



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

La dimensión filosófica en los cuentos de Cortázar

*La noche boca arriba, Axolotl, El río, Las fases de
Severo y Las babas del diablo*

Laya Gómez, Lucía

Grado en Español: Estudios Lingüísticos y Literarios

Facultad de Filología

2013

Vº bueno del director:

Fdo.: _____

Índice:

Resumen del trabajo y <i>abstract</i>	2
1. Introducción	3
2. <i>La noche boca arriba</i>	6
3. <i>Axolotl.</i>	13
4. <i>El río</i>	21
5. <i>Las fases de Severo.</i>	27
6. <i>Las babas del diablo + Blow up</i>	35
7. Conclusiones	44
8. Referencias bibliográficas	46

Resumen:

Este trabajo se centra en analizar cinco cuentos de la extensa producción literaria del autor argentino Julio Cortázar desde una perspectiva antropológica, atendiendo a las particularidades de cada uno de los relatos de manera individual.

Palabras clave:

Cortázar, cuentos, antropología, literatura hispanoamericana, narrador, percepción.

Abstract:

This paper focuses on analysing five tales out of the vast literary production from Argentinian writer Julio Cortázar, from an anthropologic perspective. Special attention will be paid to the specific features of each tale in an individual way.

Key words:

Cortázar, tales, anthropology, Hispano-American literature, narrator, perception.

1. Introducción:

Si volvemos la vista a cualquier historia de la literatura hispanoamericana, nos encontramos con dos producciones cuentísticas que se sitúan por encima de las demás: las de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Sin embargo, este estudio se centrará únicamente en los relatos del segundo autor, y no en su totalidad, ya que resultaría un dilatado ensayo con el que se superarían los límites planeados para este trabajo. De esta forma, nos centraremos en cinco de sus cuentos que analizaremos desde lo que podemos llamar una perspectiva antropológica.

Retornando a la importancia de la producción cuentística de Julio Cortázar, debemos destacar la fuerte influencia de su biografía, no solo en ella, sino en toda su obra. Cortázar, nacido en Bruselas en 1914, se afincó hacia la mitad de su vida en París, donde trabajó como traductor independiente para la UNESCO hasta su jubilación. Durante estos treinta años en la capital francesa realizó numerosos viajes, tanto dentro como fuera de Europa. Todo esto, sumado a su obra como traductor de escritores de la talla de Edgar Allan Poe, tiñó su obra de una profunda visión cosmopolita y europeísta, al contrario que los escritores hispanoamericanos de otros países, quienes, volviendo a sus raíces, plasmaron en sus producciones el carácter iberoamericanista. No obstante, este europeísmo no es exclusivo de Cortázar, sino que la literatura argentina de la época es notablemente menos indigenista que la de otras naciones hispanoamericanas.

No es posible hablar de Cortázar sin relacionarlo con el Realismo Mágico o el Boom hispanoamericano. En el grupo de escritores hispanoamericanos que, entre los años 60 y 70, dedicaron su obra a desafiar las convenciones literarias dominantes en la literatura de su Continente nos encontramos a Julio Cortázar, entre contemporáneos de la talla de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes. Los escritos de esta época son esencialmente experimentales, con grandes transgresiones en las concepciones del tiempo o los puntos de vista, además de una ruptura de la barrera que separa lo real de lo fantástico. Y la producción cortazariana encaja impecablemente en todas estas propiedades, como bien observaremos más adelante. Muy en relación con el Boom hispanoamericano está el Realismo Mágico, siendo Gabriel García Márquez quien más estrechamente vincula los dos fenómenos. La preocupación por mostrar hechos irreales y extraños como algo cotidiano y corriente lo encontramos en toda la obra de Cortázar, aspecto que veremos reflejados en los cuentos a comentar.

Al igual que existe una fuerte relación entre Cortázar, el Realismo Mágico y el *Boom* latinoamericano, no podemos olvidar el vínculo entre sus cuentos y la literatura fantástica como género. Atendiendo a las palabras de Tzvetan Todorov,¹ para poder considerar que un texto pertenece a la literatura fantástica debe cumplir tres condiciones:

1) “Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.

2) Esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje.

3) Es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’” (p. 30)

Además de esto, Todorov realiza una partición de los temas fantásticos en dos grupos incompatibles, los “temas del yo o la mirada” y los “temas del tú o de la libido”, que Alicia H. Puleo² resume como los temas que infringen la dualidad materia/espíritu, aproximándose a la percepción de los esquizofrénicos, de los consumidores de drogas y de los niños que aún no diferencian la realidad de la fantasía, en el primer grupo; mientras en el segundo grupo se sitúan los temas en los que, en los cuentos tradicionales, la mujer suele representar al diablo y al incesto, donde hacen aparición la homosexualidad, el sadismo, la necrofilia o la muerte. (1990: 50). No obstante, al intentar situar los cuentos cortazarianos en esta bipartición, resuelve que

Los cuentos de Cortázar no encajan en la caracterización todoroviana (...) Sin embargo, podemos decir que, a grandes rasgos, los dos temas señalados por Todorov se encuentran en los relatos fantásticos de nuestro autor sin excluirse mutuamente (p. 51)

No debemos olvidar mencionar, a su vez, la vinculación existente entre la literatura fantástica y el sueño, muy utilizado, como veremos, en los relatos de Cortázar. El sueño actúa de puerta, recordando a Sigmund Freud,³ hacia el inconsciente, la parte de la mente en la que

¹ Ver Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*, México, D. F., Ed. Coyoacán, 2009.

² Ver Puleo, A. H., *Cómo leer a Julio Cortázar*, Madrid, Júcar, 1990.

³ Ver Freud, S., *La interpretación de los sueños*, edición online.

el ser humano guarda la energía psíquica primaria, que busca la satisfacción de los impulsos biológicos primitivos, mostrando los deseos instintivos que se ocultan bajo la consciencia.

De esta forma, los cuentos de Julio Cortázar, al igual que toda expresión literaria, nacen como expresión de lo humano, mostrando todos los matices y recovecos del comportamiento y el pensamiento del hombre. Es por esto que nuestro estudio se basará en una exploración antropológica de cinco de los relatos cortazarianos, para realizar un acercamiento a ellos desde la narratología, la filosofía o el psicoanálisis, y desentrañar así los misterios que el autor ocultó, con gran maestría, bajo las palabras que conforman cada uno de los cuentos.

El ensayo se divide en cinco partes equivalentes a cada uno de los cuentos a tratar. Estructurado como cinco estudios independientes, el trabajo comienza con el análisis de *La noche boca arriba*, continuando con el estudio sobre *Axolotl*, prosiguiendo, a continuación, con la investigación sobre *El río*. Tras *Las fases de Severo*, el siguiente cuento a tratar, finalmente rematamos con el apartado sobre *Las babas del diablo*, en el que, además, realizamos una breve comparación con el filme basado en el cuento: *Blow-Up*. A pesar de que cada cuento es independiente de los demás, no solo en cuanto a la trama, sino también en cuanto aspectos para comentar, seguimos un esquema básico en el que, tras incluir un extracto del cuento y un breve resumen de su trama, tratamos la estructura narrativa, los planos existentes, las distintas fases de los procesos, el narrador y su relación con el lector...

Por último, me gustaría destacar que este trabajo es el culmen de una etapa educativa, en el que se aplican técnicas y saberes aprendidos a lo largo de los cuatro años de estudio: el análisis y comentario de piezas literarias, o la comparación de la literatura con otros saberes, como la filosofía o la antropología, y con la propia experiencia humana... El fruto de una aprovechada etapa de aprendizaje filológico se materializa en este escrito.

2. *La noche boca arriba*⁴

La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal de regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores.

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

-Es la fiebre –dijo el de la cama de al lado-. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno. Tome agua y va a ver que duerme bien. (p. 389)

⁴ Las citas del relato remiten a la siguiente referencia: Cortázar, J., *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, vol. I, pp. 386-392.

Este comentario analizará el cuento cortazariano *La noche boca arriba*, publicado en la tercera parte de la obra *Final del juego* en México en 1956.

El relato narra cómo un joven, volviendo a casa de su trabajo, atropella a una mujer y sufre un accidente de moto. Cae al suelo y la moto se le viene encima. Es llevado al hospital, intervenido por sus contusiones e instalado en una habitación común. En medio de todo eso, en los períodos de reposo tras dormirse, sueña que es un indio en la Mesoamérica precolombina que escapa de los aztecas durante las Guerras Floridas. En este sueño que se repite, el joven pasa días escapando de sus enemigos hasta que finalmente es capturado para ser llevado a su destino, la muerte en un altar a manos de un sacerdote con un cuchillo de piedra, quien le arrancará el corazón. Mientras tanto el muchacho se despierta agitado y culpa a la fiebre de sus pesadillas. A medida que se apaga la luz de la habitación del hospital, vuelve a caer en el sueño, que se vuelve real. Llegado a este punto, el protagonista no es capaz de distinguir lo soñado de lo real. Apresado y camino del altar, es consciente finalmente de que es la otra realidad la que era un sueño, que era el soñador el que era soñado, y que era él, quien, camino de la muerte entre fuegos y cánticos, se había imaginado esa otra realidad.

La estructura de este cuento es una parte fundamental para su entendimiento. La narración no es lineal, circular o inversa, sino que se mueve entre dos planos o realidades de manera alterna. Llamaremos *A* al plano que correspondería en el tiempo con la actualidad y *B* al que corresponde con las Guerras Floridas. Así pues, a pesar de que el relato en sí comienza en la realidad *A* aparece ya un pequeño epígrafe al principio que deja en el lector un sedimento del plano *B*. Como explican María Isabel González Arenas y José Eduardo Morales Moreno en su estudio sobre este relato,⁵ a partir de este punto son varios los elementos que provocan los saltos de una realidad a la otra, comenzando por la anestesia administrada en el hospital, lo que sume al protagonista en un profundo sueño: el plano *B*. Un salto en este último plano lo hace volver a la realidad *A*, para ser llevado por la confusión nuevamente al *B*. Una convulsión, “causada por la fiebre”, lo devuelve a la realidad *A*, donde yace boca arriba. En la misma posición, tras apagarse la luz, retorna a la realidad *B*, donde es prisionero. Para intentar

⁵ Ver González Arenas, M^a. I. y J. E. Morales Moreno, “Análisis narratológico del relato ‘La noche boca arriba’, de Julio Cortázar”, *Espéculo, revista de estudios literarios*, 47, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

evadirse, regresa al plano *A* y finalmente, cuando el sueño lo vence y regresa a la realidad *B*, es cuando ambos planos se funden y el protagonista es consciente de ello.⁶

Desde el momento en que coexisten estos dos planos es necesario delimitar cuál es el real y cuál la ensoñación. Es algo que necesitan hacer tanto el protagonista como el lector, y lo hacen en distintos momentos de la narración. Muy relacionado con la gnoseología y con el conocimiento proposicional, la distinción entre real e irreal en el cuento se refleja en varios elementos. El primero es la luz, en relación con el tiempo. Es ella la que le da, primero al lector y luego al protagonista, la sensación de que algo no va por el buen camino. El plano *A* comienza su narración a las nueve de la mañana y finaliza por la noche, algo reflejado en la evolución de la luz a lo largo del día, desde el sol matutino hasta la luz violeta de la lamparita de la habitación. La luz va menguando, a la vez que mengua la consciencia del protagonista en esta realidad.

Por el contrario, en el plano *B*, donde transcurren menos horas, es permanentemente de noche y la luz se manifiesta al final, como el reflejo de la luna, la luz de las antorchas de los aztecas y la llegada de la muerte. El protagonista en esta realidad espera la llegada de otra luz, la luz diurna que supondría su salvación, que no alcanza a ver. Es así como se establece una parábola de la concepción lumínica en el esquema de las realidades.⁷ Mientras que uno de los planos pasa de lo real a lo onírico el otro realiza la trayectoria contraria.

