

SUJETO DEMIÚRGICO Y DISOLUCIÓN DEL NARRADOR EN CORTÁZAR. UN PROBLEMA DE LA MODERNIDAD LITERARIA.

Vicente J. BENET FERRANDO
Universitat Jaume I. Castellón.

1. Teoría y escritura moderna.

Es bien conocida la inquietud teórica de Julio Cortázar y sus minuciosas reflexiones sobre los mecanismos técnicos y los efectos discursivos que pueden ponerse en pie en la fabricación de los relatos. En cierto modo como reflejo de dicha inquietud, algunos de sus textos literarios se han convertido en un interesante campo de maniobras para que teóricos de la literatura de las más variadas procedencias encuentren en sus pliegues y dispositivos un riquísimo marco de referencias. En la fertilidad de la escritura de Cortázar se encuentran anheladas confirmaciones a hipótesis aventuradas o complicidades ficcionales que justifican los más variopintos enfoques críticos. Como contrapeso, también hemos tenido la oportunidad de leer al escritor argentino teorizando sobre las raíces de lo fantástico, la huella del romanticismo y del surrealismo (pero también de la antropología o el psicoanálisis) en su obra o sus preferencias literarias. Como un espejo impuesto sobre el crítico, y siguiendo unos pasos coherentes con las vanguardias históricas en las que el artista es también un teórico (y no un tratadista, como podría ocurrir en el Renacimiento) el autor de ficciones escribe un gran metarrelato tras el que escudarse, aunque este adopte la heterogénea e inestable presencia de un mundo contemplado desde ochenta puntos de vista diferentes o desde un cuadrilátero que disuelve sus perfiles.

Entre los cuentos de Cortázar, *Continuidad de los parques*¹ sigue siendo uno

¹ Perteneciente a *Final de Juego*. México, D.F.: Los Presentes, 1956 (Segunda edición aumentada en Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964).

de los puntos de referencia con los que tarde o temprano se ha de topar el investigador inquieto. Como manifestó Greimas, el breve texto que nos ocupa parece presentarse como un “bosquejo de una ‘teoría’ de la literatura”² al menos de lo que las actitudes críticas establecidas consideran la primera etapa del autor. El propio Cortázar manifiesta que es uno de los cuentos que más veces ha reescrito en busca de una armonía perfecta de ritmo y tensión.³ Casi como un poema, con un ajustado sistema retórico relacionado con el efecto de penetración de dos niveles ficcionales, ha sido observado también por Gérard Genette como un depurado ejemplo contemporáneo de metalepsis o salto de nivel en el ámbito de la voz narrativa sin que se produzca un efecto de enmarcamiento de la narración primera.⁴ Según Genette, este tipo de efectos suelen agotarse como golpes cómicos, reflexivos sobre el propio relato, o fantásticos. Por último, dentro del marco narratológico en el que pretendemos mover nuestro análisis y dejando de lado, por lo tanto, otro tipo de interpretaciones simbólicas, psicoanalíticas o sociológicas, ha servido para caracterizar una nueva actitud del narrador omnisciente un tanto fonteriza, puesto que incorpora a su trabajo una cierta complicidad discursiva del lector, tal como hipotetiza Oscar Hahn.⁵

Como podremos observar por lo tanto, muchos síntomas de desasosiego e inquietud teórica para un misterioso cuentecito de poco más de dos páginas en el que un lector se enfrenta a una ficción novelesca que primero sabe ganarlo para sumergirlo en sus entresijos y que finalmente parece revolverse amenazadoramente contra él. Dando un breve resumen de los problemas teóricos que nos orientan en el presente trabajo, diremos que los aspectos esenciales que nos importan del debate centrado en el texto operan en tres niveles. Primero, en torno al papel discursivo otorgado al narrador en la elaboración del efecto metaleptico y, a partir de este problema, la generación de un sentimiento fantástico o inquietante en el que, desde la ficción narrativa, se cuestiona el lugar del lector. En segundo lugar, la reflexión sobre un tipo de literatura (Cortázar diría hipnótica) de tradición naturalista o folletinesca en la que este tipo de efectos puede ser manipulado con una actitud metaliteraria que, desde un relato, desvele sus dispositivos. En tercer lugar, y deduciéndose de los dos puntos ante-

² Algirdas-Julien Greimas: “Una mano una mejilla” en *Revista de Occidente* 85. Junio de 1988, pag. 31.

