



Facultade de Filoloxía

Grao en Lingua e Literatura Españolas

**La figura del *lector cómplice* en los cuentos de
Julio Cortázar**

Graduanda: Patricia Fernández Redondo

Director: Darío Villanueva Prieto

Curso académico: 2013-2014



Facultade de Filloxía

Grao en Língua e Literatura Españolas

**La figura del *lector cómplice* en los cuentos de
Julio Cortázar**

Curso académico: 2013-2014

Graduanda:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Patricia Fernández Redondo', written over a horizontal line.

Patricia Fernández Redondo

Director:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Darío Villanueva Prieto', written over a horizontal line.

Darío Villanueva Prieto

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer al profesor Darío Villanueva Prieto el haberme permitido trabajar bajo su tutela, así como la ayuda que me ha prestado durante el proceso de elaboración de este trabajo.

En segundo lugar, deseo mostrar mi gratitud a todos aquellos profesores que a lo largo de mis estudios, no solo universitarios sino también primarios y secundarios, han sabido inculcarme su pasión por la literatura, la importancia del esfuerzo personal y de la constancia.

Por último, mi más sincero agradecimiento a mis familiares y amigos más cercanos por creer en mí en todo momento y por haber contribuido de una forma u otra a que hoy esté donde estoy.

A todos ellos, gracias.

Índice

Introducción	3
Capítulo primero	5
1.1- El acto de leer a lo largo de la Historia de la literatura	5
1.2- El <i>lector común</i> de Virginia Woolf	6
1.3- La teoría fenomenológica	8
1.4- El <i>lector implícito</i> de Iser	10
1.5- Umberto Eco y el <i>Lector Modelo</i>	11
1.6- Castellet y <i>La hora del lector</i>	12
1.7- Conclusiones al Capítulo primero	14
Capítulo segundo	15
2.1- La obra literaria de Julio Cortázar	15
2.2- La concepción cortazariana de la literatura	16
2.3- El <i>lector cómplice</i>	18
Capítulo tercero	20
3.1- El cuento: breve aproximación teórica	20
3.2- El cuento para Cortázar	21
Capítulo cuarto	24
4.1- Objetivos	24
4.2- Las anacronías: “Cartas de mamá” en <i>Las armas secretas</i>	24

4.3-	El final abierto: “Casa tomada” en <i>Bestiario</i>	26
4.4-	El narrador testigo: “Tango de vuelta” en <i>Queremos tanto a Glenda</i>	28
4.5-	La fragmentación narrativa: “Puzzle” en <i>La otra orilla</i>	29
4.6-	Acciones paralelas: “Todos los fuegos el fuego” en <i>Todos los fuegos el fuego</i>	31
4.7-	La contigüidad-continuidad de diferentes planos: “Continuidad de los parques” en <i>Final del juego</i>	33
4.8-	Alternancia de focalizaciones: “La barca o Nueva visita a Venecia” en <i>Alguien que anda por ahí</i>	34
4.9-	Lo extraño: “No se culpe a nadie” en <i>Final del juego</i>	36
4.10-	El recurso de la carta: “Carta a una señorita en París” en <i>Bestiario</i>	37
	Conclusión	40
	Bibliografía	42
	Anexo	45

Introducción

El objetivo que pretende alcanzar este trabajo es el de demostrar la enorme importancia del lector en el proceso de actualización del texto literario. Su participación en él es decisiva, pues mediante el acto de leer se encarga de rellenar los vacíos que se encuentran en el texto para así dotarlo de sentido. Al mismo tiempo, en este estudio se quiere poner de manifiesto la infinidad de posibilidades interpretativas que pueden extraerse de la lectura de una misma obra, ya sea en un solo individuo o en varios, lo cual es una muestra del carácter inagotable de la literatura. Para llevar a cabo esta tarea se ha realizado una selección de nueve cuentos del escritor argentino Julio Cortázar, pertenecientes a diversas colecciones y etapas de su trayectoria literaria. Este trabajo se centrará concretamente en analizar la entidad narrativa del *lector implícito*, inherente a todo relato, e íntimamente relacionado con la figura del *lector cómplice*, así denominado por Cortázar. La elección de la producción cuentística de este autor responde principalmente a dos motivos. El primero de ellos es la gran relevancia que el propio Cortázar le otorga al *lector cómplice* en sus obras. El segundo es el hecho de que, por causa de la brevedad que caracteriza al género del cuento, su condensación textual conlleva un desarrollo más profundo de las estrategias del *lector implícito*, al mismo tiempo que requiere una mayor atención e implicación por parte del *lector cómplice*.

La metodología que se empleará en este trabajo conjuga una parte teórica y otra práctica. El análisis de los diferentes cuentos servirá para ilustrar lo explicado previamente, siendo cada uno de ellos ejemplo de algunos de los diferentes procedimientos y técnicas empleadas por el autor para la consecución del *lector implícito*.

Este trabajo está dividido en cuatro capítulos:

- El primer capítulo supone una breve aproximación a la teoría del Acto de leer y a la noción del *lector implícito* de Wolfgang Iser, entre otras. Tal acercamiento es imprescindible teniendo en cuenta el componente narratológico de este trabajo.
- El propósito del segundo capítulo es el de determinar cuál es el lugar que ocupa Cortázar en el conjunto de la literatura hispanoamericana de su época, así como en qué medida influyó en él su concepción personal de la literatura a la hora de crearla. Este análisis incluye sus consideraciones acerca del *lector cómplice*.
- El tercero trata sobre la teoría del cuento y su práctica en Cortázar. Por un lado, se mostrará una visión más academicista, y por otro, la del propio Cortázar. Esto servirá para determinar algunos aspectos decisivos que influyen en el desarrollo del *lector implícito* y, por consiguiente, en el *lector cómplice*.
- En el cuarto capítulo se abordarán los nueve casos de estudio concretos.

Capítulo primero

1.1- El acto de leer a lo largo de la Historia de la literatura

La evolución del género narrativo ha pasado por diversas etapas desde sus inicios hasta la actualidad. Su máximo representante, la novela, comienza su andadura con el *Quijote* de Miguel de Cervantes, para consolidarse ya como subgénero propiamente dicho en el siglo XVIII. En su obra *The implied reader* Wolfgang Iser (1975: xi) apunta que esto sucede debido a que “the novel was concerned directly with social and historical norms that (...) established an immediate link with the empirical reality familiar to its readers”. La novela plantea una serie de conflictos que le son familiares al lector, ofreciéndole al mismo tiempo varias soluciones potenciales que él mismo se debe encargar de formular. De esta forma, “the readers of the novel are then forced to take an active part in the composition of the novel’s meaning” (ibíd., p. xii).

Mediante el acto de leer se lleva a cabo el proceso de *descubrimiento*. Este se produce en tres facetas distintas. Primeramente, al lector se le revela el significado del texto. En segundo lugar, descubre una nueva realidad que difiere de la que está acostumbrado. Por último, se cuestiona la validez de las normas pertenecientes al mundo que le es conocido, las cuales se incluyen en la novela. Al estar estas normas, que no son más que meras regulaciones sociales, despojadas de su contexto original, el lector es capaz de apreciar sus deficiencias. En pocas palabras, “one would have to regard *discovery* as a kind of esthetic blank that is filled in differently in accordance with the nature both of individuals and of historical periods” (ibíd., p. xiii).

La época histórica es crucial a la hora de entender el papel que en cada una de ellas se pedía al lector que desempeñase. Mientras que en la novela dieciochesca “the reader was cast by the author in a specific role, so that he could be guided (...) toward a conception of human nature and of reality”, “in the nineteenth century the reader (...) had to discover the fact that society had imposed a part on him” (ibíd., p. xiii). Ante esta imposición involuntaria, el lector debía adoptar una actitud crítica que dependía de la habilidad del autor, encargado de usar “a variety of cunning stratagems to nudge the reader unknowingly into making the «right» discoveries” (ibíd., p. xiv). Pero sin duda alguna es en la novela del siglo XX donde este proceso se vuelve más complejo dado que “the discovery concerns the functioning of our own faculties of perception” (ibíd., p. xiv).

1.2- El lector común de Virginia Woolf

Antes de profundizar en lo tocante a la renovación que supuso en determinados aspectos narratológicos la novela del siglo XX, es interesante considerar la postura de la escritora inglesa Virginia Woolf respecto al por ella denominado *lector común* y la relación de este con el autor de la obra literaria. En su ensayo “¿Cómo debería leerse un libro?”, incluido en *El lector común*, adelanta algunas de las claves que estarán presentes en la literatura de las décadas posteriores. Así, Woolf (2010: 233) comienza contestando a la pregunta planteada en el propio título: “La respuesta se aplicaría solo a mí y no a usted. El único consejo (...) es que no se deje aconsejar, que siga su propio instinto, que utilice su sentido común, que llegue a sus propias conclusiones”.

Virginia Woolf destaca aquí la relevancia del componente individual de la lectura, en el sentido de que cada uno de los distintos lectores de un mismo libro puede llegar a interpretaciones o significados distintos del mismo. No obstante, para que esto

ocurra, es necesario que estos lectores estén “dotados no solo de una percepción aguda, sino de una imaginación audaz” (ibíd., p. 236) que les permita encontrar aquello que el autor está intentando proporcionarles a través de las páginas del libro. Es necesaria entonces la cooperación entre autor y lector. En relación con esto, la escritora afirma lo siguiente: “No le dictemos al autor; intentemos convertirnos en él. Seamos sus compañeros de trabajo y sus cómplices” (ibíd., p. 234). Es importante retener en la memoria esta frase, puesto que como se verá en lo subsiguiente, la complicidad de la que habla por primera vez Virginia Woolf será crucial en la obra de Julio Cortázar.

