lenguaje resulta ser un obstáculo que no permite un diálogo verdadero. De esta manera, la obra desafía las convenciones literarias y pone en tela de juicio las certezas de la existencia.

Por lo que concierne la influencia de la obra irlandesa, se puede percibir otra vez en la estructura experimental de la obra, en el uso innovador del lenguaje y en la concepción del lector como parte activa del relato. Como afirma Fernández Retamar la influencia de *Ulysses* en *Rayuela* es evidente y “para los latinoamericanos *Rayuela* es tan importante como el *Ulysses* para los escritores de lengua inglesa”²⁰⁰.

Joyce desafía el lector con el flujo de conciencia, las técnicas de narración múltiples y con un constante juego intertextual; de esa manera, rompe con la linealidad del texto tradicional. A su vez, como ya subrayamos en varios momentos, Cortázar experimenta introduciendo el “tablero de dirección” que ofrece diferentes caminos de lectura. Ambas

¹⁹⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 233.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 310.

²⁰⁰ Ana María Simo et al, “Cinco miradas sobre Cortázar”, *Editorial Tiempo Contemporáneo*, n. 1, 1968, p. 25.

obras se alejan de la narrativa convencional y proponen una experiencia al lector compleja y fuera de lo ordinario.

Otro aspecto en común entre las dos obras es la atención al lenguaje. Joyce juega con las palabras, crea neologismos y subvierte las normas sintácticas. En *Rayuela*, se ve como Cortázar es heredero de esta tradición literaria: él también experimenta con la lengua, con la forma y con el significado de las palabras, introduciendo neologismos como el *glígligo*, un lenguaje que inventaron los protagonistas, alternando idiomas diferentes (español de Argentina, francés, inglés e italiano) e insertando muchas referencias culturales, fragmentos de citas, de artículos de periódicos y reflexiones meta-narrativas.

Un ejemplo claro de la experimentación lingüística de Cortázar es el capítulo 34, donde se verifica una desestructuración completa del lenguaje. El escritor argentino lleva hasta las últimas consecuencias su búsqueda de una escritura libre de toda atadura sintáctica, gramatical o semántica, dando forma a un flujo de conciencia que rompe con cualquier expectativa narrativa tradicional. Aparentemente, el capítulo parece incomprensible, ya que empieza así:

En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento
Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo
de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos
una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle
a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía;
algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando
realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé
esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles,
las bodegas y sus existencias, y me fui a vivir a Madrid²⁰¹.

Nos encontramos con Horacio que está sentado en el borde de la cama de la Maga, lee distraídamente el inicio de la novela *Lo Prohibido* de Pérez Galdós y al mismo tiempo piensa en lo que está leyendo y en la mujer. Lo que hace Cortázar es darnos las dos versiones a la vez, o sea, presentar lo que está pasando exactamente en la realidad: por lo tanto, las líneas pares reproducen el comienzo de la novela de Galdós (“En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos

²⁰¹ Cortázar, *op. cit.*, p. 341.

a otra casa...”²⁰²) en cambio, las líneas impares son el flujo de conciencia de Horacio mientras va leyendo esto (“y las cosa que lee, una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta...”²⁰³).

Esta superposición destaca la desconfianza del autor hacia el lenguaje literario en su sentido más tradicional. No se trata de rechazarlo por completo, sino de cuestionar su rigidez y su incapacidad para captar toda la complejidad de la experiencia humana. Las palabras fluyen sin puntuación lógica aparente o linealidad discursiva. Como ya había hecho Joyce, Cortázar experimenta con la musicalidad de la lengua, con la asociación libre de las imágenes mentales al fin de dar voz al subconsciente, al caos, lo que normalmente queda fuera de la narración tradicional. El lector puede entrar en la mente del protagonista; el lenguaje no es solo un medio de comunicación, sino también el lugar donde chocan lo que se dice y lo que se piensa, lo literario y lo caótico, la narración y la conciencia. Es una experiencia sensorial fuera de lo común, ya que el problema narrativo de representar dos momentos al mismo tiempo solía resolverse, tradicionalmente, mediante una presentación sucesiva y analítica de lo que en realidad ocurría de forma simultánea.

Cortázar experimenta con la disposición del texto rompiendo deliberadamente con la linealidad tradicional; de ahí que se exija una participación activa del lector para reordenar el sentido, como se ha señalado anteriormente. En efecto, se multiplican las lecturas de este capítulo: primero el lector debería leer el capítulo tal como se presenta para entender que su sentido es extraño. Luego, leer solo las líneas impares que representan, como ya queda dicho, la novela de Galdós; después, leer solo las líneas pares que son el monólogo de Horacio y por último volver a leer todo el capítulo para seguir el curso completo de la secuencia narrativa: Horacio que lee a Galdós y lo comenta. El lector se ve obligado a elegir, a leer en paralelo, a reconstruir y, por lo tanto, a crear. Incluso conociendo el artificio, es habitual que, de forma automática, se lean dos o tres líneas seguidas sin distinguirlas, lo que genera una experiencia de lectura única. A veces, la diferencia entre sintaxis y puntuación hace que la comprensión se vuelva casi imposible; otras veces, sin embargo, las frases se enlazan de manera inesperada, produciendo combinaciones cómicas²⁰⁴. El capítulo 34 representa el culmen de la subversión lingüística de *Rayuela* ya que es evidente como Cortázar quiere deshacerse de cada esquema preestablecido de la literatura, invitando al lector a abandonarse a la experiencia del texto.

²⁰² Cortázar, *op. cit.*, p. 341.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 57.

En esta misma línea de experimentación y juego con el lenguaje, y como prolongación de esa herencia joyceana que recorre toda la obra, se sitúa el glíglico, un lenguaje inventado por los dos protagonistas enamorados: el que ya conocemos, Horacio Oliveira y la Maga. El glíglico se puede considerar a la vez una burla del lenguaje racional y un idioma exclusivo de los dos personajes que les permite aislarse en su zona privada. Consiste en la combinación de virtualidades fonéticas y morfológicas siguiendo patrones rítmicos y musicales, dando como resultado la creación de palabras que, aunque no existen son virtualmente posibles²⁰⁵. El capítulo 20 es donde se menciona por primera vez el glíglico: la Maga reivindica su autoría: “el glíglico lo inventé yo”²⁰⁶; la mujer lo considera un lenguaje vital y existencial, un modo de expresarse²⁰⁷. En este caso, se utiliza referido al campo erótico ya que Horacio quiere saber de la Maga cómo otro personaje de la historia, Gregorovius Ossip, su presunto rival, vive la experiencia amorosa: “¿pero te retila la murta?» [...] «¿y te hace poner con los plíneos en las argustas?» – Sí, y después nos entrumamos los porcios hasta que él dice basta basta [...]. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedas con la gunfia más chica”²⁰⁸.

Sin embargo, el capítulo más llamativo del glíglico es el 68, enteramente escrito con este lenguaje:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se

²⁰⁵ Santiago Juan Navarro, “Un tal Morelli: teoría y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XVII, n. 2, 1992, p. 239.

²⁰⁶ Cortázar, *op. cit.*, p. 222.

²⁰⁷ Irma Céspedes B., “El montaje como recurso en Rayuela”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 5/6, 1972, p. 128.

²⁰⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 221.

sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias²⁰⁹.

Otra vez nos encontramos con la evocación de una escena erótica mediante el uso de este lenguaje que es puramente musical. Como Cortázar es muy aficionado a la música, presta especial atención a los valores rítmicos y musicales del lenguaje; en efecto, como dijimos antes, una de las influencias artísticas de la novela es la música jazz. Leyendo este capítulo se nota como se insertan palabras puramente inventadas en un esquema lógico y sintáctico normal. Aquí vemos como el autor apela a la complicidad del lector: somos nosotros los lectores que con nuestra imaginación tenemos que dar un sentido a las palabras incomprensibles. De este modo, el glíglico no solo representa un juego lingüístico o una manifestación de intimidad entre los personajes, sino también un desafío al lector, que se convierte en co-creador activo del sentido, tal como ocurre en toda la estructura de *Rayuela*.

Asimismo, se puede notar la presencia de *haches* innecesarias en varios momentos de la novela, un recurso que refuerza la voluntad del autor de ir en contra de la ortografía tradicional y de subrayar el carácter lúdico y experimental de su lenguaje. Un ejemplo es cuando el protagonista Horacio está enseñando a observar una pintura: “lo importante de este hejemplo es que el ángulo es terriblemente hagudo... algo hincalificablemente asombroso”²¹⁰; otro más evidente se encuentra en el capítulo 90 donde el narrador explica que Horacio “usaba las haches como los otros la penicilina”²¹¹:

en esos casos Oliveira agarraba una hoja de papel y escribía las grandes palabras por las que iba resbalando su rumia. Escribía, por ejemplo: «el gran hasunto», o la «hencrucijada». [...] «la hunidad», hescribía Holiveira. «el hego y el hotro». Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. «lo himportante es no hinflarse», se decía Holiveira. A partir de esos momentos de sentía capaz de pensar sin que las palabras le jugaran sucio²¹².

²⁰⁹ Cortázar, *op. cit.*, p. 533.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 215.

²¹¹ *Ibidem*, p. 581.

²¹² *Ibidem*.

Estas haches se emplean sobre todo en el caso de las grandes palabras con el intento de neutralizar la carga retórica, o sea, se utilizan de manera irónica contra la pomposidad y la solemnidad del lenguaje²¹³.

Este intento del autor de experimentar a nivel lingüístico hace que la novela se acerque a las reflexiones filosóficas del siglo XX que se centraban en la crisis del lenguaje. De hecho, retomando lo expuesto en páginas anteriores, es evidente que Cortázar quiere mostrar su desconfianza ante este instrumento imperfecto, engañoso, desgastado por el uso común. Subrayando la dificultad de la situación: es una situación paradójica, dado que lo único que tenemos es el lenguaje y la denuncia y la destrucción de este último solo pueden realizarse utilizando lo mismo que se denigra. Cortázar lo expresa así:

Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o sus esencias. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. [...] esta lucha tengo que librarla desde la palabra misma, y por eso *Rayuela*, desde un punto de vista estilístico, está muy male escrito²¹⁴.