³ Ernesto González Bermejo: *Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978, p. 104.

⁴ Gérard Genette: *Figuras III*. Barcelona: Ed. Lumen 1989 (edición original de 1972), pp. 289 y ss. Para una discusión posterior de su planteamiento cfr. su *Nouveau discours du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1983, pp. 58 y ss.

⁵ Oscar Hahn: “Julio Cortázar en los mundos comunicantes” en Pedro Lastra (ed.) *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981. Para una aproximación semejante cfr. también Jonathan Tittler: “La continuidad en *Continuidad de los parques*” en *Crítica Hispánica* 1984, v.6(2) p. 167-174.

riores, un trabajo de la enunciación capaz de elaborar un efecto que ahora denominaríamos *neofantástico*⁶ para el que es imprescindible dicha actitud crítica y reflexiva ante la literatura desde una perspectiva emparentada con la modernidad literaria.

2. Un texto en continuidad.

El aspecto que más ha sido trabajado por las distintas posiciones críticas que se han enfrentado a *Continuidad de los parques* es el proceso por el que una historia de partida en la que un lector que disfruta de una novela acaba siendo situado en su interior y es amenazado por los protagonistas de la ficción que se está poniendo en pie. La conexión de dos niveles ficcionales crea un efecto fantástico al final precisamente por lo que podríamos denominar el borrado del desembrague o del paso de un nivel a otro. Según mi opinión, no hay funcionando, aparentemente, una historia marco y otra supeditada a ella sino dos historias enlazadas de principio a fin en una especie de construcción que ha sido comparada, creo que con pertinencia, con las líneas de Moebius.⁷ Sin embargo, si nos aproximamos desde una actitud analítica al texto, observaremos que ese borrado es más inestable de lo que parece.

En un interesante y detallado análisis del cuento que nos ocupa, David Lagmanovich ha encontrado tres niveles actuando en la construcción del efecto metaléptico, aunque él los emplea para justificar, de manera opuesta a nuestra hipótesis, que realmente existe una historia marco que encierra otra.⁸ Por un lado, se reconocería un nivel intertextual o, como él mismo denomina, un subtexto literario en el que se explica que el referente ficcional enmarcado es un texto reconocible: la novela de D. H. Lawrence *Lady Chatterley's Lover*. Esta referencia es evocada no sólo en la correspondencia de la trama, sino también por la inmovilidad del anónimo lector cortazariano. Este se identificaría con la impotencia motriz de Clifford, el marido protagonista de la novela de Lawrence, que según manifiesta Lagmanovich, aparece deconstruida en cierto modo por su incorporación de ese jardín de senderos convergentes.

⁶ Cfr. Jaime Alazraki, en su texto: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983. Cfr. también Julia G. Cruz: *Lo Neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Ed. Pliegos, 1988. Discutiremos este punto en el epígrafe 4 de este artículo.

⁷ Cfr. Joseph Tyler: "Möbius Strip and Other Designs Within the Verbal Art of Julio Cortázar." en *La Chispa '85. The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Nueva Orleans: Tulane University, 1985, pp. 361-368.

⁸ Cfr. David Lagmanovich: "Estrategias del cuento breve en Cortázar: un paseo por *Continuidad de los parques*." en *Explicación de textos literarios. Otro Round: estudios sobre la obra de Julio Cortázar*. v. XVII (1-2), 1988-89.

El segundo problema, más importante para el trabajo analítico de Lagmanovich, incorpora un nivel morfológico en el que se analizan algunos problemas referidos a las estrategias del léxico. Por un lado su ambigüedad semántica, no exenta de un cierto uso sorpresivo de determinados términos que se interfieren (como por ejemplo las conexiones semánticas entre “aparcerías”, “finca”, “monte”, “parque”, “jardín”...) utilizados para proyectarse sobre espacios convergentes tanto del nivel enmarcante como del enmarcado, creando una insoslayable ambigüedad espacial que conecta ambos registros desde el trabajo de un léxico cuyo campo semántico tiende a abrirse en vez de a especificarse. Por otro lado, las conexiones del léxico también tienen que ver con la repetición de determinadas palabras en uno y otro extremos del relato, creando directamente el efecto de continuidad entre los dos niveles.

