

# *El principio y el fin de los Cuentos de Julio Cortázar*

Quizá al leer a Cortázar el lector se pregunte por las posibles implicaciones que la obsesión de un tema, el tiempo<sup>1</sup>, pudiera tener en la globalidad de sus relatos. Tal curiosidad se satisface en cierta medida bajo el prisma hermenéutico, y también retórico, con que el crítico francés Gerard Genette interpretó la magna obra de Proust<sup>2</sup>. Las relaciones entre la fábula (el tiempo de la ficción identificado como tiempo lógico) y la narración (por decirlo gramaticalmente, la estructura superficial, lo que en el texto aparece) en los diversos planos de orden, duración y frecuencia, nos orientan sobre el «modus operandi» de Cortázar: cómo el escritor trabaja con la fábula en la selección de hechos o en la presentación de los mismos. Conviene apreciar la cohesión fondo-forma en unos relatos que reciben el ya clásico y ambigüo apelativo de fantásticos. Y es que el tiempo, considerado como tema característico de la literatura fantástica<sup>3</sup>, es apreciado por Cortázar en cuanto acceso a otra realidad, en cuanto búsqueda que puede relacionarse con el clásico tema del viaje. Las experiencias de los protagonistas de «El perseguidor», «El otro cielo», o «Anillo de Moebius», se aproximan a esta concepción del viaje: el cambio de lugar sugiere el cambio de tiempo y un plano distinto de la realidad. Pero veamos esta triple dimensión del tiempo en el orden, la duración y la frecuencia.

---

<sup>1</sup> Son numerosísimos los cuentos en los que hay referencias al tiempo; aparte de «El perseguidor», podemos citar: «Una flor amarilla», «Axolotl», «Las babas del diablo», «Las armas secretas», «La autopista del sur», «Liliana llorando», «Manuscrito hallado en un bolsillo», «Historia con migálas», «Recortes de prensa», «Tango de vuelta», «Anillo de Moebius», etc.

<sup>2</sup> Me refiero al estudio que de *A la recherche du temps perdu* hace este investigador en *Figures III* (París, Collection «Tell Quel», Seuil, 1969).

<sup>3</sup> ROGER CALLOIS, *Imágenes, imágenes*, Barcelona, 1970, p. 27 y T. TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, 1982, p. 142.

## EL ORDEN (O PRINCIPIO)

Muchos de los relatos de Cortázar están trazados en torno a un suceso que actúa como centro de gravedad de la narración, o «punto vélico»<sup>4</sup> en palabras del propio Cortázar. La ubicación de este suceso en el relato nos relaciona este hecho con la aseveración de Tzvetan Todorov de que los relatos fantásticos ponen el acento sobre el tiempo de lectura haciéndole irreversible. Y si, por una parte, lo fantástico (el suceso en definitiva) es lo excepcional, también «es necesario que lo excepcional pase a ser regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado»<sup>5</sup>.

Un ejemplo arquetípico de este segundo caso sería el cuento «La caricia más profunda». «La orientación de los gatos», «Graffiti», «Continuidad de los parques», «La isla a mediodía», serían algunos de los ejemplos en los que lo fantástico se instala como suceso fantástico excepcional, centro de gravedad o «punto vélico».

Irène Bessière ha señalado las constricciones a que se ve sometido el relato fantástico en el plano del orden:

«La narration fantastique établit ainsi un ordre et une cohérence que ne sont ni ceux de la fable ni ceux du roman des *realia*»<sup>6</sup>.

Según esta estudiosa la organización del relato fantástico no se ajusta a una «logique linéaire»:

«C'est pourquoi le motif de l'événement e le thème de l'énigme supposent, dans ce récit, deux questions: 'Que se passet-il?' (ou 'Que va-t-il se passer?') et 'Qu'est-ce que c'est?', qui renvoient aux deux modes de causalité, et dont les reponses concurrentes ne sont pas complémentaires»<sup>7</sup>.