La actividad de este *lector común* está, según la escritora, muy alejada de la de los críticos literarios. Sin embargo, no ignora que “tenemos nuestras responsabilidades como lectores e incluso nuestra importancia” (ibíd., p. 248). La lectura consta de dos partes que se complementan entre sí: una primera en la que se reciben impresiones con el máximo entendimiento, y una segunda que es necesaria si se quiere obtener el máximo placer de un libro. Se deben juzgar esas impresiones, “hacer de esas formas efímeras una que sea recia y duradera” (ibíd., p. 244). Por tanto, esos juicios que el lector emite son importantes en el sentido de que:

Los parámetros que establecemos y los juicios que expresamos se escabullen sigilosamente por el aire y pasan a formar parte de la atmósfera que respiran los escritores cuando trabajan (...) Si el autor sintiera que hay otra clase de crítica, la opinión de la gente que lee por amor a la lectura (...) ¿no podría esto mejorar la calidad de su obra? (ibíd., p. 248)

Como puede deducirse de lo anterior, para Virginia Woolf el protagonismo del lector tiene un fin último claramente utilitario: está vinculado directamente con el perfeccionamiento de la obra literaria. No obstante, será el pensamiento de Roman

Ingarden, influido por la fenomenología de Husserl, el que sienta las bases de la Teoría del Acto de Leer propuesta por Wolfgang Iser.

1.3- La teoría fenomenológica

La renovación que trajo consigo la novela del siglo XX, de la que se hablaba párrafos más arriba, coincide con el surgimiento de una nueva concepción interpretativa de la literatura que se asocia a las figuras de Ingarden e Iser, entre otros teóricos. Este último (1987: 43) señala en *El acto de leer* que “aquí le corresponde su sitio al lector, (...) aquel a quien propiamente se dirige el texto”. Si anteriormente para abordar la interpretación de una obra se consideraban parámetros como la intención del autor, el significado del texto en relación con la época en la que se enmarcaba, las leyes que regían su estructura interna o consideraciones psicoanalíticas históricas o de cualquier otra clase, “solo raramente se pensaba que todo ello únicamente tenía sentido si era leído” (ibíd.). Este proceso de lectura se daba por supuesto, pero lo cierto es que era muy poco lo que se conocía de las implicaciones que realmente tenía. De una u otra forma, lo que resulta obvio es que la lectura de un texto “es un presupuesto necesario de los procesos de interpretación más variados, y por ello se trata de un acto que siempre es previo al resultado de cualquier actividad particular de interpretación” (ibíd.). Mientras es leído, se produce entre su estructura y el receptor (el lector) una interacción continua. Aquí es donde entran en juego las ideas de Ingarden.

La teoría fenomenológica ha enfatizado que en la consideración de una obra literaria hay que tener en cuenta no solo el texto en sí mismo, sino también los actos de comprensión que derivan de él. El texto como tal ofrece distintas “perspectivas esquematizadas” a través de las cuales puede extraerse el objeto de la obra. Al leer, el lector selecciona algunas de ellas, lo cual constituye el acto de *Konkretisation*, así

denominado por Ingarden. De esta forma, la obra literaria posee dos polos: el artístico, que “describe el texto creado por el autor”, y el estético, que es “la concreción realizada por el lector” (ibíd., p. 44). La obra no es, por tanto, estéticamente idéntica al texto ni a su concreción particular. En consecuencia, se deduce que

La obra es más que el texto, puesto que solo cobra vida en la concreción (...) y solo mediante la acción constitutiva de una conciencia que lo recibe el texto llega a su realidad, de manera que la obra artística es el proceso de constituirse el texto en la conciencia del lector. (ibíd.)

Es la misma recepción del mensaje la que entraña el sentido de la obra.

Iser cita a Husserl cuando afirma que “los objetos culturales son en determinada manera subjetivos”, ya que “brotan del obrar subjetivo y, por otra parte, se dirigen a los sujetos en cuanto sujetos personales” (ibíd., p. 241). Los objetos culturales se presentan como instrumentos de placer estético para los sujetos. Si, como sostenía Ingarden, es necesaria la participación del lector para constituir el sentido del texto, este texto, a su vez, debe influir en el lector de una manera determinada para introducir cierto punto de visión en él. Se deduce entonces que “la constitución del sentido no es una exigencia unilateral del texto al lector; más bien adquiere su sentido sólo porque en este proceso al lector mismo le acontece algo” (ibíd., pp. 241-242). En los textos, en cuanto «objetos culturales», la constitución del sentido y la constitución del sujeto lector aparecen como dos operaciones reforzadas recíprocamente.

La conjunción de las dos ideas anteriores será lo que lleve posteriormente a Iser a afirmar lo siguiente:

Mientras que el objeto de la percepción se presenta como un todo ante la mirada, un texto sólo puede abrirse como «objeto» en la fase final de la lectura. Mientras el objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en él. (ibíd., p. 117)

1.4- El lector implícito de Iser

A partir de esta teoría fenomenológica Wolfgang Iser plantea el concepto del *lector implícito*, que abrirá nuevos horizontes en los estudios narratológicos. Darío Villanueva (2006: 36) lo ha estudiado en profundidad, refiriéndose a él como el único receptor inmanente que “se da en todos los textos narrativos sin exclusiones”, pues estos no pueden prescindir de su existencia ya que “pertenece a la propia ontología o forma de ser esencial de todo relato”.

Según Iser (1978: 64), este lector implícito “no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores” y “se funda en la estructura del texto mismo”. Suponiendo que solamente mediante el acto de leer un texto cobra su realidad, es evidente que en su proceso de redacción por parte del autor se incluyen en él una serie de «condiciones de actualización» que permitan al lector constituir su sentido. Estas tienen que ver con aquellos elementos que, si bien constituyen la naturaleza del texto mismo, se dejan en estado potencial. Con la actualización activa del texto merced a cada uno de los lectores se subsanan las «lagunas de indeterminación» o «elementos latentes», dotando a la obra literaria de sentido estético pleno. Así, “el concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano” (ibíd.).

De esta forma, el texto narrativo se caracteriza por ser “una suma de presencias y de vacíos (...) compuesto tanto por lo que contiene explícitamente como por lo que le falta e implícitamente reclama al lector” para que este, a través de la operación co-creadora de la lectura, ofrezca su interpretación particular de la obra (Villanueva, 2006: 36). Iser (1975: 280) declara que “each individual reader will fill in the gaps in his own way, thereby excluding other possibilities; as he reads, he will make his own decision as to how the gap is to be filled”. No obstante, “literary texts are full of unexpected twists

and turns, and frustration of expectations” (ibíd, p. 279). Durante el acontecimiento de la lectura, la mente del lector se ve invadida por lo que Husserl llama «protenciones», o lo que es lo mismo, expectativas, las cuales crean un horizonte determinado que el lector espera ver cumplido con aquello que leerá seguidamente. En ocasiones estas expectativas se van a confirmar a medida que avance el relato, pero, en otras, el lector se verá obligado a desecharlas, viéndose así modificado su horizonte y obligándose a reorganizar en su mente todo lo que hasta ese momento había leído y asimilado: “cada instante de la lectura es una dialéctica de protención y retención” (Iser, 1978: 182). El acto de leer no es más que el acto de dar forma al horizonte del lector. En definitiva, en él “we look forward, we look back, we decide, we change our decisions, we form expectations, we are shocked by their nonfullfillment, we question, we muse, we accept, we reject” (Iser, 1975: 288).

Sin embargo, la necesidad de descifrar el sentido del texto es en sí misma lo que sin duda resulta más enriquecedor para el lector. No solo permite que este descubra aquello que está sin formular mediante el uso de su propia imaginación, sino que “it also entails the possibility that we may formulate ourselves and so discover what had previously seemed to elude our conciousness” (ibíd., p. 294). La literatura se revela entonces como el medio que permite a los lectores formular lo informable.

1.5- Umberto Eco y el *Lector Modelo*

Más recientemente y en una línea similar a la de Iser, Umberto Eco (1999) ha planteado en el *Lector in fabula* la noción de *Lector Modelo*. Lo define como el “conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (89). Este *Lector Modelo* es, en definitiva, un tipo de estrategia textual. Para Eco el texto literario no es

más que “una máquina perezosa” que necesita de la cooperación del lector. A través de los «paseos inferenciales», que son el correlato de las «protenciones» de Husserl, el lector es capaz de configurar “un desarrollo posible de los acontecimientos o un estado posible de cosas” (ibíd., p. 157).

Eco señala dos aspectos muy interesantes que van a tener un peso notable en la producción narrativa de Cortázar. Por un lado, opina que si la intención del autor es la de producir asombro en el lector, el primero debe escoger la solución que menos probable le resulte al segundo, que es quien lee su obra y la interpreta de una determinada manera. De esta manera “el autor puede elegir entre narrar de *modo previsible* o de *modo sorprendente*” (ibíd., p. 169). Cortázar era consciente de ello y en más de una ocasión trató este asunto, posicionándose siempre en el segundo de los modos. Por otro, sostiene que el autor debe prever un *Lector Modelo* determinado capaz de llevar a cabo la cooperación textual que permita la actualización del texto literario. En este punto señala que en muchos textos se especifica cuál debe ser su *Lector Modelo*, presuponiendo una “competencia enciclopédica específica”, lo cual restringe el acceso a sus usuarios. En Cortázar encontramos algo semejante: el *lector cómplice* o *lector hembra* que siempre demanda en sus obras.