Otro de los elementos clave es el olor. La concepción del olor es distinta en ambos planos. En el plano *A* el olor es apenas un dato más para situar la narración. Solo se cita en dos momentos: el olor a hospital mientras le hacían la ficha médica y el olor del caldo. Por otra parte, en la realidad *B* el olor no es una mera referencia, sino parte del sentimiento del protagonista. El olor del pantano, “la fragancia compuesta y oscura” (p. 387) de la guerra, el olor a humedad de la celda, el del “incienso dulzón de la guerra florida” (p. 388) y de las antorchas que lo conducen a su muerte. Es una constante en la existencia del protagonista en este plano, le produce agobio, desasosiego, inquietud, le augura el trágico final que está a punto de sobrevenirle. Además, estos últimos olores suponen a la vez la consciencia en el plano *A* de que el plano *B* es un sueño y la paradoja de lo extraño que resulta la presencia de olores en dicho sueño.

⁶ Ver Anexo I, basado también en el estudio de María Isabel González Arenas y José Eduardo Morales Moreno.

⁷ Ver Anexo II.

En el último párrafo del cuento, cuando el propio protagonista se da cuenta de qué plano es real y cuál es el soñado, se da una serie de referencias curiosas a objetos del plano A. La primera es la de “luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo” referida a los semáforos de las calles antes del accidente. Otra es “un enorme insecto que zumbaba bajos sus piernas” en referencia a la motocicleta que conducía en el sueño. Esta nomenclatura para objetos que, desde la perspectiva del protagonista en el plano B, pertenecen a un futuro incierto, desvela la incógnita del cruce entre en plano A, onírico, con el plano B, real. Asimismo, el sustantivo “moteles” (p. 387), referido a una tribu de indios de la Mesoamérica precolombina, no existe, sino que es inventada por el autor al cruzar las palabras “moto” y “azteca”. Este recurso es muy usado por Cortázar, como podemos observar en el capítulo 68 de su novela *Rayuela*, en el cual todos los sustantivos y verbos son invención del propio autor.

En el momento de realizar el descubrimiento de qué plano es real y cuál es sueño, el lector va algo más rezagado que el protagonista. Al segundo sujeto le afectan más los indicios citados previamente y se va dando cuenta de la verdad de forma paulatina antes de llegar a la revelación final. Por el contrario, el lector es menos consciente durante toda la narración, llegando a un final mucho más abrupto y trastornador. Tanto es así, que algunos estudiosos no niegan la posibilidad de un final abierto en el que el sueño puede ser el plano B y la realidad el plano A, aunque de esta forma el cuento perdería sentido.

La luz, los olores y la nomenclatura singular dan indicios al protagonista y, en menor medida, al lector, del sorprendente final. Pero otros elementos que aparecen en el cuento ayudan a provocar el efecto contrario. El primero es que el plano A esté situado en el presente actual. Esto afecta más al lector, quien, frente a un cuento con dos realidades de las cuales una es la suya propia, por defecto, va a creer que esta última es la verdadera. Todo sería muy distinto si este plano A no coincidiera con la realidad del lector, ya fuera haciendo referencia a una realidad futura o una realidad pasada.

Otro de los elementos que confunden, en este caso más al protagonista, son la serie de paralelismos que existen entre los dos planos. Algunas de estas similitudes están repartidas a lo largo de la narración y otras se concentran en el último párrafo. Son: el paseo en moto-la huida por la jungla, circular por la derecha-correr por la derecha, desviarse a la izquierda y sufrir el accidente-desviarse a la izquierda y ser capturado, ser levantado por cinco personas-ser llevado al sacrificio por cinco personas, el hombre de blanco-el sacrificador, un bisturí-el puñal, la lámpara de luz violeta-el amuleto, el dolor en el brazo derecho-el dolor en el brazo

derecho, el deseo de dormir al llegar al hospital-el deseo de dormir y pasar al otro plano, el hospital-el templo de los sacrificios, la sala de operaciones-la piedra roja del sacrificio, la posición boca arriba-la posición boca arriba. Este último paralelismo es incluso comentado por el propio narrador, quien dice: “como dormía de espaldas, no le sorprendió la posición en que volvía a reconocerse” (p. 390). Esto hace referencia a las relaciones entre la vida y los sueños, en los cuales las propias vivencias del día a día pueden verse reflejadas de una forma bastante fiel a la realidad o, como en este caso, totalmente trastornadas.

Soñar, ese proceso mental involuntario que nos sumerge en una realidad virtual formada por imágenes, sonidos, pensamientos y sensaciones derivados directamente de la memoria inmediata o anterior, es el recurso escogido por el autor para pasar de un plano al otro. Relacionándolo con el psicoanálisis podemos distinguir en el sueño del protagonista, el plano A, dos tipos de contenido: el contenido manifiesto y el contenido latente. El primero hace referencia a los sucesos que el soñante vive durante el sueño, es decir, estamos ante el contenido simbólico, mientras que el segundo se refiere al significado verdadero del sueño, el contenido latente, el significado.

En el caso de este cuento, el contenido manifiesto se corresponde con la narración de los sucesos en el plano A, el accidente de moto, la posterior hospitalización y el tiempo transcurrido en la habitación. Pero lo que realmente reflejan estos hechos, el contenido latente del sueño, hace referencia a un deseo de evasión del soñador, quien, al borde de la muerte, anhela existir en una realidad en la que no sea ni convertido en víctima sacrificial, un plano en el que ocurre exactamente lo contrario. Aquí podemos observar una trayectoria cruzada en la fatalidad del protagonista en ambos planos. Mientras que en el plano real, la narración comienza con el indio moteca en una situación de peligro que aumenta según transcurren las líneas, en el plano onírico ocurre lo contrario, es decir, una vez el muchacho sufre el accidente la peligrosidad va disminuyendo desde que es hospitalizado y puesto en observación.

Relacionándolo también con lo citado anteriormente acerca de los paralelismos entre ambos planos, es verosímil que el indio, en los breves períodos de sueño que tiene, refleje los hechos que le van ocurriendo, llegando a ser a veces el sueño augurio de los hechos reales (el accidente-la captura, el quirófano-el altar del sacrificio). Es por eso que el autor escoge el sueño como puente perfecto entre ambas realidades.

Asimismo, cabe destacar que el sueño del indio moteca comienza como un intento de evasión muy relacionado con su situación en el momento de la narración pero, cuando su yo

en la otra realidad se da cuenta de que el plano A es un sueño y que la realidad está en el plano B, este pasa a convertirse en un sueño lúcido, es decir, el soñador pasa a ser consciente de que está soñando, un elemento muy recurrente en la literatura y el cine de ciencia-ficción.

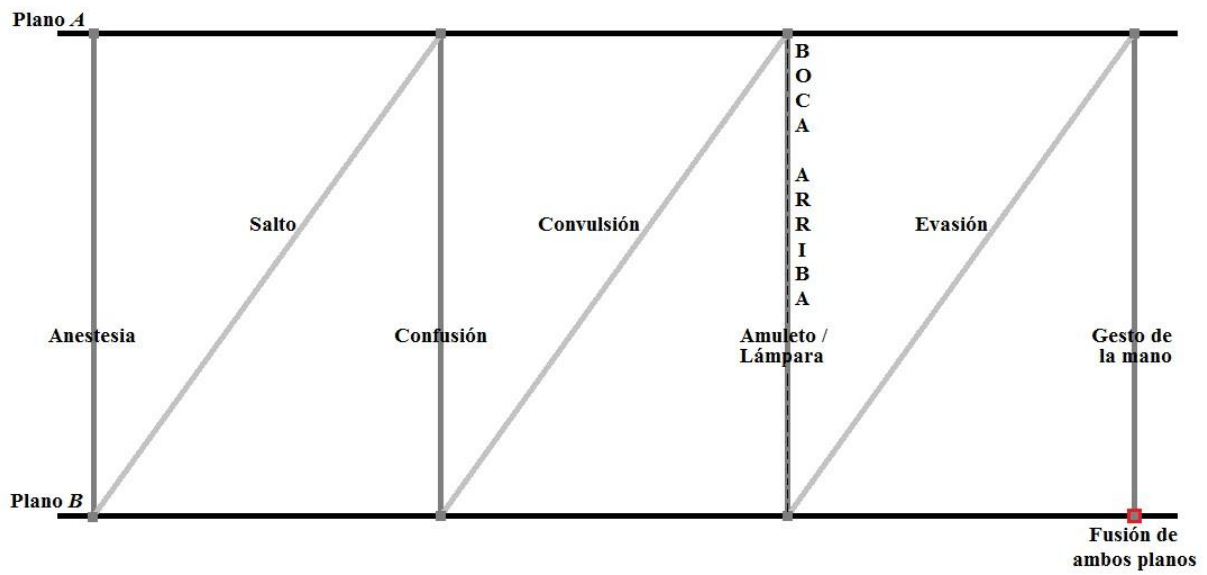
El hecho de que el plano onírico esté situado en un tiempo futuro, el cual curiosamente coincide con el del lector, muy acorde también con todo el género de la ciencia-ficción, está relacionado con la ética y con una de las grandes preguntas de la filosofía, el *¿Adónde vamos?* Nuestro indio moteca sueña con un mundo avanzado, donde el ser humano se mueve más deprisa, tiene medios para evitar la muerte y convive con sus iguales en una sociedad distinta de las precolombinas. Un mundo lleno de normas explícitas con manifestaciones físicas, como las señales de tráfico, y normas implícitas interiorizadas por el hombre, como los códigos de conducta. Un mundo en el cual, *a priori*, reina la regla de oro: *Trata a tus congéneres igual que quisieras ser tratado*. Por eso, en el plano A el protagonista salva la vida de la mujer en el cruce, pese a poner en peligro la suya propia, por lo mismo que existe un lugar llamado *hospital* donde se huye de la muerte, por el respeto hacia el prójimo y el valor de la vida. Un respeto que en el mundo del indio no existe, ya que en él la vida es considerada la moneda de cambio para conseguir favores divinos, independientemente de su edad, sexo o tribu.

El indio moteca desearía estar en ese mundo y, puesto que es consciente de que esto es algo irrealizable, sueña esperanzado con que la humanidad llegue en algún momento a ese estado de modernidad y respeto mutuo entre los congéneres. Se convierte la narración del plano A, además de en un sueño-ensoñación, en un sueño-anhelado. Por fortuna, el ser humano ha alcanzado ya el punto con el que soñaba el indio, pero experimentando a la vez, por desgracia, aberraciones más inhumanas que las propias Guerras Floridas, tales como la esclavitud, el Holocausto o las guerras nucleares.