En el relato fantástico la duda y la contradicción constantes llevan a una devaluación de la fábula. La organización del texto se produce en medio de una ruptura de la linealidad lógica, ruptura que es, a su vez, principio de una contradicción:

«la déliaison de la linearité réclame la continuité de la raison, et le dessin de l'impossible, l'hypothèse d'une unité absolue, celle d'une rationalité que subsume tous les contraires»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1967, p. 74.

<sup>5</sup> «Del cuento breve y sus alrededores», *La casilla de los Morelli*, Barcelona, 1973, p. 114.

<sup>6</sup> IRÈNE BESSIÈRE, *Le récit fantastique*, París, 1974, p. 204.

<sup>7</sup> Id., p. 208.

<sup>8</sup> Id., p. 209.

A propósito del orden, atendemos ahora el criterio que el propio Julio Cortázar expresa en «Diario de un cuento»:

«me aburre lo consecutivo pero tampoco me gustan los flash-backs gratuitos que complican tanto cuento y tanta película. Si vienen por su cuenta, de acuerdo; al fin y al cabo quién sabe lo que es realmente el tiempo; pero nunca decidirlos como plan de trabajo»<sup>9</sup>.

Acaso estas palabras resuman lo que son en cuanto al orden los cuentos de nuestro autor. Si el tema le obliga a la analepsis el narrador acudirá a ellas, pero nunca hay una complicación disonante en la que prime el orden sobre el contenido. Cortázar huye del exceso de artificio.

«Lejana», «La noche boca arriba», «El otro cielo», «Todos los fuegos, el fuego», son cuentos que exigen la existencia de dos tiempos, y el narrador los hace aparecer manteniendo la «continuité de la raison». El tema del doble, por ejemplo, tan reiterado en la obra de Cortázar, exige la aparición de dos tiempos: el presente que se nos narra y un pasado del que es reflejo.

También a la formación de un orden analéptico contribuye el hecho de que el cuento sea un género limitado, por lo que tiene que situarnos en un punto avanzado de la fábula. Esto sucede en «Satarsa»: la acción comienza cuando los personajes se enteran de que sus seguidores están próximos. En «Cartas de mamá», la acción se inicia en el momento en que Luis recibe una carta de su madre en la que ésta ha cometido un error.

Por su brevedad, el relato nos introduce en el momento crítico de la historia, sin que esta cualidad sea específica del cuento, como es obvio. Sin embargo, aún me parece que se podría añadir algo más sobre el orden en los relatos de Cortázar si se atiende a la personal concepción que este autor tiene del género. Las piedras angulares del cuento son para él la *intensidad* y la *tensión*:

«lo que llamo *intensidad* en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas i situaciones intermedias, de todos los rellenos o frases de transición que la novela permite e incluso exige»<sup>10</sup>.

«En ellos [Joseph Conrad, D. H. Laurence, Kafka], con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de *tensión*. Es una intensidad que se ejerce

---

<sup>9</sup> JULIO CORTÁZAR, *Deshoras*, Madrid, 1983, p. 146.

<sup>10</sup> «Algunos aspectos del cuento», ob. cit., p. 145.

en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado»<sup>11</sup>.

Los relatos de Cortázar parecen estar más cerca de Poe, es decir, de los relatos de intensidad, aunque en una cuentística tan amplia no faltan ejemplos de ese otro tipo de relatos que él denomina de tensión. Para lograr tal intensidad Cortázar acentúa el interés por el comienzo del relato. Sus manifestaciones parecen ir siempre encaminadas a atrapar al lector desde las primeras líneas:

«un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases»<sup>12</sup>.

«Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas»<sup>13</sup>.

«A la tercera frase —se refiere al cuento de Poe "El tonel de amontillado"— estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza»<sup>14</sup>.

«el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder el contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora»<sup>15</sup>.

Todavía encuentro en una entrevista a cargo de María Dolores Aguilera:

—Recuerdo «Una flor amarilla»— (...) —su comienzo admirable (...) tal vez paradigma de lo mejor, lo más fascinante de Cortázar: el comienzo de sus textos.

—A mí también me fascina el comienzo de mis textos, porque no olvido su fulminante caída en pleno papel en blanco<sup>16</sup>.