No obstante, Eco difiere de Iser en lo que respecta a la base sobre la que se asienta su teoría. A la hora de formular sus planteamientos Eco parte de la Lingüística, mientras que en Iser el componente fenomenológico es el que más peso tiene.

1.6- Castellet y *La hora del lector*

En esta obra Castellet (1957) reflexiona acerca del pasado, del presente y del futuro del género de la novela. El propio título adelanta la idea principal que se desarrolla a lo largo de la obra: “el lector se ha convertido, pues, en protagonista activo de la creación

literaria. Y nuestro tiempo, en el tiempo del lector” (63). Castellet parte, al igual que Iser, de las ideas de Ingarden, así como de las de Jean-Paul Sartre y Claude-Edmonde Magny. Considera que el “gran quehacer” del lector contemporáneo es “llenar con su dinámica presencia el espacio que le espera en la construcción literaria” (ibíd., p. 52). Reconoce que la del lector es una ardua tarea: “Quien quiera obtener los beneficios y el placer de la lectura de un buen libro, tendrá que ganárselos, trabajando en la elaboración de su lectura, igual que el escritor ha trabajado anteriormente en la elaboración de su obra” (ibíd., p. 84).

Castellet otorga la misma importancia al autor que al lector, puesto que son “dos hombres que juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Pero he aquí que todo juego tiene sus reglas y las de este se llaman oscuridad expresiva y complejidad narrativa” (ibíd., p. 52). El componente lúdico de la creación literaria que destaca Castellet también tendrá una gran importancia en la literatura de Cortázar. Así lo refleja la siguiente cita:

Escribir una novela consiste, hoy, en resolver un intrincado problema estético; en construir un edificio, fragmentarlo como un *puzzle*, y volverlo a montar en un orden distinto, el que exige la estructura interna de la novela; es saber prescindir de algunas piezas que parecían indispensables y que ahora, sin embargo, sobran, aunque su elaboración haya costado horas de trabajo. (ibíd., p. 58)

El carácter esencialmente fragmentario de la literatura del siglo XX que Castellet apunta se observa en la narrativa cortazariana. El lector sería el encargado de cerrar el “doble ciclo creador” que la novela exige: autor-obra (acto de la escritura) y lector-obra (acto de la lectura). En este punto se observa cómo el autor y el lector comparten las mismas tareas: pulir, retocar y ordenar la obra,

repetiendo su lectura hasta que “mercidamente aquella se le entregue para un fecundo agotamiento de sus infinitas posibilidades” (ibíd., p. 58).

1.7- Conclusiones al Capítulo primero

Si bien es cierto que otros autores como Walter Gibson, Stanley E. Fish o Erwin Wolf¹ han acuñado denominaciones equivalentes a la de *lector implícito* y, por consiguiente, también válidas, he decidido tomar como referencia para este trabajo la de Wolfgang Iser por ser la que más reconocimiento ha tenido en los círculos de la Teoría y la Crítica literaria.

En líneas generales, puede decirse que las distintas teorías que se han ido exponiendo a lo largo de este primer capítulo coinciden en el hecho de que, de una forma u otra, la importancia del lector en el acto de la leer es determinante, así como la intención del autor durante la génesis de la obra literaria. Esto se va a ver de una forma muy clara en Cortázar y su literatura.

¹ Para más información sobre este tema vid. el artículo de Darío Villanueva “Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca” en *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones universitarias, 1991, pág. 135.

Capítulo segundo

2.1- La obra literaria de Julio Cortázar

Cortázar es considerado por la crítica como uno de los grandes renovadores de la narrativa del siglo XX. Cosechó un éxito notable a nivel global y consiguió que su legado literario traspasase las fronteras de la América hispana. La variedad de influencias tanto temáticas como técnicas que se aprecian en su obra (europeas, latinoamericanas y, sin caer en el localismo, argentinas) otorga la condición de universalidad al conjunto de su producción literaria. Cortázar rebasó las convenciones genéricas, formales y lingüísticas, lo que le permite permanecer inmune al paso del tiempo y lo que esto conlleva. Cualquier lector, independientemente de sus coordenadas cronológicas, espaciales y culturales particulares, se siente fuertemente atraído por cada una de las distintas vertientes de su obra, que lo invitan de un modo muy especial a participar en su interpretación y a descodificar su mensaje en una continua actualización.

La exploración de las posibilidades del texto literario es una constante en Cortázar, llevándola siempre hasta sus últimas consecuencias y creando a partir de ellas sus propias fórmulas creativas. En *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual* Darío Villanueva y José María Viña Liste (1991: 200) dedican un capítulo a este autor. Destacan de él su voluntad artística, con la que armonizó “los ingeniosos juegos técnicos y la grave revelación de la misteriosa existencia de los seres humanos”, y la habilidad para incitar al lector al rechazo de actitudes rutinarias con la finalidad de que descubra por sí mismo “otras formas más auténticas de vivir”.

La dificultad de sus juegos narrativos potencia en el lector “el estado de vigilia, la lucidez y el juego imaginativo” (ibíd., p. 201). El resultado que se obtiene es una “literatura estimulante de la libertad individual” (ibíd., p. 207) en la que es imprescindible la colaboración activa de un *lector cómplice*, retado a interpretar, descifrar y reconstruir los elementos que se le ofrecen de un todo desordenado y fragmentario.

2.2- La concepción cortazariana de la literatura

Además de como novela, *Rayuela* se presenta como el tratado teórico en el que Cortázar recoge sus pensamientos y reflexiones sobre la literatura en general. A través de su alter ego, el filósofo y escritor Morelli, va a ofrecer al lector las claves de su poética, la cual se podría resumir en pocas palabras de la siguiente manera: la búsqueda constante de la fusión de realidades, de contigüidad-continuidad entre posibles planos de la realidad para el ser humano (Alba, 2004: 67). Las notas de Morelli tratan principalmente sobre las limitaciones de la novela contemporánea, que, “como todas las criaturas de elección de Oriente, se contenta con un orden cerrado” (Cortázar, 2008: 559). Al mismo tiempo, hace una crítica de su herramienta, el lenguaje. En la concepción tradicional que existe del propio discurso, las palabras (*perras negras* para Cortázar) son incapaces de transmitir esa fusión de planos, de permitir al lector apreciar los paréntesis de la realidad cotidiana por los que los seres humanos se pueden asomar a lo otro, lo que Cortázar llamaba “lo fantástico”, y que en realidad se forma parte de ellos mismos. Como observa Jaime Alazraki (1994: 63), el autor hace esto “no para aterrorizar al lector sino para sacudir sus premisas epistemológicas”.

La solución que propone Cortázar (2008: 559) es ir resueltamente en contra de esta literatura antigua y “buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda

construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie”.

Mientras que en *Rayuela* Cortázar lleva al extremo su ideario literario, siendo la experimentación y la fragmentación lingüística enormes y creándose y destruyéndose el texto a lo largo de la lectura, en los cuentos esto no va a ocurrir de manera tan acusada. En ellos se valdrá de otro tipo de mecanismos con la finalidad de lograr sus objetivos. El propio autor (1982) expone lo siguiente:

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

Sin embargo, cabe destacar el hecho de que la poética de Cortázar se encuentre repartida en las notas de Morelli que forman parte de los *Capítulos prescindibles* (del 51 al 155) de *Rayuela*. Estos están insertados únicamente en una de las posibles lecturas de la anti-novela cortazariana. Así, se pone de manifiesto que están reservados a los *lectores cómplices*, aquellos que ante el Tablero de dirección con el que se inicia la obra hayan decidido leerla íntegra, saltando de unos capítulos a otros como si realmente estuviesen jugando a la rayuela, hasta alcanzar el tan ansiado Cielo. Lo lúdico acompaña a la novela desde el mismo título. Su dirección viene marcada por el experimentalismo al que somete al lector cuidadoso que sabe cómo responder a sus planteamientos y sus búsquedas. Esto va a ser una constante en toda la obra de Cortázar, incluidos los cuentos.

2.3- El lector cómplice

La noción de *lector cómplice* (o *lector hembra*) la acuñó el propio Cortázar para referirse al tipo de lector que requiere su producción literaria: uno que tenga “una especial conciencia de su papel de lector” (Anderson, 1990: 26). En este sentido, la literatura cortazariana se inventa a sí misma y busca la liberación mediante la figura del lector. Esto refleja la intencionalidad de Cortázar respecto al este, su preocupación por transformarlo, descolocarlo frente al texto y hacerlo partícipe. Podría decirse que

El texto no solamente nos dice *cómo* leemos sino que nos obliga a leer ejerciendo una mayor perspicacia; en suma, nos obliga a dudar (...) La ambigüedad del texto se concentra en la figura del lector que, concretamente, se busca modificar. Cada lectura genera una nueva escritura; el lector pasivo se vuelve activo, produce el texto, produce significados. Es una escritura agresiva que necesita del otro, el lector, para realizarse en su práctica textual. (ibíd.)

El capítulo 79 de *Rayuela* lo componen diversas notas de Morelli. Este interesa desde el punto de vista de que contiene la génesis de este concepto que tendrá tanta relevancia en su literatura. Cortázar-Morelli (2008: 560) propugna “un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos”. Afirma que, en líneas generales, todo novelista espera que su lector lo comprenda, que participe de su propia experiencia o que recoja un mensaje determinado y lo encarne. Lo que el autor desea es “hacer del lector un lector cómplice, un camarada de camino” (ibíd.), así como simultaneizarlo consigo: la lectura permite abolir el tiempo del lector, trasladándolo al del autor. Así, “el lector podría llegar a ser copartícipe y compadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma” (ibíd.).