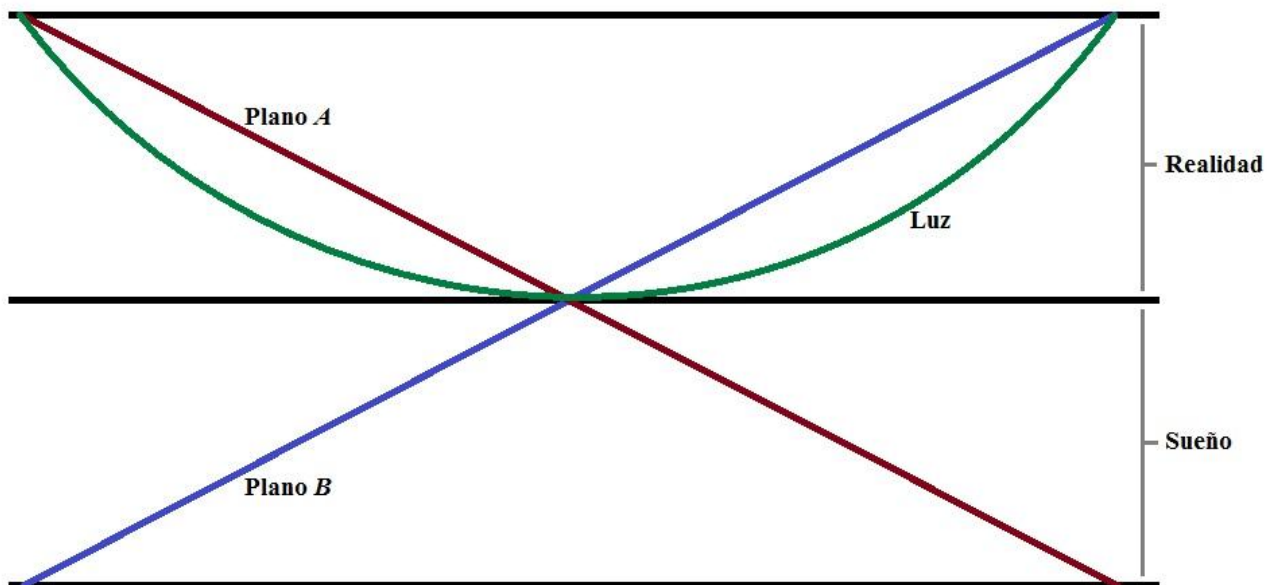
Finalmente, es sabido que este cuento en concreto nace de una vivencia del propio autor, pero en él resuena también el eco de un microrrelato llamado *Sueño de la mariposa*, de Chuang Tzu:

Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.

Anexo I:



Anexo II:



3. *Axolotl*⁸

Ellos seguían mirándome, inmóviles; de pronto las ramillas rosadas de sus branquias se enderezaban. En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo. Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora? (p. 383)

⁸ Las citas del relato remiten a la siguiente referencia: Cortázar, J., *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, vol. I, pp. 381-385.

En este estudio comentaremos el relato *Axolotl*, presente en la tercera parte de *Final del juego*, publicado en 1956 en México.

En este cuento se narra cómo un hombre, residente en París, comienza a obsesionarse con los ajolotes⁹ que habitan en el acuario del Jardín des Plantes, hasta convertirse en uno de ellos. Los descubre por azar y, desde el primer día, crece en él un interés que lo hace regresar al acuario diariamente. Se establece una estrecha relación entre los animales y el protagonista, que ve en ellos unos seres “conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal” (p. 383). El vínculo se profundiza con cada visita y llega a tal punto que la consciencia del protagonista se transmigra al cuerpo de uno de los ajolotes, quedando atrapado en el acuario. Allí puede ver cómo su antiguo cuerpo humano, que posiblemente ahora albergue la mente de un ajolote, lo mira desde fuera del cristal y espera, que ahora, ya derrumbados todos los puentes, él escriba sobre los anfibios mexicanos.

En la obra *Cortázar: metafísica y erotismo*, Antonio Planells,¹⁰ expone que dentro del laberinto microcósmico humano coexisten “cuatro naturalezas ordenadas jerárquicamente, distintas, complementarias y que se compensan mutuamente: la humana, la animal, la vegetal y la mineral” (1979: 159). Durante toda su producción literaria, Cortázar se ha preocupado especialmente por la naturaleza animal y es precisamente en este relato donde encontramos su clímax. Aquí, el autor se adentra en las oscuras y angostas profundidades del proceso de intercomunicación entre dos seres distintos: un hombre y un animal.

Podemos encontrar ciertas similitudes entre este relato y el cuento *Informe para una academia*, de Franz Kafka, donde el narrador explica el proceso de transformación de mono a hombre, desde que es capturado hasta el momento de la narración. Las similitudes se limitarían, eso sí, a un narrador transformado que cuenta desde el presente una metamorfosis ocurrida en el pasado.

La estructuración de este cuento sigue un esquema circular. Comienza con un párrafo destacable en el que se presenta la situación central del relato:

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. (p. 381)

⁹ Opto por la grafía *ajolote* frente a la originaria del cuento, *axolotl*, por ser la aceptada por la Real Academia Española.

¹⁰ Ver Planells, A., *Cortázar, metafísica y erotismo*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.

Desde un tiempo interno situado en el presente, el texto prosigue con una explicación de cómo conoce a los ajolotes, seguida de información enciclopédica sobre los mismos. Se narra el comienzo de la obsesión por los animales, centrándose en uno en concreto y describiendo su comportamiento. Aparece un intento de justificación del interés del protagonista por los ajolotes y se inicia la comunicación entre él y los animales. Se explica la transmutación entre el hombre y el anfibio y prosigue la narración ya desde el cuerpo del anfibio, quien ve cómo su abandonado cuerpo humano lo mira desde el otro lado del cristal. La estructura nace y muere en el mismo punto: el narrador explica, desde su presente animal, cómo siendo hombre fue hipnotizado por los ajolotes hasta convertirse en uno de ellos, rematando el cuento con un deseo de que el hombre que queda fuera del cristal escriba el cuento presente sobre los ajolotes, cerrando el círculo.

Planells, siguiendo el análisis de *Axolotl* realizado por Antonio Pagés Larraya (1972: 459-480), establece tres aspectos que lo inquietan sobre este relato: ¿por qué Cortázar no elige a dos seres humanos para presentar esta muestra de intercomunicación? ¿Qué es ese “algo” que el protagonista descubre en el ajolote y lo absorbe? Y, por último, ¿es posible justificar la elección de los ajolotes frente a cualquier otro animal de la fauna existente? (1979: 160-161)

Para contestar al primero de los interrogantes, Planells (1979: 161) recurre a la explicación de que, por norma general, los personajes cortazarianos son seres incomunicados, solitarios, “de paso por todas partes y rumbo hacia ninguna, sustraídos del medio familiar, desarraigados y dominados por un afán de autoafirmación y una desmedida sed de respuestas absolutas” (Curutchet, 1972: 85).¹¹ Con esta afirmación se elimina la posibilidad de la comunicación entre seres humanos y, a esto debemos sumar otra línea temática muy desarrollada por Cortázar, como lo son las relaciones entre lo humano y lo animal. En nuestro cuento se sugiere que, tras el fracaso de los intentos de comunicación de humano a humano, nuestro protagonista descubre un “algo” en estos animales que lo aboca a intentar comunicarse con esta especie inferior.

Cabe destacar que la única persona presente en el cuento, además del protagonista, es el guardián de los acuarios, quien, en varias ocasiones parece realizar intentos de comunicación con nuestro narrador (“El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete” p. 381, “(a veces el guardián tosía, inquieto)” p. 382, “‘Usted se come con los ojos’, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado” p. 383). Sin embargo, el narrador

¹¹ Ver Curutchet, J. C., *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

recibe estos intentos y los ignora, ya que no se plasma en la narración ninguna respuesta a las insinuaciones del guardián. Esto puede deberse a que el protagonista, desencantado ya con la comunicación humana, se encuentra en este momento bajo el influjo místico de los ajolotes y desecha cualquier intercomunicación que no sea con estos seres anfibios.

La segunda de las cuestiones planteadas por Planells le hace recurrir al nivel léxico de lo expuesto por Cortázar (1979: 161-162). Planells incide en la utilización del sustantivo “azar”, que aparece en el cuento ya en el segundo párrafo. Este azar no debe ser tomado como la suerte o lo fortuito, sino que nos encontramos, como en otros cuentos cortazarianos (por ejemplo, *Manuscrito hallado en un bolsillo*), ante un azar-destino, que no lleva al narrador ante los ajolotes por casualidad, sino como algo que está escrito. Contra esto chocan las oraciones que prosiguen: “Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de hacer otra cosa” (p. 381). Aquí nos encontramos con varios elementos a analizar. Los primeros son los verbos “opté” y “soslayé”, reflejo ambos de una libertad de elección. En cuanto el narrador se encuentra con que los animales que suele visitar (unas líneas antes indica que “era amigo de los leones y las panteras”) están apáticos o dormidos, decide dirigirse al edificio de los acuarios. Una vez allí, pasa por alto a los peces corrientes y da “inesperadamente” con los ajolotes, junto a los que se queda una hora, “incapaz de hacer otra cosa”, como si un gancho lo atrajese al tanque de los anfibios y lo atase, impidiendo su huida. Concluimos, así, que el narrador es llevado a los ajolotes por su propia intuición guiada por los designios del destino.

Planells considera que el narrador encuentra en el ajolote algo que sobrepasa el dominio de la razón, el espacio y el tiempo: “descubre un alma (causa) en el ajolote, la cual es imagen y semejanza de la suya: un reflejo” (1979: 164). Para que se realice la intercomunicación es necesario que las almas sean idénticas, independientemente de los cuerpos que habitan. Además de encontrarse con su reflejo en el ajolote, el narrador es consciente de que tanto él como el animal son parte de un juego inevitable, el azar tratado previamente. Ahora que están establecidos la causa y el efecto, el juego ineludible, Planells intenta plantear el juego desde unos términos generales más aceptables. De esta forma, citando a Heidegger, afirma que “el hombre es un ser para la muerte” y lo extiende a todos los seres vivos. Además de esto, propone la hipótesis de que el destino de cada ser vivo es devolver su alma al origen, y cada ser pasa su existencia formando parte del “juego del origen”.

Dentro de las posibilidades de este juego, la intercomunicación (con almas idénticas) es la vía más perfecta y aceptable para la búsqueda de la liberación. No obstante, en *Axolotl* se produce la intercomunicación, mas no la liberación. Ambos seres son conscientes de la simetría de sus almas ya que el narrador comprende “desde un primer momento (...) que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos” (p. 381). Sin embargo esto no los lleva a la liberación, sino que provoca la reclusión del hombre en el cuerpo del anfibio.

La transmigración de almas que sucede en la narración de *Axolotl* podría compararse con las doctrinas de las religiones dhármicas, que afirman que la reencarnación de las almas existe en un ciclo infinito (rueda del karma) mientras las buenas acciones o los méritos religiosos no sean suficientes para provocar la liberación. Cada alma viaja independientemente por esta rueda sin fin y el sentido de la trayectoria lo marca el contenido de las acciones realizadas durante una de las vidas. De esta forma, un ser cuyas acciones han sido virtuosas se acercará más a la liberación, reencarnándose en un cuerpo superior en la escala de la rueda del karma, que va desde los semidioses a los insectos, mientras que un ser que ha cometido acciones condenables descenderá en la escala para su próxima vida. Teniendo en cuenta todo esto, podría considerarse que, a pesar de que el alma del ajolote tampoco es liberada, en caso de que pase a ocupar el cuerpo humano del narrador, estaría más cerca de la liberación. Por otra parte, la reclusión del alma del hombre en el cuerpo del anfibio podría reflejar una conducta previa censurable. Sin embargo, la falta de datos previos sobre nuestro narrador nos impide confirmar ninguna de estas conjeturas.

El tercer interrogante planteado en la obra de Planells busca encontrar una explicación para la elección del ajolote frente a la restante fauna terrestre. Para responder a esta cuestión, el autor prefiere suponer que el relato de *Axolotl* nace de una experiencia vivida por el propio Cortázar antes que pensar que es obra de su imaginación. Así, comienza a buscar un paralelismo que asocie al autor del cuento con los curiosos anfibios. Recurre a entrevistas a Cortázar, a las palabras de contemporáneos como Vargas Llosa o Lezama Lima, a las declaraciones de Luis Harrs en su escrito “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”¹²... Para llegar a las siguientes conclusiones: Cortázar tiene una actitud solitaria, silenciosa, reposada y tiende al aislamiento voluntario; cuando contaba más de sesenta años, llamaba la atención por su aspecto y actitudes juveniles; los rasgos faciales de Cortázar siempre han llamado la

¹² Ver Harrs, L., “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, pp. 252-300.

atención por sus ojos saltones (exoftalmia), posiblemente causados por una deficiencia tiroidal. Y en todo ello, Planells encuentra paralelismos con los ajolotes, ya que son seres solitarios, que permanecen la mayor parte de su vida sumergidos y en una gran quietud; no suelen llegar a completar su desarrollo y permanecen toda su vida en estado larvario; y poseen unos llamativos ojos dorados, como bien se describen con generosa insistencia en el relato que nos ocupa (1979: 167-168).