El propio autor afirma que en su obra hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. “La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal en relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo”²¹⁵.

En efecto en la novela, las palabras se consideran etiquetas imperfectas que no reflejan adecuadamente la realidad: los miembros del Club de la Serpiente juegan con ellas y definen *cementerio* el diccionario. Oliveira las llama *perras negras* y lo atormenta la insuficiencia del lenguaje, la vaga conciencia de que las palabras no son más que escapatorias circunstanciales frente a lo que perciben los sentidos²¹⁶. Para concluir, tal y

²¹³ Cortázar, *op. cit.*, p. 61.

²¹⁴ Silverio Muñoz Martínez, “Otra mirada sobre Rayuela”, *Revista Iberoamericana de Literatura*, 2.^a época, n. 2, 1970, p. 578.

²¹⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 39.

²¹⁶ Muñoz Martínez, *op. cit.*, p. 578.

como se ha mencionado previamente, esta desconfianza hacia el lenguaje es un reflejo del propio autor, quien en otra ocasión ya había expresado una reflexión similar al respecto:

yo ya no podía aceptar el diccionario, ni aceptar la gramática. Empecé a descubrir que la palabra corresponde por definición al pasado, es una cosa ya hecha que nosotros tenemos que utilizar para contar cosas y vivir cosas que todavía no están hechas, que se están haciendo. El lenguaje no siempre es adecuado. [...] el buen escritor es ese hombre que modifica parcialmente un lenguaje²¹⁷.

Así, el autor encarna esa figura del *buen escritor* que, como él mismo afirma, modifica el lenguaje para hacerlo más cercano a una realidad en constante transformación. En *Rayuela*, la palabra deja de ser una herramienta fija para convertirse en una materia viva, en continuo movimiento, capaz de expresar lo inefable y lo fragmentario de la existencia humana.

En efecto, este intento de volver a empezar desde cero en el plano del lenguaje es una de las características peculiares de la obra por la que se define una *antinovela*. Por parte de Cortázar, hay una búsqueda *desesperada*²¹⁸ de eliminar los tópicos, todo lo que quedaba de la mala herencia finisecular, hay una serie de continuas referencias a la podredumbre de los adjetivos. El autor quiere limpiar el lenguaje antes de poder volver a utilizarlo. *Rayuela* fue escrito así: con la creencia que si se quiere cambiar cualquier aspecto de la realidad no se puede alcanzar este objetivo utilizando “las herramientas podridas y gastadas y mentirosas de un idioma que viene cargado de toda la negatividad del pasado”²¹⁹.

Otra peculiaridad evidente de *Rayuela* es la gran cantidad de referencias de tipo cultural. Un ejemplo es el capítulo 26 en que, en solamente cuatro páginas, se mencionan a trece pintores de la escuela de París del siglo XX. Esta decisión de Cortázar no tiene nada que ver con una exhibición de cultura o esnobismo, sino que sirve para reforzar la manera de vivir del protagonista. Horacio usa vitalmente la cultura dado que la considera un medio para interpretar el mundo con sus experiencias y sus emociones.

Ya hemos señalado algunas similitudes entre *Rayuela* y *Ulises*, en esta línea, se puede añadir que también la obra de Joyce tiene una fuerte dimensión existencialista y filosófica. Los dos protagonistas son antihéroes modernos que viven una crisis personal y

²¹⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 37.

²¹⁸ Prego, *op. cit.*, p. 116.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 117.

constantemente buscan un sentido de su existencia que parece estar allí, pero se les escapa de las manos. En *Ulises* se cuenta la vida del protagonista Leopold Bloom que se mueve por las calles de la ciudad de Dublín; en cambio en *Rayuela* se siguen las aventuras de Horacio Oliveira en París y Buenos Aires. Gracias a su estructura fragmentada y su comprensión libre, la novela refleja plenamente esta condición de desorientación, permitiendo que el lector sea participe de esta experiencia que va más allá de una simple lectura, convirtiéndose en un verdadero experimento literario. Como subraya Arroyo al respecto: “es que *Rayuela*, como *Ulises* es un viaje, la circunferencia que da Leopold Bloom en Dublín son los mismos saltitos de Horacio por llegar al cielo en el simbolismo de este juego infantil”²²⁰.

Prosiguiendo con el análisis de las influencias artísticas en *Rayuela*, según ya apuntamos, una de las más potentes y significativas es, sin duda, la presencia profunda y estructural de la música jazz. Cortázar no se limita a evocar este género como fondo cultural o referencia temática, sino que lo utiliza como modelo compositivo.

Para Cortázar el jazz representa una verdadera metáfora de su manera de escribir y de concebir la literatura. En efecto, lo consideraba el equivalente surrealista en la música, una forma de arte con la que se podía romper con los esquemas e improvisar. El jazz se convierte así en modelo para ir más allá de la estructura rígida y cerrada que caracterizaba algunas obras suyas. *Rayuela*, como ya subrayamos, nace desde esta necesidad de ruptura, de experimentación y la música jazz le ofrece a Cortázar el punto de partida ideal para construir una narración abierta, fragmentada y en continuo movimiento.

En la novela, la presencia del jazz se nota tanto a nivel temático como a nivel formal. Los personajes de la obra como Oliveira, la Maga, Ronalds, Perico y los otros miembros del Club de la Serpiente son todos aficionados de la música jazz y a lo largo de la narración se nombran y comentan diferentes músicos y canciones: de Dizzy Gillespie a Bessie Smith, de Lester Young a Louis Armstrong. Sus piezas no solo acompañan los fragmentos narrativos, sino que se convierten en momentos de suspensión y liberación que evocan recuerdos y emociones y se entrelazan con el ritmo mismo de la escritura. En *Rayuela*, el jazz ya no se representa a través de un solo personaje: es parte integrante de la estructura de la novela que se construye “a partir de las partituras de dicha música”²²¹.

Esta influencia se puede percibir con mayor claridad en la tercera parte de la novela, aquella que, al principio de este capítulo, hemos denominado “De otros lados”; se trata de la

²²⁰ Justo Arroyo, “Julio Cortázar y su *Rayuela*”, *Revista de la Lotería Panamá*, n. 166, p. 27.

²²¹ Mercedes Serna Arnaiz, “La música de jazz en *El Perseguidor* y en *Rayuela*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 3, 2024, p. 253.

sección que tiene más un carácter innovador en que el autor y el lector parecen unirse en una única experiencia creativa como acontece entre músicos en una sesión de improvisación colectiva (jam session). Para el autor, de hecho, el jazz es la clave para acercar al lector a una nueva forma de participación; si una sesión de jazz requiere la intervención de más músicos, de la misma manera, *Rayuela* requiere a su lector abandonar la lectura lineal y pasiva para convertirse en un cómplice activo, capaz de saltar de un capítulo a otro y de combinar el sentido de estos últimos. Como afirmó Cortázar mismo en una entrevista:

Mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo, que no tiene nada que ver con la rima y las aliteraciones, no. Es una especie de latido, de swing, como dirían los hombres de jazz, una especie de ritmo que, si no está en lo que yo hago, es para mí la prueba de que no sirve²²².

Además de su función estructural y estilística, el jazz en *Rayuela* adquiere también una dimensión simbólica y cultural. Como subraya Araceli Abras Daneri en su artículo, en la escritura de Cortázar “los límites entre música y literatura se pierden”²²³, y el ritmo se convierte en una verdadera forma de pensar. En efecto, el autor argentino afirmó: “para mí, la escritura es una operación musical. Lo he dicho ya varias veces: es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía en el sentido de las palabras bonitas; por supuesto que no, sino la eufonía que sale de un dibujo sintáctico”²²⁴. Su prosa sigue una *respiración* interna, un *swing* que da sentido y coherencia al texto. Esto no tiene que ver solo con el lado técnico, sino con una visión existencial: el jazz es una corriente artística marginal que se caracteriza por la improvisación y representa para Cortázar una forma de resistencia, una vía de acceso a una realidad alternativa y más auténtica.

El jazz no solo es una influencia estética sino también ética. El autor de *Rayuela* lo percibe como un lenguaje que nace de una tradición cultural oprimida y que gracias a esta capacidad de improvisación se hace símbolo de libertad individual y colectiva; en sus palabras: “el jazz cabalga la cadena del tiempo y nos sumerge en una fraternidad de inmortales”²²⁵. A través de este género musical, el escritor argentino expresa su deseo de

²²² Serna Arnaiz, p. 258.

²²³ Araceli Abras Daneri, “Cortázar y el jazz: sincretismo americano”, *Revista de literatura hispánica*, vol. 87, n. 16, 2018, p. 198.

²²⁴ *Ibidem*, p. 198.

²²⁵ *Ibidem*, p. 206.

romper con la linealidad del discurso, de escaparse de la rigidez del canon occidental y de construir una narración cambiante que siempre esté viva.

Estas semejanzas entre música y literatura reflejan también el propósito de Cortázar de recrear la identidad latinoamericana desde una perspectiva marginal, opuesta a la tradición europea dominante. El jazz se convierte así en metáfora del proyecto literario que el autor quiere llevar a cabo: como ya hemos remarcado, con *Rayuela* Cortázar intenta alejarse de una concepción tradicional del lenguaje y de la estructura narrativa, del mismo modo en que el jazz desafía las reglas de la música clásica para crear nuevos espacios expresivos. De esta manera, el lector no es solo un receptor, sino un participante; no sigue una partitura rígida, sino que improvisa su propio recorrido dentro del texto.

