

LA POÉTICA DE JULIO CORTÁZAR. EL UNIVERSO NEOGÓTICO EN SUS CUENTOS

SPYRIDON MAVRIDIS

Universidad Nacional y Kapodistríaka de Atenas

Universidad Abierta de Grecia

spymav@gmail.com

Recibido: 14-12-2015

Aceptado: 27-12-2016



RESUMEN

Se ha disertado mucho sobre la vertiente fantástica en los cuentos de Julio Cortázar, una flexión verdaderamente preeminente en su proyecto narrativo y calificada con el prefijo 'neo' como parte más amplia de la propuesta canonizada por Franz Kafka. No obstante, consideramos parte de esta prolífica producción como una evolución de la flexión gótica de la literatura de terror a la que calificamos como neogótica, por analogía con el respectivo membrete relacionado con la evolución del género neofantástico. En el presente artículo exploramos dicha faceta del autor argentino proponiendo una lectura alternativa de sus cuentos desde esta perspectiva.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, Literatura fantástica, Literatura gótica, Literatura neofantástica, Literatura neogótica, Narrativa argentina, Literatura argentina

ABSTRACT

The fantastic aspect of Julio Cortázar's short stories, a genre which is really preeminent in his narrative project and qualified by the prefix 'neo' as part of the much wider proposal canonized by Franz Kafka, has been extensively discussed. Nevertheless, we consider part of this prolific production as an evolution of the gothic genre of horror literature, which could as well be qualified as neo-gothic, by analogy with the evolution of the neo-fantastic genre. In this article we explore this facet of the Argentinian writer, proposing an alternative lecture on his short stories from this perspective.

KEY WORDS: Cortázar, Julio, Fantastic literature, Gothic literature, Neo-fantastic literature, Neo-gothic literature, Argentinian narrative, Argentinian literature

1. INTRODUCCIÓN

La epifanía de un mundo inquietante en la realidad establecida ha sido la temática cardinal de una ilustre estirpe de autores que desde la era decimonónica hasta la actualidad han sido inscritos bajo el membrete tan amplio como abstracto de la literatura fantástica. No obstante, hay un punto común en el que coinciden las formulaciones teóricas de la mayoría de los estudiosos que es la capacidad de este género de provocar el terror mediante una fisura que rompe con las leyes de un mundo sosegado por las certidumbres del racionalismo. En este linaje literario inscribimos parte de la obra de Julio Cortázar, uno de los eslabones más prolíficos y novedosos en la larga serie de los agentes de lo insólito en la literatura. No partimos de la convicción, ni mucho menos, de que la escritura cortazariana sea esencialmente gótica, sino que en ella se distingue una tendencia de su poética que ha sido poco estudiada y quizás, hasta cierto punto, infravalorada por haber sido clasificada bajo el rótulo más amplio de la literatura fantástica o neofantástica, a pesar de que el propio autor aceptaba tal término tan solo por falta de otro más adecuado (Cortázar, 1994: 4). En nuestra opinión, ciertos relatos suyos —la mayoría de ellos de su primera colección *La otra orilla*¹— tienen un final inquietante que atribuye a esta vertiente de la cuentística cortazariana lo que Edith Wharton llamó la «cualidad termométrica», que se aplica a aquellos textos que hacen que recorra un escalofrío por nuestro espinazo al leerlos (1978: 11). Bajo esta perspectiva, revisamos también cuentos cortazarianos en los que, y aunque en menor medida, detectamos motivos u objetos que cumplen el papel del agente de lo insólito en la estructura diegética de los mismos.

En todo caso, en lo neogótico cortazariano ya no deambulan las criaturas infernales de las desatadas imaginaciones decimonónicas, pero sí las sombras internas y externas, malignas y tenebrosas que se arrastran por nuestro mundo hipertecnista que, aun así, sigue siendo incapaz de sosegarse a base de las incompletas respuestas racionalistas sobre las eternas preguntas ante lo desconocido. Esta característica la señala también Campra al hablar de lo fantástico de la segunda mitad del siglo xx que «renunciando a fantasmas y vampiros, explora las posibilidades inquietantes de lo no dicho» (2014: 8). Pues como afirma la estudiosa a propósito de la cuentística cortazariana, simples actos cotidianos como los de «tomar un ómnibus, ponerse un pulóver, dar un paseo o entrever un caballo en el patio —como en “Ómnibus”, “No se culpe a

1. Cuentos escritos entre 1937 y 1945 pero publicados póstumamente en 1995.

nadie”, “Después del almuerzo”— pueden transformarse en empresas aterradoras (...), si por un momento se borran los casilleros tranquilizadores que la razón impone a la incognoscibilidad de lo real» (1998: 79).

2. DE LO FANTÁSTICO A LO NEOFANTÁSTICO MODERNO

En la teoría literaria, el modo gótico se define como una distinción histórica concreta del género fantástico que, a su vez, deriva de la ficción. Sin embargo, cada producción literaria es por *sui generis* fantástica, puesto que es la proyección imaginaria de nuestra percepción de la realidad circundante. La primera distinción en el arte la hizo Platón discerniendo entre icástica y fantástica; eso es, la que representa y la que ilusiona.² Aristóteles, por su parte, afirma que la concepción de la realidad se da a través de dos procedimientos: la casualidad y la finalidad.³ Si uno de los dos se rompe o simplemente se ignora estamos frente a lo absurdo y lo fantástico.

Sartre explicó cómo la función de la fantasía cambió con el paso de la sociedad religiosa a la respectiva secular. Según el filósofo francés, en la tradición religiosa la fantasía había servido como medio y condición para el escapismo que brindaba la religión, mientras que en la sociedad secular la fantasía sirve para la exploración en la condición humana y la transformación del mundo en que vivimos (1947: 116). Esto es lo que afirma, dicho sea de paso, también Cortázar hablando de la flexión fantástica en la literatura (1975: 145) y semejante es la aproximación de Foucault al hablar de las literaturas de la transgresión, en las que el género fantástico y especialmente el del horror se inscribirían por derecho (1977: 30). Por su parte, Caillois sitúa los orígenes de lo fantástico contemporáneo en el «triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos» y explica que lo insólito «nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de milagros»; pues si provoca el miedo es porque lo ha desterrado la ciencia como inadmisible y, consecuentemente, espantoso (1970: 11). Desde la perspectiva del materialismo histórico encontramos semejante definición en los escritos de Marx y Engels: «The phantoms formed in the human brain are also, necessarily, sublimates of their material life-process, which is empirically verifiable and bound to material premises» (1970: 47). Como los sueños, con los que comparte muchos elementos, lo fantástico se forma a base de va-

2. Véase *El Sofista*, 235d-236c.

3. Véase *Física* II 7, 198a22-27 y *Acerca del alma* II 4, 415b7-416a9.

rios elementos recombinados y determinados por el autor/soñador. Esto es lo que sustenta Freud al afirmar que: «la fantasía ‘creadora’ no puede inventar cosa alguna, sino sólo componer partes ajena entre sí» (1991: 157). De ahí parte Rosemary Jackson para establecer los límites del género fantástico: «Fantasy is no to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently ‘new’*, absolutely ‘other’ and different» (1981: 8).