Para Cortázar, el mayor éxito que el autor puede alcanzar es que lo que haya logrado para sí mismo “se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice” (ibíd., pág. 561).

Capítulo tercero

3.1- El cuento: breve aproximación teórica

En *El comentario de texto narrativo: cuento y novela*, Darío Villanueva (2006: 54) establece que, desde un punto de vista estrictamente narratológico, no hay ninguna diferencia fundamental entre la novela y el cuento. Al analizarlos detenidamente es posible aplicar los mismos criterios a uno que a otro. No obstante, lo que permite definir el género narrativo novelístico frente al más breve es su extensión. Esta se presenta como un factor decisivo en la dimensión textual del cuento, puesto que la condensación del desarrollo temporal que lo caracteriza condiciona tanto su estructura interna como externa, limitándolas. Por el contrario, la única cortapisa con la que se encuentra la novela es el agotamiento de la materia argumental. A propósito de esto, en “¿Todo cuento es un cuento chino?”, García Márquez (2002: 273) apunta que “cuando uno acaba de leer un cuento puede imaginarse lo que se le ocurra del antes y del después, y todo eso seguirá siendo parte de la materia y la magia de lo que leyó. La novela, en cambio, debe llevar todo dentro”.

De lo anterior se deduce que, debido a su limitada extensión, el cuento suele caracterizarse por la sobriedad de sus elementos paratextuales. Esto obliga al escritor a prescindir de todo elemento que no sea fundamental para que el lector consiga llegar a una interpretación cabal del texto literario. Así, desde la primera de sus frases (el título), se puede apreciar la subyugación del escritor a un tratamiento estilísticamente muy exigente de la elocución narrativa, es decir, del lenguaje que se emplea para narrar la historia. Lógicamente, en el cuento tampoco existe la clásica división en tres partes de la

acción (planteamiento, nudo y desenlace), sino que desde un principio se pone ante los ojos del lector la trama, ya en curso, que poco después será resuelta.

Esto último se relaciona directamente con las reflexiones que Edgar Allan Poe hizo sobre el cuento. Partiendo de las similitudes que existen entre este y el poema, estableció que tanto uno como otro poseen lo que denominó “unidad de impresión”. Con esto se refiere al repentino estado de alta excitación que ambos provocan en el alma del lector tras ser leídos, el cual tan solo está vigente durante un brevísimo espacio de tiempo. Brotan de un repentino extrañamiento que altera el régimen “normal” de la conciencia. Lo que interesa del cuento es la impresión unitaria que produce tras haber sido leído de una vez (Villanueva, 2006: 58).

De esta manera, la intensidad y la tensión se alzan como los principios reguladores esenciales en todo cuento que se precie. Quintero Marín (1981: 29) observa que la primera supone la eliminación de toda idea o situación intermedia, así como de cualquier relleno o fase de transición, ya que persigue lo esencial de la expresión. La segunda la ejerce el autor a través del modo con el que va acercando lenta o violentamente al lector a lo contado.

Ambas van a estar presentes en la producción cuentística de Julio Cortázar, quien parte de concepciones previas sobre el cuento para formular las suyas propias como se verá a continuación.

3.2- El cuento para Cortázar

Como se adelantaba en el Capítulo segundo de este trabajo, Cortázar concibe el cuento como una máquina infalible para plasmar ese “otro” orden alternativo a la realidad cotidiana con la máxima economía de medios (ibíd., p. 28). Él mismo teorizó sobre el

que él consideraba un género literario propiamente dicho en “Algunos aspectos del cuento” (1977) y en “Del cuento breve y sus alrededores” (1975).

En el primero de los artículos recoge algunas de las ideas incluidas en el apartado anterior. Cortázar compara en él al cuento con la fotografía por compartir los dos una instantaneidad que los obliga a elegir un acaecimiento o imagen significativos, contraponiéndose así a la novela y al cine. En cuanto a la intensidad y a la tensión, afirma que “el cuento debe ganar por *knockout*, mientras que la novela gana siempre por puntos” (Cortázar, 1977: 265). Coincide también con Poe al denominarlo “caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (ibíd., p. 263). Para Cortázar, un buen cuento es incisivo y mordiente desde las primeras frases. El cuentista es consciente de que no puede recurrir a la acumulación de episodios sucesivos, por lo que debe condensar el espacio y el tiempo. Si bien el tema del cuento puede ser una mera anécdota totalmente trivial y cotidiana, este no deja de ser *excepcional*. Este rasgo reside en el hecho de que el cuento aglutina una realidad infinitamente más vasta que la de la anécdota en sí, produciéndose una “apertura de lo pequeño hacia lo grande” (ibíd., p. 269), un paso de lo cotidiano real a lo fantástico.

Lo que verdaderamente le importa a Cortázar es que “el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector” (ibíd., p. 270). Ese *lector cómplice* es el “juez implacable” que debe ser capaz de reconocer en el cuento un puente que proyecta la significación del autor al otro extremo, que es el que le corresponde como lector.

Pérez-Abadín (2010: 14) afirma que los cuentos de Cortázar

rompen con las convenciones al uso para suscitar la intervención del *lector cómplice* en el proceso creativo. Las ambigüedades y confusiones resultantes de la experimentación técnica, los sentidos irónicos o

profundos, las situaciones irracionales y los finales abiertos se dejan al arbitrio de ese correlato del autor, instado a llenar las lagunas interpretativas de un texto dinámico que solo completa su ciclo en la fase de la lectura.

En definitiva, puede decirse que sus cuentos se bifurcan en dos niveles del espacio narrativo, siendo tarea del lector la de descubrir el segundo nivel, el cual se presenta como un doble fondo oculto. El lector debe recoger las pistas que el autor va dejando inadvertidamente a lo largo del relato y con ellas reconstruir el argumento para resolverlo. (Alazraki, 1994: 59). En otras palabras, el autor se calla para que la narración hable por sí misma y de esta forma conseguir el efecto deseado en el lector. La economía y la vivacidad del género del cuento influyen notablemente en el lector *cómplice*, constituyendo un añadido que no se encuentra en la novela y que dificulta la tarea del lector, a la par que agudiza su imaginación.

Capítulo cuarto

4.1- Objetivos

En este cuarto y último capítulo se pretende poner en práctica lo expuesto en los tres anteriores. A partir de casos de estudio concretos, nueve cuentos en total, se busca demostrar cómo Cortázar consiguió crear esas «lagunas de información» que en el plano textual conforman el *lector implícito*, y que en el empírico se traducen en el esfuerzo llevado a cabo por el *lector cómplice*. Teniendo en cuenta los distintos procedimientos narrativos y recursos de todo tipo que empleó Cortázar en sus cuentos con la finalidad de hacer trabajar a sus lectores y la vastedad del corpus cuentístico de su autoría, he procedido a realizar una selección de aquellos que, bajo mi consideración, son los más representativos de susodichos procedimientos y recursos literarios. Además, mi ineludible condición de *lectora cómplice* va a permitir que aporte mis propias interpretaciones y posibles hipótesis acerca de los cuentos, completando así el proceso de la recepción del texto literario.

Las técnicas que se van a tener en cuenta para el análisis individual de cada uno de los cuentos son los siguientes: las anacronías, el final abierto, el narrador testigo, la fragmentación narrativa, las acciones paralelas, la contigüidad-continuidad de diferentes planos, la alternancia de focalizaciones, la introducción de lo extraño y el recurso de la carta. Algunas de ellas pueden darse en más de un relato al mismo tiempo.

4.2- Las anacronías: “Cartas de mamá” en *Las armas secretas*

En un principio, el lector se encuentra con una historia oscura e incompleta en ciertos aspectos. El enigma que debe descifrar se encuentra contenido en el propio título del

cuento: desconoce el por qué de la turbación de Luis cada vez que recibe una carta de su madre desde Buenos Aires. Las sucesivas retrospectivas internas de este personaje en las que se cuentan sus vivencias previas a su huida a París con Laura compensan la desinformación inicial del lector. A la par que la conciencia de Luis le va entregando de forma ordenada aquello que le falta, el *lector cómplice* va haciendo sus propias averiguaciones para así poder comprender la historia. La oscuridad de datos se va aclarando muy despacio, lo que influye en el ritmo de la acción, que está cuidadosamente regulado por parte de Cortázar, así como en la tensión, que va aumentando progresivamente (vid. Apartado 1 del Apéndice).

Las “cartas de mamá” son fragmentos de una realidad paralela a la de Luis y Laura que permiten al lector asomarse al pasado común de estos dos personajes. Justifican las analepsis distribuidas a lo largo del relato. De esta forma, en él las anacronías siempre van a ser desplazamientos temporales de la acción narrativa del presente hacia el pasado. Aunque el narrador afirma que Luis está ya acostumbrado a recibir periódicamente correspondencia de su madre, cosa que acepta con resignación, el error que esta comete en la última de las cartas lo descoloca por completo. La simple confusión de escribir “Nico” en lugar de “Víctor” es el hecho puntual que altera la rutina de la pareja. ¿Por qué razón quiere ocultar esto a Laura? El lector encontrará una explicación cuando, a través de las analepsis, conozca más datos sobre ese tal Nico. Primero tiene noticia de que este había fallecido hacía más de dos años en Buenos Aires, después que Luis (de quien era hermano) y Laura habían escapado a París tras su muerte. Más adelante se le revela que Nico fue antes novio de Laura y que, tras todos los acontecimientos anteriores, se estableció un silencio tácito entre Luis y Laura sobre este asunto.