Unido a este proceso, y como tercer y fundamental problema, una labor de dispersión viene acompañando al trabajo estructurante de los tiempos verbales, tanto en sus formas perfectivas, más restringidas y usadas en momentos muy precisos de ese mismo desembrague como las imperfectivas, que acompañan ese proceso hasta diluirse en su abandono en el fragmento final, precisamente el que catalizará el efecto de extrañamiento. Según el propio Lagmanovich, una vez producido el paso de un registro al otro, la estructura del texto dependería incluso en su propia apariencia física (en la división de todo el cuento en dos párrafos) de un cambio de actitud narrativa en el empleo de los verbos, tendiendo a su forma perfectiva partir del segundo párrafo y hasta la conclusión del cuento.

En este tipo de análisis tan pegado a efectos morfológicos, sin embargo, parece que quedan sin definir dos puntos fundamentales para que pueda sostenerse la hipótesis de la narración enmarcada. Evidentemente, esos puntos no pueden precisarse, entre otras cosas, porque supondrían la negación del *efecto* que sostiene la estructura del propio relato. Nos referimos a la precisión del *lugar* donde se produzca el paso de la historia marco a la enmarcada y, en consecuencia, a la huella que este proceso ha debido dejar necesariamente en el ámbito de la figura del narrador o, de manera más abstracta, en la esfera de la voz narrativa.

Efectivamente, el propio Lagmanovich reconoce que no hay signos para perfilar ese lugar. Por ejemplo, con respecto al trabajo del tiempo en la historia de los amantes “ningún signo verbal indica que se trata de una ficción segunda.”⁹ Tampoco acabamos de observar cambios estructurales que afecten a la figura del narrador (a través de delegación de la voz o inclusión de un narrador homodiegético). Como repite el estudioso: “El personaje lector (es decir, el lector interno) ha entrado en la novela; el narrador refiere –*sabiendo* que se trata de una acción ficticia– lo que el lector ve.”¹⁰ Es decir, no hay cambio aprecia-

⁹ David Lagmanovich: op. cit. pág. 183.

¹⁰ Ibid. Énfasis de Lagmanovich.

ble en el lugar del narrador, que no sólo mantiene su omnisciencia, sino también, evidentemente, su carácter heterodiegético.

3. El sujeto demiúrgico.

Puestas así las cosas, ¿qué material es el movilizadizo para producir el desembrague y para permitir que éste permanezca borrado? Ya no nos quedan casi opciones, a no ser que nos enfrentemos con el problema más evidente: el de la focalización o el trabajo de punto de vista que es puesto en pie por el relato.

Aquí es, en mi opinión, y más allá de los efectos de léxico o verbales, donde se está jugando gran parte de la baza del efecto fantástico final. La ambigüedad fundamental en la elaboración del texto pende continuamente de la pregunta ¿quién ve? Si cumplimos el precepto clásico de interpretar los textos narrativos desde su cierre, nos podemos preguntar qué mirada está trabajando en el momento climático del efecto de extrañamiento final. Una lectura primera nos puede hacer pensar en la del amante de la historia del segundo nivel dispuesto a asesinar al marido-lector. Sin embargo, algo ha sido depurado de manera muy obvia en dichos fragmentos finales: los verbos en forma personal. Sólo un gerundio en la última frase nos sitúa ante “la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.” Desde el inicio del párrafo final del cuento, una mirada muy marcada parece pender sobre los personajes y conduce al asesino hacia ese escenario en el que todo ha sido minuciosamente predispuesto:

Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró.

Esta mirada es, al mismo tiempo y desde su omnisciencia, capaz de penetrar en la conciencia del personaje en la que resuenan las palabras de la compañera con la que ha preparado minuciosamente el plan:

Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después un galería, una escalera alfombrada. En lo alto dos puertas... (etc.)

Encontramos pues, en la construcción del final, una mirada que no cumple un valor estrictamente informativo, dramático o selectivo, sino otra función cuanto menos inquietante: recorre un espacio ya visto, ya descrito con anterioridad (indudablemente en la novela que es leída) y que confirma las palabras de la mujer con la que maquinó el plan de asesinato. No es un tipo de mirada que gestione o disemine saber o información, sino que remite a unas frases anteriores que suponen la única marca discursiva que plantea un cambio de nivel con respecto al mundo ficticio en el que está sumergido el lector.