El comienzo de los cuentos de Cortázar es el sustento de gran parte de esa intensidad que él quiere que tengan. Recordemos el comienzo de «Escuela de noche», «El otro cielo», «Axolotl», «Una flor amarilla», «Ahí pero dónde, cómo», «Circe». En todos estos cuentos se sitúa al lector en un momento que no es el principio de la fábula, son comienzos anticipativos. El deseo de atrapar al lector en las primeras líneas se

<sup>11</sup> Id., p. 145.

<sup>12</sup> Id., p. 138.

<sup>13</sup> Id., p. 139.

<sup>14</sup> Id., p. 145.

<sup>15</sup> «Del cuento breve y sus alrededores, op. cit., p. 109.

<sup>16</sup> En *Quimera*, Barcelona, 1981, n.º 8, p. 77.

cumple a través de este recurso temporal: se narra como sobreentendiendo la historia, como dando por sentado que el lector la conoce y con ello consigue meterlo por completo en el relato, lo sitúa temporalmente a la mitad («in media res») o al final («in extremis res») como si el lector llevara ya ese tramo de la lectura. El primer propósito del autor se cumple así:

«lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo y que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea»<sup>17</sup>.

Un buen número de relatos cuyo comienzo es también anticipativo se inician en el momento de la escritura; «Las babas del diablo», «Historias que me cuento», «Tango de vuelta», «Diario de un cuento», etc. El efecto que producen todos ellos es el contrario al de los cuentos de hadas:

«El cuento de hadas es un relato situado desde el principio en el universo de los encantadores y de los genios. Las primeras palabras de la primera frase son ya una advertencia: *En aquel tiempo* o *Había una vez...* Es por eso que las hadas y los ogros no podían inquietar a nadie»<sup>18</sup>.

Por el contrario, Cortázar sitúa al lector en un momento avanzado de la historia, lo interroga incluso sobre el modo de narrarla. El principio de estos cuentos es agresivo y va dirigido contra el lector (recuérdese el plural de «Una flor amarilla»: «Somo inmortales»). El lector es situado de principio ante un enigma que sólo descubrirá al final del relato.

#### LA DURACIÓN (MÁS ALLÁ DEL FIN)

Lo habitual en los cuentos de Cortázar es el discurso sumario; no son frecuentes ni las escenas ni las pausas. En las ocasiones en que el narrador acude a las descripciones no hay que considerarlas como pausas en el relato. Así, al estudiar «El otro cielo» Jorge Rodríguez Padrón pudo referirse «*al dinamismo habitual en los relatos de Cortázar, cuyas anécdotas se suceden siempre sin quiebros ni pausas...*»<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> «Algunos aspectos del cuento», ob. cit., p. 144.

<sup>18</sup> ROGER CALLOIS, ob. cit., p. 14.

<sup>19</sup> JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN: «Un itinerario cortazariano: 'El otro cielo'», en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, Madrid, n.º 334-336, 1980, p. 507.

Por otra parte, si pensamos en la descripciones que aparecen en cuento como «Carta a una señorita en París», «Siestas», «Casa tomada», «Ahí pero dónde, cómo», llegamos a la conclusión de que muchas de ellas son el germen del cuento: la descripción de una casa que va siendo ocupada por algo o alguien es necesaria para conocer el espacio que va quedando a los protagonistas; la descripción de cómo el protagonista vomita conejitos en «Carta a una señorita en París» es el origen del cuento y de su desenlace; la descripción de los axolotles explica la metamorfosis y la inversión que se da en el mundo de los axolotles del mundo humano. En el resto de los cuentos que podríamos destacar por sus partes descriptivas es siempre así: en «Fin de etapa» se describen los cuadros de una galería, pero esos cuadros contienen implícita la respuesta a su vida que va buscando la protagonista. Las descripciones son en la mayoría de estos cuentos el procedimiento que Cortázar emplea para conseguir esa permanencia de lo fantástico que cree necesaria en la narración. Lo excepcional pasa a ser habitual, como desea Cortázar («Carta a una señorita en París», «Anillo de Moebius»).