Las anacronías permiten al lector apreciar cómo los dos protagonistas gastan su presente en enterrar el pasado. La fusión de ambos tiempos se produce en el instante en el que tanto Laura como Luis ven bajar del tren a quien ellos creen que es Nico, tal y como les había anunciado “mamá” en la última de sus cartas. La omnipresencia de este personaje invadirá sus vidas por completo a modo de castigo por su antigua traición.

4.3- El final abierto: “Casa tomada” en *Bestiario*

Al igual que ocurría en “No se culpe a nadie”, en “Casa tomada” el motor que hace avanzar la acción tiene que ver con la súbita aparición de lo fantástico, manifestado aquí en una especie de entidad extraña y desconocida que acaba tomando la casa en la que viven los protagonistas, la cual tendrá una gran relevancia al final del cuento. Lo más inquietante es que esta procede del propio espacio interno de la casa, aparentemente seguro bajo el punto de vista los protagonistas.

Es importante destacar que en ningún momento el narrador aclara al lector la naturaleza de la fuerza invasora que lo obliga tanto a él como a su hermana Irene a desocupar primero una parte de la casa y después a abandonarla definitivamente. Esto produce una gran ambigüedad en la lectura del cuento, pues contrasta con el hecho de que los personajes sí saben de qué se trata, o al menos así lo parece. El narrador se refiere a la fuerza sobrenatural diciendo “*han* tomado esta parte” (Cortázar, 1988: 111). Esto es indicador de dos cosas. La primera es la pluralidad de identidades de los invasores. La segunda es que el empleo del sujeto elíptico (ellos o ellas) revela una intención de esconder al sujeto, razón por la cual el lector nunca podrá saber quién o qué toma la casa. Esto constituye un vacío de información muy grande, que el lector tratará de suplir con su imaginación.

Como se decía líneas más arriba, susodicha invasión es progresiva y culminará en el desenlace del cuento. Cuando por segunda vez los hermanos oyen ruidos en la parte de la casa que habitan, comprenden que es necesario huir de allí. Esta marcha es tan precipitada que se ven en la calle solamente con lo puesto. El lector percibe cómo se ha producido un cambio en la relación del narrador y de Irene. Este siente lástima por la situación en general y sobre todo por su hermana, que está llorando. Esto es un indicio de sensibilización, ausente hasta ese momento en los personajes, lo que se confirma también cuando la rodea con sus brazos. Sin duda no son los mismos los que abren la puerta desde dentro de la casa que los que la cierran desde fuera. Ahora ya están en el mundo, y adquieren conciencia de ello: el narrador mira su reloj (conciencia de tiempo). De esta forma, parece como si la casa empujara a sus habitantes al verdadero mundo, no al que han construido ellos mediante la limpieza exhaustiva de la casa, tejiendo y leyendo literatura francesa.

El cuento termina con el narrador tirando la llave a la alcantarilla, lo que simboliza su exilio de su único hogar conocido hasta entonces, negando así su regreso a él. La historia ha terminado en las páginas del libro, pero continúa en la mente del lector. No sabe qué les ocurrirá al narrador y a Irene, si podrán seguir con su vida en el mundo real, adaptándose a él; si tal vez algún “pobre diablo” recoja la llave sin saber lo que le espera, pero sobre todo sigue sin resolverse el interrogante sobre las fuerzas que los expulsan de la casa (vid. Apartado 2 del Apéndice). En un nivel de interpretación político, se ha visto este cuento como una alegoría de la situación de Argentina durante la dictadura peronista, de cómo los argentinos, acomodados en una rutina, permanecen ajenos a los que les rodea. Esa fuerza que los obliga a salir de su patria se identifica con la opresión cada vez mayor del régimen. No obstante, sin recurrir al componente

político para hallar una significación del texto, lo cierto es que el final de “Casa tomada” queda abierto a la libre interpretación del lector.

4.4- El narrador testigo: “Tango de vuelta” en *Queremos tanto a Glenda*

Desde el mismo comienzo de “Tango de vuelta” se le plantea al lector la principal dificultad a la que tendrá que hacer frente a lo largo de todo el relato. Los acontecimientos que en él se desarrollan son presentados a través de la mirada de un narrador testigo que actúa como intermediario entre los protagonistas de la historia (Flora, Matilde y Emilio) y el lector. Este es un narrador en tercera persona que recoge por escrito lo que Flora le cuenta de viva voz.

De esta forma, antes de llegar al lector, los hechos pasan por un doble filtro: en primer lugar, el de Flora, quien va a relatar al narrador sus vivencias en primera persona; y el del propio narrador, que aunque no haya presenciado los hechos directamente, hace sus propias cábalas, aportando así todo aquello que rodeaba la historia y que Flora desconocía. Ambos puntos de vista son muy subjetivos. Flora cuenta algo que le sucedió a ella, por lo que le resulta imposible ser objetiva, mientras que el narrador, completando esos vacíos de información, actúa como si fuese un *lector cómplice*.

El narrador asume este papel ya al comienzo del cuento cuando afirma: “Uno se va contando despacito las cosas, imaginándolas al principio a base de Flora o una puerta que se abre o un chico que grita, después esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo” (Cortázar, 1998: 370). Así, hace modificaciones a la versión inicial de Flora al insertar sus suposiciones. El lector desconoce el grado de credibilidad del narrador, pues es incapaz de distinguir con claridad si se ciñe a o no a lo que Flora le relató. A la hora

de narrar la historia llama la atención el hecho de que la mayoría de las veces lo haga adoptando el punto de vista de Matilde en lugar del de la joven criada, por quien dice conocer los hechos. Aunque parezca ser narrador testigo indirecto, se comporta como si en realidad fuera omnisciente. Sabe del pasado común de Matilde y Emilio en México y tiene conocimiento de los más íntimos pensamientos de ella, a través de los cuales el lector puede crearse una imagen de Emilio.

En este sentido el narrador actúa como un escritor. Él mismo confiesa su afán de serlo: “A mí me gusta escribir para mí, tengo cuadernos y cuadernos, versos y hasta una novela...” (ibíd.). Así, el lector, del mismo modo en que el narrador había añadido parte de la focalización, debe intentar hacer sus propias suposiciones, como cómplice de la lectura que es.

Esto se aprecia claramente en el final del cuento, donde se alternan los puntos de vista de Matilde, Emilio y Flora (vid. Apartado 3 del Apéndice) Si a lo largo del cuento el narrador se había encargado de ofrecernos información sobre los personajes, en el desenlace de “Tango de vuelta” se produce una omisión de lo que ocurre una vez Emilio entra en el cuarto de Matilde. El lector solo sabe lo que presencié Flora, es decir, cómo los dos cuerpos bajaban rodando por las escaleras. Todo lo demás, es decir, qué pudo ocurrir entre ellos una vez se encontraron a solas, depende de lo que el lector imagine.

4.5- La fragmentación narrativa: “Puzzle” en *La otra orilla*

Quizá este sea uno de los relatos que mejor represente la poética del cuento cortazariana, tanto a nivel de contenido como formal. Su título, cargado de significación, aúna estas dos dimensiones del texto literario. Anticipa la que será la tarea primordial del *lector cómplice* en el proceso de lectura: la de recomponer, como si de las piezas de un *puzzle* se tratase, los distintos fragmentos de la historia que se ponen

ante él. Aunque siguen un orden cronológico, carecen de una transición causal entre ellos. Para poder seguir el hilo argumental del cuento, el lector tendrá que valerse de sus propias capacidades creativas con el objetivo de rellenar esos vacíos de información que se encuentran entre los distintos fragmentos, creando diversas hipótesis que los conecten de un modo más o menos lógico. Al mismo tiempo, en “Puzzle” también se puede apreciar un cuidado desarrollo del *lector implícito*. Cortázar deja en estado potencial gran cantidad de elementos, siendo el lector el encargado de completarlos.

Esto se puede ver cuando, justo a continuación del fragmento en el que ese “usted” sale de la habitación de Ralph tras haberlo asesinado, se inicia el diálogo entre Rebeca y “usted” a la mañana siguiente. El narrador no da indicaciones de ningún tipo acerca de cómo el homicida se ha deshecho del cadáver, lo que plantea un interrogante al lector. Para lograr ese efecto desconcertante se alternan a lo largo de todo el cuento los pasajes del narrador con los diálogos, siendo esto una muestra de la fragmentación narrativa (vid. Apartado 4 del Apéndice).

No obstante, el empleo de un narrador en segunda persona con una omnisciencia absoluta también contribuye a confundir al *lector cómplice*: crea la ilusión de que se dirige directamente a él, haciéndole creer que ha sido quien ha dado muerte a Ralph. El narrador conoce todos los detalles de lo que ha ocurrido, pero no ofrece toda la información al lector-asesino.

El final del relato puede ser visto bien como la solución al interrogante inicial o bien como una complicación aún mayor para llegar a su completa interpretación. El momento en el que “usted” levanta la tapa de la olla por orden expresa de su “hermanita” y encuentra en su interior algo que no se dice exactamente qué es (pero que el lector intuye que se trata de algún miembro del cuerpo de Ralph) constituye el clímax

de la acción. A partir de aquí se plantean dos posibilidades de entender el cuento. La primera de ellas es que Rebeca hubiese conseguido persuadir sutilmente a “usted” para que asesinara a Ralph, sin que este sospechase que al hacerlo obedecía la voluntad de su hermana y no la suya propia. Su inquietante apacibilidad durante la cena le revela a “usted” la verdad, quien considerándose tan inteligente, no había caído en la cuenta de que no era más que una marioneta de Rebeca. Esto lo trastorna hasta tal punto que termina ingresado en algún tipo de institución mental. La segunda posibilidad es que “usted” hubiese cometido el asesinato *motu proprio*, pero a pesar de su inteligencia y cuidado para ocultarlo todo, su hermana lo descubriese. Lo pone a prueba con el artificio de la sopa para ver cómo reacciona. Cuando “usted” comprende su error, intolerable bajo su punto de vista, se vuelve loco, obsesionado con la idea de perfección.