Según Todorov lo fantástico se basa en la ambigüedad. Empieza en el momento mismo en que un ser, sean los personajes de la narración o el lector de la misma, se encuentra ante un fenómeno que desafía las leyes de la naturaleza y tiene que decidir si esta manifestación corresponde a la realidad o se trata de una mera ilusión. La hesitación que provoca al lector esta situación es la quintaesencia de lo fantástico (1991: 32-41). Antonio Risco mantiene que lo fantástico ha de partir siempre desde una perspectiva realista. La literatura fantástica para él consiste en que aparezcan en anécdotas elementos extranaturales los cuales se identifican en cuanto se oponen a nuestra percepción de la normalidad (1987: 25, 140). Italo Calvino aportó al debate definiendo lo fantástico como la relación entre la realidad del mundo que (re)conocemos a través de la percepción y la realidad del pensamiento que habita en nosotros. Es por medio de esta confrontación que lo inquietante, misterioso e ininteligible surge de forma brutal e imprevista (1987: iv). Irwin hace una distinción entre literatura fantástica y fantasía. Comparte la opinión de Todorov de que la ambigüedad es el elemento básico en lo fantástico, pero como tal no existe en la fantasía, puesto que esta última hace referencia a un mundo ficticio donde todo es aceptable y no provoca ninguna extrañeza. Para Irwin la literatura fantástica está regida por lo extraño y lo maravilloso. En ella registra los relatos de fantasmas, los cuentos de hadas, las novelas góticas y la ciencia ficción (1976: 3-10, 92-93). La mayoría de los críticos encuentran en esta descripción los rasgos definitorios de lo neofantástico, como también las características del realismo mágico hispanoamericano. En este sentido, el relato que marcaría la nueva era de lo fantástico sería *La metamorfosis* de Kafka. Pues la aparición del elemento sobrenatural ya desde el principio y la ausencia de duda frente a lo insólito, ambas características del relato sobrenatural del siglo xx según Todorov (1991: 122), son elementos que guardan mucha relación con los textos de, entre otros autores, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar (p. ej. en «La caricia más profunda»).

No obstante, es preciso hacer una aclaración con respecto a lo neofan-

tástico que, a fin de encontrar su lugar en el humanismo contemporáneo, ha tenido que domesticarse. Para ello habría que recurrir a las reflexiones de Sartre a propósito de *Aminadab* de Maurice Blanchot. Disertando el francés sobre el agente de lo neofantástico escribe: «Il n'est plus (...) qu'un seul objet fantastique: l'homme. Non pas l'homme des religions et du spiritualisme, engage jusqu'à mi-corps seulement dans le monde, mais l'homme-donné, l'homme-nature, l'homme-société (...). Cet être est un microcosme, il est le monde, toute la nature: c'est en lui seul qu'on montrera toute la nature ensorcelée» (1947: 117). De ahí que concluya sobre los motivos innecesarios en lo neofantástico: «pas de succubes, pas de fantômes, pas de fontaines qui pleurent, il n'y a que des hommes, et le créateur de fantastique proclame qu'il s'identifie avec l'objet fantastique. Le fantastique n'est plus, pour l'homme contemporain, qu'une manière entre cent de se renvoyer sa propre image» (1947: 118).

En realidad, en estas reflexiones de Sartre encontramos la transgresión en el modo fantástico que ha pasado a adquirir el prefijo «neo» a partir de Kafka. Pues a Gregor Samsa no le sorprende el hecho sobrenatural de su transformación en una cucaracha enorme, ni a los habitantes del mítico Macondo que un ángel haya terminado en el patio de uno de sus vecinos (en «Un señor muy viejo con unas alas enormes», de García Márquez), como tampoco, mucho menos, sorprendería que un personaje cortazariano se estuviera hundiendo bajo tierra en «La caricia más profunda». En estos cuentos las transgresiones transcurren con toda naturalidad mientras que los límites entre lo real y lo fantástico se borran. Ya le toca al lector decidir si los hechos insólitos narrados se deben a una especie de psicosis colectiva o individual. Pero si opta por aceptar semejantes fenómenos como conductas normales, entonces estamos, como señala Sartre, sumergidos de pleno en el seno de lo fantástico moderno (1947: 119). De modo que se puede afirmar que el relato neofantástico se basa en una realidad distinta o variante de la misma en la que el suceso insólito emerge «de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico» (Alazraki, 1983: 28).

De estas definiciones sobre el género fantástico podríamos destacar dos puntos en los que todos los críticos se ponen de acuerdo: primero el papel fundamental que le corresponde al lector conforme a su propia lectura del argumento, y en este punto remitimos a los principios de «prejuicio» y «aplicación» de la hermenéutica de Gadamer (2003: v. 1, 331-414). El otro punto es la aceptación de la existencia de otro mundo y la imposición de este en el

contexto que aceptamos como real. Dependiendo del grado de aceptación de este otro mundo se distingue el género fantástico de sus modelos vecinos: lo maravilloso y lo extraño. De este último ha surgido la literatura gótica de terror. Esta contigüidad ha provocado cierta confusión a la hora de decidir si una obra es fantástica o de horror, dado que los temas tratados son en buena parte los mismos y muchos cuentos góticos se han encontrado en antologías dedicadas a la literatura fantástica. Penzoldt sostiene que toda literatura fantástica es a la vez de horror, puesto que provoca escalofríos mediante la irrupción de lo extraño en lo cotidiano (Penzoldt, 1965: 9). Por su parte, Alazraki define lo fantástico como una ventana que da «a las tinieblas del más allá — como una insinuación de lo sobrenatural—» y por cuya fisura «se cuelan el temor y el escalofrío» (Alazraki, 1990: 25). No obstante, el crítico argentino reniega de esta característica al hablar de los relatos kafkianos o cortazarianos, haciendo hincapié en el cambio de visión, intención y *modus operandi* de la escritura neofantástica (1990: 26-31). Y aunque aceptamos el cambio de visión y, en parte, del *modus operandi* de los escritores de lo neofantástico, no podemos hacer lo mismo con respecto a la totalidad de la cuentística cortazariana en cuanto a la intencionalidad del maestro, sobre todo en lo referente a sus primeros cuentos. Si tanto es así, ¿cómo podríamos calificar los sentimientos que provoca al lector el final de «Las manos que crecen», cuando Plack al alzar sus manos para subrayar su amenaza ante su enemigo se da cuenta de sus muñones o que la homónima protagonista de «Llama el teléfono, Delia» se entere de que su novio con quien estuvo hablando por teléfono hacía un rato, había sido asesinado de un balazo en la calle?