El narrador relata, a lo largo del cuento, el proceso ya concluido de su transmutación con un ajolote. Este proceso lo divide Planells en siete etapas, de la siguiente manera (1979: 169-171):

1) *Intuición del “tú”*: el instinto del narrador, guiado por el destino, le conduce a los ajolotes.

2) *Encuentro*: se produce el descubrimiento de los cuerpos físicos de los animales, de forma inesperada.

3) *Enfrentamiento*: que ocupa el tiempo necesario para que el narrador encuentre en el anfibio un reflejo de su existencia. “Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa” (p. 381)

4) *Reconocimiento*: lo que comenzó como un hecho instintivo debe ser reafirmado con la lógica y la emoción del hombre. El narrador cae en la cuenta de que los ajolotes “no eran animales” (383), que tienen algo especial.

5) *Identificación*: surge la profunda empatía entre las dos especies, en la que el hombre sufre con los ajolotes “Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abismal, a una reflexión desesperada” (383), “Su mirada ciega (...) me penetraba como un mensaje: ‘Sálvanos, sálvanos.’” (p. 383)

6) *Interpenetración*: la etapa más difícil y delicada, cualquier rechazo destruiría todo lo avanzado con anterioridad e impediría la continuación del proceso. Para que todo prosiga debe existir un acuerdo recíproco basado en la identidad, donde ambos seres diferencien sus cuerpos y sus mentes, pero encuentren identidad entre sus almas, para poder así comunicarse. El narrador refleja el descubrimiento de esa existencia trascendente en la cita: “Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirar que parecía traspasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior” (p. 382).

Una vez el narrador capta la petición de ayuda de los anfibios dice musitarles “palabras de consuelo transmitiendo pueriles esperanzas” (p. 383), entretanto, los ajolotes “seguían mirándome, inmóviles; de pronto las ramillas rosadas de las branquias se enderezaban. En ese momento yo sentía como un dolor sordo: tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas” (p. 383).

7) *Comunicación y metamorfosis*: la última de las etapas. Se expone de manera clara ya en la última oración del primer párrafo, comentado con anterioridad: “Ahora soy un axolotl” (381). Más adelante, al final del texto, nos encontramos con “Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es solo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él” (p. 385), donde las dos realidades, la del hombre y la del animal, son intercomunicables.

En lo que respecta al narrador del relato, suele describirse como un narrador desdoblado, esto es, se defiende la existencia de alternancia entre un narrador-hombre y un narrador-ajolote a lo largo del cuento. No obstante, esto no ocurre exactamente de esta forma. Lo que nos encontramos aquí es un único narrador-protagonista ya dentro de un cuerpo animal que, un día después de ver por última vez a su antiguo cuerpo humano (“Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente” p. 384), comienza a narrar cómo llegó al punto donde se encuentra ahora. Es decir, el narrador, ya estático, como es esperable de un ajolote, explica el proceso tratado por Planells, que ya ha concluido. No nos encontramos entonces con un narrador-protagonista que a medida que avanza la narración sufre el proceso de transformación, sino que nuestro narrador ya no se encuentra con ninguna sorpresa, ya lo ha experimentado, y decide compartirlo.

El lector que se enfrenta a este relato depende, como era de esperar, de los hechos que este narrador le permite conocer. Lo que ya no es tan esperable es la forma en la que los presenta. Retomando el primer párrafo comentado al principio, que nos muestra la situación central del relato, puede dividirse en las tres oraciones que lo componen. Siguiendo el artículo de Pagés (1972: 459-460), la primera oración, “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl” (p. 381), no sugiere ni oculta nada al lector, pero la enunciación del narrador “posee cierta ambigüedad proveniente del uso de los tiempos verbales”. Por otra parte, la segunda oración, “Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos” (p. 381), refleja “la actitud

fundamental del narrador frente a los axolotl: el mirarlos”. Y finalmente, “Ahora soy un axolotl” (p. 381), cierra la exposición del conflicto de manera contundente, creando en el lector un sentimiento de sorpresa y desazón mediante el uso del adverbio ‘ahora’, que refuerza el salto temporal hacia el presente. A partir de este momento, el lector estará ojo avizor para detectar hasta la más leve de las vacilaciones, para encontrar alguna situación extraña que le llene el vacío intencional creado con el primer párrafo.

Esta última oración le da también al lector la temporalidad desde la que se narran los hechos, aspecto que se refuerza a medida que avanza el relato. Un ejemplo es el fragmento que dice:

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 estamos quietos. (p. 382)

Aquí se presenta, hacia la mitad de la narración, la inclusión del narrador en la colonia de los ajolotes, acostumbrado ya a la vida del acuario hasta el punto de conocer las incomodidades del mismo. Este hincapié en la existencia del narrador ya como ajolote hace que la extrañeza que provoca en el lector el primer párrafo vaya disminuyendo según la narración prosigue. Hasta llegar finalmente al proceso de la transmutación propiamente dicha. El mismo narrador afirma que no hubo “nada de extraño” en el proceso, que era algo que “tenía que ocurrir”. Y es precisamente de esta forma como consigue el escritor plasmar un hecho fantástico de forma que el lector lo acepte como verosímil, siempre dentro de la atmósfera del propio relato.

Sin embargo, el final de la narración vuelve a dejar al lector fuera de sí, con la inclusión de lo que podríamos llamar el cierre del círculo narrativo. La última oración, “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”, no sirve solamente para conectar el principio del relato con el final, sino también para unir la propia narración con su proceso de creación, y, a su vez, vincular el narrador protagonista con el autor de la narración. Este último aspecto respaldaría la teoría de Planells de que el relato de *Axolotl* nace de una vivencia del mismo Cortázar, así como los paralelismos establecidos entre el autor y los anfibios para explicar la elección de los mismos para el cuento.

4. *El río*¹³

Pero ya ves, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camisón ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme. (p. 298)

¹³ Las citas del relato remiten a la siguiente referencia: Cortázar, J., *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, vol. I, pp. 297-299.

Para este estudio, nos centraremos en analizar el relato *El río*, incluido en la primera parte de *Final del juego*.

En este cuento se nos presenta la situación de un hombre que, tras una discusión con su esposa en la cual ella lo ha amenazado con suicidarse arrojándose al Sena, entra en un estado de duermevela donde no es capaz de separar lo real de lo soñado. Esta mezcla de los hechos ocurridos con los imaginados, lleva al protagonista a descubrir de manera abrupta que las amenazas se han cumplido y el cadáver de su cónyuge ha sido recogido de las profundidades del río.

La trama se presenta a través de los ojos del narrador-protagonista, que dirigiéndose a una receptora muda, su esposa, elabora un caótico monólogo en el que enlaza la pasada disputa, opiniones sobre el comportamiento de su mujer, el deseo de reconciliación, hechos, sensaciones, suposiciones... Este monólogo nace como una plasmación de los pensamientos del narrador en este estado fronterizo, donde se presentan sin una secuencia lógica, tal y como ocurre en el pensamiento real. Este tipo de monólogo es uno de los estilos narrativos más utilizados en el *Ulises* de James Joyce, y ayuda, en este caso, a reforzar el carácter anárquico de la fusión entre lo real y lo soñado.

Explica Planells que Cortázar siempre ha sentido curiosidad por los fenómenos que ocurren en las zonas de transición del pensamiento, como podemos observar en las descripciones de experiencias fronterizas que encontramos en cuentos como *Liliana llorando* o *Las fases de Severo*, además del relato que aquí nos ocupa (1979: 36). Este monólogo se balancea entre los dos estados de actividad mental del ser humano: la vigilia y el sueño, que reflejan de forma simbólica la vida y la muerte. Es más, Cortázar no establece verdaderos límites entre los dos estados, sino que centra lo ocurrido en un estado mental fronterizo e inestable, donde confluyen realidad y fantasía, vigilia y sueño, juicio y locura.

Sin embargo, hay posibilidades de diferenciar si cada pensamiento concreto del narrador está situado en un lugar o en otro de la actividad mental, como bien explica Planells.¹⁴ Ilustra, así, cómo debemos atender al léxico empleado por Cortázar para percibir las sutiles diferencias entre lo que *es*, lo que *no es* y lo que *se cree*, ejemplificando cada uno de los estados mentales con una cita del relato (1979: 37-39). En el plano A, el del sueño, sitúa el propio inicio de la narración:

¹⁴ Ver Anexo III, extraído de la obra de Planells.

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo *no sé* qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis *ojos cerrados*. (p. 297)

Para el plano *B*, el de la vigilia, recurre al final del relato:

...en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado *sé* que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus *ojos abiertos*. (p. 299)

Y, finalmente para ilustrar el plano *C*, la frontera entre el sueño y la vigilia, toma del medio de la narración:

...o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los *ojos entrecerrados* mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camisón ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, y *creo* que al final me duermo... (p. 297)¹⁵

Atendiendo a los subrayados, se puede observar la contraposición entre el “no sé” y el “mis ojos cerrados” del plano *A*, el “sé” y el “tus ojos abiertos” del plano *B*, y el “creo” y el “los ojos entreabiertos” del plano *C*. Podemos además, resaltar la relación existente entre la percepción visual (o la falta de ella) y la certeza (o la incertidumbre). En la vigilia, el sentido de la vista es uno de los más importantes para verificar si algo está ocurriendo o no, de la misma forma que, durante la duermevela y el sueño, nuestros otros sentidos o nuestra memoria cobran mayor importancia.

Siguiendo el análisis iniciado por Planells podemos diferenciar lo narrado dentro de cada estado de actividad mental a lo largo de todo el relato. Tras la cita que se incluye en el plano *A*, se incide en la caída del narrador en el sueño, por lo que, los hechos comentados en lo que resta de párrafo también se incluyen aquí. Surge una aparente certeza de que la esposa se encuentra dormida en la cama, quien ha vuelto tras haber renunciado a las amenazas de suicidarse en el río. No obstante, es un hecho que no se verifica visualmente, ya que el narrador omite cualquier referencia al sentido de la vista. Lo que sí incluye son alusiones a los demás sentidos del ser humano, como el oído (“respirando entrecortadamente”, “te habías ido diciendo alguna cosa”) o el tacto (“casi tocándome”, “te mueves ondulando”).

¹⁵ El subrayado es de Planells.

En el segundo párrafo del relato, la consciencia de nuestro narrador parece resurgir del sueño y acercarse a la duermevela, donde mezcla recuerdos con deseos y pensamientos al azar. Casi al final del párrafo se incluye la cita que Planells sitúa dentro del plano C, el fronterizo, tras la que el propio narrador confiesa que, en este estado, escoge lo más favorable de la realidad para mezclarlo con los sueños, a la vez que desecha todo lo negativo:

...me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme. (p. 298)

Estas últimas oraciones nos dan la clave para volver a situar la mente del protagonista en el plano A, donde vuelve no solo a reconocer que su esposa se encuentra dormida en la cama, sino que intercambia una comunicación con ella. Sin embargo, en esta parte del sueño sí que se incluyen referencias visuales, como “mueves una pierna que va cambiando el dibujo de la sábana”, “pareces enojada”, “tus labios esbozan una mueca de desprecio” o “admitiría que eres otra vez hermosa, como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible”. Para explicar estas menciones recibidas por el sentido de la vista podemos recurrir a la memoria. En varias ocasiones se incide en que las disputas entre el protagonista y su esposa son algo rutinario, de lo cual podríamos deducir que lo mismo ocurre con el proceso de reconciliación de la pareja. Parece ser que, durante las peleas nocturnas, el narrador tiende a quedarse en silencio e incluso a dormirse (“escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar”, “o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido”), mientras que su mujer se mete en cama más tarde y, una vez él despierta y la encuentra allí dormida pero enfadada, comienza el intento de reconciliación que se refleja en el relato.