El resultado final no es otro que la resolución del *puzzle*, la cual deja una extraña sensación de incertidumbre en el lector, quien pese a haber colaborado en la actualización del texto, siente que hay algo que se le escapa.

4.6- Acciones paralelas: “Todos los fuegos el fuego” en *Todos los fuegos el fuego*

El tratamiento cinematográfico que Cortázar hace de la acción en este cuento resulta ciertamente sorprendente. Escrito a modo de guión, se recogen en él dieciocho secuencias sucesivas pertenecientes a dos historias paralelas que tienen lugar en diferentes coordenadas espacio-temporales: un circo romano de provincia y un apartamento parisino. Con una diferencia aproximada de dos mil años entre ellas, van a tener en común un triángulo amoroso, así como un incendio. Sin embargo, al no existir ninguna indicación concreta al inicio de cada una de las secuencias que proporcione el enclave espacial de la acción (cosa que sí ocurriría en un guión), el lector tendrá que decidir, a medida que lee, cuál corresponde a cada historia.

Para despistarlo, Cortázar elimina toda clase de señales secuenciales (“entonces”, “en cambio”, “mientras tanto”, etc.), lo que provoca un refuerzo de la ambigüedad en la narración. Es preciso que el *lector cómplice* desenrede la maraña literaria por sí solo, sacando sus propias conclusiones. No obstante, la repetición de ciertas actitudes en los personajes tanto en una como en otra historia lo va a ayudar a comprender lo que se está narrando. Estos comportamientos son: la incomunicación, de Irene con su esposo y de Jeanne con Roland, que está al otro lado del teléfono; el amor, adúltero en los dos casos; y la aniquilación, que al final del cuento alcanzará a todos. En este sentido, el lector es capaz de establecer una relación de causalidad lógica entre ambas acciones. La relación que comienza a quebrarse es la del procónsul y su mujer, pero la ruptura definitiva no se produce en su plano de ficción, sino en el del París del siglo XX. Así, Jeanne sería la reencarnación de Irene: la primera sí consigue hacerse con el veneno (los somníferos) que la segunda prometió que encontraría algún día.

El narrador presenta alternativamente, tal y como si estuviese haciendo uso de una cámara fotográfica, momentos de una y otra acción. En ocasiones se produce una superposición de estas mediante un nexo que actúa como elemento de unión, ayudando de esta forma a marcar el paralelismo existente entre ambas tramas. Esto se ve en el momento de la muerte de Marco, al que inmediatamente sigue la descripción en la que se sugiere el suicidio de Jeanne, o, de manera más clara en el final del cuento (vid. Apartado 5 del Apéndice). El incendio que se origina en el circo romano es el mismo que el que causa el cigarrillo en el apartamento de Roland: todos los fuegos, independientemente del momento y del lugar en que se produzcan, son un mismo fuego. De nuevo aquí el título cobra sentido para el lector una vez este conoce el desenlace del relato, ofreciéndole una imagen purificadora y una posibilidad de liberación para sus atormentados protagonistas.

4.7- La contigüidad-continuidad de diferentes planos: “Continuidad de los parques” en *Final del juego*

La clave interpretativa de este breve cuento se le ofrece al lector, de una forma sencilla y eficaz, a través del paratexto que lo precede. La “continuidad” hace referencia a la prolongación que existe entre las dos realidades contenidas en el texto. Por un lado está la Realidad 1, la del personaje que lee la novela sentado en su sillón de terciopelo. Por otro, la Realidad 2 a la que pertenecen los amantes que se dan cita en la cabaña, los cuales son a su vez los protagonistas de la novela del lector de la Realidad 1. Lo que ocurre es que ambas van a coexistir progresivamente hasta converger en un punto común, a partir del cual serán una única realidad fruto de la fusión de las dos anteriores. “Los parques”, por su parte, remiten a ese punto exacto en el que la Realidad 1 y la Realidad 2 se encuentran en el espacio y en el tiempo. La repetición de dos sintagmas con similar significación (“el parque de robles” primeramente y “la alameda que llevaba a la casa” después) es lo que actúa a modo de enlace entre ellas. No obstante, el lector solamente descubrirá el verdadero valor del título del cuento una vez lo haya finalizado, cobrando así sentido completo.

Cortázar logra que su *lector cómplice* sea consciente de esa superposición de realidades mediante la transferencia de elementos de una a otra. Estos son: el mayordomo, el propio hombre leyendo, la novela, el sofá de alto respaldo de terciopelo verde, el ventanal y los ya mencionados parques próximos a la casa. Se puede apreciar aquí algo semejante al proceso de la diseminación recolectiva. El narrador nombra progresivamente todos y cada uno de los elementos anteriores en el inicio del cuento para al final volver a repetirlos de una forma más concentrada (vid. Apartado 6 del Apéndice). Si el lector está sometido desde un principio a la tensión de lo que sucede en la Realidad 2, al igual que lo está el personaje de la Realidad 1, nota como esta va *in*

crescendo a medida que avanza en su lectura. El ritmo, perfectamente graduado por Cortázar, se acelerará en el desenlace, volviéndose angustioso como en una pesadilla. Aunque sí hay interrupciones ortográficas, no hay ninguna interrupción anímica. No hay tregua posible para el lector, quien tiene que intentar construir rápidamente una explicación lógica (al menos según él) para lo que está leyendo.

Cortázar consigue así involucrar al *lector cómplice* en su juego narrativo. El final del cuento, sorprendente e inquietante, abre la puerta a la duda en el lector. Si en “Continuidad de los parques” la Realidad 1 sucumbe ante la contaminación de la ilusión novelesca de la Realidad 2 sin que “el lector víctima” pueda percatarse, ¿le podría ocurrir lo mismo a él? La distancia entre el *lector cómplice* y los eventos descritos en el cuento se anula, produciéndose un aumento del efecto de mimesis. No existen límites entre la ficción y la realidad. El lector tendrá que decidir por sí mismo qué es real y qué no.

4.8- Alternancia de focalizaciones: “La barca o Nueva visita a Venecia” en *Alguien que anda por ahí*

Si bien es cierto que en la literatura cortazariana se busca ante todo la participación activa del lector, en “La barca o Nueva visita a Venecia” quien, en parte, se va a encargar de rellenar los vacíos de información del *lector implícito* va a ser uno de los propios personajes del cuento, Dora. De este modo, la situación que se presenta ante los ojos del *lector cómplice* es totalmente pirandelliana: por un lado, el autor habla de su propia obra y de sus personajes, por otro, uno de ellos se dirige a él, criticando su estilo y el desarrollo de algunos pasajes del relato. Este hecho puede resultar extraño para el lector, puesto que a lo largo de su lectura verá como se intercalan las voces de tres narradores distintos, así como los monólogos interiores de Valentina.

Estos narradores son, por el siguiente orden, el autor del prólogo, el propio narrador del cuento y Dora (vid. Apartado 7 del Apéndice). La intervención del primero de ellos se diferencia del resto del cuerpo textual por ir escrito en letra cursiva. En el breve prólogo que en realidad también forma parte del cuento, su autor-narrador habla sobre su voluntad de perfección literaria. Veintidós años antes del momento en el que escribe había elaborado un relato titulado “La barca” que no publicó por considerarlo de pésima calidad artística. Desde su situación actual considera necesario hacer en él algunas modificaciones a favor de su verosimilitud: “Es entonces que Dora entra en escena” (Cortázar, 1998: 161). Así, el lector se va a encontrar con dos textos, “La barca” y “Nueva visita a Venecia”, siendo el segundo de ellos el resultado de añadirle al primero las apreciaciones de Dora, las cuales también están en cursiva y sangradas a la izquierda para facilitar la comprensión del lector.

Se entrecruzan en el cuento dos realidades. La Realidad 2 está representada por el plano de la ficción literaria y la cuenta el narrador. Esta se incluye en el seno de la Realidad 1, a la que pertenecen los comentarios críticos de Dora y el prólogo del autor. Dora considera que la información que el narrador del cuento ofrece al lector sobre ella es insuficiente o poco exacta, yendo la mayoría de las veces en su contra y clarificando ciertos aspectos. Introduce comentarios muy subjetivos y ofrece sus propias interpretaciones de los hechos que le acaecen a Valentina durante su viaje a Italia.

Cortázar pone así de manifiesto no solo la importancia de las distintas interpretaciones que cada uno puede atribuir al texto literario en el proceso de lectura individual, sino también el valor añadido que guardan las relecturas. Muchas veces dar una segunda vuelta, hacer una “nueva visita” a una obra permite obtener otra visión distinta que de lo contrario se le escaparía al lector. En este cuento en concreto, el *lector*

cómplice no sabría con tanta seguridad (solamente elaboraría hipótesis sobre ello) de las tendencias sexuales de Dora y de sus sentimientos hacia Valentina.

4.9- Lo extraño: “No se culpe a nadie” en *Final del juego*

La aparición inesperada de lo extraño es el desencadenante de la historia narrada en “No se culpe a nadie”. Con el objetivo de comprender los hechos que ante él se presentan, el *lector cómplice* tendrá que recurrir a las capacidades que como lector posee para ser capaz de sacar sus propias conclusiones de lo que está leyendo, además de una interpretación total del cuento. Durante el transcurso de su lectura tendrá que hacer frente a algunos obstáculos como son el vertiginoso ritmo narrativo del relato y el incremento progresivo de su tensión, los cuales obligan al lector a ir contrarreloj en su intento de rellenar los vacíos informativos que se encuentran a lo largo de todo el texto.