Efectivamente, una vez presentada la trama de los amantes, una frase nos aleja por un instante, y de manera sorpresiva, de ese nivel para plantear una

cierta elipsis¹¹ resuelta audazmente con una metáfora excesivamente densa e inesperada:

Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre

¿Cómo es esta mirada, pues? Evidentemente, lo que la caracteriza más que el lugar donde se emplaza o el personaje que la conduce es la huella de la escritura que la ha puesto en pie y que, directamente relacionada con la figura del narrador, quiere adoptar un poder articulador, más allá de la lógica causal o la versosimilitud, en el nombre de un destino invocado.

Esta fuerza del destino está relacionada directamente con una anulación de la consistencia de los personajes, ahora contemplados, ciertamente, como títeres de una representación de la que son agentes, pero cuyos objetivos están sometidos a la presencia de una figura demiúrgica que se equipara con el destino. Y, de este modo, no podemos dejar de observar que el narrador adopta por lo tanto un espesor excesivo, incluso para ser considerado como omnisciente.

El narrador omnisciente de la novela naturalista o realista gestiona su saber y lo disemina por el relato a través de personajes que lo van articulando, que se someten a las normas de una construcción discursiva en la que la coherencia de los enlaces (lógicos, temporales o de cualquier otro tipo) es lo esencial. Unido a ello suele aparecer una tendencia a su enmascaramiento como figura de discurso. Su posible emergencia en algún momento dado o su tendencia al camuflaje en el curso del trayecto narrativo no dependen sino de una intención fundamental: la de hacer que el saber o la experiencia transmitida se disuelva en un sistema coherente ficcional que sirva para dar cuerpo al relato narrativo.

Pero, como podemos observar en un texto como *Continuidad de los parques*, algo diferente ocurre con este narrador que gestiona el efecto fantástico, algo que tiene que ver en nuestro autor con una tradición romántica de la que coherentemente se reclama heredero.¹² Su idea proveniente de Keats del camaleonismo y que tiene que ver con la *Einfühlung* o proyección afectiva implica una cierta penetración y posesión del sujeto de los objetos (o los textos) que lo enmarcan. Pero esa proyección, como problema de movilización del sujeto, implica necesariamente una huella en el lugar de la enunciación:

Sediento de ser, el poeta no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más real. Su poder es instrumento de posesión pero a la vez e inefablemente es

¹¹ O quizá fuera más apropiado hablar de paralipsis en el sentido que le da Genette (*Figuras III*, op. cit. pag. 107), pasando *junto a* una serie de datos que incluyen el fundamental de la planificación detallada del asesinato del marido al que se aludirá a continuación.

¹² Para un detenido análisis cfr. el interesante libro de Ana Hernández del Castillo: *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. Amsterdam: John Benjamins, 1981.

*deseo de posesión: como una red que pescara para sí misma, un anzuelo que fuera a la vez ansia de pesca. Ser poeta es ansiar, pero sobre todo obtener, en la exacta medida en que se ansía.*¹³

No se trata, por lo tanto, de la omnisciencia que, como último síntoma de la representación clásica, de una mirada centrada frente al mundo, sabe todavía emplazar a un sujeto capaz de ordenar un sistema narrativo y diseminar un saber y una experiencia en su decurso. Se trata de abrir al sujeto a ese otro lado inseguro, oscuro, explorado de manera crítica por cierta literatura romántica y que acaba por mostrar su dimensión más desgarrada en la primera literatura fantástica. Ese lugar en el que la realidad se descompone en un sistema más espeso, donde el lenguaje se cortocircuita y sólo puede resolverse en metáforas o efectos desconcertantes y que tiende a dirigirse hacia lo *real* (la precisión terminológica de Cortázar es encomiable) que, entre otros, ha sido planteado por el psicoanálisis lacaniano.