En resumidas cuentas, del jazz Cortázar toma el ritmo interno, el *swing*, y también la espontaneidad de la improvisación y la posibilidad de una expresión única, personal, pero no clasificable. Como un músico jazz aborda un *take* con creatividad, el autor argentino aborda la escritura como una experiencia abierta, irrepetible, siempre nueva. Es en este sentido que, para él, la música jazz representa no solo una fuente de inspiración sino también el símbolo de su poética narrativa: libre, irregular pero armónica.

Gracias a todos estos elementos, *Rayuela* se considera una de las novelas más innovadoras de Hispanoamérica y del mundo, es una obra que ha redefinido el concepto mismo de narración, abriendo un camino hacia nuevas formas de expresión literaria. No es solo una novela, sino una aventura literaria que continúa a sorprender e interrogar a los que se acercan a ella, manteniendo intacta su fuerza innovadora incluso décadas después de su publicación.

5.2 Sinopsis

Rayuela cuenta la historia de Horacio Oliveira, un intelectual argentino en crisis profunda que busca un sentido de su existencia. La novela se divide en dos momentos: el de Oliveira y la Maga en París y el de Oliveira, Talita y Traveler en Buenos Aires.

En la primera parte (capítulos del 1 al 36) Oliveira vive en París y frecuenta el grupo de estudiosos del Club de la Serpiente con quien se discute de cuestiones artísticas, filosóficas y de música, pero sin llegar a una verdad absoluta y concreta. El protagonista mantiene una relación complicada con la Maga, una mujer uruguaya sencilla, instintiva, totalmente diferente de él. Oliveira se siente atraído por su manera de ser, pero al mismo

tiempo no lo termina de aceptar. Son una pareja con muchas incomprendiones, discusiones por su manera de ser totalmente opuestos. La Maga representa para Horacio esa otra realidad, el otro lado, el kibbutz del deseo, la casilla diez de la rayuela o sea los símbolos de su búsqueda de una esencia existencial auténtica. Ella no es el centro en sí, sino su reflejo difuso, la posibilidad de alcanzarlo a través de lo irracional, de lo sensorial, de lo intuitivo.

La ruptura entre ellos se verifica con la muerte del hijo de ella, Rocamadour, que provoca una profunda crisis en la Maga hasta que desaparece sin dejar huella lo que determina el hundimiento de Horacio en un estado de desorientación y soledad.

En la segunda parte (capítulos del 37 al 56), Oliveira se va a Buenos Aires, su ciudad natal. Aquí recupera la amistad con su amigo Traveler y su mujer Talita. La pareja trabaja primero en un circo y luego en una clínica psiquiátrica. El protagonista intenta vivir con ellos, pero su inestabilidad mental y existencial se hace más incontrolable cada día. Su amor por la Maga se ha vuelto una obsesión tan fuerte que cree verla en Talita, al punto que las confunde. A lo largo de la narración, Horacio es cada vez más incapaz de distinguir entre realidad y ficción; pierde el contacto con la realidad, ya no sabe si lo que está viviendo es verdadero o solo es fruto de su imaginación, como el hecho de que vea la Maga en Talita; según él son la misma persona. Cuando propone a Talita que camine en el tablón suspendido entre dos edificios, al principio lo presenta como un juego, pero en realidad refleja su confusión mental, su desesperación que se mezcla con el juego.

El lector asiste a una caída lenta en una crisis profunda del protagonista que termina con un final abierto. No está claro si Oliveira se ha suicidado, si ha tenido un colapso definitivo o si finalmente ha logrado cambiar.

5.3 Significado del título: *Rayuela* como metáfora existencial

El título, *Rayuela*, es la gran metáfora central en el texto y concentra en sí la dimensión filosófica-existencial de la obra. En un principio, Cortázar tenía pensado titularla *Madala*, en referencia a la filosofía Zen según la cual, durante la meditación, se utilizan símbolos circulares que representan los microcosmos y macrocosmos, y que ayudan a alcanzar la unidad del ser que sería lo que busca cumplir Horacio a lo largo de la novela. Sin embargo, al final optó por un término más sencillo y común a todos, rayuela, un juego popular infantil que consiste en saltar con un pie sobre unas casillas con el objetivo de llegar al *cielo*, o sea de llegar a la última casilla, la número 10. El cielo del juego de la rayuela es

símbolo de lo que busca el protagonista, que no sabemos si va a alcanzar o no. Oliveira intenta entrar en un cielo inaccesible. El dibujo de la rayuela con las casillas opuestas y el recorrido difícil entre cielo e infierno representa el viaje interior del protagonista: cada salto es una prueba de equilibrio entre racionalidad e intuición y cada caída obliga a volver a empezar. En el juego infantil si se tocan las líneas de la casilla hay que comenzar desde cero; para Oliveira volver a empezar significa hacer frente aún a su angustia, su deseo de trascendencia y su profunda incertidumbre. Cortázar toma la ligereza del juego para tratar temas complejos.

El título remite también a la estructura de la novela, de la cual ya hablamos precedentemente. Como en el juego infantil donde se pueden seguir diferentes recorridos para llegar a la última casilla también el lector puede elegir entre más órdenes de lectura.

Al elegir como título *Rayuela* no queda excluida la idea de mandala dado que, como subraya Navarro: “Cortázar nos propone un dibujo laberíntico, nos da unas coordenadas que se configuran como potencial efectivo aun no actualizado. La labor final en el acto de la creación depende por tanto del lector”, de ahí que sea tan importante un lector activo, visto que es él que completa el trazado del mandala a través del orden de lectura que elige²²⁶.

5.4 Teoría de la antinovela y el personaje de Morelli, alter ego de Julio Cortázar

En el mundo caótico de *Rayuela* tenemos tres narradores: uno en tercera persona y omnisciente, una focalización interna con Horacio Oliveira, y, finalmente, Morelli quien desempeña la función de exponer la teoría de la antinovela y del lenguaje que conforma el texto de *Rayuela*. Morelli es un anciano escritor cuyos escritos los leen Horacio y los otros miembros del Club de la Serpiente. Su figura aparece apenas como tal, no identificable como Oliveira y la Maga; como afirma José Emilio Osses “es un personaje visto en su esencia mucho más que en presencia”²²⁷. Morelli como es un *alter-ego* del autor que permite a Cortázar autocriticarse con ironía y libertad, reflexionando sobre la propia escritura y sobre

²²⁶ Juan Loveluck, “Aproximación a *Rayuela*”, *Revista Iberoamericana*, vol. 34, n. 65, 1968, p. 89.

²²⁷ José Emilio Osses, “La novela morelliana en «*Rayuela*», de Julio Cortázar”, *Revista Chilena de Literatura*, n. 31, 1988, p.16.

el destino de la novela contemporánea: “inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla”²²⁸.

Morelli tiene un triple papel como autor, lector y crítico literario. A través de él Cortázar construye una narración que reflexiona tanto sobre la historia como sobre la forma de contarla. A fin de cuentas, la novela reflexiona sobre sí misma, adquiriendo una dimensión metanarrativa. Dentro de tales reflexiones el papel del lector ocupa un lugar central. La obra que comenta Morelli en sus escritos es *Rayuela*, o sea la novela no solo cuenta una historia, sino que también explica su propio modo de narrar²²⁹.

El proyecto de Morelli es revolucionario y se basa en dos ideas principales: por un lado, escribir es necesario para superar la crisis de identidad, por otro es difícil llevar a cabo este intento por los límites del lenguaje, tema apuntado en las páginas anteriores. En efecto, señalamos que la visión de Horacio sobre el lenguaje es la misma del autor, Cortázar, y, como Morelli es su *alter ego*, esta misma perspectiva la vemos reflejada también en él. El primer objetivo de escribir una antinovela es precisamente combatir un lenguaje *emputecido*: “Está muy bien hacerle la guerra al lenguaje emputecido, a la literatura por llamarla así, en nombre de una realidad que creemos verdadera, que creemos alcanzable, que creemos en alguna parte del espíritu”²³⁰.

Como explica Fernando Alegría, la posición de Cortázar-Morelli con respecto al lenguaje es “así como la realidad se le da al hombre ya vivida, es decir, una forma que ha de aceptarse sin protestar, un camino fijo, una coerción, así también el hombre recibe el lenguaje ya hecho, falseado por toda clase de subterfugios éticos y estéticos”²³¹. Es necesario entonces devolverle su potencia originaria. Morelli busca un lenguaje que rescate espontaneidad y naturalidad primigenias. Las palabras tienen que volver a tener sus derechos, su herencia. En el capítulo 99 los miembros del club discuten de las ideas del anciano crítico literario diciendo: “lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad, aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que revivirlo, no reanimarlo”²³².

Morelli remata esta idea advirtiéndole que es importante rechazar “el mero escribir estético [que] es un escamoteo y una mentira, que acabó por suscitar al lector-hembra, al tipo

²²⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 612.

²²⁹ Navarro, *op. cit.*, p. 235-236.

²³⁰ Cortázar, *op. cit.*, p. 615

²³¹ Alegría, *op. cit.*, p. 469.

²³² Cortázar, *op. cit.*, pp. 613-614.

que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo”²³³.

Esta declaración es un ataque directo en contra del lector tradicional, pasivo, conservador, incapaz de aceptar una narración desestructurada. Morelli pugna por “quebrar los hábitos mentales del lector”²³⁴. Como ya subrayamos varias veces, el tipo de lector que se requiere es un cómplice, tiene que ser activo porque con su participación, “le está a él dada la posibilidad de hacer realizable la novela”²³⁵. Según Morelli el perfil ideal es:

un cómplice, un camarada de camino. Simultanearlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y de la misma forma”²³⁶.

Lo que intenta hacer Morelli, es decir el propio Cortázar, es modificar las expectativas del lector puesto que el texto no es un trabajo ya acabado, sino que es “una arcilla significativa”²³⁷ que debe ser modelada por el autor y el lector.