A simple vista, el argumento del cuento parece sencillo: un hombre que intenta ponerse un pulóver no lo consigue y termina suicidándose. De un acto tan cotidiano como es el vestirse para salir a la calle, Cortázar crea una breve historia que capta por completo al lector desde el primer momento, consiguiendo que este sienta la misma sensación de agobio e impotencia que experimenta el protagonista. Mientras que este solamente lucha agónicamente por liberarse del pulóver, sin preguntarse por qué motivo le está ocurriendo algo que no es para nada común, el lector, que no pierde detalle de esta pugna, intenta buscar una explicación lógica a lo extraño y adelantarse a los acontecimientos que vendrán después, especulando acerca de los posibles desenlaces de la acción (vid. Apartado 8 del Apéndice).

El clímax del relato se logra a través de su complejo engranaje lingüístico. El narrador omnisciente en tercera persona registra cada uno de los movimientos del personaje. Para ello, emplea frases cortas unidas por comas, así como un número muy

reducido de puntos, lo cual acelera la tensión del relato. Los distintos elementos aparecen asociados continuamente y con cierta brusquedad: las manos y el pulóver, la cabeza aprisionada en el pulóver y la mente del hombre que desea desesperadamente salir al “afuera” del mismo. El lector siente que la lucha no tiene final, puesto que parece como si el narrador estuviera describiendo las mismas acciones del personaje una y otra vez. Esto despista enormemente al lector, a quien el desenlace coge por sorpresa.

Cortázar juega hasta la última línea del cuento. Con la frase “y doce pisos” (Cortázar, 1998: 296) se da por concluido el relato, lo que hace suponer al lector que el protagonista finalmente se decantó por el suicidio, consiguiendo así la tan ansiada libertad que buscaba. No obstante, la incógnita sigue todavía presente. ¿Fue el pulóver, poseído por alguna clase de fuerza sobrenatural, el causante de la demencia que empujó al protagonista acabar con su vida? ¿O quizá él mismo imaginó todo en su cabeza como un pretexto para hacerlo? Llegado a este punto, el lector debe elegir qué opción de las dos anteriores es la que más lo convence, aunque también es posible que decida aplicar la idea del título y que así “no se culpe a nadie”.

4.10- El recurso de la carta: “Carta a una señorita en París” en *Bestiario*

El presente cuento está constituido única y exclusivamente por el texto de la carta que el narrador protagonista, cuya identidad se desconoce, le dirige a Andrée, la “señorita” a la que alude el título. Desde su presente, en el que escribe la carta, el emisor hace referencia a acontecimientos pasados, tomando como *terminus ex quo* su llegada al departamento de la calle Suipacha propiedad de Andrée. Este cambio de domicilio es solamente temporal, hasta que la legítima propietaria del inmueble regrese de París. Sin embargo, ya desde un primer momento el narrador protagonista se muestra disconforme con el hecho de tener que vivir allí. Le molesta alterar el orden cerrado y perfecto de la

casa, aunque confiesa que el auténtico motivo por el que le escribe es por “los conejitos”. Quiere que Andrée comprenda que los verdaderos causantes de los estragos que encontrará en la vivienda cuando regrese no son otros que estas pequeñas criaturas y no él, como sería lógico pensar.

A medida que avanza su narración de los sucesos, el lector se percató de que el emisor interrumpe su actividad de escritura en tres ocasiones para más tarde volver a retomar la carta en el punto exacto donde la había dejado. Entre estas pausas se produce el vómito de los conejitos. El narrador no explicita cuánto tiempo pasa exactamente entre unas y otras: solo le preocupa decir que el número de conejitos va aumentando progresivamente (vid. Apartado 9 del Apéndice).

Pero además de remitirse al pasado y al presente, en el párrafo final del cuento el narrador protagonista le confiesa sus planes a Andrée. Pretende suicidarse tirándose por la ventana, después de haber arrojado a los conejitos al vacío.

Cortázar utiliza el recurso de la carta con gran perspicacia para sembrar la duda en el lector *cómplice*. Este supone que, por su condición de carta, su emisor espera una contestación por parte la persona a la que va dirigida. En el caso de “Carta a una señorita en París”, el receptor precisado nominalmente (Andrée) sugiere paralelamente, en cierta medida, un destinatario-lector. No obstante, ni uno ni otro darán una respuesta efectiva a la carta. Al lector le es imposible por encontrarse en el nivel de la realidad y no en el de la ficción literaria, mientras que Andrée sí podría haberlo hecho. Al no existir una carta de réplica de esta al narrador protagonista inmediatamente después del texto, el lector puede pensar varias cosas. Por una parte, cabe la posibilidad de que Andrée no llegase a recibir nunca la carta porque en realidad su autor la escribió para sí mismo con la intención de liberarse de sus fantasmas interiores. Desde este punto de

vista, la carta sería más bien un soliloquio que no espera respuesta por parte de su emisor. Por otra parte, si el narrador protagonista terminó por suicidarse, es lógico que una vez que Andrée leyese la carta tras conocer la noticia de su muerte, no le contestase. O tal vez pueda ser que la carta nunca llegase a manos de Andrée, quedándose en el aire la incógnita del suicidio del narrador, o que este nunca cumpliera su voluntad de acabar con su vida.

De una forma u otra, el lector no llega a saber con exactitud qué ocurrió con el narrador protagonista ni cuál fue la reacción de Andrée, si es que la hubo, quedando así el final abierto a la libre interpretación de los lectores.

Conclusión

El objetivo de lo expuesto en estos cuatro capítulos ha sido el de suscitar una reflexión sobre Cortázar, su producción cuentística y la importancia del *lector cómplice*. A lo largo de sus páginas se ha puesto de manifiesto la gran maestría con la que este autor fue capaz de hacer de sus cuentos criaturas vivientes, así como el excepcional juego al que somete a sus lectores en el acto de leer. Sin duda Cortázar asimiló los novedosos preceptos de Iser y otros autores y supo aplicarlos en su literatura: el ejemplo más claro de ello es el de la entidad narrativa del *lector implícito*. Sin embargo, decidió ir más allá. Como Mario Vargas Llosa (1998: 16) indica en su prólogo a la edición de los *Cuentos Completos* de la editorial Alfaguara, “en los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada”.

Su tan personal concepción de la literatura, especialmente del cuento como género narrativo, lo llevó a explorar la vastedad de posibilidades que ofrece el terreno literario, lo cual le valió la fama, ganándose además la admiración y el respeto del público y de la crítica. La brevedad de sus relatos, junto con el juego de vacíos de información y de pistas colocadas estratégicamente a lo largo del texto literario, así como sus recursos para despistar al lector y engañarlo, son los puntos fuertes de su creación literaria. Resulta obvio que el *lector cómplice* es el óptimo para la lectura de sus obras, y este debe trabajar por su cuenta, encontrando en esta labor cierto placer al descifrar los enigmas de los textos cortazarianos.

No obstante, no se debe pensar que tan sólo el lector es el cómplice. El propio Cortázar es cómplice también, pues desde los distintos artificios narrativos tiende su mano a los lectores como únicamente saben hacerlo los amigos. De esta forma surge el concepto de literatura como amistad en Cortázar, derivada de la cooperación entre los dos polos que rodean al texto literario. Hay un diálogo constante entre lector (receptor) y autor (emisor) que tiene como canal el texto literario, y esto lo logra con éxito Cortázar. La amistad del autor con el lector rompe con la postura autorial inaccesible de los siglos anteriores. Cortázar reta al lector, reclama su participación, pues es consciente de que la obra literaria solo tiene su realización última en la conciencia del lector.

Sus cuentos tienen el poder de incluirnos a los lectores, de abrir sus puertas para que seamos un personaje más que ingresa en el mundo de la ficción, consiguiendo así ampliar los horizontes de nuestra existencia. Lo fantástico e irracional es tan posible como lo real que ya forma parte de nuestras vidas. Consigue hacer de la verdad fingida de la literatura nuestra propia verdad. Al igual que hace el *lector cómplice* al rellenar los vacíos del *lector implícito*, Cortázar quiere que este, como ser humano que es, complete aquello que está sin acabar en su vida utilizando su imaginación. De esta forma, se produce una fusión del plano literario con el de la vida real mediante el acto de leer.

No cabe duda de que nos permite a los lectores “formular lo informulable” como nunca antes se había hecho.

Bibliografía

- **Bibliografía primaria**

Cortázar, J., *Cuentos completos* (vols. 1 y 2), Madrid, Alfaguara, 1998.

—, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 2008.

Woolf, V., *El lector común*, trad. de Daniel Nisa, Madrid, Debolsillo, 2010.

- **Bibliografía secundaria**

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

Alba, H., “Filosofía y arte en *Rayuela*, entre otras cosas” en *Taula: Quaderns de Pensament*, 38, 2004, pp. 61-68.

Anderson, B., *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos, 1990.

Castellet, J.M., *La hora del lector: notas para una iniciación a la lectura en nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

Cortázar, J., “Del cuento breve y sus alrededores” en *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1975.

De Mora, C., *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

Eco, U., *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999.

Heras León, G., *Los desafíos de la ficción: técnicas narrativas*, La Habana, Casa Editorial Abril, 2002.

Iser, W., *The Implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975.

—, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

Mora, G., *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa de Turanzas, D.L, 1985.

