

Elogio de la diferencia: el discreto encanto de la cordura

Charles Ricciardi

Resumen:

El artículo trata de poner de relieve la importancia del tema de la diferencia en la obra de Julio Cortázar (y de la paradoja que suponen en ese contexto los homenajes académicos por su centenario), haciendo hincapié en su formulación teórica en *La vuelta al día en ochenta mundos* y en *Último round*, en especial a partir de la concepción del “piantado” como categoría que pretende superar la oposición cordura/locura. Pasa revista a algunas apariciones puntuales de esa concepción (en *Rayuela*, *El libro de Manuel* y otros textos) para centrarse luego en su importancia estructural en tres cuentos: “La isla a mediodía”, “Ómnibus” y “Final del juego”, en especial porque en dos de ellos la diferencia no es asumida como rebelión, sino padecida por los personajes. El artículo trata asimismo de colocar el tema dentro de los planteos también teóricos que hizo el escritor en sus *Clases de Literatura* dictadas en Berkeley en 1980, que acaban de ser publicadas en 2014.

PALABRAS CLAVES: Diferencia / Piantados / Cordura / Locura

In praise of the difference

Summary:

The article endeavors to highlight the importance of the subject of the difference in the work of Julio Cortázar (as well as that of the paradox raised in this context by academic tributes on the occasion of his centenary) with emphasis on his theoretical formulation in *La vuelta al día en ochenta mundos* and *Último round*, especially in the light of the concept of the “piantado” (in River Plate slang: mad) as a category to overcome the sanity/madness opposition. It reviews certain specific instances of this conception (in *Rayuela*, *El libro de Manuel* and other texts) and then focuses on its structural importance in three stories: “La isla a mediodía”, “Ómnibus” and “Final del juego”, especially because in two of them the difference is not regarded as rebellion but suffered by the characters. The article likewise endeavors to place the matter within the also theoretical proposals made by the author in his *Literature Classes* taught at Berkeley in 1980, which have been published in 2014.

KEYWORDS: Difference / Piantados / Sanity / Madness

RECIBIDO: 15/08/14

ACEPTADO: 15/10/14

Charles Ricciardi

Es profesor de Literatura egresado del IPA y ejerce la docencia en Educación Secundaria desde 1980. Dirige grupos de teatro estudiantiles desde 1985. Ha publicado artículos de reflexión cultural en publicaciones periódicas y trabajos de índole más académica en *Anales del IPA* (2010) y en *Synopsis* (revista originada también en IPA). Entre 2008 y 2014 ha dictado los cursos de Literatura Uruguay I y II en el Instituto de Profesores “Artigas”, así como el de Corrientes Literarias. Ha participado como ponente en los cursos de verano del IPA y en los congresos de APLU de 2012 y 2014 con trabajos orientados fundamentalmente al estudio de obras y autores poco frecuentados de la literatura uruguaya. En 2014 la editorial Rebeca Linke publica un volumen de ensayos sobre la obra de Mario Levrero (*Caza de Levrero*) que contiene un artículo de su autoría.

Nunca se sabrá cómo hay que escribir esto: querido, estimado (agrego: o la hipócrita variante posmoderna políticamente correcta en nombre del género: “estimad@”) o el nombre a secas. Lo cierto es que esto de los homenajes solemnes a Cortázar en nombre del sortilegio de los números redondos (cien años no se cumplen todos los días, al final, y al mundo académico le encantan las efemérides) parece una contradicción con el enormísimo cronopio que seguramente puede consternar a más de cuatro. Por eso esta introducción un poco camaleónica: prefiero, en el fondo, mantener el espíritu lúdico de Cortázar que rendir pleitesía al hacartonado corsé de la Hacademia.¹

Lo cierto es que sobre Cortázar se ha escrito y –pruebas al canto, aquí estoy yo– se sigue escribiendo bastante. He leído muchas cosas sobre sus textos, algunas muy buenas, pero no es menos cierto que nunca hemos intentado la aventura del tablón de Horacio y Talita en *Rayuela*, ni hemos arrojado un montón de pasta dentífrica por la ventana por el tantísimo contento que el sol de la mañana nos causa, ni nos permitiríamos el lujo de escribir –y publicar– *Los astronautas de la cosmopista* –para no hablar de *La vuelta al día en ochenta mundos* y de *Último round*–. Está muy bien eso de vomitar conejitos en un cuento, sobre todo después de que Gregorio Samsa se convirtiera en un insecto, pero una cosa es escribir y otra vivir. En la literatura, vaya y pase, pero un académico que se precie más vale que se apure por ser un fama si quiere prestigio.