Figuran también construcciones que indican la incertidumbre del narrador ante la marcha de su esposa, ocurrida durante la deriva de la consciencia del protagonista de la vigilia al sueño. Él tiene constancia de que una puerta se ha cerrado de golpe, sin embargo opina que es absurdo preguntar si ha sido ella al marcharse o una ráfaga de viento, ya que sabe que, como tantas otras veces, se encuentra tumbada junto a él. Comienza pues la tentativa de reconciliación mediante el acto sexual. En este encuentro se retoman las alusiones sensoriales no relacionadas con la vista, reafirmando el carácter onírico del suceso, como podemos observar en los datos que nos proporciona el narrador: él mueve los dedos por el cuello de su esposa, oye una queja de ella a la vez que nota cómo arquea la cintura, el aliento de ésta “huele a noche y a jarabe”, ella “jadea palabras sueltas”... Además de esto, se incide en varias ocasiones en lo rutinario del *modus operandi* de los amantes, ya que, como refleja nuestro

narrador, “los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él” y él tiene que dominarla lentamente “(y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial)”. Este proceder rutinario reafirma la idea de que tanto la presencia de la mujer en el lecho como el acto sexual se encuentran en el plano A, surgiendo como sueño de la memoria del narrador.

En su obra *Teoría y práctica del cuento en Cortázar*,¹⁶ Carmen de Mora Valcárcel destaca la importancia de la fusión de dos acciones al final del relato, el acto sexual entre el narrador y su esposa, y el ahogamiento de ésta en el Sena. Para explicar esto, de Mora Valcárcel revela que Cortázar los reduce a una única expresión verbal, utilizando las mismas palabras para expresar ambas acciones, lo que supone una proeza lingüística (1982: 110):

...ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de *muaré*, de profundas *burbujas* ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo *derramado* en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que *chorrea*, y antes de *resbalar* a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos. (p. 299)¹⁷

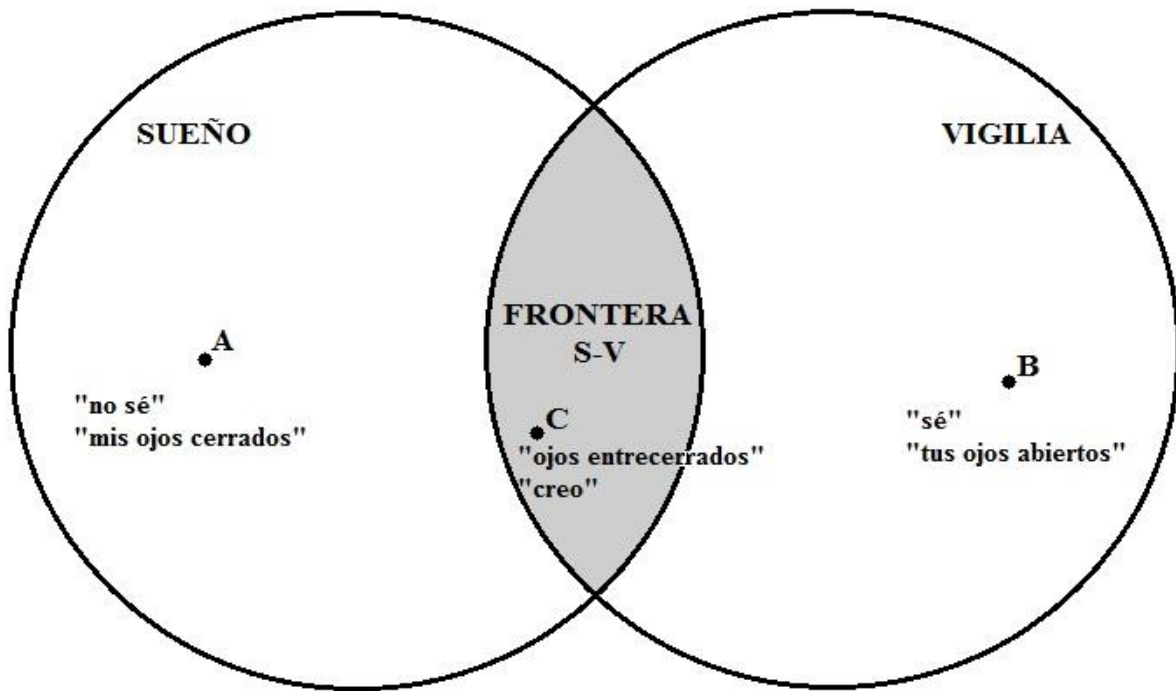
Mediante el uso de estas voces ambiguas, no solo se establece un puente entre los dos actos, sino que se prepara al lector para el abrupto final que viene a continuación.

Tras la exposición anterior sobre la localización de los hechos del relato en uno de los tres planos comentados, si tomamos como modelo a un lector activo y perspicaz, podemos afirmar que el lector percibe la naturaleza de los hechos mucho antes que el narrador, si no en la primera lectura, sí en las sucesivas. Las técnicas ya explicadas que el autor utiliza para situar los hechos en un plano o en otro son percibidas por el lector como puntos de luz, que lo preparan para el final sorprendente. No ocurre lo mismo con el narrador-protagonista, que, incapaz de diferenciar si los hechos son reales o soñados, mira “con sorpresa” su mano momentos antes de descubrir que su mujer ha cumplido su amenaza y se ha suicidado ahogándose en el río.

¹⁶ Ver Mora Valcárcel, C. de, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.

¹⁷ El subrayado es mío.

Anexo III:



5. *Las fases de Severo*¹⁸

En la fase siguiente hubo un cambio, me acuerdo, porque según Ignacio tenía que ser la de los relojes y en cambio oímos llorar otra vez a la mujer de Severo en la sala y casi enseguida vino el hijo mayor a decirnos que ya empezaban a entrar las polillas. Nos miramos un poco extrañados con el Bebe y con Ignacio, pero no estaba excluido que pudiera haber cambios y el Bebe dijo lo acostumbrado sobre el orden de los factores y esas cosas; pienso que a nadie le gustaba el cambio pero disimulábamos al ir entrando otra vez y formando círculo alrededor de la cama de Severo, que la familia había colocado como correspondía en el centro del dormitorio. (p. 100)

¹⁸ Las citas del relato remiten a la siguiente referencia: Cortázar, J., *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, vol. II, pp. 98-105.

En este comentario analizaremos el cuento *Las fases de Severo*, presente en *Octaedro*, publicado en Argentina en 1974.

El relato presenta cómo un narrador-testigo acude, junto a un grupo de gente, a presenciar un rito previo a la muerte de un hombre llamado Severo. Durante este ritual, Severo sufre una serie de fases diferentes, desde la fase del sudor a la de los relojes, pasando por las polillas y los números, para llegar al sueño eterno. Mientras Severo pasa por las distintas partes de la ceremonia, el resto de los personajes están presentes como espectadores y participantes, formando parte del rito. Finalmente, Severo descansa en su lecho mortuario y los testigos se van a sus respectivas casas.

Como ocurre con otros de los cuentos anteriormente comentados, este relato se sitúa en un plano fronterizo, en este caso, sobre la línea que divide la vida de la muerte. Sin embargo, como expone Planells (1979: 41-42), nos encontramos con dos aspectos novedosos: la presentación y el enfoque. Con respecto a la presentación, el esquema responde a la forma propia de una pieza teatral, singularidad que comentaremos más adelante. Por otra parte, el enfoque se realiza desde el humor, al borde de lo satírico y lo grotesco, pero siempre dentro de un ambiente de angustia por la cercanía de la muerte, de manera similar a los relatos de Edgar Allan Poe.

Se muestra, en el relato, un juego dentro del ambiente familiar, cuyas reglas son entendidas e interpretadas únicamente por el grupo protagonista, como ocurre en *Simulacros* y en *Conducta en los velorios*. Se presenta una simbología oculta, mezcla del folklore y el mito, cuyas motivaciones y significados no se explican, obligando a todos aquellos que no pertenecen al círculo presente en el rito, entre los que se encuentran los lectores, a trazar una interpretación propia.

De esta forma, el velorio de Severo, o *antivelorio* según Planells (1979: 42), está estructurado en seis etapas, divididas por Marie Martínez y Matías Valiente¹⁹ en fases de nivel físico, la fase del sudor y la fase de los saltos, y fases de nivel simbólico, las restantes (2008: 171-172). Dichas fases se anuncian previamente a los asistentes al *antivelorio*, como lo haría un anunciador a los espectadores de una obra teatral. El esquema de las fases es el siguiente:

¹⁹ Ver Martínez, M. y M. Valiente, “A desacralización da morte en *Las fases de Severo*”, *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar*, Soledad Pérez-Abadín Barro (ed. lit.), A Coruña, Toxosoutos, 2008, pp. 169-176.

1) *Fase del sudor*: proceso en el que Severo sufre una sudoración repentina y exagerada. El propio narrador expresa que: “La fase del sudor era desagradable porque al final había que cambiar las sábanas y el pijama, hasta las almohadas se iban empapando y pesaban como enormes lágrimas.” (p. 99) Esta primera fase sirve como asimilación de la idea de proximidad de la muerte, tanto para el pre-muerto como para sus familiares y amigos.

2) *Fase de los saltos*: en esta etapa se exageran los últimos signos vitales de Severo cambiando las usuales convulsiones por saltos que lo llevan irremediamente de un extremo al otro del cuarto: “Los saltos se sucedían rítmicamente: sentado al borde de la cama, sentado contra la cabecera, sentado en el borde opuesto, de pie en el medio de la cama, de pie sobre el piso entre Ignacio y el Bebe, en cuclillas sobre el piso entre su mujer y su hermano...” (p. 100). Con esta fase se marca la impotencia del hombre ante la llegada de la muerte.

3) *Fase de las polillas*: aquí un torbellino de polillas revolotean alrededor de Severo, como en una especie de danza macabra, para acabar posándose sobre su cara y su cabeza, “hasta convertirlo en una enorme máscara temblorosa en la que sólo los ojos seguían siendo los suyos” (p. 101). Planells interpreta el cosquilleo y la picazón de las polillas como “la sensación inquietante que destruye la realidad mundanal y despierta la percepción del más allá” (1979: 43). Con esta etapa comienzan las clasificadas anteriormente como simbólicas o místicas.

4) *Fase de los números*: en esta fase, Severo se dirige a cada uno de los presentes y les asigna un número aparentemente al azar, sin que se desvele en ningún momento el significado de las cifras asignadas.

5) *Fase de los relojes*: para esta etapa, Severo ordena a sus testigos adelantar o atrasar las agujas de sus relojes, de manera arbitraria como ocurría con los números.

6) *Fase del sueño*: para esta última fase, la aceptación resignada de la muerte como nueva realidad, el rostro de Severo es tapado con un pañuelo con monedas atadas en las cuatro puntas hasta que, finalmente, muere.

Podríamos interpretar, entonces, que cada una de estas fases es un acto de una pieza teatral. Sin embargo, el relato no está planteado sólo estructuralmente como una obra de teatro, sino que se es algo que se extiende a todos los aspectos, como señalan Marie Martínez y Matías Valiente (2008: 175). Severo es el actor principal que, situado en un escenario concreto, su habitación, con un decorado sencillo, la cama y la mesita de luz, interpreta una

serie de actos para unos espectadores, quienes, en cada entreacto, esperan en el recibidor o en el comedor.