En este contexto, su proyecto se acerca a la vanguardia de la novela postmoderna, con una novela apta solo para quienes están dispuestos a participar y a vivir una experiencia existencial. Por eso, el resultado es una *Rayuela* que no se presenta como una novela convencional, sino como un texto deliberadamente desordenado, fragmentario, elaborado con una clara intención anti novelística, aunque sin renunciar del todo a los recursos clásicos del género cuando estos resultan necesarios. El texto, como afirma el propio Morelli, busca provocar al lector, romper sus hábitos, empujarlo fuera de su zona de confort interpretativa.

Mientras que la novela occidental suele seguir un orden lógico y coherente, Morelli, y con él Cortázar, propone todo lo contrario: una apertura radical, una estructura libre y sin jerarquías rígidas ni desarrollo lineal. De ahí que se rehaga toda construcción sistemática de personajes y situaciones, buscando una forma que refleje el caos, la incertidumbre y la complejidad de la existencia. “Hay que escribirla como antinovela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente afuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos

²³³ Cortázar, *op. cit.*, p. 611.

²³⁴ *Ibidem*, p. 615.

²³⁵ Osse, *op. cit.*, p. 25.

²³⁶ Cortázar, *op.cit.*, p. 560.

²³⁷ *Ibidem*, p. 561.

a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara”²³⁸. Este objetivo se alcanza con “un enumerado que no deja de cifrar esperanzas en algo positivo, aun cuando ello permanezca indefinido”²³⁹, y requiere, como insiste el mismo Morelli: “la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie”²⁴⁰.

Con tales medios, Morelli se opone a la conexión lineal de capítulos y rechaza una sucesión temporal exacta: por eso *Rayuela* se burla del “libro que se lee del principio al fin como un niño bueno”. No se trata de embellecer la realidad, sino de enfrentarla con todas sus grietas, tal como es, y trasladar esa experiencia al lector²⁴¹.

5.5 Horacio Oliveira: un buscador atrapado entre la razón y el deseo

Retomando lo expuesto en páginas precedentes, Horacio Oliveira representa la crisis del hombre moderno, bloqueado entre racionalidad y caos, y entre la búsqueda de un sentido existencial y la incapacidad de encontrarlo. Oliveira es desilusionado, en constante conflicto consigo mismo y su errancia geográfica refleja su vacío existencial ante un mundo sin certezas, donde domina lo absurdo y todo se pone en tela de juicio. Su incapacidad de comunicar de manera auténtica, sobre todo con la Maga, evidencia una relación problemática con el lenguaje, instrumento engañoso e insuficiente.

Su personalidad se caracteriza por un exceso de racionalidad que le impide abandonarse a sus emociones y vivir plenamente sus sentimientos. Esta rigidez emotiva hace de él un antihéroe: en lugar de encontrar paz con su inteligencia, se queda paralizado en la angustia y en la incapacidad de actuar. Horacio Oliveira encarna así la influencia del existencialismo sartriano, a través de su constante interrogación sobre la condición humana y el sentido de la existencia.

A todo esto, se puede añadir que Horacio Oliveira representa una forma radical de angustia profunda del hombre moderno dividido entre su necesidad de trascendencia y su imposibilidad de alcanzarla. Un claro ejemplo en que esta angustia está por manifestarse sin una causa aparente se encuentra en el capítulo 67:

²³⁸ Osses, *op. cit.*, p. 22.

²³⁹ *Ibidem*, p. 22.

²⁴⁰ Cortázar, *op. cit.*, pp. 559-560.

²⁴¹ Alegría, *op. cit.*, pp. 469-470.

Me estoy atando los zapatos, contento, silbando, y de pronto la infelicidad. Pero esta vez te pesqué, angustia, te sentí previa a cualquier organización mental, al primer juicio de negación. Como un color gris que fuera un dolor y fuera el estómago. Y casi a la par se abrió paso el repertorio inteligible, con una primera idea explicatoria: “Y ahora a vivir otro día, de donde sigue: Estoy angustiado porque [...]”²⁴².

Oliveira se convierte en un ejemplo de perseguidor, un Fausto contemporáneo a la caza del absoluto, atrapado por la razón, pero fascinado por todo aquello que va más allá de ella²⁴³. Su deseo más profundo es acceder a una dimensión plena de la existencia, una realidad no limitada por los esquemas del pensamiento lógico, sino abierta a lo irracional y a lo intuitivo.

Esta tensión irresuelta tiene que ver con su atracción por la Maga, figura que corresponde a todo lo que Oliveira persigue sin poder poseer: la pureza perdida, la esencia, la felicidad y la visión y lo confronta con su propia esterilidad emocional e intelectual. Solo consigue entrever esa otra cara de la realidad en la que proyecta su permanente insatisfacción. Lo que pronuncia en el capítulo 21:

hay ríos metafísicos, ella [la Maga] los nada como esa golondrina está nadando en el aire, [...], dejándose caer para levantarse con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente ella los nada. Y no lo sabe. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. [...] ese desorden le abre las verdaderas puertas²⁴⁴.

Todo esto condensa de manera precisa esta oposición: mientras él permanece en el terreno del discurso y de la mirada analítica, ella “es”, fluye con el mundo²⁴⁵. Estos ríos metafísicos a los cuales Horacio se refiere representan esa dimensión de la existencia que no tiene que ver con la lógica y la racionalidad. Son símbolo de *otra* realidad que percibe, que desea, pero no logra ir más allá, más lejos, al otro lado, nunca logra vivirla llenamente. Su actitud con respecto a los ríos es de análisis, el misterio lo asusta. Por su necesidad constante de tener todo bajo control y de comprenderlo todo no puede acceder a esas puertas que lo

²⁴² Cortázar, *op. cit.*, p. 532.

²⁴³ Navarro, *op. cit.*, p. 236.

²⁴⁴ Cortázar, *op. cit.*, p. 234.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 238.

conducirían a la verdad absoluta. Los ríos metafísicos son su fracaso personal, son todo lo que quiere alcanzar, pero sin suceso; y la Maga que nada en esos ríos sin darse cuenta, se convierte en la figura enigmática que encarna todo lo que le falta a Horacio y que quizá nunca podrá poseer.

Oliveira no logra colocar a la Maga en sus esquemas mentales. Es consciente de la distancia que los separa y la expresa en este paso de la novela: “pero tú no eres yo, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y yo no puedo dar el salto”²⁴⁶. Como hemos dicho, la Maga es el *otro lado* de la realidad. Luego, añade: “hay horas en que me atormenta que me ames, me atormenta tu amor que no me sirve de puente porque un puente no se sostiene de un solo lado, jamás Wright ni Le Corbusier van a hacer un puente sostenido de un solo lado”²⁴⁷; con la imagen del puente indica el fracaso comunicativo y relacional entre los dos, no pueden estar juntos porque se encuentran en dos *lados* diferente de entender y vivir la vida. Para Oliveira la Maga ha sido iluminadora, paradójicamente ella que es ingenua, caótica y también ignorante con respecto a los otros personajes, es la única capaz de mover algo auténtico dentro de él.

La lucha de Oliveira, como personaje y como narrador es esa búsqueda del centro, del auténtico centro, un lugar de sentido más allá de la fragmentación del yo y del lenguaje. En efecto, con la primera frase de la novela, “¿Encontraría a la Maga?”²⁴⁸, se nos da inmediatamente la idea de búsqueda que caracteriza al personaje y que es el tema principal de la novela, la búsqueda de un sentido de la vida; además, unas páginas después, Oliveira se autodefine así: “ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas”²⁴⁹. Asimismo, coma ya vimos, su enemigo es la palabra: “la violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo”²⁵⁰, porque el lenguaje traiciona. Oliveira teme a las palabras, las considera raíz del engaño, y sin embargo abraza un anhelo imposible: “sin palabras llegar a la palabra”²⁵¹. Esta contradicción lo consume, necesita el lenguaje para alcanzar el sentido, pero sabe que ese mismo lenguaje lo extravía²⁵².

Una característica relevante del personaje de Horacio Oliveira es su cinismo que se manifiesta en diferentes partes de la novela, pero de forma específica en el capítulo 28, donde

²⁴⁶ Cortázar, *op. cit.*, p. 592.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 592.

²⁴⁸ Cortázar, *op. cit.*, p. 119.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 127.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 216.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Céspedes B., *op. cit.*, p. 127.

se cuenta la muerte de Rocamadour, hijo de la Maga. Su mirada escéptica y a menudo cruel aquí llega a un punto extremo: mientras el cuerpo del niño yace sin vida en el cuarto, Oliveira observa la escena glacial y comenta con indiferencia e ironía “si es del agua colonia la van a dejar ciega”²⁵³ mientras que la Maga está intentando desesperadamente de reanimar a su hijo. Al pronunciar esta frase en un momento absoluto de tragedia, muestra su incapacidad emotiva, su utilización del sarcasmo para defenderse del dolor y su casi desconexión con la realidad presente.

El capítulo 28 es uno de los más impactantes de *Rayuela* por el hecho de que lo absurdo y la negación de la realidad se tratan de manera intensa y perturbadora. Como ha observado Curutchet, en este capítulo se vive plenamente el absurdo hasta su forma más radical: la negación de la realidad presente²⁵⁴.