Lo que vengo de plantear es, en el fondo, el centro de esto que voy a intentar escribir, que tiene que ver con la diferencia y con cómo sobrellevarla o sucumbir a ella, pero también con la pretensión de Cortázar de que su literatura y su vida sean un continuum sin rupturas falsas, sin las mascaritas pirandellianas que nos permiten adaptarnos a las exigencias del mundo, un intento de que Mr. Hyde pueda convivir con el doctor Jekyll sin traumas y sin sobresaltos, y de que el misterio del mundo aparezca en otros lados (y aparece, por cierto, no siempre bien comprendido).

Por eso el eje de este trabajo es la diferencia, con el otro, con los otros, y también con uno mismo:

[...] en la medida de lo posible, me gusta que desde la primera frase haya un contacto entre el que me va a leer y yo mismo. No porque yo escriba pensando en que alguien me va a leer, sino más bien porque yo siempre he tenido la impresión de que el hecho mismo de ponerme a escribir significaba una tentativa de contacto... no con personas definidas, no... no con



lectores definidos... probablemente, conmigo mismo... o con una realidad ajena y exterior; [...] para que deje de... para que llegue a ser un poco menos ajena y exterior.

La cita precedente no pertenece a la escritura de Cortázar, sino a las “palabras de introducción” con las que se conecta la lectura de los textos en uno de los discos grabados por el escritor;² y la propia corrección, la reducción que aparece sobre el final –propia de la oralidad– (“que llegue a ser un poco menos” como enmienda del rotundo e ilusorio “para que deje de ser”) revela la magnitud y a la vez la modestia del proyecto.

Esa “otredad” atraviesa toda la literatura de Cortázar, incluso aquellos textos en donde dos realidades –y dos relatos– aparentemente paralelas terminan imbricadas indisolublemente (pienso en “La noche boca arriba”, en “Continuidad de los parques”, en “El otro cielo”, en “Todos los fuegos, el fuego”, todos ellos abundantemente estudiados y citados. En ellos, esa diferencia se revela de algún modo como falsa e ilusoria, y es precisamente el paralelismo entre las dos líneas de acción lo que en este tipo de relatos “produce” lo fantástico). Esa “otredad” adquiere en otras ocasiones formulaciones más explícitas y más deliberadamente fantásticas en un sentido “tradicional” (hablo de “Circe”, “Lejana” o “Axolotl”, por ejemplo, en donde los vasos comunicantes entre dos realidades diversas tienen raíces más decimonónicas).

No voy a insistir en la consideración de lo fantástico según Cortázar –muy bien cartografiada por Jaime Alazraki en *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, aunque el unicornio en cuestión me parezca un despropósito muy poco cortazariano pese al zumbón apólogo chino que lo motiva–. Me propongo examinar la “teorización” de esa diferencia, presente sobre todo en los extraños libros misceláneos de la década del sesenta (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*) y en las recientemente publicadas *Clases de Literatura* –en Berkeley, 1980–, y su puesta en práctica en la escritura en algunos cuentos que se resisten a ser considerados fantásticos incluso en la poética cortazariana.