Lo realmente significativo desde el punto de vista de la duración es su inconclusión. Los finales de estos cuentos son finales *in absentia*. Al igual que sucedía con el principio anticipativo de los relatos, el final elíptico es otro de los pilares sobre los que se asentará la cuentística de Cortázar para completar la intención de este autor respecto a su comunicación con el lector. El final de «Cefalea», «Instrucciones para John Howell», «La noche boca arriba», «La noche de Mantequilla», «Alguien que anda por ahí», «Continuidad de los parques», es inconcluso. Todos estos relatos son en diverso grado elípticos.

Sabida es la opinión de los teóricos del género fantástico sobre que la ambigüedad en la esencia del género (*l'incertain* lo denomina Irène Besière); sin duda uno de los propósitos de Cortázar es crear esta ambigüedad al final del relato. Cuando el lector se enfrenta con un cuento de estos tiene que concluirlo él mismo. Claro que no engendran todos los cuentos la misma dificultad de conclusión. Un ejemplo relativamente sencillo es el de «Manuscrito hallado en un bolsillo», en el que ya el título nos hace suponer que el protagonista ha muerto. Tampoco es difícil concluir cuentos como «Alguien que anda por ahí» o «La noche de Mantequilla». La elipsis es en estos casos mínima, al narrador no le quedó sino pronunciar la muerte del protagonista. Pero si queremos explicarnos el objeto de esta elipsis final habrá que volver a Cortázar, a su pretensión de «lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención para *después, terminado el cuento, volver a conectarlo volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva y enriquecida, más honda o más hermosa*»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> «Algunos aspectos del cuento», ob. cit., p. 144.

Ese me parece el propósito final de la elipsis que culmina los cuentos. El significado está más de relieve en los que podríamos denominar metalépticos, no exactamente en el sentido en que Genette entiende y usa este término, sino en el sentido de que en estos relatos hay una ruptura de niveles. El término es ortodoxo, en cambio, en el caso de «Continuidad de los parques», que incluye en la elipsis al propio lector; no lo es tanto en «Instrucciones para John Howell» o «Fin de etapa». La elipsis obliga al lector a colaborar en la fábula, a introducirse en el cuento. Lo que se logra con esto es la persistencia del cuento en el lector (la permanencia de lo fantástico, en cierto sentido), y ahí tenemos al lector instalado de una manera nueva en su circunstancia como quiere su autor.

Cortázar ha encontrado la esfericidad del cuento; en sus comienzos ha conseguido atrapar al lector en esa esfera, pero la esfera es como una onda expansiva al final del relato:

«El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literarias contenidas en la foto o en el cuento»<sup>21</sup>.

#### LA FRECUENCIA (LOS MEDIOS)

Hemos hablado de relatos que se ordenan en torno a un acontecimiento único y de relatos que se ordenan conforme a una gradación; de relatos que manifiestan una permanencia de lo fantástico que se opondrían a otros en los que lo fantástico sería más bien excepcional. Esta clasificación coincidiría de algún modo con la que en el plano de la duración podría oponer los relatos singulativos a los iterativos. Sin embargo, parece lógico pensar que no existan relatos iterativos puros. Incluso los relatos que hemos señalado que admiten una gradación, tienen un punto culminante que suele estar situado al final del relato. Por tanto, la bifurcación se señalaría entre relatos que tienen un hecho singulativo (en «Carta a una señorita en París» la muerte final del protagonista, v. gr.) y en relatos que pueden ser considerados como puramente singulativos («Alguien que anda por ahí», «La noche de Mantequilla», «Las babas del diablo», etc.).

Resulta sintomático que, al valorar la cuentística de Cortázar en el

---

<sup>21</sup>Id., p. 138.

contexto de la literatura mundial, los críticos se hayan fijado en relatos que aparecen trazados en un doble plano temporal:

«La innovación de Cortázar que me interesa destacar aquí (...) es la que afecta al meollo mismo del cuento, consistente tradicionalmente en un único suceso, canonizado de Poe a Quiroga (...) La novedad es la introducción de dos sucesos —o dos historias— en la estructura unitaria del cuento, con aparente transgresión de una ley semiología considerada irreductible»<sup>22</sup>.