A la muerte del niño, los personajes no reaccionan con un dolor inmediato o gestos concretos, sino que conversan sobre cuestiones filosóficas sobre el absurdo de la existencia, sobre el sentido de la vida y de la muerte, hablan en voz baja para no despertarlo, mientras ya ha fallecido. Discuten de la muerte cuando ya se ha cumplido. Ronald resume esta situación cuando exclama al final del capítulo: “no hay derecho, es una infamia, todo el mundo hablando de pavadas, y esto, esto...”²⁵⁵ subrayando el contraste entre el drama de la muerte de Rocamadour y la despreocupación de los demás²⁵⁶. Por su parte Oliveira, se queda bloqueado sin reaccionar. En sus pensamientos entiende que ha fracasado como persona tanto desde el punto de vista humano como moral: “¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada? Comediante, perfecto cabrón comediante”²⁵⁷. Aquí el cinismo de Oliveira se vuelve consciente, él sabe que está fingiendo con sus emociones, pero no puede dejar de actuar de este modo. Más adelante añade: “no comprendía, ni quería comprender por qué ese aplazamiento, esa especie de negación de algo ya sabido [...] esto es como el negativo de la realidad tal como debería ser [...] lo más probable es que él esté vivo y nosotros muertos. Proposición más modesta: nos ha matado porque somos culpables de su muerte”²⁵⁸. Con estas palabras emerge un sentido profundo de culpa, los que verdaderamente están muertos son los vivos, dado que son incapaces de sentir, de actuar y de amar. Esta escena es absurda y grotesca. Según Lezema Lima, el capítulo 28 es la culminación de la novela, no

²⁵³ Cortázar, *op. cit.*, p. 319.

²⁵⁴ Fátima Nogueira Peredo, “*Rayuela* e historia de la locura: una aproximación”, *Revista chilena literatura*, n. 23, 2003, p. 67.

²⁵⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 318.

²⁵⁶ Peredo, *op. cit.*, p. 67.

²⁵⁷ Cortázar, *op. cit.*, p. 296.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 303.

hay nada en la obra que se pueda comparar a eso. “El hijo de la Maga muere, y la conversación y la fiesta continúan durante la noche, hasta que por fin la madre percibe la muerte de su hijo. Cortázar, sin dramatismo, sin exageración, lo ha resuelto en una forma realmente difícil y de calidad”²⁵⁹.

De las reflexiones de Oliveira se entiende que el hombre contemporáneo ha perdido su camino al seguir los mandatos de la razón como único criterio de vida. Sin embargo, esta racionalidad en lugar de garantizar claridad y verdad, conduce hacia la mentira y la renuncia, hacia una vida vacía lejana de la autenticidad. Cortázar comunica que rebelarse a la razón no es sinónimo de libertad. Ya que también quien rechaza las normas del sistema termina creando otras y dando luz a otro tipo de orden. De esta manera, también el caos, que parece sinónimo de libertad, se vuelve en una forma de estructura. Oliveira sabe que orden y desorden no son opuestos, son aspectos de la misma realidad, como si fueran reflejos deformados en un “espejo ciego”²⁶⁰.

En la segunda parte de la novela, cuando regresa a Buenos Aires, se percibe una transformación. En esta fase su relación con Talita y Traveler tiene un valor simbólico y central en comprender su crisis. Traveler se deja llevar por el fluir de la vida y resulta ser la mitad de Horacio que se salva al someterse, sin cuestionarlas, a las normas impuestas por la sociedad; acepta la realidad tal como es, con sus normas, ficciones, contradicciones, sin poner nada en tela de juicio. No busca un sentido absoluto de la vida, un lenguaje perfecto o una verdad escondida, como hace Oliveira. Él simplemente vive, aunque todo puede parecer una trampa:

En el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio falso y precario, cuánta hermosura en esos ojos que se habían llenado de lágrimas [...] cuánto amor en ese brazo que apretaba la cintura de una mujer. 'A lo mejor', pensó Oliveira mientras respondía a los gestos amistosos del doctor Ovejero y de Ferraguto (un poco menos amistoso), la única manera posible de escapar del territorio era metiéndose en él hasta las cachas²⁶¹.

La pareja representa un reflejo deformado de la relación perdida con la Maga y de manera específica con Talita, Oliveira proyecta sobre ella la sombra de la Maga, va confundiendo sus identidades hasta llamarla con su nombre y vivir episodios de bloqueo

²⁵⁹ Ana María et al, *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁰ Alegría, *op. cit.*, p. 462.

²⁶¹ Cortázar, *op. cit.*, pp. 507-508.

mental: “haber creído ver a la Maga era menos amargo que la certidumbre de que un deseo incontrolable la había arrancado del fondo de eso que definían como subconsciencia y proyectando contra la silueta de cualquiera de las mujeres a bordo”²⁶²; y también: “y que la Maga, porque era la Maga, doblaría la pierna izquierda y con la punta del zapato proyectaría el tejo a la primera casilla de la rayuela. Desde lo alto veía el pelo de la Maga”²⁶³; “podían ser la Maga o Talita, se parecían tanto y mucho más de noche y desde un segundo piso”²⁶⁴. Esta identificación obsesiva nos da a entender que está todavía relacionado con el pasado y no puede ni superar ni olvidar la relación con la Maga (“saberse enamorado de la Maga no era un fracaso ni una fijación en un orden caduco; un amor que podía prescindir de su objeto, que en la nada encontraba su alimento”²⁶⁵). Además, su convivencia con la pareja en los espacios simbólicos del circo y del manicomio, lo conduce en un ambiente donde dominan el juego y la locura. En estos lugares donde realidad y ficción se unen, Oliveira intenta encontrar su identidad, el sentido de su vida desplazándose de la contemplación a la acción. Sin embargo, no logra establecer una relación con Talita y Traveler dado que es a menudo ambiguo, agresivo y sarcástico. Un ejemplo claro de su desesperación existencial es el capítulo 41 en que propone un juego donde se evoca el suicidio. Este juego constituiría en caminar sobre un tablón que va de un edificio a otro del manicomio. Al principio parece solo una broma absurda, pero luego las fronteras entre realidad y ficción se caen hasta crear una situación de angustia total. Oliveira está manifestando su obsesión de desafiar la realidad. Él es cada vez más inestable mentalmente, atormentado e incapaz de diferenciar juego y desesperación; intenta involucrar en el descenso hacia el abismo también Talita y Traveler, pero estos se dan cuenta de la gravedad de la situación en que se encuentra su amigo.

Al final de la lectura lineal, no se sabe si efectivamente Oliveira haya llegado al *otro lado* y haya logrado la metamorfosis tan anhelada; el último capítulo, el 56, termina con un final abierto. No se sabe si Oliveira sobrevive a su crisis o se pierde definitivamente. Tal vez haya entrevisto el kibbutz del deseo sin llegar a alcanzarlo condenado a vivir en su eterna persecución.

Este kibbutz del deseo se puede considerar un ideal de armonía, autenticidad y plenitud del sí mismo, es la última casilla de la rayuela, la realidad *otra*. Lo que quiere evocar Cortázar con su personaje Oliveira es una especie de paraíso perdido o de utopía existencial

²⁶² Cortázar, *op. cit.*, p. 448.

²⁶³ *Ibidem*, p. 474.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 497.

²⁶⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 448.

donde el hombre podría encontrar un sentido de su existencia y sentirse en equilibrio y en comunión con la vida. Oliveira intenta alcanzar este horizonte espiritual sin éxito. No puede alcanzar la plenitud vital por culpa de su racionalidad excesiva y de su manera de analizarlo todo de forma obsesiva, características que le impiden *ser*, o sea vivir la vida de manera ligera y espontánea como hace la Maga. Como dijimos unas líneas arriba, el hecho de que al final de la lectura lineal se diga que quizás haya entrevisto el kibbutz del deseo sin llegar a alcanzarlo significa que ha percibido la posibilidad de un sentido, de una paz interior con una verdad existencial, pero sin vivirla en plenitud. Es una experiencia limitada, vislumbra lo que podría ser, pero se queda fuera, espectador del propio deseo²⁶⁶.

5.6 La Maga como símbolo de lo irracional

La Maga es el otro personaje más importante de la novela, uno de los más fascinantes y misteriosos. Es la encarnación de la intuición, de lo irracional, de la vida. Aunque su verdadero nombre es Lucía, en la novela se la conoce como la Maga; este apodo indica su esencia intuitiva y enigmática, es una mujer que pertenece al dominio de lo irracional, del espacio del ser, “donde la negación de las máscaras carece de sentido porque no queda máscara alguna por negar”²⁶⁷; entonces, su nombre tiene que ver con su forma de existir que transforma o intuye lo que se esconde tras lo cotidiano. Ella está en contacto con el mundo natural, carece totalmente de cultura frente a la asfixia intelectual de Oliveira y de los otros miembros del Club de la Serpiente. Horacio reconoce esas cualidades en ella diciendo: “[...] el tacto que reemplaza las definiciones, el instinto que va más allá de la inteligencia. La vía mágica, la noche oscura del alma”²⁶⁸. Por lo tanto, ella se distingue por su espontaneidad, sensibilidad y manera de pensar libre. Su inteligencia es de tipo natural y tiene una profunda capacidad de sentir y vivir las emociones. Es un personaje que no sigue las normas de la racionalidad. Su manera de ser choca con la lógica y el cinismo de Oliveira. Como destaca Gordana Yovanovich en su artículo: “Oliveira is detached from life, while she is able to experience life directly. He wishes to possess la Maga's ability to move through life

²⁶⁶ Steenmeijer, *op. cit.*, pp. 258-259.

²⁶⁷ Navarro, *op. cit.*, p. 245.

²⁶⁸ Cortázar, *op. cit.*, 222.

spontaneously”²⁶⁹; es decir, mientras Oliveira analiza y cuestiona constantemente el mundo, la Maga lo vive de forma directa, sin filtros ni mediaciones racionales.

Su papel más importante es la relación con Oliveira y sobre todo su habilidad inconsciente de hacer que él comprenda la futilidad de buscar ese centro, ese “más allá”, ese kibbutz del deseo²⁷⁰. Ella es la única que entiende que la búsqueda de su amante es sin sentido. Como subraya Sidney Aboul, “la maga is the central character who embodies the successful outcome of the search”²⁷¹. La maga desaparece hacia de la narración y esto demuestra que el único personaje capaz de rechazar el concepto de centro.