Son todos estos temas que no podrían ser agotados en un artículo, pero hay una conclusión que parece desprenderse de lo apuntado y que puede servir para situar nuestra discusión del narrador en el cuento de Cortázar: no basta un dominio del material narrativo en su aspecto más empírico para transmitir una experiencia que ha de desestabilizar o poner en suspensión a la “realidad” como sistema semiótico. Usando de nuevo las palabras de Cortázar, hay que preparar el camino para ahondar en ella, para encontrar algo más *real*. Hay que ser partícipe de esa fusión con el objeto. Y en ese caso, la narración sólo puede ser sostenida por un sistema férreo que controle esa posible deriva del sujeto, ha de elaborar una mirada demiúrgica densa como el destino, poseedora de una *verdad* (no de un saber) que no se puede negociar, transmitir o agotar desde el registro narrativo. La mirada en la deriva queda fuertemente amarrada a un discurso que no puede separarse del proceso de enunciación que lo pone en pie. Una mirada que, desde su debilidad, es más susceptible de toparse con eficacia con el momento de extrañamiento que funda lo fantástico y que no puede anudarse nunca a un relato que intente justificar su construcción desde el narrador omnisciente.

De este modo, *Continuidad de los parques* disuelve progresivamente a su lector y lo proyecta a una relación empática con los objetos. Desde su arranque podemos observar que, incluso por un instante, la figura subjetiva queda en suspenso ante la indefinición de la persona verbal entre la primera o la tercera del singular:

¹³ En “Casilla del camaleón.” *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 1979 (15ª edición), pág. 190 T.II.

Había empezado a leer la novela unos días antes

Inmediatamente, esta situación inestable optará por la tercera persona, sin embargo, algo quedará inamovible de esta frase inaugural y condensará en gran medida las estrategias narrativas del cuento: la centralidad de la novela. Determinada por un artículo que la enfatiza y la coloca en el eje de la frase inaugural, se convierte también en el centro alrededor del cual gira la vida del lector. Este la abandona y regresa a ella, mientras que sus actividades exteriores a la novela están resueltas con trazos rápidos e imprecisos. Pero esto no importa demasiado, porque el centro está bien caracterizado y a su voz se someterá un sujeto que, de una precaria vida social, va pasando progresivamente a disolverse, a irse desgajando entre las líneas y a encontrar su única consistencia en sensaciones táctiles:

Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde...” o “sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano... etc.

Sensaciones importantísimas en este proceso empático que ha sido observado con brillantez por Greimas y que se repiten en la historia de los amantes, constantemente enlazados por caricias mutuas. En este proceso de disolución, sin embargo, reconocemos un momento en el que la mirada es invocada. Y este momento supone precisamente el único débil rastro del desembrague que ha sido borrado por la disolución de la figura del sujeto desde la primera frase, tal como venimos diciendo. Nos referimos al momento en el que, absorto por la trama de la novela, pasa a ser *testigo* del encuentro de los amantes. En este lugar, lo que empieza a disolverse es precisamente la novela y el destino fatal que encierra, un lugar metaliterario desde el que habla un sujeto demiúrgico situado siempre en un mismo nivel¹⁴ y que lo mantiene desde la primera frase hasta la palabra que cierra el cuento.

4. El poeta teórico.

Planteado en dimensiones teóricas el problema de la demiurgia en relación a la literatura fantástica no podemos dejar de cuestionarnos una pregunta que nos sitúe ante las consecuencias teóricas e históricas que puedan deducirse de

¹⁴ A pesar de que Greimas centre su aparición a partir de un momento dado y no desde el arranque del cuento vinculado a la novela, tal como opino yo: “Curiosamente, un nuevo sujeto (“se sentía...”) —el coro del teatro clásico— hace su aparición para anunciarnos que “todo estaba decidido desde siempre.” A la estructura polémica de la intriga, creadora de tensiones patémicas, al afrontar voluntades lo sustituye un universo deóntico en que reinan el deber-hacer y la necesidad. El sujeto cognitivo nuevamente instalado presupone la existencia de un remitente inexorable que organiza el orden del mundo según su propia lógica que ha “decidido desde siempre.” Op. cit. pág. 35.

estos procesos. Efectivamente, el propio acuñamiento de un término como *neofantástico*, que ha tenido una feliz acogida entre la crítica relacionada con este tipo de obras, no puede dejar de ser un síntoma de un problema de raíces más profundas. El síntoma, evidentemente, reside en la partícula *neo*, que implica una novedad y una distancia respecto de algo ya conocido.