3. LA FLEXIÓN (NEO)GÓTICA

La confusión en el uso de este término provocó debates en los ámbitos de literatura, lingüística, arquitectura e historia. Para Chris Baldick el término se refiere a una zona siniestra de la moderna imaginación occidental, funcionando más como sugerencia intuitiva que como aceptada precisión de esta referencia (1992: xi-xiii). En su sentido más amplio, el término procede de los grupos germanos que teniendo como origen las orillas del Báltico empezaron a emigrar hacia el sur de Europa entre los siglos III y V de nuestra era. Su nombre asustaba al ya decadente imperio Romano y enriquecía la imaginación popular llevando consigo multitud de leyendas en cuanto a este pueblo amenazador que se volvió sinónimo de lo maligno y de la barbarie. Con el declive del Imperio Romano empieza el largo lapso temporal de la Edad Media cuan-

do el plebeyo se encontraba condenado a la ignorancia y las supersticiones. Mucho tiempo después, el calificativo «gótico» fue utilizado por los renacentistas para reclamar su importancia en la civilización europea mediante las oposiciones septentrional Vs meridional, medieval Vs moderno, barbarie Vs civilización y superstición Vs razón, pasando a significar lo contrario a los cánones clásicos. Posteriormente este hecho sería invertido por el pensamiento protestante que volcó el mapa del continente presentando las culturas católicas del sur como hijas de la bárbara superstición. Este hecho suministró una gran temática a la literatura gótica que empezaba a surgir tímidamente. El término iba a consolidarse en 1764 con el subtítulo de la obra de Horace Walpole *El castillo de Otranto. Una historia gótica*.

Jackson señala que desde que se impuso el modo gótico en la literatura se ha dado una gradual transición de lo maravilloso a lo extraño. Asimismo, explicó la permanencia del horror en la literatura a través del concepto freudiano del deseo extremo. Según la estudiosa se dio un desplazamiento de lo maravilloso hacia lo sobrenatural; a lo gótico en la modernidad como deseo insatisfecho que se presenta en la lucha con la realidad (1981: 3-6, 24-25, 69). El sentimiento postulado por la literatura gótica es justamente el del horror y se basa en un suceso extraño que simplemente no puede suceder según los preceptos del racionalismo (Bessière, 1974: 62).

Para esbozar las características de la ficción gótica podríamos afirmar que sus efectos se cumplen a través de una aplicación literaria de la teoría de la relatividad. Baldick propone que debe haber una combinación del tiempo con un sentimiento claustrofóbico en el espacio. Esas dos dimensiones reaccionan entre sí para producir una sensación descendente hacia la desintegración (1992: xix-xx), algo que provoca el desdoblamiento del yo que pierde la identidad personal causando «paradojas espaciales» y «fluctuaciones del tiempo» (Campra, 2008: 37). La literatura gótica pues se obsesiona con edificios viejos, tenebrosos y claustrofóbicos, signos de la decadencia humana. Le atraen los espacios degenerativos y en plena descomposición. En su evolución se puede utilizar como cronotopo cualquier espacio cerrado como conventos, cárceles, manicomios, los lugares subterráneos de las urbes o incluso la mente humana. La funcionalidad de los espacios cerrados corresponde a nuestro inconsciente y opera de tal modo en nuestra cultura postfreudiana a fin de que reconozcamos en su estructura las criptas de nuestros deseos reprimidos, así como las de nuestras neurosis.

La ideología marxista descubre en nuestras sociedades un orden que implica la relación victimario-victima. El victimario se personifica en el capi-

talista, mientras que la víctima en la clase obrera, y es efectivamente la sangre de la clase explotada la que provoca la sed de los ricos (Cruz, 1998: 130). Así se puede interpretar el tema del vampiro que para los autores góticos obtuvo más importancia que para los habitantes de Transilvania y que alegoriza al cruel aristócrata que ejerce su poder sobre sus vasallos. Así lo vemos sobrevivir en la tendencia neogótica de Cortázar y su novela *62/modelo para armar*. Allí la presencia de la baronesa Frau Marta alegoriza la lucha ideológica y los acontecimientos político-sociales de la época en Argentina. Es más, a la novela en cuestión le da comienzo el soliloquio del personaje principal, Juan, al escuchar a un comensal pedir una botella de «castillo sangriento» en el restaurante Polidor (referencia al médico y secretario de Byron y escritor de la primera novela corta en inglés sobre el tema del vampiro con el mismo título en 1819) y al reflexionar en seguida sobre la figura histórica de Erzsebet Bathory —la escalofriante condesa sangrienta de Hungría quien había asesinado a más de seiscientas jóvenes— teniendo en su mano un libro dedicado a ella (Cortázar, 1996: 9-34).

Toda esta temática no ha dejado de notarse en la literatura gótica. La discriminación social y la represión siguen siendo notables e intensificadas hoy día aunque se hayan disfrazado bajo otros sistemas políticos o desplazado a distintos estratos sociales. Este hecho marca la continuidad de lo gótico hasta nuestros días, puesto que es un modo de exorcizar nuestros temores dándoles una forma reconocible. Y es esto lo que da el valor de «neo» a lo gótico contemporáneo. A través de este prefijo el lector se identifica con un mundo familiar regido por fueros político-sociales claros y alegorizado por figuras sobrenaturales que desemboca al final en la duda y el miedo al poder. Tal alegoría se vale de los motivos y las características del género tradicional en manos de escritores como Cortázar. Sin embargo, los autores góticos se apropiaron de motivos y temas tradicionales del género más amplio de la literatura fantástica. El propio Cortázar había reflexionado sobre esta vecindad al afirmar que lo fantástico es «una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito y donde la presencia de lo específicamente gótico es con frecuencia perceptible» (1975: 145).