La Maga es una mujer uruguaya que tiene un hijo, Rocamadour, que como vimos, en el capítulo 28 muere. La relación que tiene con este es importante para entender la relación que tiene con Oliveira. Rocamadour representaría el centro, el logos que busca Horacio. La Maga siente esto de su hijo; de hecho, no quiere cuidarlo en París porque ella representa la irracionalidad, el anti logos y sabe que no podría enfrentarse al peso simbólico de ser madre de quien encarna el logos que ella rechaza. En el capítulo 32, la Maga escribe “no entienden que yo no puedo tenerme conmigo, darte de comer y cambiarte los pañales, hacerte dormir o jugar, no entienden y en realidad no les importa, y a mí que tanto me importa solamente sé que no te puedo tener conmigo, que es malo para los dos”²⁷². La Maga trae a Rocamadour a París solo cuando está enfermo. Por lo tanto, como el hijo representa el *centro*, no es un acaso que su nombre se refiera a un centro de peregrinaje en el sur de Francia. Oliveira es un peregrino en búsqueda de un sentido de su existencia. Horacio sabe perfectamente que el niño encarna lo que está buscando, al principio de la novela utiliza estas palabras: “no quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, necesitaría tanto acercarme mejor a mí mismo, dejar de caer todo eso que me separa del centro”²⁷³. Al mismo tiempo Oliveira busca y rechaza el centro que el pequeño representa, dado que, para llegar al centro, debe de utilizar la conciencia que intenta evitar²⁷⁴.

La Maga desaparece de la historia después de la muerte de su hijo, ya que él representa la desaparición del logos, lo único que aún la vinculaba al texto. Como ella es el anti-logos, la intuición pura, no puede seguir desempeñando un papel en la historia; no puede

²⁶⁹ Yovanovich, Gordana, “The Role of women in Julio Cortázar’s *Rayuela*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 14, n. 3, 1990, p. 545.

²⁷⁰ Sydney Aboul-Hosn, “The «female reader» and the rejection of the logos: la Maga as the “central” carácter in Cortázar’s «*Rayuela*»”, *Hispanic Journal*, vol. 16, n. 2, 1995, p. 308.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 307.

²⁷² Cortázar, *op. cit.*, pp. 336-337.

²⁷³ *Ibidem*, p. 138.

²⁷⁴ Aboul-Hosn, *op. cit.*, p. 309.

justificar su presencia más allá de la desaparición del sentido. Así cumple su función de personaje central: desapareciendo.

Con respecto al intelectualismo presente en la obra con Oliveira y los miembros del Club, lo que resalta de la Maga es su ignorancia, aunque en realidad ella es la única capaz de entender; con su simplicidad de vez en cuando, da lecciones sin darse cuenta. Los demás le hacen notar su inferioridad intelectual y la mujer se siente disminuida provocándole una sensación de incomodidad. Por ejemplo, en el capítulo 25, durante una de las muchas conversaciones filosóficas de los miembros del club, tratan de Blas Pascal y ella no sabe quién es:

- ¿Pascal?- dijo la Maga- ¿Qué reflexión egipcia? Gregorovius suspiró. Todos suspiraban cuando ella hacía alguna pregunta. Horacio y sobre todo Etienne, porque Etienne no solamente suspiraba, sino que resoplaba, bufaba y la trataba de estúpida. “es tan violeta ser ignorante”, pensó la Maga, resentida. Cada vez que alguien se escandalizaba de sus preguntas, una sensación violeta, una masa violeta envolviéndosela por un momento. Había que respirar profundamente y el violeta se deshacía²⁷⁵.

El término “violeta” resulta utilizado por el personaje de la Maga para metaforizar su sensación de humillación y exclusión cuando se siente juzgada o puesta en ridículo por los otros miembros del grupo. Es una emoción toxica provocada por los demás que se manifiesta casi físicamente, la invade como una masa colorida que la envuelve y que se puede quitar solo con un esfuerzo de autocontrol y de distancia interior. Sin embargo, para ella es difícil, ya que este color simboliza su vulnerabilidad también.

También en otra ocasión se puntualiza como la Maga sea diferente de los demás, aunque al final es ella quien ha entendido el verdadero sentido de la vida:

Todo el mundo aceptaba en seguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaran por tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando, o porque ella hacía volar un cuarto kilo de papas fritas por el aire simplemente porque era incapaz de manejar decentemente un tenedor y las papas fritas acababan casi siempre en el pelo de los tipos de la otra mesa, y había que

²⁷⁵ Cortázar, *op. cit.*, p. 276.

disculparse o decirle a la Maga que era una inconsciente. Dentro del grupo la Maga funcionaba muy mal²⁷⁶.

En realidad, la falta del así-llamado intelecto la salvó de caer en la trampa en que terminó Oliveira.

Para concluir, la Maga encarna el opuesto necesario de Oliveira, ella es instinto, espontaneidad, intuición. Aunque tenga “the child-like innoce, ingenuity and the will to play in general”²⁷⁷ y resulte ignorante con respecto a los demás personajes, es ella quien se acerca más al sentido profundo de la existencia, si buscarlo con obsesión como hace Oliveira. Con su manera de ser simple y auténtica vive la vida plenamente sin todas aquellas complicaciones mentales que han encarcelado a Horacio.

5.7 El laberinto intelectual del Club de la Serpiente

El club de la Serpiente es un grupo de intelectuales quienes se reúnen en París, es decir solo está presente en la primera parte de la novela, en “el lado de allá”, y lo que hacen es discutir de filosofía, de arte, de música y de literatura. Sin embargo, más allá de estos encuentros lo que intentan es buscar el sentido de la existencia. No solo comparten su sabiduría, sino que se interrogan sobre el significado de la vida, tocando ámbitos esotéricos y místicos.

El nombre Club de la *Serpiente* no es casual. En la tradición simbólica, la serpiente es una figura ambivalente: por un lado, simboliza la tentación, como en el caso del mito de Adán y Eva, por otro lado, representa el conocimiento, el renacimiento, el obstáculo que la divinidad nos envía para ponernos a prueba. En muchas lecturas espirituales antiguas, la tentación no se considera de manera negativa, sino un instrumento necesario para evolucionar. De la misma manera, los miembros del club corren el riesgo de perderse en sus laberintos de la mente por esta búsqueda de la verdad absoluta. Su búsqueda, de hecho, se enreda sobre sí misma, como una serpiente que se retorce y se muerde la cola. Discuten de temas profundos, pero estos no mejoran sus vidas; se quedan en un estado de inquietud, de parálisis existencial. Lo que hacen es intentar comprender el sentido de la vida, pero se olvidan de que la vida hay que vivirla. En este sentido el club enseña tanto el valor de la búsqueda intelectual como su límite, es decir, pensar demasiado sin vivir plenamente.

²⁷⁶ Cortázar, *op. cit.*, p. 147.

²⁷⁷ Yovanovich, *op. cit.*, p. 545.

El tema de la crisis existencial y de la búsqueda de un sentido se atribuye principalmente al hombre moderno, pero en realidad es una cuestión antigua tanto como la humanidad misma. Como vimos anteriormente, Cortázar fue influenciado por las filosofías orientales, de hecho, quería titular la novela *Mandal*; en estas filosofías ya se trataba de este asunto.

En conclusión, el Club de la Serpiente simboliza una comunidad de intelectuales que busca, reflexiona, discute, pero en realidad terminan por enredarse en sus pensamientos. Es una serpiente que da vueltas sobre sí misma, sin tener en cuenta que el sentido hay que vivirlo en lugar de buscarlo.

5.8 Apostilla

En resumidas cuentas, *Rayuela* es una obra revolucionaria que rompe las normas tradicionales de la narrativa. La estructura innovadora invita al lector a participar activamente, a elegir, a crear. A través de esta novela, Julio Cortázar nos da una reflexión sobre la vida, el lenguaje y la identidad. Horacio Oliveira representa las contradicciones del hombre contemporáneo víctima de la razón, en búsqueda de un sentido existencial. La Maga, con su espontaneidad e irracionalidad, enseña que lo importante no es entenderlo todo, sino dejarse llevar por las experiencias de la vida. Muchas veces somos nosotros que nos imponemos límites, mientras hay que aceptar el fluir de la vida sin obsesionarse con encontrar un sentido, porque lo necesario es simplemente vivirlo.

Rayuela sigue siendo una novela que invita a pensar, a poner en tela de juicio lo que damos por descontado. Es una invitación a vivir con más conciencia y mirar el mundo con ojos diferentes. Leer el libro es una experiencia personal para cada lector y cambia cada vez que se vuelve a leer.

CONCLUSIÓN

El objetivo de este estudio ha sido el de analizar el universo literario de Julio Cortázar, con una focalización en su concepción de lo fantástico y de su obra más emblemática, *Rayuela*. Para tener un cuadro más completo del tema escogido, he decidido añadir también un recorrido por la literatura argentina a fin de comprender en qué contexto histórico y literario se sitúa el autor. Además, he dedicado una parte a la literatura fantástica, analizando a sus escritores más representativos para mostrar cómo Cortázar se inserta y se distingue dentro de este género. Como he explicado en la introducción, me empezó a interesar este autor durante mi carrera gracias a cursos a los que asistí y también por mi inclinación personal hacia lecturas que me acercaron a un tipo de escritura libre y fuera de las convenciones.

A la luz de lo expuesto, puedo afirmar que la escritura de Cortázar representa un trabajo literario innovador y sumamente intrigante y hace participar al lector de manera activa para la construcción del sentido de la obra. En sus cuentos fantásticos, el elemento sobrenatural que provoca un sentimiento de extrañamiento, se manifiesta en lo cotidiano y despierta en los lectores una sensación de confusión, de angustia y de incertidumbre sobre lo que es real o lo que no lo es. Lo fantástico aparece a través de la inserción de elementos inesperados en la realidad de todos los días, chocando con las expectativas de los lectores.

Con *Rayuela*, Julio Cortázar lleva a un nivel extremado su idea de literatura como juego y desafío. La estructura no lineal, el papel central del lector, el lenguaje experimental y las influencias artísticas que vimos hacen que esta obra sea un espacio donde el autor pone a prueba su escritura y refleje la crisis del hombre contemporáneo, representada por Horacio Oliveira.

