

Cannavacciuolo, Margherita. *El cuerpo cómplice. Los cuentos de Julio Cortázar*. Prólogo de Rafael Olea Franco. Madrid: Visor, 2021.

La novedad de este volumen en la multiplicación innumerable de la crítica cortazariana se centra, como señala Olea Franco, en “la elección de un eje nodal para la construcción de lo fantástico” (12) y que la autora encuentra en el cuerpo identificado con la “frontera donde se soslaya y se anuncia el mecanismo fantástico” (21). Desde la narrativa juvenil hasta la madurez se repiten algunos motivos como las manos (“Las manos que crecen”, “Estación de la mano”, “Mudanzas”, así como “No se culpe a nadie” y “Relato en un fondo de agua”). En resumen “considerar el cuerpo del personaje como punto de arranque de los mecanismos narrativos en los que la trasgresión fantástica se articula” (19-20).

El ingente esfuerzo teórico desplegado en apenas diez páginas presenta el desarrollo de la propuesta, donde, con rigor, la autora va a proporcionar una definición y delimitación de lo fantástico que reúne una amplia gama de críticas que van de lo filosófico y corporal a la teoría literaria. Se sumerge en un útil compendio de reflexiones teóricas que abarcan desde la fenomenología de Husserl y sus teorías de la percepción a la extensa bibliografía sobre el cuerpo de George Simmel, Le Breton, Vannini, Howes o Crosley. Alternados con la idea de lo fantástico como yuxtaposición y contradicción que propone Bessière y que compendia Campra en el concepto de disonancia. Términos que surgen del esencial concepto de límite o frontera, definido por Jean-Luc Nancy “intersección” de lo extraño “en el continuo del sentido, en el continuo de la materia” (21), lo que afecta al sujeto cuando este pierde el dominio de su cuerpo por el elemento fantástico” (21), una enajenación corporal que mucho tiene de posesión (Alain Sicard). Términos que, a su vez, se remontan a la idea teorizada por Freud y Lacan, donde lo Real es la cara oculta de la realidad, manifestada a través de la ambigüedad. Términos que se adecuan a Cortázar. “El derrumbe de la unidad gnoseológica del sujeto y del mundo [...] se convierte en un estandarte más dentro de la cruzada emprendida por Cortázar a través de su praxis literaria en contra de [...] la rutina y el orden anquilosados” (24). Un conjunto de apreciaciones que le permiten acceder a una definición de lo fantástico en relación con el cuerpo, donde nuevamente demuestra su manejo de la crítica (Bioy, Caillois, Jackson, Olea Franco, Campra, Borges, etc.).

Acierta además en el uso del término certidumbre, Para definir la pérdida esencial que marca el siglo XX. La ambigüedad de la realidad “cultural “que esconde “una segunda realidad” en palabras de Cortázar. En el desarrollo de lo fantástico en Cortázar, afirma Alazraki, no es la metáfora alógica la que alberga lo fantástico sino “el hombre y su situación en el mundo” que tiene como resultado “una profunda modificación del estatuto de personaje” (Sicard), moldeados en el existencialismo y el surrealismo.

A su vez la inserción en lo cotidiano proporciona el necesario anclaje para que tenga lugar el “protagonismo del cuerpo en sus narraciones” (29). Una extensa bibliografía sobre la crítica esencial de Cortázar a la que se añaden las propias afirmaciones del autor en entrevistas y ensayos, combinados con estudios más particulares centrados en el cuerpo como el de Laszlo Scholz, Armando Pereira, Hector Cavallari, PeterFrölicher, Carlos Rey, Noe Jitrik o Carmen de Mora. Y una variada nómina de críticos desde Malva Filer, Jaime Concha, Antonio Planells, Jaime Alazraki, Alberto Paredes, Pablo Brescia, Rosalba Campra y el imprescindible Jaime Alazraki.

Pero esta introducción es tan solo un denso y documentado repaso por la crítica para centrarse en el verdadero objeto que motiva y concede originalidad a este volumen: el cuerpo como materia literaria y escritural de Cortázar. Una identificación que permite explicar algunos de los relatos fantásticos centrados en la corporalidad como Lejana, Axolotl, o La noche boca arriba, establecida en el tema del otro o del doble. Más interesante aún en “Alguien que anda por ahí” un cuento que contiene el atractivo de la transformación y el deseo de convertir en “otro” a la persona amada.

Gesto y lenguaje se aúnan en las citas de la teoría literaria de Barthes, y filosófico antropológica de Heidegger, Merleau-Ponty, Galimberti, o Le Breton que preludian el escenario gestual, con breves

referencias a “Casa tomada”, “Ómnibus” y “Final de juego”, para adentrarse en el análisis de la gestualidad en “La salud de los enfermos”, “Instrucciones para John Howell” o “Silvia”.

Al gesto le sigue la mirada que permite el reconocimiento ante el espejo de uno mismo (Lacan) o la mirada de la madre (Winnicott). En “Circe”, “En nombre de Bobby” o “Bruja”, la mirada ocupa un protagonismo equiparable al modo de ver que cambia la historia en “Las babas del diablo”, donde lo imaginado se posesiona de la realidad, tan diferente de “Silvia” donde lo imaginado e inventado termina en la mente del sujeto, no así en “Axolotl”.

Y al gesto se añade uno de los elementos más reiterados por Cortázar “Las manos que crecen” al igual que lo hacen los ojos. Manos que adquieren un protagonismo esencial en “Ómnibus” y que representan “La zona de seguridad” (155), pero las manos de Dina actúan con plena libertad ajenas a la voluntad de su dueña, de igual modo que lo es la mano en “No se culpe a nadie” y más aún la mano juguetona, y acaso violenta, de sus primeros escritos “Estación de la mano”. Pero también otros elementos o más bien sentidos corporales entran en escena como el oído en “Casa Tomada” o en “La puerta condenada”. Y en la posesión y sustitución de un sujeto violento, el soldado nazi, por el amante, en “Las armas secretas” a través del beso y de la boca, hasta transmutarse en la voz del odio. Análisis de gran intensidad que se repite en “Las ménades” un relato que incide en el oído y el gusto, “en un ritual antropofágico” (180) que domina a al público “hasta el acto caníbal” mediante el recurso de la posesión auditiva.

No menos interesante es el capítulo que dedica a los vacíos, las ausencias, como “la muerte que invita a abrazarla” (193) en “El examen”, pero también el fantasma del muerto que se alza como un muro en “Cartas de mamá”. De igual modo el muerto escribe en “La salud de los enfermos”, resucitado a través de las palabras de otro. Lo que lleva a la Dra. Cannavacciuolo a la afirmación: “La muerte es representada en los cuentos de Cortázar como un acontecimiento que interesa tanto a los demás que se niega a sí misma como fin de la existencia” (209). Por último es la voz el punto final de los elementos físicos a los que dedica el análisis.

Este último y sutil elemento, es el que enlaza al final con el concepto de vacío y ausencia, porque el cuerpo “se manifiesta en su carga opositiva [...] se impone con su saber escondido y contrario a la conciencia” (236).

El estudio y análisis ofrece una nueva perspectiva de análisis desde lo filosófico a Las teorías de lenguaje y escritura y muestra otra nueva faceta del siempre poliédrico Cortázar.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense de Madrid
mroviedo@filol.ucm.es