Hay algo que parece diferenciar el trabajo del efecto fantástico en Cortázar de la tradición decimonónica (de origen romántico y prolongada hasta ciertos autores simbolistas, victorianos etc. de finales de siglo) que empezó a plantear la inquietud del sujeto y su precariedad en el texto. En cierto modo, esto ha sido explorado con pertinencia por Alazraki, quien menciona las siguientes palabras de Cortázar: *Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.*¹⁵

Evidentemente, estas palabras ya no traslucen sólo una angustia del sujeto o una condensación de los efectos que lo pueden desestabilizar, sino una inquietud ante la realidad que proviene de certezas que el psicoanálisis, la antropología y la lingüística han empezado a demoler. Ya no es únicamente el punto de partida, la esfera de la locución, lo que vacila, sino también el de llegada, la realidad que se disuelve en experiencia cada vez más incomprensible cuanto más cercana a lo real. Este es un peso que también se ha heredado directamente de la exploración de la vanguardia histórica, del surrealismo u otras actitudes estéticas. La realidad no está allí, esperándonos, sino que en el modo en que nos fusionamos con ella tiende a devorarnos, a convertirse en una amenaza ante la cual ningún lector o sujeto puede sentirse a salvo. Ninguna omnisciencia puede ofrecerle un lugar estable y centrado ante la representación que se le pone ante sus ojos,¹⁶ más bien parece sentirse arrastrado por ese demiurgo que es el narrador cortazariano y que le acerca, en vez de a un saber, a una inquietante verdad.

¹⁵ Citado por Jaime Alazraki: "Cambios de estrategia narrativa en las dos primeras colecciones de cuentos de Julio Cortázar" en *La Chispa* '85. *The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Nueva Orleans: Tulane University, 1985, pág. 18.

¹⁶ En este sentido no podemos dejar de comentar el efecto intertextual que relaciona a *Continuidad de los parques* con *Lady Chatterley's Lover*, según la hipótesis de Lagmanovich que mencionamos más arriba. En mi opinión, lo importante no es descubrir la identidad de esa conexión, explicar qué obra se cita, sino más bien *cómo* se cita. Fragmentos como: "Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta..." o "El puñal se entibiaba contra su pecho y debajo latía la libertad agazapada..." nos remiten a un tipo de literatura (y de experiencia de la lectura) basada en la hipermotivación folletinesca, en el registro más denso de la tradición naturalista y melodramática que configuran ese tipo de literatura que Cortázar denominaba hipnótica y que criticaba profundamente (cfr. Jonathan Tittler, op. cit. pág. 171). Lo importante en la poética neofantástica es producir sobre el lector esa duda que le conduzca a una inquietud sobre su lugar en la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALAZRAKI, Jaime: (1983.) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos,
 “Cambios de estrategia narrativa en las dos primeras colecciones de cuentos de Julio Cortázar” en *La Chispa '85. The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Nueva Orleans: Tulane University, 1985.
- CORTÁZAR, Julio: (1979) “Casilla del camaleón.” *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, (15a edición), T.II.
- CRUZ, Julia G.: (1988) *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Ed. Pliegos.
- GENETTE, Gérard: (1989) *Figuras III*. Barcelona: Ed. Lumen (edición original de 1972).
Nouveau discours du récit. (1983) Paris: Editions du Seuil.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto: (1978) *Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Edhasa.
- GREIMAS, Algirdas-Julien: (1988) “Una mano una mejilla” en *Revista de Occidente* 85.
- HAHN, Óscar: “Julio Cortázar en los mundos comunicantes” en Pedro Lastra (ed.) *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981.
- HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Ana: (1981) *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. Amsterdam: John Benjamins.
- LAGMANOVICH, David: (1988-89) “Estrategias del cuento breve en Cortázar: un paseo por Continuidad de los parques.” en *Explicación de textos literarios. Otro Round: estudios sobre la obra de Julio Cortázar*. v. XVII (1-2).
- TITTLER, Jonathan: (1984) “La continuidad en Continuidad de los parques” en *Crítica Hispánica*, v.6(2).
- TYLER, Joseph: (1985) “Möbius Strip and Other Designs Within the Verbal Art of Julio Cortázar.” en *La Chispa '85. The Sixth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Nueva Orleans: Tulane University.