No obstante, lo presentado no es lo esperado para los espectadores, pero tampoco para los lectores. Severo se ve sometido a un rito que, una vez comenzado solo puede avanzar en una dirección: la muerte. Esta irreversibilidad nos lleva a considerar que, conocedor de su inminente muerte, Severo actúa como si ya estuviera en el plano de los muertos, como un autómatas ausente que se limita a ceñirse a las normas de la propia ceremonia. Sin embargo, cabe destacar que el rito que realiza Severo no encaja con lo esperado por los espectadores, ya que, como aclara el narrador, hay un cambio en el orden de las fases:

En la fase siguiente hubo un cambio, me acuerdo, porque según Ignacio tenía que ser la de los relojes y en cambio oímos llorar otra vez a la mujer de Severo y ~~ese~~ casi enseguida vino el hijo mayor a decirnos que ya empezaban a entrar las polillas. (...) pienso que a nadie le gustaba el cambio... (p. 100)

Esto nos lleva a plantearnos que, dentro del universo narrativo en el que nos sumerge el relato, los ritos mortuorios son algo común. Además de la alusión anterior, se realizan otras menciones como: “la hermana de Severo cosía las cuatro monedas en las puntas del pañuelo para cuando a Severo le tocara el sueño” (p. 98), “A diferencia de otros que según Ignacio tendían a impacientarse, Severo se quedaba inmóvil” (p. 99), “Sería peor si se moviera, las sábanas se pegan que da miedo” (p. 99), “Ignacio se bebió el café de un trago y dijo que esta noche todo parecía andar más rápido” (p. 99)...

A pesar de que los espectadores están presentes en un rito que marca el final de la vida de un hombre, apenas se reflejan en el relato muestras de tristeza, siendo la mujer de Severo y su hija Manuelita las únicas excepciones. El rito se plantea como una reunión familiar sin implicaciones emocionales hacia el futuro difunto, en la que algunos de los presentes desean acelerar su final: “pensando en el momento en que por fin podríamos irnos de la casa y fumar hablando en la calle, discutiendo o no lo de esa noche, probablemente no pero fumando hasta perdernos por las esquinas” (p. 104). Martínez y Valiente indican que esta deliberada e inmediata amnesia ante el drama humano en el que participan trivializa la idea de la muerte, que pasa a convertirse en un hecho normal, y exige únicamente el deber social de comparecer en el velatorio (2008: 173). Esto provoca “unha desacralización da morte, resultado do individualismo dunha sociedade fría, calculadora e racionalista, implícitamente denunciada no conto” (2008: 173), y lo enlazan con la tradición literaria que trata satíricamente la hipocresía

ante la muerte, con obras como el *Diálogo de los muertos*, de Luciano, o *Los sueños*, de Quevedo.

Como ya adelantamos anteriormente, a lo largo de las distintas fases se presentan una serie de símbolos interpretables únicamente para los presentes en el *antivelorio*, que no se explican en el relato. Los más destacables son los presentes en las cuatro últimas fases, es decir, en la fase de las polillas, en la de los números, en la de los relojes y en la de los sueños. Al finalizar la fase de las polillas, nuestro narrador le hace una consulta a Ignacio: “-Si la última polilla hubiera elegido... -empecé.” (p. 101), a lo que Ignacio niega con la cabeza, silenciando su duda: “Por supuesto, no había que preguntar; por lo menos en ese momento no había que preguntar” (p. 101). El propio narrador parece no captar enteramente los matices de esta fase, sin embargo, no puede consultar sus cuestiones hasta salir de la casa, ya que “las cosas eran así en su presente absoluto, como iban ocurriendo” (p. 101). Esta reflexión incide en la temporalidad estática presente en todo el relato.

Se introduce una referencia temporal a la hora del inicio del rito, “Como a las once de la noche habíamos llegado” (p. 98), sin embargo, desde el inicio se presenta un vacío temporal en la casa, dentro del cual se desarrolla la narración del rito:

Todo estaba como quieto, como de alguna manera congelado en su propio movimiento, su olor y su forma que seguían cambiando con el humo y la conversación en voz baja entre cigarrillos y tragos. (p. 98)

“En esos momentos todo se aquietaba como si se congelara en su propio movimiento” (p. 98), “todos sentíamos que en el fondo la inmovilidad seguía” (p. 98), “Uno se va olvidando de la hora en esos casos, (...) y la hora se olvida de uno” (p. 98). Cortázar concibe los planos fronterizos como espacios ácronos, en los que, para poder salir de ellos no importa el paso del tiempo, sino los hechos que ocurran. En este caso, Severo debe alcanzar la fase del sueño para poder acceder al plano de los muertos y que los demás asistentes al rito regresen al plano de los vivos. Durante el relato todos parecen flotar en un plano vacío temporalmente, como ocurre en los sueños: “sentíamos (...) que estábamos esperando cosas ya sucedidas o que todo lo que podía suceder era quizá otra cosa o nada, como en los sueños, aunque estábamos despiertos” (p. 98). No obstante, el tiempo en el exterior no se detiene, ya que el rito de Severo se extiende a toda la noche, coincidiendo el fin de la fase del sueño con el amanecer y devolviendo a los espectadores a sus rutinarias vidas: “el gris del amanecer con un gallo allá

en lo hondo nos iba devolviendo a nuestra vida de cada uno, al futuro ya instalado en ese gris y ese frío, horriblemente hermoso” (p. 104).

Retomando los símbolos en las distintas etapas rituales, en la fase de los números, como expusimos antes, Severo otorga a cada uno de los presentes un número y, por las reacciones de los mismos podemos entender que cuanto más alto es el número, mejor: “hasta que a mí me dijo 2 y sentí que el Bebe me miraba de reojo y apretaba los labios, esperando su turno” (p. 102), “justo cuando Severo le decía 1 a una mujer de cara muy encendida (...) y de golpe Ignacio y el Bebe se miraron y Manuelita se apoyó en el marco de la puerta y me pareció que temblaba, que se contenía para no gritar.” (p. 102). Se introduce una pequeña explicación a modo de consolación para el narrador, pero que no desvela nada al lector: “Los números por sí mismos no quieren decir nada, che” (p. 102), “Fijate que del 1 al 2 pueden pasar años, ponele diez o veinte, en una de esas más” (p. 102). Además, depositan sus esperanzas en la fase siguiente:

-Sin contar que está el asunto de los relojes –dijo mi hermano Carlos que se había puesto a mi lado y me apoyaba la mano en el hombro-. Eso no se entiende mucho, pero a lo mejor tiene su importancia. Si te toca atrasar...

-Ventaja adicional –dijo el Bebe, sacándome la copa vacía de la mano como si tuviera miedo de que se me cayese al suelo. (p. 103)

En la fase de los relojes, de forma similar a la etapa anterior, Severo indica a cada espectador si debe adelantar o atrasar su reloj. Como ocurre en la fase previa, podemos deducir que es más favorable atrasar que adelantar el reloj, como bien señala el Bebe Pessoa en la cita anterior. Todos los presentes deben mover las manecillas de su reloj según las órdenes de Severo, sin embargo: “Sabíamos que era un gesto simbólico, bastante simplemente adelantar o atrasar las agujas sin fijarse en el número de horas o minutos, puesto que al salir de la habitación volveríamos a poner los relojes en hora” (p. 103).

Finalmente, en la fase del sueño, aparece el símbolo del pañuelo con las monedas cosidas en las puntas, que Manuelita coloca sobre el rostro de su padre en el momento en el que este cierra los ojos. Martínez y Valiente interpretan, recurriendo a las explicaciones de Pierre Grimal,²⁰ que este ornamento parece derivar de las creencias paganas de la tradición clásica, según las cuales el difunto debía llevar un óbolo bajo la lengua para pagarle a Caronte su pasaje al inframundo, cruzando los pantanos del Aqueronte hasta llegar a la orilla opuesta del

²⁰ Ver Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984.

río (2008: 172). No obstante, debemos recordar que, en el caso de Severo, las monedas van atadas en las esquinas de un pañuelo, pañuelo que se coloca sobre su rostro como un sudario, como muestra de respeto al fallecido. Este sudario evoca al santo sudario mencionado en la *Biblia*, con el que José de Arimatea envuelve el cuerpo de Cristo cuando lo baja de la cruz. Este símbolo representa, por lo tanto, un vínculo entre dos grandes tradiciones religiosas, la clásica y la cristiana.

En definitiva, estos símbolos que se suceden a lo largo de la narración no son explicados al lector, que necesita hacer una interpretación fuera del texto para poder entenderlos. Sin embargo, sí son entendidos por los espectadores del ritual, a excepción de uno de ellos: el hijo menor de Severo. No se especifica su edad, pero sí se indica que es un niño pequeño obstinado y curioso. El niño está presente a lo largo de todas las etapas del rito mortuorio y, como se refleja en el texto, percibe todo desde una óptica infantil. En la fase del sudor, el niño se sitúa al lado de la cama “mirando a su padre con cara de sueño” (p. 99). Durante la preparación antes de los saltos, el crío “se reía porque la mano derecha de Severo oscilaba como un metrónomo” (p. 100). Cuando llega la fase de los relojes, una en la que los espectadores son además participantes, el niño no entiende que su padre le diga que adelante el reloj, así que se echa a reír hasta que su madre le quita el reloj de pulsera y hace lo propio con él. Cuando finaliza el rito, quedando Severo ya dormido con la cara tapada, el crío sale de la casa con el narrador “jugando a caminar en puntas de pie y mirándome desde abajo con unos ojos interrogantes y cansados” (p. 104), para realizar finalmente las preguntas que lo justifica todo: “-¿No juegan más?” (p. 104), “-Era un juego, ¿verdad, Julio?” (p. 104).

El niño no entiende la trascendencia del rito y posiblemente no sepa que su padre ha fallecido. Por lo que, él, lo único que ve, es a un grupo de adultos jugando al dictado de Severo, el rey del juego, quien establece las normas y los tiempos. Este personaje sirve a Cortázar como un apoyo para el tono humorístico del relato, y como cómplice a un lector ingenuo que se enfrente a este texto.

Con todo lo dicho anteriormente, podemos establecer que, en este relato, lector y narrador siguen trayectorias diferentes. Es cierto que el lector asiste con el narrador al ritual de la velada, sin embargo, las inquietudes no son las mismas. Mientras que el narrador nota como extraño el cambio en el orden de las fases con respecto a lo esperado, el lector no experimenta esto, porque, en su entorno, no existe ningún rito mortuorio con el que exista equiparación. Por otra parte, el narrador desea que el proceso del ritual se acelere para poder retomar su

vida, mientras que el lector está demasiado ocupado intentando desvelar las incógnitas presentes en las etapas de la ceremonia como para preocuparse por el final de la misma. El lector se sumerge en la imagería absurda del relato, pero, debido a la ausencia de explicaciones para los enigmas, tenderá a enfrentarse al rito más desde los zapatos del niño pequeño que desde la óptica del narrador. De esta forma, el lector captará todos los matices humorísticos presentes en el texto, donde, a la vez que se critica la desacralización de la muerte, se ridiculiza mediante la realización de un rito disparatado para todos aquellos externos al relato.

6. *Las babas del diablo*²¹ + *Blow Up*

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química. (p. 220)

²¹ Las citas del relato remiten a la siguiente referencia: Cortázar, J., *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, vol. I, pp. 214-224.

Para este estudio, nos centraremos en el comentario del cuento *Las babas del diablo*, presente en *Las armas secretas*, publicado en el año 1959.