Rayuela se perfila como una oportunidad de reflexionar sobre el valor de la literatura como un instrumento para interrogarse sobre el sentido de la vida, de la identidad y del lenguaje. Es una novela que continúa siendo actual por formular muchas preguntas en lugar de ofrecer respuestas. Leer *Rayuela* ha significado para mí no solo descubrir una obra única, sino también volver a plantear el papel de la literatura como espacio de libertad, de búsqueda y de cuestionamiento interior.

Bibliografía

- Aboul-Hosn, Sydney, "The «female reader» and the rejection of the logos: la Maga as the "central" carácter in Cortázar's «Rayuela»", *Hispanic Journal*, vol. 16, n. 2, 1995, pp. 307-316.
- Abras Daneri, Araceli, "Cortázar y el jazz: sincretismo americano", *Revista de literatura hispánica*, vol. 87, n. 16, 2018, pp. 198-209.
- Alegría, Fernando, "Rayuela o el orden del caos", *Revista Iberoamérica*, 35, 1969, pp. 459-472.
- Allasino, Manuel, "62/ Modelo para armar, una inquietud constante", 2020, en <https://latinta.com.ar/2020/12/16/62-modelo-armar-inquietud-constante/> .
- Amorós, Andrés, *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Salamanca, Anaya, Col. "temas y estudios", 1971.
- Anónimo, "Alfonsina Storni, poetisa iberoamericana del Modernismo", 2020, en <https://www.cultura.gob.ar/alfonsina-storni-poeta-iberoamericana-modernista-8455/>.
- Anónimo, "Boom latinoamericano", s.f., en <https://www.webcolegios.com/file/aa4a03.pdf>
- Anónimo, "Cortázar, Julio", s.f., en <https://www.escriitores.org/biografias/403-julio-cortazar>
- Anónimo, "Ernesto Sábato, Argentine Writer", 2024, en <https://www.britannica.com/biography/Ernesto-Sabato>
- Anónimo, "El Boom Latinoamericano: características y autores más representativos", 2023, en <https://www.unir.net/revista/humanidades/boom-latinoamericano/>
- Anónimo, "Leopoldo Lugones, Argentine Poet & Writer", 2024, en www.britannica.com/biography/Leopoldo-Lugones.
- Arellano González, Sonia, *Tres eslabones en la narrativa de Cortázar*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1972.
- Arroyo, Justo, "Julio Cortázar y su Rayuela", *Revista de la Lotería Panamá*, n. 166, pp. 26-30.
- AA. VV., "Julio Cortázar y el relato fantástico", Universidad Nacional de la Plata 2002, en <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/608/576/2050-1>.
- Balestra, Gianfranca, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Milano, E.S.U., 1990.

- Barreanechea, Ana María, “El infinito en la obra de Jorge Luis Borges”, *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 10, n. 1, 1956, pp. 13-35.
- Beaupied, Aida M., “La teoría de lo fantástico de Todorov en Anónimo de Ignacio Solares”, *Chasqui*, vol. 9, n. 2/3, 1980, pp. 59-64.
- Berg, Walter Bruno, “Entrevista con Julio Cortázar”, *Iberoamericana*, 1990, vol.14, n. 2/3 (40/41), 1990, pp. 126–141.
- Berkowitz Bate, Nancy, “I think, but am not the nightmare of *William Wilson*, *Poe studies/ Dark romanticism*, vol. 30, n. 1, 1997, pp. 27-38.
- Boldori, Rosa, “Sentido y trascendencia de la estructura de Rayuela”, *Boletín de Literaturas Hispánicas*, n. 6, 1996, pp. 59-69.
- Borges, Jorge Luis, “L’Aleph”, en *L’Aleph*, ed. Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 150-170.
- Borges, Jorge Luis, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, Madrid, Random España, 2012.
- Borges, Jorge Luis, “La doctrina de los ciclos”, en *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, pp. 81-94.
- Borges, Jorge Luis, *La historia de la eternidad*, Madrid, Random España, 2011, p. 4.
- Borges, Jorge Luis, *La literatura fantástica*, Conferencia en la inauguración del ciclo cultural 1967 de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, Ediciones culturales Olivetti, 1967.
- Borges, Jorge Luis, “Prólogo” en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, Madrid, Delbosillo, 2022.
- Bury, Marianne, *Introduction du Horla et autres récits fantastiques*, París, Livre de Poche, 2003, pp. 239-296.
- Calabrese, Elisa T., “Julio Cortázar, teórico de lo fantástico”, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 2016, pp. 73-88.
- Céspedes B., Irma, “El montaje como recurso en Rayuela”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 5/6, 1972, pp. 111-132.
- Colman Serra, Rocío, “Variaciones sobre lo fantástico en tres conferencias de Borges”, *Variaciones Borges*, n. 42, 2016, pp. 87-96.
- Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 255, marzo de 1971, pp. 403-416.
- Cortázar, Julio, *Bestiario*, Madrid, Debolsillo, 2016.
- Cortázar, Julio, “Del cuento breve y sus alrededores”, en *Ultimo Round*, México, Siglo XXI editores, 1969, pp. 58-83.

- Cortázar, Julio, “El sentimiento de lo fantástico”, Conferencia dictada en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Caracas, 1982, en <https://ciudadseva.com/texto/elsentimiento-de-lo-fantastico/>.
- Cortázar, Julio, *Final del juego*, Madrid, Debolsillo, 2016.
- Cortázar, Julio, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 25, 1975, pp. 145-151.
- Cortázar, Julio, *Rayuela 1963*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2014.
- Cortázar, Julio, “Sobre el Cuento”, en *Obras Completas*, Barcelona, Opera Mundi, 2007.
- Dean, Hannah J., and Boyd, Ryan L, “Deep into That Darkness Peering: A Computational Analysis of the Role of Depression in Edgar Allan Poe’s Life and Death”, *Journal of Affective Disorders*, vol. 266, 2020, pp. 482–491.
- De Diego, José Luis, “El boom latinoamericano”, *Trama & Texturas*, n. 42, 2020, pp. 93-119.
- De Gregorio, María Isabel, “Rayuela”, *Boletín de Literaturas Hispánicas*, 6, 1996, pp. 43-58.
- De la Puente Samaniego, Pilar, *La novela Fantástica española (1940-1970)*, Tesis, Escuela Universitaria E.G.B. Salamanca, s.f.
- Del Pizzo, Massimo, “il Fantastico di Remo Ceserani”, *Studi di letteratura francese*, vol. 23, 1998, p. 263.
- Delgado, Josefina, “Biografía de Alfonsina Storni - Alfonsina Storni”, en www.cervantesvirtual.com/portales/alfonsina_storni/autora_apunte/.
- Dubruel, Laurent, “Maupassant et la vision fantastique”, *Labyrinthe*, n. 4, 2005, pp. 1-9.
- Duran, Jessica Pujol, “Un estudio comparativo del experimentalismo de Italo Calvino y Julio Cortázar en París”, *Revista Estudios avanzados*, vol. 25, 2016, pp. 111-131.
- Espínola, Julio, “Ulrich Schmidl, historiador de la región del Plata”, en <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/40728-ulrich-schmidl>
- Espinosa Uribe, Santiago, *Rayuela: la ilusión del laberinto*, Tesis de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Fernández, Tomás, y Tamaro, Elena, “Biografía de Ulrico Schmidl”, 2004, en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/schmidel.htm>
- Ferrás, Graciela, “Ricardo Rojas: La Argentina Proscripta”, *Cuadernos Americanos*, 182, n. 4, 2022, pp. 57-83.

- Fishburn, Evelyn, “*EL Aleph*: a repeating universe”, *Variaciones Borges*, n. 33, 2012, pp. 25-31.
- Fisher, Benjamin F., *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Fitz, Brewster E., “The use of mirrors and mirror analogues in Maupassant’s *Le Horla*”, *The French review*, vol. 45, n. 5, 1972, pp. 954-963.
- Franco, Jean, *Historia de La Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- Furlán, Luis Ricardo, “Historia de La Literatura Argentina”, 2023, en <https://surdelosur.com/es/historia-literatura-argentina/>
- Gabbay, Cynthia, “Introducción al paratexto cortazariano: de la obra genérica al álbum”, *Hispanamérica*, vol. 43, n. 129, 2014, pp. 13-21.
- García, Érica C., “Revolución en «La Noche Boca Arriba»”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n. 2, 1988, pp. 1277-1300.
- García, Eladio, “Lo Fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar”, *Revista Chilena de Literatura*, vol. 7, 1976, pp. 77-106.
- Ginzburg, Leone, “Guy de Maupassant”, *Belfagor*, vol. 7, n. 2, 1952, pp. 168-187.
- Goloboff, Mario, *Julio Cortázar: La Biografía*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- Goloboff, Mario, “Cortázar y el libro”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 13, n.16, 2004, pp 81-90.
- Graef, Ortwin de, “The Eye of the Text: Two Short Stories by Edgar Allan Poe”, *Comparative Literature*, vol. 104, n. 5, 1989, pp. 1099-1123.
- Hamon, Philippe, “*Le Horla* de Guy de Maupassant: essai de description structurale”, *Sémantique de l’œuvre littéraire*, n. 4, 1971, pp. 31-43.
- Herráez, Miguel, “Julio Cortázar. Una biografía revisada”, 2011, en https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/ensayo/20110415/juliocortazar-biografia-revisada/5000012_0.html
- Himelbalu, Jack, “El arte de Jorge Luis Borges visto en su *El jardín de senderos que se bifurcan*”, *Revista Hispánica Moderna*, 1966, vol. 32, n. 1/2, pp. 37-42.
- Iliescu, Andreea, *Lo fantástico, una encrucijada de realidades*, tesis, Universidad de Cracovia, s.f., pp. 276-281.
- Joswick, Thomas, “Who’s master in the house of Poe? A reading of *William Wilson*”, *Criticism*, vol. 30, n. 2, 1988, pp. 225-251.