Edelweis Serra se refiere a «Todos los fuegos el fuego» y a «La noche boca arriba». Irène Bessièrè se fija también en «La noche boca arriba» y en «Lejana»:

«Chez Cortázar, les différents thèmes fantastiques (métamorphose, rêve, double) renvoient à une seule logique narrative thétique et non thétique en présentant chaque élément du récit comme l'envers exact d'une autre»<sup>40</sup>.

Los cuentos en los que aparecen dos tiempos son frecuentes en Cortázar. Podemos, no obstante, clasificarlos en dos grupos: aquellos en los que dos tiempos confluyen («Las armas secretas», «El ídolo de las Cícladas») y los que mantienen separados dichos tiempos («El otro cielo», «Una flor amarilla», «Todos los fuegos el fuego», «La noche boca arriba»). En el primer caso hay siempre una invasión del personaje protagonista por otro: un soldado nazi asesinado durante la Segunda Guerra Mundial invade a Pierre, la «lejana» de Bucarest invade a Alina Reyes, Mario Pradás invade a Ciclón Molina durante los combates, Claudio Romero hace lo propio con Fraga cuando éste tiene que dar una conferencia sobre él; por fin, el ídolo cumple su sacrificio invadiendo a los protagonistas Somoza y Morand. Algunos de estos relatos expresarán la idea del eterno retorno: con la muerte de Ciclón Molina no acaba la reencarnación de Mario Pradás según se vislumbra en las palabras finales del narrador; tampoco parece acabar el ritual del ídolo de las Cícladas. En estos cuentos se da la repetición de un pasado en un presente que enajena y aniquila a los personajes que se creen dueños de su presente, el tiempo transcurre como maldición, determina a los personajes obligándolos a cumplir un destino.

En el segundo grupo, los cuentos se desarrollan según una reflexión de Morelli:

<sup>22</sup> EDELWEIS SERRA: *Tipología del cuento literario*, Madrid, 1978, p. 86.

<sup>23</sup> IRENE BESSIÈRE, *ob. cit.*, p. 142.



«Hay tiempos diferentes aunque *paralelos*. En este sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna»<sup>24</sup>.

También es posible hablar en estos casos de repetición, aunque el término tenga un significado más amplio. Es ésta una repetición paralelística (antitética en el caso de «El otro cielo»). Es la repetición otra de las características del cuento fantástico en opinión de Irène Berière:

«l'ambiüité du récit fantastique interdit toute référence au projet humain et même à la pertinence de l'ordre rationnel, mais elle introduit una régulation par la réitération des signes, et conserve à la narration una vocation unitaire qu'elle partage avec le roman»<sup>25</sup>.

Palabras que son aplicables no sólo a los cuentos que contienen dos tiempos, sino que alcanzan a un número mucho más amplio de relatos: basta pensar en un relato como «Cambio de luces», en el que se da la repetición de lo imaginado en la realidad; la repetición del binomio Mauricio-Vera en Sandro-Ana en «Vientos alisios»; de la biografía del compositor Gesualdo en Mario y Franca en «Clone». La lista sería infinita, los cuentos se estructuran según un sistema de repeticiones que en muchos casos servirían para explicar el final elíptico de los relatos. Así es como el lector intuye el final de «Las armas secretas» (la muerte del alemán nos lleva a pensar en la muerte de Pierre), la repetición de las vidas de Mario Pradás y de Ciclón Molina abren la posibilidad de repetición al final del relato, es decir, de multiplicar las muertes; la invasión mágica del ídolo primero sobre Morand y luego sobre Somoza nos hace suponer que este sacrificio continuará en Thèrèse; o la repetición en la vida real de lo que Diana ve representado en unos cuadros nos hace suponer su destino («Fin de etapa»). Para concluir, pues, podemos reconocer en la repetición la última de las claves que encontramos en los cuentos de Julio Cortázar, la que nos ayuda a reconocer las trampas que tienen y sus posibles malabarismos.

ARTURO GARCÍA RAMOS  
Universidad Complutense  
Madrid

---

<sup>24</sup> JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, Madrid, 1984, p. 659.

<sup>25</sup> IRÈNE BESIÈRE, ob. cit., p. 205.