En este relato se narran los extraños hechos ocurridos a Roberto Michel, traductor y fotógrafo franco-chileno afincado en París. Cierta día, durante un paseo matutino por la isla de Saint-Louis, Michel avista una extraña escena en la que una mujer parece estar seduciendo a un joven adolescente y, tras una serie de conjeturas sobre la pareja, el protagonista decide fotografiar la escena. La mujer monta en cólera y, mientras le exige a Michel que le entregue el carrete, el muchacho escapa. Días después, Michel revela la instantánea, realiza una ampliación, la cuelga en la pared y se dedica a observarla intermitentemente mientras traduce unos textos. De repente, nota cómo las figuras de la fotografía comienzan a moverse para consumar la seducción que habría sucedido de no ser por su intervención, cayendo en la cuenta de que la mujer no pretendía seducir al muchacho para su propio provecho, sino para el de un homosexual que observaba la escena desde el coche. Sin embargo, Michel es capaz de detener la corrupción del joven otra vez, al advertirlo con un grito. Una vez todas las figuras abandonan la fotografía, esta queda como una ventana a una realidad paralela que pudo ser.

No obstante, el relato no comienza directamente con la narración de estos hechos, sino con una larga reflexión sobre el propio hecho de narrar. Nos encontramos entonces con un narrador que, una vez vividos los hechos anteriormente comentados, se dispone a contarlos sentado en su cuarto frente a la máquina de escribir, con la ampliación de la fotografía vacía de fondo. Observando este fragmento, notamos que estamos ante un relato con estructura circular, que nace y muere en el mismo punto, un tipo de esquema narrativo, que como ya observamos en *Axolotl*, es muy frecuente en Cortázar. Se presentan, en este fragmento metaliterario, una serie de cuestiones que el narrador debe solucionar antes de comenzar el relato de los hechos: ¿cómo hay que contarlos?, ¿quién debe contarlos?, y ¿por qué se deben contar? Para la primera de las dudas, la referente a la forma lingüística con la que expresar lo ocurrido, el narrador, a quien le gustaría poder superponer diferentes personas y tiempos verbales, resuelve “Qué diablos” (p. 214), y elige utilizar dos voces narrativas con un mismo referente en la realidad: la primera y la tercera persona del singular, que intercalará a lo largo de todo el relato.

La segunda de las cuestiones, quién debe ser el encargado de contar los hechos, se responde con una oración concluyente: “Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto” (p. 214). Sin embargo, retomaremos esta explicación más

adelante, ya que el mismo narrador está muerto “y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento” (p. 214). Para responder al tercer de los interrogantes, el narrador hace alusión al efecto catártico del hecho de contar, presente en toda actividad artística: “Siempre contarle, siempre quitarse esa cosquillita molesta del estómago” (p. 215), que Isabelle Hoarau²² (2008: 289) relaciona con las palabras del propio Cortázar en su obra *Del cuento breve y sus alrededores*:

Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. (pp. 108-109)²³

De esta forma, la narración nace como una necesidad de liberación del propio narrador, como una forma de purga que concierne únicamente al creador. Sin embargo, Hoarau destaca que *Las babas del diablo* se origina como un diálogo entre el cuentista y sus lectores (2008: 289): “mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea” (p. 215), reforzando lo ya enunciado en *Del cuento breve y sus alrededores*: “la comunicación se opera desde el poema o el cuento, no por medio de ellos” (p. 114).²⁴

Cabe destacar una cita de Juan Carlos Curutchet sobre *Las babas del diablo*, en la que expone que “en realidad su verdadero tema no es una historia de una fotografía tomada en algún rincón de París, sino el de la creación poética.” (1972: 46)

Retomando la primera de las cuestiones planteadas por el propio narrador del relato, el *¿cómo hay que contar los hechos?*, resolvemos que la dicotomía de las voces narrativas en primera y tercera persona de singular refleja la dualidad entre un narrador que se inmiscuye en los hechos que cuenta y otro que es ajeno a la historia. Así, primeramente, nos topamos con un narrador en tercera persona, aparentemente exterior a la narración, que cuenta cómo un personaje principal Roberto Michel observa a una pareja y decide sacarles una fotografía. No obstante, este carácter ajeno del narrador muta en el momento en el que el personaje de Michel deja de ser un observador para convertirse en un actante, ya que, al sacar la foto, los

²² Ver Hoarau, I., “O aspecto múltiple en *Las babas del diablo*”, *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar*, Soledad Pérez-Abadín Barro (ed. lit.), A Coruña, Toxosoutos, 2008, pp. 285-296.

²³ Ver Cortázar, J., “Del cuento breve y sus alrededores”, en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1975, pp. 105-116.

²⁴ El subrayado es del propio Cortázar.

personajes que en ella aparecen se dan cuenta, cambiando su actitud y provocando un giro en la narración de los hechos. Pero esto no se detiene aquí, sino que la situación se repite con el mismo resultado. Cuando Michel observa cómo las figuras de la fotografía comienzan a cobrar vida, intentando culminar lo que él evitó, éste da un grito, alertando al muchacho y frustrando de nuevo los planes de la mujer y el hombre del coche. No obstante, no existe una equiparación formal en la alternancia de las voces narrativas, en la que los hechos en los que el Michel-observador sea *él* y el Michel-actante se exprese mediante *yo*, sino que se van intercalando de manera aleatoria a lo largo de la narración.

El Michel-observador se identifica, en varios puntos del relato, con su cámara fotográfica, equiparando, como expresa Planells (1979: 102), su cabeza con el cuerpo de la cámara, sus ojos con la lente o su cerebro con el film: “cuando miramos una foto, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo” (p. 221), “de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención” (p. 223), “entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco” (p. 224). Esta relación entre el narrador y la cámara de fotos está en estrecha relación con la equiparación de la novela y el cuento con el cine y la fotografía, respectivamente, que el mismo autor explica en *Algunos aspectos del cuento*:²⁵

...la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto” novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación (...). Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. (p. 406)

Asimismo, la dualidad del narrador está relacionada con la parte final del relato, ya que, según de Mora Valcárcel (1982: 177), cuando las figuras de la ampliación cobran vida, el orden real se trastorna, invirtiendo a Michel e introduciéndolo en la fotografía. Este es el precio que el narrador debe pagar por inmiscuirse en la situación por segunda vez, puesto que, a pesar de que el hecho es idéntico, es en el final donde Michel rompe la barrera que divide dos realidades al gritarle a la figura viva del joven que se encuentra en la ampliación de la fotografía. Michel pierde su identidad, lo que lo conduce a la locura, ya que, después la escena en el apartamento, el narrador no es el mismo. Por esto mismo se explica la respuesta

²⁵ Ver Cortázar, J., “Algunos aspectos del cuento”, edición *online* a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 25, 1971, pp. 403-406.

que le da al segundo de los interrogantes comentados con anterioridad: el más capacitado para narrar los hechos es Michel, que está vivo y muerto a la vez, dentro de su realidad.

La impresión que causa en el narrador el incidente de la ampliación se refleja desde el inicio del relato, ya que, desde la primera página se incluye entre paréntesis lo que está ocurriendo en la imagen vacía en el momento en el que el relato se está plasmando por escrito: “(ahí pasa otra, con un borde gris)” (p. 214), “(ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión)” (p. 214), “(ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados)” (p. 215), “(Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desflecadas.” (p. 218)... De manera que se eslabonan el inicio y el final del cuento. Esta intromisión de lo que ve el narrador en la imagen vacía mientras escribe el cuento en el propio producto literario está relacionado con la multiplicidad de planos presentes en la historia.

Como bien expone de Mora Valcárcel, nos encontramos con cinco planos independientes que se enlazan y se superponen (1982: 178):

- 1) El plano en el que el narrador asume la narración y la problematiza, plano que, como acabamos de comentar, atraviesa la narración continuamente.
- 2) El plano en el que se narra la historia de Roberto Michel, que es, a su vez, la historia del narrador.
- 3) El plano en el cual se describe la anécdota en la que Michel recoge la fotografía de la extraña pareja.
- 4) El plano en el que se sitúa lo ocurrido en el apartamento de Michel con la escena que tiene lugar dentro de la fotografía.
- 5) El plano en el cual Michel queda incorporado a la misma realidad que la ampliación, perdiendo su identidad. A continuación, se situaría el plano 1.

En estrecha relación con los múltiples planos, se encuentra la diversidad de lecturas que podemos extraer del relato ya desde el mismo título: a las finísimas telarañas que flotan en el aire y solo se hacen visibles con la luz de la mañana se les llama a la vez *hilos de la virgen* y *babas del diablo*. Este juego dual incluido en el propio relato es el símbolo de cómo la percepción de algo depende de los ojos que miran, presente en toda la narración. Si nos fijamos, la totalidad del relato está plagada de conjeturas y dudas: no se sabe muy bien quién narra, no se sabe si lo que se narra es “una verdad que es solamente mi verdad” (p. 215)...

El completo episodio ocurrido con la pareja en la isla se basa en las hipótesis que el narrador elabora sobre lo que allí está ocurriendo. Imagina la vida del muchacho:

Al filo de los catorce, quizá de los quince, se le adivinaba vestido y alimentado por sus padres, pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine y ver la última película, o comprar novelas o corbatas o botellas de licor con etiquetas verdes y blancas. (p. 217)

Presupone lo que acaba de ocurrir en la escena, sin desechar posibilidades:

El chico había llegado hasta la punta de la isla, vio a la mujer y la encontró admirable. La mujer esperaba eso porque estaba ahí para esperar eso, o quizá el chico llegó antes y ella lo vio desde un balcón o desde un auto, y salió a su encuentro, provocando el diálogo con cualquier cosa, segura desde el comienzo de que él iba a tenerle miedo y a querer escaparse, y que naturalmente se quedaría, engallado y hosco, fingiendo la veteranía y el placer de la aventura. (p. 218)

E incluso prevé las distintas cosas que pueden pasar en el futuro inmediato:

El muchacho acabaría por pretextar una cita, una obligación cualquiera, y se alejaría tropezando y confundido, queriendo caminar con desenvoltura, desnudo bajo la mirada burlona que lo seguiría hasta el final. O bien se quedaría, fascinado o simplemente incapaz de tomar la iniciativa, y la mujer empezaría a acariciarle la cara, a despeinarlo, hablándole ya sin voz, y de pronto lo tomaría del brazo para llevárselo, a menos que él, con una desazón que quizá empezara a teñir el deseo, el riesgo de la aventura, se animase a pasarle el brazo por la cintura y a besarla. (p. 218)

Realmente estos hechos no llegan a ocurrir fuera de la mente de Michel y es precisamente la acción de tomar una foto de la pareja la que impide que alguna de estas posibilidades se realice. Sin embargo, hay un lugar en el que los hechos más allá de lo que Michel realmente vio sí tienen cabida: en la ampliación de la fotografía. Durante este episodio, el narrador se da cuenta de que sus conjeturas eran erradas y de que lo que está a punto de ver no coincide con nada de lo que había imaginado. Sin embargo, debemos tener en cuenta que los hechos que impide el narrador en el segundo episodio ocurren en una realidad alternativa a la suya, por lo que no pueden considerarse conjeturas, pero tampoco hechos reales propiamente dichos, o, al menos, no reales en su universo o plano.

Cuando un lector se enfrenta a este relato tiene que leerlo necesariamente más de una vez para poder captar la estructura de la narración. En la primera lectura se encontrará con numerosos paréntesis, *a priori*, absurdos o innecesarios sobre nubes y pájaros, que solo podrá

entender una vez llegado al final. Además de esto, la abundancia de suposiciones impide la libertad del lector, que, frente a la narración de unos hechos sospechosos, como lo son la imagen de la extraña pareja, sacaría sus propias conclusiones. No ocurre así en este relato, en el que el férreo yugo del narrador guía al lector por su camino sin posibilidad de escapatoria, transmitiéndole tanto sus creencias y corazonadas como los hechos vividos o presenciados. Eso puede causar en la persona que lee el relato una reacción de desconfianza hacia el propio narrador, obligado a fiarse a partes iguales de lo que *es* y de lo que narrador *cree*.