Pérez-Abadín Barro, M.S., “Para una indefinición del cuento” en *Cortázar y Che Guevara: Lectura de “Reunión”*, Oxford, Peter Lang, 2010.

Quintero Marín, M.C., *La Cuentística de Julio Cortázar*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

Rubio Montaner, P., “La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en primera persona” en *Revista de Filología*, 7, 1991, pp. 235-238.

VV.AA (Miguel Barnet, Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y otros), “Algunos aspectos del cuento” en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, LAIA, 1977, pp. 261-276.

Villanueva, D. y Viña Liste, J.M., *Trayectorias de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Villanueva, D., *El comentario del texto narrativo: novela y cuento*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.

—, *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones universitarias, 1991.

- **Páginas web**

Cortázar, J., “El sentimiento de lo fantástico” (Conferencia de Julio Cortázar en la Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela, 1982). 16/06/14.

[http://editorialhulas.escribirte.com.ar/1517/-el-sentimiento-de-lo-fantastico---conferencia-de-julio-cortazar-en-la-universidad-catolica-andres-bello-\(1982\)---.html](http://editorialhulas.escribirte.com.ar/1517/-el-sentimiento-de-lo-fantastico---conferencia-de-julio-cortazar-en-la-universidad-catolica-andres-bello-(1982)---.html)

Quintana Tejera, L., “Análisis de elementos lúdicos en *Final del juego* de Julio Cortázar”. 03/06/14. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/continui.html>

Ambriz Aguilar, C.E., “Texto tomado. Análisis narratológico de *Casa tomada* de Julio Cortázar”. 11/06/14. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/casatoma.html>

Apéndice²

Apartado 1. “Cartas de mamá” (vol. 1)

1º: muerte de Nico. “Ninguna de las dos lo nombraba, y hacía más de dos años que Nico había muerto.” (pág. 181)

2º: huída de Laura y Luis a París. “Llevaban más de dos años en París, habían salido de Buenos Aires apenas dos meses después de la muerte de Nico.” (pág. 182)

3º: Luis y Nico eran hermanos. “Se había jurado escapar de la Argentina, del caserón de Flores, de mamá y los perros y su hermano (que ya estaba enfermo).” (pág. 182)

4º: Laura fue novia de Nico antes que de Luis. “La mano de Nico se acostaría despacio sobre el muslo de Laura (el pobre Nico, tan tímido tan novio)... Había bastado el capricho de ir una noche a la misma sala que frecuentaba Nico, el azar de una presentación fraternal.” (183)

Apartado 2. “Casa tomada” (vol. 1)

“Han tomado esta parte — dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

— ¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? -le pregunté inútilmente.

— No, nada.

² Todos los ejemplos están tomados de los *Cuentos Completos* de la editorial Alfaguara, indicándose entre paréntesis al lado de cada uno de los títulos el volumen al que pertenecen.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.” (111)

Apartado 3. “Tango de vuelta” (vol. 2)

Punto de vista de Matilde: “En el segundo whisky Matilde oyó sonar las diez en algún campanario lejano, pensó que nunca había oído antes esa campana, contó cada toque y miró el teléfono, a lo mejor Perla pero no, Perla a esa hora no, siempre lo tomaba mal o no estaba.” (377-378)

Punto de vista de Emilio: “Cerró la puerta como agregando otro poco de silencio a la casa, desnudo atravesó la cocina y el salón, enfrentó la escalera y puso el pie en el primer peldaño, tanteándolo. Buena madera, buena casa la de Germán Morales. En el tercer peldaño vio marcarse la raya de luz bajo la puerta del dormitorio; subió los otros cuatro peldaños y puso la mano en el picaporte, abrió la puerta de un solo envión.” (379)

Punto de vista de Flora: “Llegó al pie de la escalera y los vio en la puerta tambaleándose, los cuerpos desnudos vueltos una sola masa que se desplomaba lentamente en el rellano, que resbalaba por los peldaños, que sin desprenderse rodaba escalera abajo en una maraña confusa hasta detenerse inmóvil en la alfombra del salón, el cuchillo en el pecho de Simón boca arriba y Matilde.” (379-380)

Apartado 4. “Puzzle” (vol. 1)

“Usted desenterró la hoja, la limpió en su pañuelo, acarició suavemente el cabello de Ralph —lo cual era una ofensa premeditada— y fue hacia la ventana. Estuvo largo rato inclinado sobre el abismo, mirando Nueva York. La miraba atentamente, con gesto de descubridor que se adelanta visualmente a la proa de su navío. La noche era antipoética y calva. Allá abajo, siluetas de automóviles regresaban a condición de escarabajos y luciérnagas por el imperio del color y la hora y la distancia.

Usted abrió la puerta, la cerró otra vez, y se fue por el corredor, con una dulce sonrisa de ángel perdida fuera de los dientes.

—Buen día.

—Buen día.

— ¿Dormiste bien?

—Bien. ¿Y tú?

—Bien.” (53)

Apartado 5. “Todos los fuegos el fuego” (vol. 1)

“Irene ve moverse el brazo de Marco, un lento movimiento inútil como si quisiera arrancarse el tridente hundido en los riñones. Imagina al procónsul desnudo en la arena, con el mismo tridente clavado hasta el asta. Pero el procónsul no movería el brazo con esa dignidad última; chillaría pataleando como una liebre, pediría perdón a un público indignado. Aceptando la mano que le tiende su marido para ayudarla a levantarse, asiente una vez más; el brazo ha dejado de moverse, lo único que queda por hacer es

sonreír, refugiarse en la inteligencia. | Al gato no parece gustarle la inmovilidad de Jeanne, sigue tumbado de espaldas esperando una caricia; después, como si le molestara ese dedo contra la piel del flanco, maúlla destempladamente y da media vuelta para alejarse, ya olvidado y soñoliento.” (587)

“Los hay que saltan a la arena por centenares, buscando otras salidas, pero el humo del aceite borra las imágenes, un jirón de tela flota en el extremo de las llamas y cae sobre el procónsul antes de que pueda guarecerse en el pasaje que lleva a la galería imperial. Irene se vuelve al oír su grito, le arranca la tela chamuscada tomándola con dos dedos, delicadamente. «No podremos salir», dice, «están amontonados ahí abajo como animales». | Entonces Sonia grita, queriendo desatarse del abrazo ardiente que la envuelve desde el sueño, y su primer alarido se confunde con el de Roland que inútilmente quiere enderezarse, ahogado por el humo negro. Todavía gritan, cada vez más débilmente, cuando el carro de bomberos entra a toda máquina por la calle atestada de curiosos. «Es en el décimo piso», dice el teniente. «Va a ser duro, hay viento del norte. Vamos.»” (588-589)

Apartado 6. “Continuidad de los parques” (vol. 1)

“Había empezado a leer **la novela** unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el **mayordomo** una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el **parque de los robles**. 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** y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo

los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del **alto respaldo**, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de **los ventanales** danzaba el aire del atardecer bajo los robles.” (291)

“Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo **la alameda que llevaba a la casa**. 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. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de **los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela**.” (292)

Apartado 7. “La barca o Nueva visita a Venecia” (vol. 2)

a) Narrador-autor

Así, la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original que, aparte de correcciones depuro detalle y la eliminación de breves pasajes repetitivos, es el mismo que escribí a mano en la Pensione dei Dogi en 1954. El lector encontrará en él todo lo que me parece malo como escritura y a Dora malo como contenido, y que quizá, una vez más, sea el efecto recíproco de una misma causa. (161)

b) Narrador del cuento

“A la hora de cenar llegó Dora de Padua, bullente de noticias sobre Giotto y Altichiero. Encontró que Valentina estaba muy bien, y dijo que Adriano había hablado vagamente

de renunciar a su viaje a Lucca, pero que después lo había perdido de vista. «Yo diría que se ha enamorado de ti», soltó al pasar, con su risa de soslayo. Le encantaba Venecia, de la que aún no había visto nada, y se jactaba de deducir las maravillas de la ciudad por la sola conducta de los camareros y los fachini. «Tan fino todo, tan fino», repetía saboreando sus camarones.» (180)

c) Réplica de Dora al narrador

Con perdón de la palabra, en mi puta vida he dicho una frase semejante. ¿Qué clase de ignorada venganza habita esto? O bien (si, empiezo a adivinarlo, a creerlo) todo nace de un subconsciente que también ha hecho nacer a Valentina, que desconociéndola en la superficie y equivocándose todo el tiempo sobre sus conductas y sus razones, acierta sin saberlo en las aguas profundas, allí donde Valentina no ha olvidado Roma, el mostrador de la agencia, la aceptación de compartir un cuarto y un viaje. En esos relámpagos que nacen como peces abisales para asomar un segundo sobre las aguas, yo soy deliberadamente deformada y ofendida, me vuelvo lo que me hacen decir. (180)

d) Sentimientos de Dora hacia Valentina

Conmigo ningún problema (si me elegía); al final del viaje adiós querida, fue tan dulce y tan bello, adiós, adiós. En cambio Adriano... Las dos habíamos sentido lo mismo: con la boca de Adriano no se jugaba. Esos labios... (Pensar que ella les permitía que conocieran cada rincón de su piel: hay cosas que me rebasan, claro que es cuestión de libido, we know we know we know). (168)

Apartado 8. “No se culpe a nadie” (vol. 1)

“Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo.” (293)

Apartado 9. “Carta a una señorita en París” (vol. 1)

“Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris.” (115)

“Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí. Ahí dentro.” (115)

“Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andréé, bajo una sorda grisalla de amanecer. ¿Es de veras el día siguiente, Andréé? Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy.” (117)

“Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa. Dejaré esta carta esperándola, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París. (...) No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.”
(117-118)