En cuanto a los motivos más frecuentes (enunciativa pero no limitativamente) ellos se habían registrado ya en el libro de Dorothy Scarborough *The Supernatural in Modern English Fiction*. La estudiosa propuso la siguiente clasificación temática sobre personajes y temas: los espectros modernos, el diablo y sus aliados y la vida sobrenatural (1917: 81, 130 y 174). Louix Vax añade a los susodichos motivos los miembros humanos animados o separados del

cuerpo («Estación de la mano») y las alteraciones de tiempo-espacio-causas («La noche boca arriba») (1973: 24-34). De su parte Caillois inserta en esta temática el alma en pena que vaga por el mundo mortal hasta que se cumpla la condición que le permita descansar («Llama el teléfono, Delia»), las estatuas animadas («El ídolo de las Cícladas»), la mujer seductora y mortífera («Circe»), la inversión de los territorios del sueño-vigilia («Retorno de la noche») y la habitación, el piso o la calle que desaparecen del espacio («La bruja») (1970: 26-28). Por último, Silva destaca también la rebelión de los objetos y de las partes del cuerpo («No se culpe a nadie»), el baile o la ceremonia infernal («La escuela de noche») y el laberinto subterráneo y espacial («Texto en una libreta») (1997: 181, 195, 205). Añadiríamos a esta exposición los motivos del doble («Lejana», «Retorno de la noche», «Las puertas del cielo» y «La noche boca arriba») con sus variantes —espaciotemporales, hombres-animales—, el de la metempsicosis («Una flor amarilla», «La noche boca arriba») y la ruptura entre los límites de la ficción y de la realidad («Continuidad de los parques»). Como se puede averiguar por los cuentos cortazarianos citados, a menudo se da una combinación entre estos motivos.

4. LO GÓTICO EN EL RÍO DE LA PLATA

La parte del subcontinente hispanoamericano donde se cultivó más el género fantástico puro es el Río de la Plata. Las razones por las que se aficionaron tanto a este modo literario los escritores y lectores rioplatenses son diversas. El propio Julio Cortázar al reflexionar sobre la presencia de la literatura gótica en el Río de la Plata se sorprende por la abundancia de escritores de lo insólito en la región:

Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de *Los caballos de Abdera*, de *El almohadón de plumas*, de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de *La invención de Morel*, de *La Casa de azúcar*, de *Las armas secretas* o de *La casa inundada* (...). (1975: 145-146)

La verdad es que desde el principio de la colonización la región adquirió gran importancia como puente de comunicación transatlántica entre la península imperial y sus colonias americanas. Esta situación privilegiada de

la zona bastó para que se convirtiese en el Virreinato del Río de la Plata y que atrajera la inmigración masiva de gentes del norte de España —vascos, catalanes y, sobre todo, gallegos, cuya inclinación hacia la fantasía está muy integrada en su cultura— como también de inmigrantes europeos, italianos, ingleses y alemanes, cuya predisposición fantástica había dado luz a sus respectivas literaturas. Verdevoye añade a estas razones el interés de los rioplatenses por la lectura de libros de todos los ámbitos, como el del psicoanálisis, tan integrado en los motivos de la literatura fantástica. Es más, el crítico francés no deja de marcar el aporte de la cultura de los inmigrantes judíos con su cosmovisión cabalística. A todo ello añade el interés notado por los asuntos sobrenaturales y el espiritismo, muy difundidos en los círculos modernistas y positivistas de la época finisecular (Verdevoye, 1985: 4, 9).

Sean cuales fueren las causas de esta inclinación gótica, es verdad que en la Argentina se cultivó el género y se ha dado un paso hacia delante en cuanto a su evolución. Recurramos de nuevo a Cortázar al respecto:

Creo que los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura (...) lo fantástico que nos es propio encontró un terreno que nada tiene que ver con una literatura de nivel mucho más primario que sigue subyugando a autores y lectores de otras regiones. Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros. (1975: 151)

A esta inclinación gótica de los argentinos se prestó rápidamente atención.⁴ En esta tierra ‘abierta’, con habitantes introvertidos y melancólicos, lo fantástico encontró su siguiente peldaño de reposo, evolucionó y sigue su rumbo hacia diversas perspectivas nuevas. En esta misma tierra y bajo la influencia de los maestros del género se formó el genio proteico de Julio Cortázar que dio luz a su propia versión de lo gótico.

5. LO NEOGÓTICO CORTAZARIANO

Como afirmamos en la introducción, consideramos que existe una faceta en la narrativa cortazariana infravalorada por la crítica, aunque especialmente notable sobre todo en sus primeros cuentos, en la que late la predispo-

4. A modo de ejemplo, en la *Antología de la Literatura Fantástica* de Borges, Silvina Ocampo y Biyo Casares (1940) figuran quince autores argentinos, los más numerosos después de los ingleses.

sición gótica del maestro argentino. Esta opinión la comparte también Silva al destacar la tradición gótica como flexión esencial en la escritura del maestro argentino (1997: 42). En una entrevista concedida a Sara Castro-Klaren el propio Cortázar reflexionó sobre los motivos de horror latentes en sus cuentos: «Es cierto que la mayoría de los relatos fantásticos se traducen en terror, en miedo (...). He escrito entre cincuenta y sesenta cuentos (...); todos ellos son trágicos, algunos son terroríficos (...). Lo fantástico desencadena siempre, como en el caso de Edgar Allan Poe, la fatalidad, la muerte, la multiplicación de esos hechos que culminan en lo negativo, en la nada, en la desgracia» (Castro-Klaren, 1980: 32). Sin embargo, como él mismo aclaró:

desde un primer momento, siendo todavía muy joven, algo me indicó que el camino formal de esa otredad no estaba en los trucos literarios sin los cuales lo gótico no alcanza su «pathos» más celebrado, no estaba en esa escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector, condicionarlo con un clima morboso para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al espanto. Muy al contrario, lo mejor del legado gótico se manifiesta en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía desueta, de un rechazo irónico de todos los «gimmicks» y los «props» de que se valían Walpole, Le Fanu y los otros grandes narradores góticos (...) y el niño que sigue ávidamente vivo en mí y en tantos otros, vuelve a gozar sin los escrúpulos del adulto cultivado, baja otra vez las sombrías escaleras que llevan a las criptas donde espera el horror entre telarañas y murciélagos y sarcófagos (Cortázar, 1975: 149)