Siete años después de su publicación en *Las armas secretas*, Michelangelo Antonioni estrena *Blow-Up*,²⁶ un filme ítalo-británico cuyo argumento ha sido basado en *Las babas del diablo*. Sin embargo, como apunta Raúl Mayo Fernández,²⁷ “as circunstancias de producción, sumadas á evidente liberdade creativa coa que o cineasta italiano levou a cabo este proxecto, orixinaron as múltiples diferenzas existentes entre filme e relato”(p. 297).

Las principales diferencias que podemos apreciar al comparar el filme con el relato se reducen a la ambientación y la trama. Mientras que el relato se sitúa en París, en la película se retrata el “swinging London” de los años 60, marcado por un gran carácter moderno y cosmopolita. Domènec Font²⁸ defiende que esta elección no responde únicamente a factores financieros, sino también artísticos:

Londres termina siendo el “decór” ideal (como lo había sido para el “asesino-poeta” del tercer capítulo de *I vinti*) para una película que incorpora una figuración cosmopolita de fotógrafos, modelos, escritores y pintores, que busca reflejar la sensualidad de una época (...) La capital inglesa es el escenario ideal del artificio, de la ilusión, de los simulacros de esa “sociedad de consumo” que los “mass media” atribuyeron a la sensibilidad pop de los míticos años 60 (pp.181-182)

En lo referido a la trama, se mantiene el esquema narrativo en dos secuencias, en la que en la primera nos encontramos con un protagonista que mediante la realización de una fotografía frustra los planes de otros personajes, mientras que la segunda secuencia se centra en cómo el protagonista realiza una ampliación de la fotografía tomada y nota en ella elementos extraños.

²⁶ Ver *Blow-Up*, (*Deseo de una mañana de verano*), Michelangelo Antonioni (dir.), Metro-Goldwin-Mayer, 1966.

²⁷ Ver Mayo Fernández, R., “*Las babas del diablo* e *Blow-Up*. A realidade oculta baixo as aparencias”, *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar*, Soledad Pérez-Abadín Barro (ed. lit.), A Coruña, Toxosoutos, 2008, pp. 297-310.

²⁸ Ver Font, D., *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003.

No obstante, si nos centramos en los personajes y sus circunstancias, distan mucho los del relato de los que aparecen en la película. Mientras en el cuento nos encontramos con los personajes comentados a lo largo de este comentario, la película retrata vidas totalmente distintas.

El protagonista de la historia pasa a ser Thomas, fotógrafo profesional, rico y famoso, que se viste como un mendigo para recorrer los barrios bajos de la ciudad en busca de material para su nuevo libro de fotografías realistas. Tras una sesión de fotos en el estudio con famosas modelos de la época, inicia una serie de actividades sin llevar ninguna a su término: visita a un amigo pintor, va a una tienda de antigüedades, corretea por Maryon Park... En este punto se produce la escena de la fotografía, también con cambios con respecto al cuento. En lugar de una pareja de una mujer intentando seducir a un joven muchacho, se encuentra a una mujer de edad media con un hombre mayor y, tras la toma de la fotografía, la mujer se muestra desesperada por conseguir el carrete. Llega a presentarse en casa de Thomas para hacerse con él, pero el protagonista le entrega un carrete falso para conseguir que se marche.

Una vez liberado de la mujer, Thomas procede al revelado de la foto. En este caso realiza dos ampliaciones: en la primera aprecia la mirada turbada de la mujer dirigiéndose a un punto entre los matorrales del parque. En la segunda ampliación, la del punto en los matorrales, descubre una mano que sostiene una pistola con un silenciador apuntando en dirección a la pareja. Thomas cree haber impedido un crimen y no prosigue la investigación. Más tarde se da cuenta de que otra de las fotografías muestra un bulto al pie de un árbol y, cuando la amplía, la imagen se ve borrosa e ininteligible. En esa noche, regresa al parque y comprueba que el bulto pertenece al cadáver del hombre mayor que acompañaba a la mujer. Cuando regresa a su estudio, este ha sido desvalijado, dejando únicamente la ampliación del bulto. Tras sugerirle una amiga que llame a la policía, Thomas no lo hace, ya que no le interesa resolver el crimen.

Incide Mayo Fernández (2008: 302) en que esta es la principal diferencia entre Thomas y Michel, y recurre a la explicación de Aldo Tassone:²⁹

La novedad no está tanto en el hecho de que el protagonista de *Blow Up* -Thomas- sea un fotógrafo profesional, sino en su actitud ante la vida, y por tanto ante la escena de la que es espectador en el parque. A diferencia de Roberto Michel (...), Thomas no quiere intervenir, permanece ajeno al juego de la seducción, al menos porque no tiene la sospecha de que se trate de

²⁹ Ver Tassone, A., *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*, Oroso, Fluir Ediciones, 2006.

una comedia. Sus fotografías, además, no tienen reflejo alguno sobre el resultado final de la seducción (el crimen). Podría decirse que a Antonioni no le interesa tanto la escena en el parque, cuanto lo que sucede a continuación, en la “sucesiva división del negativo” (p. 155)

Además de este carácter moralista del narrador-protagonista, se pierden multitud de aspectos presentes en el cuento que aquí nos parecieron interesantes para comentar. No nos encontramos con la heterogeneidad de planos presente en el relato, provocando que exista una única lectura en la película, frente a las múltiples interpretaciones que se pueden extraer del relato. Se pierde también el fragmento inicial metaliterario, donde Michel duda sobre cómo y por qué contar los hechos, así como sobre quién debe contarlos, algo que fácilmente se podría plasmar en el séptimo arte. Lo mismo ocurre con la estructura circular: la narración del cuento se elabora recurriendo desde el presente a dos retrospectivas casi simultáneas de vivencias del narrador-protagonista, mientras que, en el filme, la historia se recoge a medida que va ocurriendo, como si una cámara siguiera a Thomas donde quiera que va.

No se refleja tampoco la dualidad de las voces narrativas, quizá por la dificultad para reproducirse en el cine, pero también muy en relación con el enfoque narrativo de la película. El relato es narrado por un narrador-protagonista, sin embargo en la película no ocurre lo mismo: podemos afirmar que es un narrador observador quien se ocupa de contar la historia, uno de los narradores más utilizados en la filmación de largometrajes. La película difiere de la cita de Curutchet sobre el tema principal, ya que, aquí, lo central no es la creación literaria, sino que se focaliza en los episodios del fotógrafo y la pareja, y el fotógrafo y el crimen, encuadrándolos en la cultura y la estética de los *mod* londinenses.

En definitiva, Cortázar y Antonioni tienen pretensiones distintas al crear sus respectivas obras. El escritor se centra en mostrar al lector una múltiple cosmovisión de los hechos, además de la experiencia de la creación literaria, todo ello teñido del carácter realista-mágico que caracteriza la mayor parte de los cuentos cortazarianos. Sin embargo, Antonioni no refleja los propósitos de Cortázar, sino que ofrece su lectura propia del relato, potenciando los elementos que consideró más acordes con la temática de su cine. Para finalizar, Mayo Fernández concluye que

Blow up debe ser valorado por sí mismo, por los significados que intenta transmitir. Por otra parte, pertenece a un medio expresivo distinto e debe ser eficaz según las reglas de este. Antes que una buena adaptación, debe ser un buen filme, e a crítica así lo afirma (2008: 310).

7. Conclusiones:

En definitiva, como hemos podido observar, Cortázar recurre a una serie de técnicas y elementos a la hora de crear relatos, independientemente de su temática. De esta forma, recurre a la multiplicidad de planos, entre los cuales los protagonistas se mueven de manera activa (Roberto Michel) o pasiva (*La noche boca arriba*), para plasmar una cosmovisión plural y simultánea. Asimismo, sitúa muchos de sus cuentos en experiencias fronterizas entre estos planos, ya sea en la frontera entre la vigilia y el sueño (*El río*) o entre la vida y la muerte (Severo). La mayor parte de sus personajes son seres que subsisten en soledad, situación provocada por la incapacidad de comunicación con otros seres humanos (*Axolotl*), de donde surgen narradores “especiales”, que no saben cómo abarcar la narración (*Roberto Michel*) o que narran sus experiencias desde el otro lado del cristal (*Axolotl*).

Todo esto nace de la propia concepción de la creación de cuentos que Cortázar tenía, y que plasmó, además de en sus creaciones literarias, en varios escritos con cierto carácter de prescriptiva literaria, como *Del cuento breve y sus alrededores* o *Algunos aspectos del cuento*. Cortázar estima que

un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia (1971: 405)

Cortázar, con sus escritos, busca una comunicación entre el creador y el lector que, como señalamos con anterioridad, debe operarse “desde el poema o el cuento, no por medio de ellos” (1975: 114). El cuentista se separa del cuento cuando se convierte en algo escrito, momento en el que, a pesar de tener la huella del creador, deja de pertenecerle. Coincide así con las palabras de Walter Benjamin,³⁰ que declaraba que la narración es una forma artesanal de comunicación que sumerge el mensaje en la vida del narrador, para recuperarlo posteriormente, impregnado ya en la esencia del comunicante (1998: 119). De esta misma forma, se niega el fatal vaticinio del autor alemán acerca de la extinción de la narración por la llegada de la sociedad industrial.

Surgen de esta forma, los cuentos cortazarianos: creaciones literarias breves, intensas y autónomas. Creaciones capaces de captar y reflejar extraordinariamente, de la misma manera

³⁰ Ver Benjamin, W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.

que lo hace el cine, según Edgar Morin,³¹ la dualidad humana: el consciente y el inconsciente, lo diurno y lo nocturno, la vigilia y el sueño, lo real y lo imaginario; traspasando los límites de lo puramente literario y resultando experiencias antropológicas completas.

³¹ Ver Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

8. Referencias bibliográficas:

- BENJAMIN, W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998.
- CORTÁZAR, J., “Algunos aspectos del cuento”, edición *online* a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 25, 1971, pp. 403-406. En:
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-del-cuento/>>
- *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, vol. I-II.
- “Del cuento breve y sus alrededores”, en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1975, pp. 105-116.
- CURUTCHET, J. C., *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- FONT, D., *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra, 2003.
- FREUD, S., *La interpretación de los sueños*, versión *online* en:
<http://www.bibvirtual.ujed.mx/Libros/interpretacion_de_los_suenos.pdf>
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984.
- GONZÁLEZ ARENAS, M^a. I. y J. E. MORALES MORENO, “Análisis narratológico del relato <<La noche boca arriba>>, de Julio Cortázar”, *Espéculo, revista de estudios literarios*, 47, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Versión *online* en:
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>>
- HARRS, L., “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, pp. 252-300.
- HOARAU, I., “O aspecto múltiple en *Las babas del diablo*”, *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar*, Soledad Pérez-Abadín Barro (ed. lit.), A Coruña, Toxosoutos, 2008, pp. 285-296.
- MARTÍNEZ, M. y M. VALIENTE, “A desacralización da morte en *Las fases de Severo*”, *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar*, Soledad Pérez-Abadín Barro (ed. lit.), A Coruña, Toxosoutos, 2008, pp. 169-176.

- MAYO FERNÁNDEZ, R., “*Las babas del diablo e Blow-Up. A realidade oculta baixo as aparencias*”, *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar*, Soledad Pérez-Abadín Barro (ed. lit.), A Coruña, Toxosoutos, 2008, pp. 297-310.
- MORA VALCÁRCEL, C. DE, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.
- MORIN, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.
- PAGÉS LARRAYA, A., “Perspectivas de ‘Axolotl’, cuento de Julio Cortázar”, *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Helmy F. Giacomán (ed. lit.), Long Island City, Las Américas, 1972, pp. 459-480.
- PLANELLS, A., *Cortázar, metafísica y erotismo*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.
- PULEO, A. H., *Cómo leer a Julio Cortázar*, Madrid, Júcar, 1990.
- TASSONE, A., *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*, Orosó, Fluir Ediciones, 2006.
- TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, México, D. F., Ed. Coyoacán, 2009.