- Kurz, Andreas, “Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar”, *Valenciana*, vol. 7, n. 14, 2014, pp. 89-116.
- Leguen, Brigitte, “Guy de Maupassant ante la mascarada de la vida”, *Epos Revista de filología*, vol. XX, 2004, pp. 161-169.
- Loveluck, Juan, “Aproximación a *Rayuela*”, *Revista Iberoamericana*, vol. 34, n. 65, 1968, pp. 83-93.
- Louis, Annick, “Definiendo un género la antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 49, n. 2, 2001, pp. 409-437.
- Magos, Claudia, “De nuevo sobre lo fantástico”, *Revista de crítica y teoría literarias*, vol. VI, n. 11, 2008, pp. 155-166.
- Marotta, Mirella, “Remo Cesarini: la confianza en los estudiantes”, *Cuadernos de filología italiana*, n. 34, 2017, pp. 227-237.
- Matamoro, Blas, “Fantástico, fantasías, fantasmas”, *Hispanamérica*, vol. 22, n. 66, 1993, pp. 87-97.
- Maupassant, Guy de, “Le Horla” (1886), en *Contes divers 1886*, París, P. Ollendorff, 1895, pp. 4-23 en https://www.literatura.us/idiomas/gdm_horla.html.
- Maupassant, Guy de, “La peur”, en *Contes de la Bécasse*, París, Larousse, 1999.
- Maupassant, Guy de, “Le Horla”, en *Obras clásicas de siempre*, Ciudad de México, Biblioteca Digital del ILCE, s.f., pp. 1-46.
- May, Whitney Shylee, “The influence of place on identity in Poe’s *Morella* and *William Wilson*”, *The Edgar Allan Poe review*, vol. 8, n. 2, 2017, pp. 218-233.
- Mehruz, Rasna, *Psychological Analysis of Edgar Allan Poe's “The Black Cat”*, s.f.
- Meyer Minnemann, Klaus, “Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 58, n. 1, 2010, pp. 215-240.
- Ministerio de Cultura de Argentina, “Luis de Tejeda, el primer poeta argentino”, 2020, en <https://www.cultura.gob.ar/luis-de-tejeda-el-primer-poeta-argentino-9405/>
- Moore, Olin H., “The Romanticism of Guy de Maupassant”, *PMLA*, vol. 33, n. 1, 1918 pp. 96-134.
- Moore, D. J., “Og gigantic paradox: Poe’s *William Wilson* and the Jungian self”, *The Edgar Allan Poe review*, vol. 7, n. 1, 2006, pp. 31-48.

- Mora Valcarcel, Carmen de, "La fijación espacial en los relatos de Cortázar", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 364-366, 1980, pp. 342-353.
- Moure, Clelia, "Borges y la refutación del tiempo", *Variaciones Borges*, n. 35, 2013, pp. 245-263.
- Muñoz Martínez, Silverio, "Otra mirada sobre Rayuela", *Revista Iberoamericana de Literatura*, 2.^a época, n. 2, 1970, pp. 557-581.
- Navarro, Santiago Juan, "Un tal Morelli: teoría y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XVII, n. 2, 1992, pp. 235-252.
- Nogueira Peredo, Fátima, "Rayuela e historia de la locura: una aproximación", *Revista chilena literatura*, n. 23, 2003 pp. 65-78.
- Ordonez, Damary, *Surrealismo y existencialismo en Rayuela*, trabajo académico, Georgia State University, 2016.
- Ortega, José, "La dinámica de lo fantástico en 4 cuentos de Cortázar", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 12, n. 23, 1986, pp. 127-134.
- Osses, Emilio José, "La novela morelliana en «Rayuela», de Julio Cortázar", *Revista Chilena de Literatura*, n. 31, 1988, pp. 9-32.
- Ostria González, Mauricio, "«Rayuela»: poética y práctica de un lector libre", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 364-366, 1980, pp. 431-448.
- Pacheco, Mariana, "Julio Cortázar - El Historiador", 2017, en <https://elhistoriador.com.ar/julio-cortazar/>.
- Perdomo, María Teresa, "Cortázar y el lector: medios de comunicación en Rayuela", 1976, en <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/dn39x209t?locale=es>.
- Peris Blanes, Jaume, "«Libro de Manuel» de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética", *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 31, s. n., 2013, pp. 143-161.
- Pollmann, Leo, "Orden y amor: estructuras temáticas en los relatos de «Bestiario» de Julio Cortázar", *Iberoamerikanisches Archiv*, vol. 13, n. 1, 1987, pp. 105-116.
- Prego, Omar, "La fascinación de las palabras", *Conversaciones con Cortázar*, Muchnik, Barcelona, 1985.
- Pruette, Lorine, "A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe", *The American Journal of Psychology*, vol. 31, n. 4, 1920, pp. 370-402.
- Poe, Edgar Allan, *The Black cat*, *United States Saturday Post*, 1843, en https://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Black_Cat.pdf

- Poe, Edgar Allan, “William Wilson”, en *Tales of the grotesque and arabesque*, Gothic digital series, 1840, en https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132728/William_Wilson_%28Edgar_Allan_Poe_1840%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ramírez, Sergio, “62: Cortázar Para Armar”, 1969, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cortazar-para-armar/html/179a6cdb21f6-4e90-8301-d4fb83eb4c52_2.html#I_0
- Rámirez Pimienta, Juan Carlos, “Escapando a la realidad: hacia un deslinde de lo fantástico”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 31, n. 62, 2005, pp. 163-180.
- Rasón Restivo, Orlando, “El cuento fantástico en Argentina. Primera parte periodismo de izquierda”, 2024, en <https://periodismodeizquierda.com/el-cuento-fantastico-en-argentina-primera-parte/>.
- Robert, Yann, “«Alloume » et «Horla » textes miroirs et colonialism chez Maupassant”, *Nouvelles études francophones*, vol. 28, n. 1, 2013, pp. 44-59.
- Rodríguez Navas, Ana B., “Interpelación y ruptura en *La biblioteca de Babel* y *El Aleph* de Jorge Luis Borges”, *Variaciones Borges*, n. 22, 2006, pp. 201- 216.
- Roggiano A., Alfredo, “Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero, la literatura fantástica en Argentina”, *Revista Iberoamericana*, vol. 22, n. 44, 1957, pp. 426-428.
- Ruffinelli, Jorge, “Dos acercamientos a Cortázar”, 2021, en <https://nakala.fr/10.34847/nkl.71aemas5>
- Sábato, Ernesto, *El Túnel*, ed. Ángel Leiva, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2001.
- Sánchez Verdejo Pérez; Francisco Javier y López Muñoz, Francisco, “*Le Horla*”, de *Maupassant: el terror de la locura*, Tesis, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad Camilo José Cela, 2020, pp. 235-259.
- Sáinz de Medrano, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)*, Madrid, Taurus Universitaria, 1992.
- Salvador González, Ana, “De lo fantástico y de la literatura fantástica”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, 1984, pp. 207-226.
- Segnini, Elisa, y Frigerio, Vittorio, “La narrazione fantastica e il mondo naturale introduzione”, *Belphégor*, vol. 12, n. 1., 2014, pp. 1-9.
- Segovia Rodríguez, María, *El universo literario de Rayuela, representación utópica y alternativa literaria*, Tesis de Grado, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019.

- Señal Colombia, “Julio Cortázar: un maestro de la literatura y obras inmortales”, 2024, en <https://www.senalcolombia.tv/cultura/escritor-julio-cortazar-obras-legado>
- Serna Arnaiz, Mercedes, “La música de jazz en *El Perseguidor* y en *Rayuela*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 3, 2024, pp. 247-264.
- Simo, Ana María, et al, “Cinco miradas sobre Cortázar”, *Editorial Tiempo Contemporáneo*, n. 1, 1968, pp. 7-114.
- Šrámek, Jiří, “Un témoignage ambigue: *Le Horla* de Guy de Maupassant”, *Études romanes de Brno*, vol. 21, n. 1, 1991, pp. 43-51.
- Stark, Joseph, “Motive and Meaning: The Mystery of the Will in Poe's *The Black Cat*”, *The Mississippi Quarterly*, vol. 57, n. 2, 2004, pp. 255-264.
- Steenmeijer, Maarten, “Rayuela de Julio Cortázar: novela (post) modernista”, *Neophilologus*, vol. 79, n. 2, 1995, pp. 253-262.
- Storni, Alfonsina, *Mascarilla Y Trébol*, Buenos Aires, Sociedad Editora Latino Americana, 1964.
- Storni, Alfonsina, “Frente al mar”, en *Languidez*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920.
- Storni, Alfonsina, “Silencio”, en *Mundo de siete pozos*, Barcelona, Averso Poesía, 2023.
- Storni, Alfonsina, “Transfusión”, en *Languidez*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920.
- Storni, Alfonsina, “Tú me quieres blanca”, en *El dulce daño*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1918.
- Storni, Alfonsina, “Tú y yo”, en *Poemas de Amor*, ed. Franca Cleis, Bellinzona, Ediciones Casagrande, 2023.
- St. Ours, Kathryn, “Dos inquisidores: Borges y Caillois”, *Romance Notes*, vol. 41, n. 3, 2001, pp. 375-384.
- Sullivan, Ruth, “*William Wilson's* double”, *Studies in Romanticism*, vol. 15, n. 2, 1976, pp. 253-263.
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantástica*, Milano, Garzanti Editori, 1983.
- Vázquez, María Celia, “El Auge de la narrativa en la historia de la literatura argentina”, *Celehis-Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, año 10, n. 13, 2001, pp. 273-282.
- Yovanovich, Gordana, “The Role of women in Julio Cortázar's *Rayuela*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 14, n. 3, 1990, pp. 541-552.