Y en cuanto a la perpetuación de los motivos góticos en la literatura contemporánea mantiene que «el escritor puede intensificar el efecto de esas manifestaciones en la medida en que las sitúa en una realidad cotidiana, puesto que aprovecha de creencias o supersticiones que dábamos por superadas y que vuelven, como los fantasmas auténticos, en la plena luz del día» (Cortázar, 1975: 150). Alazraki parte lúcidamente de estas palabras del maestro argentino para argumentar sobre el paso de la literatura fantástica a la neofantástica cortazariana (1990: 27). Sin embargo, este cambio se realiza a base de motivos góticos redefinidos por el propio Cortázar y que se actualizan por el escritor para la elaboración de su poética neogótica. Pues como afirmó en una entrevista concedida a González Bermejo y con motivo de comentar la obra de Lovecraft, las fórmulas estereotipadas de lo gótico tradicional elaboradas por el escritor estadounidense no le interesaban considerándolas un mero anacronismo de lo fantástico de los siglos XVIII y XIX: «Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a

soltar unos bichitos peludos y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés» (González, 1978: 42). Al contrario, para Cortázar lo fantástico «es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana» (1978: 42), procedimiento que se puede comprobar en muchos de los cuentos cortazarianos de *La otra orilla* (p.ej. «Mudanza», «Distante espejo»), como también a lo largo de su cuentística («La isla a mediodía»).

Cortázar destacaba el sentimiento gótico como presente en él desde su infancia. En su ensayo «Lo gótico en el Río de la Plata» cuenta:

Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico. En la Argentina de mi infancia (...) el niño Julio no vio jamás trabada su imaginación, favorecida muy al contrario por una madre sumamente gótica en sus gustos literarios (...). Mi casa (...) era también gótica (...) por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa (1975: 146)

Y más adelante hace referencia a sus temores infantiles:

Las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobizón salía en las noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de la horca, que en los cementerios ocurrían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se animaría a bajar jamás (...). Desde chico se me exigían expediciones nocturnas destinadas a templarme, mi dormitorio fue un altillo alumbrado por un cabo de vela al término de una escalera donde siempre me esperó el miedo vestido de vampiro o de fantasma (...). Tal vez por eso, por puro exorcismo y sin clara conciencia (...) empecé a escribir poemas donde lo lúgubre y lo necrofílico parecían muy naturales. (1975: 146-147)

En cuanto a sus lecturas primarias afirma lo siguiente: «Nadie se inquietó de que lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieran con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional» (1975: 147). Mucho más tarde, en sus años de docencia en Mendoza, descubrió como prototipos literarios a «Horace Walpole, Le Fanu, Mary Shelley y "Monk" Lewis», algo que le hizo vivir en un perenne estado de lo que Coleridge llamó «suspension of disbelief» en combinación con su «natural aceptación de lo fantástico en la vida de todos los días» (1975: 147). Se hace evidente pues

por las propias palabras del maestro argentino que su infancia fue permeada por el horror gótico, vivido en su plenitud mediante una imaginación escapista y lírica en el ambiente adecuado. En una entrevista publicada pocos días después de su muerte en *El Nacional* de Caracas (19 de febrero de 1984) reconoció que la lectura de los cuentos de Poe como «*La rue Morgue*», «*El gato negro*» y «*La caída de la Casa Usher*» ejerció en su infancia un horror a causa del cual se enfermó durante meses y del cual nunca se había curado del todo. La sospecha de otro mundo «paralelo, permeado, mezclado con el mundo de todos los días» (Priego, 1990: 78) se convirtió en su filosofía primordial y dio luz a sus cuentos insólitos. Fue un modo de vivir, experiencia inseparable de su propia realidad. En este sentido, explica en «Algunos aspectos del cuento»: «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre» (1971: 404).

Su identificación con Poe se hizo notable desde que se interesó en su infancia por la poesía. Él mismo cita un precoz verso suyo escrito tras una lectura de «*El cuervo*»: «¡Pobre poeta, desdichado Poe!» (Cortázar, 1998: 44) y afirma que la huella de escritores como la del célebre escritor estadounidense «es innegable en el plano más hondo de muchos de mis relatos; creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa de Usher”, no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lleva a escribir como única manera posible de atravesar ciertos límites, de instalarme en el terreno de lo otro» (1975: 148).

En lo referente a las técnicas empleadas, Cortázar procuraba la manifestación de lo insólito por medio de la aparición repentina de lo inesperado. Silva define este efecto epifánico como «el nombre del tropo fantástico de Cortázar, en el más puro sentido clásico de la “aparición” violenta de una fuerza o divinidad o de un poder numinoso como manifestación parapsíquica» (1997: 42). Esta tradición tenía sus antecedentes en la narrativa dedimonónica con Guy de Maupassant («*Qui sait?*»), y fue trasladada a la del siglo xx en autores como Franz Kafka cuyo relato «*Le terrier*» trata de un ruido amenazador, y de Boris Vian que en su pieza «*Bâtisseur d’empire*» un ruido inexplicable amenaza todas las fuerzas racionales. En esta tradición se puede inscribir «*Casa tomada*» de Cortázar, en una de las varias lecturas posibles, como ejemplo de la invasión epifánica en combinación con el motivo gótico de la casa poseída por fuerzas ocultas.

Cortázar utilizó una serie de modalidades artísticas y visuales para imponer el horror en sus cuentos pasando por la alegoría y la psicología como ingredientes de lo fantástico. Lo inquietante hace su epifanía a través de rui-

dos y miradas, mientras que el suceso insólito se produce en un escenario asfixiante. El sentimiento claustrofóbico acecha fatídicamente en cualquier atisbo o pensamiento que prenuncia la invasión sobrenatural dejando a los personajes sin otra posibilidad que aceptar su condición de víctima. Algo parecido se había dado en la literatura neofantástica de Kafka. Sin embargo, Cortázar dio un paso más transformando el suceso insólito kafkiano en amenaza. Así se encaja en el motivo gótico del espacio cerrado que —junto con la epifanía de lo insólito, la expulsión y/o privación, la condición de víctima y la manifestación de lo extraño y las fuerzas que se liberan en el inconsciente— forma el esquema básico de la temática cortazariana. Bastaría relacionar, a modo de ejemplo, «Ómnibus» y «Después del almuerzo» con «El horla»⁵ de Maupassant para verificar la coherencia en esta tradición.

Otra modalidad que utilizó Cortázar desde el principio de su trayectoria cuentística es la de la animalidad como expresión del mal amenazador, ligada a los desplazamientos («Axolotl», «Orientación de los gatos») que operan dentro de lo fantástico y producen un malestar psíquico («Después del almuerzo», «Carta a una señorita en París», «Cefalea»), casi siempre acompañado por el ingrediente erótico («Bestiario», «Cuello de gatito negro», «Verano») y/o la violencia («Satarsa»). Estas combinaciones se adscriben al esquema de lo extraño descrito por Todorov: el motivo tradicional del animal como representación del instinto natural humano ligado al conflicto psíquico contra las pulsiones reprimidas y el erotismo inmanente que, si no encuentra liberación, busca la salida en el desplazamiento de sus fuerzas arrasadoras o, a menudo, en la violencia.

La mitología inspiró en buena medida su creación desde el principio con su drama poético *Los reyes* (1949), para dar cabida después a una serie de relatos que utilizaron los arquetipos mitológicos en su faceta más opaca. Como los románticos y, posteriormente, los modernistas que aparearon la mitología clásica con la nórdica y céltica, Cortázar integró motivos grecolatinos y precolombinos como las oblaciones sanguíneas. En el caso de los cuentos cortazarianos basados en la mitología griega («Circe», «Las ménades», «El ídolo de las Cícladas», «La banda», y en parte «La bruja») se trata de encarnaciones de los poderes demoníacos atribuidos a Cortázar a un cierto tipo de feminidad. El escritor se apropió de la imagen de la mujer maligna referida a modelos mitológicos y freudianos de sexualidad, neurosis y frustración que desarrollan si-

5. La remisión a «El horla» de Maupassant se hace explícita en otro cuento cortazariano, «Distante espejo», perteneciente a la colección *La otra orilla* (2001: 84).

multáneamente los rasgos de personajes mitológicos como Ártemis; es decir, el rechazo de la presencia masculina que lleva aparejado el castigo.

En «Las ménades» se destaca el motivo de la posesión demoníaca, la pérdida de la identidad, el aquelarre báquico, así como la invasión epífánica de fuerzas extrañas. La bacante que dirige el frenesí colectivo canibalesco está vestida de rojo y, al retirarse, «se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente (...) que sonreían» (Cortázar, 2001: 326). Sus seguidores se nos presentan «secándose las manos o la boca con el pañuelo», mientras que una de ellas tenía el suyo manchado de sangre (ídem). Se trata de imágenes vampírescas que remiten a las prácticas rituales dionisíacas.

Relacionado con esta modalidad cortazariana, pero cercano a la vez al motivo del ‘doble’, es el cuento «Axolotl». Lo sobrenatural da la mano a la mitología precolombina filtrado por lo neogótico cortazariano, puesto que el proceso de transformación pasa sin descripción, aunque se percibe la presencia de fuerzas sobrenaturales. Es lo que Irène Bessière llamó «el triunfo de la visión antropocéntrica» que permite la identificación de la voluntad humana con las leyes que rigen el universo (1974: 147) y remite al idealismo mágico novaliano. La innovación neogótica de Cortázar en este caso se observa en la transformación del castillo gótico-espacio cerrado en pecera o, dando un paso más allá, en la mente humana, y se combina con la conducta neurótica de la fascinación por la fuerza amenazadora en el sentido kunderiano del vértigo. El elemento acuático, siempre «agazapado y agresivo» en la narrativa cortazariana como señala Prego (1990: 190), juega el papel de la frontera entre el mundo real e irreal, identifica al hombre con su origen y hace eco del poder trascendental del agua en «La caída de la Casa Usher» y «Un descenso al Maelström», ambos de Poe. A este círculo mítico se adscribe «La noche boca arriba», donde —aparte de los motivos precolombinos— se percibe la alteridad del tiempo y del espacio, la reencarnación, el desdoblamiento y el viaje a través del tiempo.

Al gran motivo del doble cortazariano iniciado con «Lejana» se adscribe la mayoría de sus relatos, fieles a este motivo típico de la tradición gótica de todos los tiempos que produce el terror por «la pérdida del propio yo» (Campra, 2008: 38). Con «Lejana» encontramos el punto de partida de una gran preocupación del autor: la de dos puntos espaciales remotos entre sí (pensemos en la fragmentación de *Rayuela* entre «el lado de acá» y «el lado de allá») y los puentes como terreno neutro que conecta los dos extremos de la realidad. La fascinación y a la vez repugnancia por el doble nos hace buscar su prototipo en la obra de Stevenson *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Así nos introdu-

cimos también en el motivo de la esquizofrenia basado en la división del yo.

La alteración espaciotemporal, ligada al tema del doble y de la reencarnación, reaparece en «El otro cielo», «La isla a mediodía» y «Las puertas del cielo». En el doble cortazariano es una sola y misma la persona que sufre el proceso de la ambigüedad como en el caso de «The Jolly Corner», de Henry James. No obstante, Cortázar introdujo en el motivo del doble el tema de la posesión demoníaca. Es el caso de los cuentos «Las armas secretas», con la metempsicosis del soldado alemán en el joven francés, o «Los pasos en las huellas» y «Segundo viaje», con la posesión demoníaca de un autor y un boxeador respectivamente por otros fallecidos. Es el motivo de la vuelta de los muertos que exigen venganza o paz con la ayuda de los vivos, muy explorado igualmente por la literatura gótica. En estos cuentos se introduce también el tema de los personajes intermediarios entre los vivos y los muertos, intercesores inconscientes de lo que ocurre.

El desdoblamiento obtuvo otros matices en los relatos «Una flor amarilla», «El otro cielo», «Todos los fuegos el fuego» y «Vientos alisios», en el sentido de que aportaron al autor argentino lo que Silva llama «figuras de relación»; es decir, personajes que sufren el proceso de la reencarnación, la posesión demoníaca y el parecido fortuito, en un proceso de duplicación fraternal bajo la perspectiva de lo analógico (1997: 91-92). Especialmente el cuento «El otro cielo», con las galerías nocturnas y laberínticas (espacios intermediarios que transportan del lado de acá al lado de allá) y el asesino maníaco remite a Jack el destripador.

Dentro de los motivos sobrenaturales cortazarianos el sueño y la vigilia desempeñan un papel importantísimo desde el principio en textos como «Las manos que crecen» (1937), «Profunda siesta de Remi» (1939) y «Retorno de la noche» (1941). Cortázar se aventuró en este motivo como vía de comunicación entre las realidades posibles y exploró el estado intermediario entre sueño y vigilia —el estado de «hipnagosis»— como proceso de exploración del inconsciente. Los personajes perciben la ambigüedad producida por su simultánea ubicación en los dos lados sin saber ciertamente cuál es cuál. Un relato muy ambiguo de esta modalidad es «El río», por el soliloquio onírico y por la coherencia que mantiene con la novela *Rayuela*. En este sentido, el personaje femenino central del cuento podría remitir a La Maga, la cual desaparece en el río de la ciudad bajo circunstancias ambiguas. «Anillo de Moebius», «Relato con un fondo de agua» y «Pesadillas» entrarían asimismo en esta modalidad. Cabe añadir que este último cuento introduce también el tema del muerto-vivo a la manera de Poe en su «Berenice».

La mirada inquietante como agente de lo sobrenatural fue aprovechada por Cortázar siempre dentro de las perspectivas que el avance tecnológico de la era moderna había abierto para lo neogótico junto con la aplicación en la literatura de las artes plásticas. Se trata del tipo de textos que Bajtín llamó icónicos; es decir, aquellos que a través de sus representaciones visuales tienen la virtud de unir en el mismo sistema la narratividad de la lengua y la fijación de la imagen (1999: 52-57). Característicos de ello son los cuentos «Mudanza», «Las babas del diablo» y «Apocalipsis de Solentiname». En estos textos el papel del espacio cerrado lo cumplen, respectivamente, un retrato inquietante y cambiante, la cámara oscura del fotógrafo o la mismísima mirada del agente de lo insólito. Parecido tratamiento se da en los relatos «Siesta», «Orientación de los gatos», «Fin de etapa» y «Reunión con un círculo rojo».

La figura del vampiro estuvo presente, directa e indirectamente, en el universo literario cortazariano desde el principio de su trayectoria. Con uno de sus primeros cuentos, «El hijo del vampiro» (1937), nos llega una imagen revisada, paródica, casi surrealista de esta criatura infernal, mientras que la versión anticapitalista de la misma reaparece como significante alegórico en el divertido *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1977). El arquetipo del vampiro fue desarrollándose en la cuentística del maestro argentino desde el principio. Ejemplo prominente de ello es su cuento «Reunión con un círculo rojo». Se trata de un relato claramente vampiresco teniendo en cuenta las pistas que nos da al respecto el propio autor para descifrarlo: el nombre del restaurante «Zagreb» trae reminiscencias balcánicas; las miradas inquietantes de los mozos y de su encargado; el erotismo insinuado; los colores, las velas, la víctima perfecta e inocente, la amenaza latente, en fin, el mismo título del relato y su desenlace escalofriante. En la flexión poética y, más concretamente, en el «Soneto gótico», la obsesión vampiresca se torna lírica bajo la luna llena y se tiñe de sangre en un soneto en el que se hace de nuevo referencia a «Ligeia», de Poe, y al conde Drácula, mientras que en «Fin de etapa» seguimos la historia de una vampiresa que bebe la sangre de su amiga.

En «En nombre de Boby», Cortázar introduce el motivo de la telepatía matizado por una violencia pavorosa y combinado con las teorías freudianas sobre el complejo del Edipo y la angustia de castración en un triángulo semierótico formado por el niño, la madre y la tía. Otra vez encontramos el espacio cerrado tan sugestivo para la narrativa gótica.

Cortázar dio su versión de los relatos góticos espetrales en los cuentos «Silvia», «Llama el teléfono, Delia», «Vientos alisios», «Ómnibus» y «La puerta condenada», en los cuales las apariciones —auditivas o visuales— de los

seres fantasmales se producen dentro de una casa o de un autobús. La aplicación de este espacio cerrado es muy interesante en otro cuento cortazariano, «Cefalea», en el cual —aparte del suceso insólito producido alrededor y dentro de la residencia— es el mismo título del cuento el que relaciona la casa con la cabeza, en un espacio casi asfixiante y cada vez más restringido.

El motivo de la rebelión de los objetos y de las partes corporales es el tema de «Las manos que crecen», «La caricia más profunda», «Cuello de gatito negro», «Estación de la mano» y «No se culpe a nadie», que tenían ya sus antecedentes en la cuentística de Guy de Maupassant y de Gógl.

Otra modalidad es la del baile o de la ceremonia infernal, en la cual el fenómeno prodigioso aparece inopinadamente en una reunión social. Este motivo fue utilizado por Gottfried August Bürger en «Lenore», Prosper Mérimée en «La Venus d'Ille» y por Poe en «La máscara de la muerte roja». Cortázar, por su parte, lo aplicó en «Los buenos servicios» y en «La escuela de noche».

6. CONCLUSIONES

Todorov ubica el punto de partida para lo fantástico en la ambigüedad que los sucesos insólitos provocan a los personajes y al lector. En lo fantástico contemporáneo la ambigüedad consiste en la frustración del lector y ya no de los personajes, dado que estos últimos aceptan fatidicamente la epifanía de lo extraño como parte de lo cotidiano. Los autores de lo fantástico tradicional escenificaban sus historias en un cronotopo cercano a la realidad de sus lectores y con personajes fácilmente identificables en las sociedades de su época, a fin de que el lector experimentase sorpresa y duda por la invasión sobrenatural en la vida cotidiana (Todorov, 1991: 210). En lo neofantástico el ser insólito es el hombre moderno con sus costumbres y vida aburguesadas. La identificación con él y su vida significa la expulsión del lector fuera del ámbito de lo real establecido. Lo neofantástico utiliza lo absurdo y lo lúdico. Juega con la situación del hombre moderno frente a una sociedad que ya no le representa. Como en el célebre cuento kafkiano donde lo terrorífico no es que Gregorio Samsa se haya convertido en un insecto, sino el hecho de que sea empleado en un trabajo y que forme parte de una sociedad que no le ayudan a realizarse. La estructura diegética en lo neofantástico, pues, introduce desde el principio lo insólito en la cotidianidad. Lo sobrenatural está expuesto ante nuestros ojos, pero no por eso es inadmisible.

Como la literatura del terror forma parte de la rama más amplia de lo

fantástico, la innovación neofantástica arrastró consigo su vertiente gótica. En lo neogótico cortazariano ya no se representan seres infernales nacidos en las imaginaciones decimonónicas. Ellos meramente se insinúan. El ser insólito ya es el hombre mismo que niega o persigue su faceta soñadora. Desde una perspectiva alegórica es eso lo que se representa en buena parte de la cuentística cortazariana con los dobles que pululan por sus textos.

Los castillos góticos decimonónicos ya no captan la imaginación de los lectores contemporáneos. Los terrores se han interiorizado y con ellos se han modificado los espacios cerrados. De otra suerte, seguir con los esquemas tradicionales hubiera sido un intento anacrónico como había afirmado Cortázar refiriéndose a la imposibilidad de «perpetuar (o perpetrar) lo gótico original en una época altamente crítica» (1975: 149-150). A lo neogótico ya no le vale esto. Puede derribar castillos nefastos y con sus escombros construir aviones («La isla a mediodía»), teatros («Las Ménades», «La banda»), hospitales («La noche boca arriba»), casas rústicas («Las armas secretas», «Verano») o una pecera («Axolotl»); puede recoger material para cámaras fotográficas («Las babas del diablo», «Apocalipsis de Solentiname») o quedarse enjaulado en la propia retrospección y meditación psicológica («En nombre de Boby»). Junto con esto, el tiempo sigue oscilando hacia adelante o hacia atrás en su vals vertiginoso con el espacio («La noche boca arriba», «Todos los fuegos el fuego», «La isla a mediodía») y las quimeras surgen inopinadamente, arcaicas e imperiosas («El ídolo de las Cícladas», «Axolotl»), a veces a través de una simple llamada telefónica («Llama el teléfono, Delia», «Todos los fuegos el fuego»).

La manifestación literaria de la cosmovisión cortazariana encontró en el género de lo convencionalmente llamado fantástico un enorme margen de libertad expresiva. En este sentido, Cortázar no se enjauló en la tradición del género fantástico, sino que se apropió de sus moldes y los enriqueció, presentándonos su innovación en una literatura nueva para una época nueva, pero, aun así, ensombrecida por viejas pesadillas. Recurriendo de nuevo a la formulación teórica de Alazraki sobre el cambio de visión, intención y *modus operandi* de la escritura neofantástica (1990: 26-31), reiteramos nuestro acuerdo con respecto al cambio de visión y *modus operandi* como características de lo neofantástico, pero no tanto en cuanto a la intención del maestro argentino, ya que, aparte del desenlace escalofriante en buena parte de los cuentos citados, se nos hace evidente el guiño del ojo al lector tan recurrente en la escritura cortazariana, esta vez para con la literatura gótica.

Como ya hemos señalado, las lecturas infantiles de Cortázar enriquecieron su escritura. Exploró las posibilidades expresivas que le ofreció el gé-

nero gótico al cual injertó las influencias del modernismo, del simbolismo, del surrealismo francés y de lo neofantástico kafkiano, actualizándolas según las exigencias de los lectores de nuestra época. El terror emerge de sus cuentos a menudo de manera alegórica, protestando ora contra las crisis políticas e ideológicas del continente americano ora contra la represión secular de las élites. En todo caso, se puede afirmar que los cuentos iniciáticos del maestro son más fieles al género tradicional al postular un horror intenso y repentino, pero aun así ambiguo.

Entre los ‘dos lados’ de la realidad cortazariana se construyen puentes (el sueño, estados de pasaje) como vías de comunicación. «El lado de acá» y «el lado de allá», uno que simboliza el mundo considerado como real y el otro oculto, libre de convencionalismos, y en el cual se refugia el amor absoluto, romántico o fatídico de Novalis, de Poe o de Byron; mundos en los cuales La Maga calleja por los puentes de París acechada a cada paso por peligros mortales, pero cuya aventura merece la pena vivirse. Es en estos espacios donde se anula la noción temporal y se nos ofrece la aportación cortazariana a la característica más importante del género gótico: la alteridad de las dimensiones espaciotemporales que producen sentimientos claustrofóbicos y decadentes. En este sentido, los nuevos puentes de Cortázar se prestan de las artes plásticas, la pintura, la fotografía y el cine, y son ellos los que demuestran la modernidad gótica y reivindican la originalidad literaria de Julio Cortázar, «uno de los más inquietantes autores fantásticos contemporáneos» en palabras de Campra (1998: 78), y uno de los más prolíficos escritores de lo neogótico en el siglo xx, añadiríamos nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid.
- ____ (1990): «Qué es lo neofantástico», *Mester*, vol. XIX, núm. 2, pp. 21-33.
- ARISTÓTELES (1978): *Acerca del alma*, Gredos, Madrid.
- ____ (1995): *Física*, Gredos, Madrid.
- BAJTÍN, Mijail (1999): *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- BALDICK, Chris (ed.) (1992): *The Oxford book of gothic tales*, Oxford University Press, Oxford.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris.

- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes ... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhsa, Barcelona.
- CALVINO, Italo (ed.) (1987): *Cuentos Fantásticos del XIX. Vol 1. Lo fantástico visionario*, Siruela, Madrid.
- CAMPRA, Rosalba (1998): *América Latina. La identidad y la máscara*, Siglo XXI, México.
- ____ (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CASTRO-KLAREN, Sara (1980): «Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366, pp. 11-36.
- CORTÁZAR, Julio (1971): «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 25, pp. 403-406.
- ____ (2001): *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 2 vols.
- ____ (1999): «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round/I*, Siglo XXI Editores, Madrid, pp. 59-82.
- ____ (1984): «Diario final», *El Nacional de Caracas*, 19 de febrero de 1984.
- ____ (1975): «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25, pp. 145-151.
- ____ (1996): *62/ modelo para armar*, Alfaguara, Madrid.
- ____ (1998): *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Madrid.
- CRUZ, Julia (1988): *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Pliegos, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (1977): *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.
- FREUD, Sigmund (1991): *Obras completas*, vol. XV, Amorrortu Editores S.A., Buenos Aires.
- GADAMER, Hans-Georg (2003): *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2 vols.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*, Edhsa, Barcelona.
- IRWIN, William Robert (1976): *The game of the impossible. A rhetoric of fantasy*, University of Illinois Press, Chicago.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy. The literature of subversion*, Methuen, London; New York. <<https://doi.org/10.4324/9780203328446>>
- MARX, Karl, y Friedrich ENGELS (1970): *The German ideology*, International Publishers, New York.
- PENZOLDT, Peter (1965): *The supernatural in fiction*, Humanities Press, New York.
- PLATÓN (1992): *Diálogos, V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Gredos, Madrid.
- PREGO GADEA, Omar (1990): *Julio Cortázar. La fascinación de las palabras*, Ediciones Trilce, Montevideo.
- RISCO, Antonio (1987): *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid.
- SARTRE, Jean-Paul (1947): *Situations, I. Essais critiques*, Gallimard, París.
- SILVA CÁCERES, Raúl (1997): *El árbol de las figuras. Estudio de los motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, LOM Ediciones, Santiago.
- TODOROV, Tzvetan (1991): *Introduction à la littérature fantastique*; trad. gr. Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία, Οδυσσέας, Αθήνα.
- VAX, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas*, EUDEBA, Buenos Aires.
- VERDEVoye, Paul (1985): «Ayer y anteayer», *Río de la Plata*, París, núm. 1, pp. 3-19.
- WHARTON, Edith (1978): *Relatos de fantasmas*, Alianza Editorial, Madrid.