Ningún buen lector de Cortázar habrá dejado de observar que hay en él una sensibilidad heterodoxa, de la cual se enorgullece en numerosas ocasiones. Las palabras “porosidad”, “elasticidad” y “pararrayos”³ aparecen con frecuencia para señalar una manera de plantarse frente a la realidad, que resulta transformada a partir del mundo sensible del artista. La realidad es porosa o elástica y permite una especie de ósmosis inesperada que está indudablemente vinculada a su percepción de lo fantástico, más como una dimensión de la realidad que como una ruptura con ella. “Botella al mar”, incluido finalmente en *Deshoras*, fue inicialmente un texto periodístico de celebración de esa porosidad. Los capítulos prescindibles de *Rayuela* se originan en esa misma experiencia y esto aparece explicado en un texto

que yo creo central de *Último round*: “La muñeca rota”, en el que, además de fundamentar la opción estética de *Rayuela* (incluir en los capítulos prescindibles todo aquello que se iba atravesando en el camino de la escritura y que, de algún modo, se vincula con la composición de la novela: “Es sabido que toda atención funciona como un pararrayos” –al igual que la distracción, acota en una cita al pie–. “Basta concentrarse en un determinado terreno para que frecuentes analogías acudan de extramuros y salten la tapia de la cosa en sí, eso que se da en llamar coincidencias [...]”), explica por qué renunció a hacer lo mismo en *62 modelo para armar* y aparece, como producto de esa porosidad, el encuentro con un texto de Felisberto Hernández:

[...] tenía que llegarme a las manos un texto de Felisberto Hernández que no conocía (estos uruguayos esconden sus mejores cosas) y, en él, un programa de trabajo que vendría a darme la razón en la hora de la más extrema duda: “No creo que sólo deba escribir lo que sé”, decía Felisberto, “sino también lo otro” [...] la sentencia de Felisberto me llegaba como una mano alargándose el primer mate amargo de la amistad entre las glicinas.

Creo que no es excesivo deducir de esa concordancia con los planteos de Felisberto en *Por los tiempos de Clemente Colling* que la experiencia de lo otro forma parte tan naturalmente de la percepción misma de Cortázar, que era inevitable que su literatura se involucrara también en la preocupación por el otro y los otros en tanto individuos. No otra cosa supone la reivindicación de Ceferino Piriz en el capítulo 129 de *Rayuela*, asunto sobre el que volvió en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde nuevamente arremete contra el mundo académico uruguayo.⁴

Salvo mejor opinión, el primer planteo teórico –no hablo de la praxis: hay abundantes rastros en la práctica de la escritura cortazariana anterior a 1967; el caso de *Rayuela* (1963), que acabo de citar, no es más que uno de ellos– de la cuestión aparece en un texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*, que ya desde el título violenta todas las convenciones: “Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y destornilla”. Primero por su inusual extensión; segundo, por su beligerante pretensión de describir de un modo presuntamente objetivo y académico un gesto que, como tal, se ve neutralizado, pues su valor semiótico –de índole y arraigo netamente populares– se diluye y profana con una meticulosidad descriptiva pretenciosa y de una seriedad poco acorde con la picardía y desparpajo que el gesto implica. El planteo central de ese texto fundador es la introducción

de una improbable tercera categoría capaz de romper el dualismo locura/cordura. Cortázar crea o resignifica la categoría del “piantado”, de nuevo remitiendo el planteo a un ámbito popular y no académico:

[...] la diferencia entre un loco y un piantado está en que el loco tiende a creerse cuerdo, mientras que el piantado, sin reflexionar sistemáticamente en la cosa, siente que los cuerdos son demasiado almácigo simétrico y reloj suizo, el dos después del uno y antes del tres, con lo cual sin abrir juicio, porque un piantado no es nunca un bien pensante o una buena conciencia o un juez de turno (Cortázar, 1967).

De algún modo, casi toda la literatura de Cortázar cabe en esta frase. Con un estilo provocativo que busca siempre al lector “macho”, ese que está dispuesto a poner algo de su parte, a participar de la construcción del sentido, Cortázar matiza lo que muy comúnmente ponemos en la misma bolsa y la embate contra los cuerdos y contra los locos en nombre de los piantados, que están “idos” pero que no transarán con la cordura, no en tanto fenómeno psiquiátrico, sino sobre todo social: la cordura, la normalidad es apenas la conducta sacralizada por las mayorías, la “Gran Costumbre”, como la llama en algún otro texto de *La vuelta al día en ochenta mundos*. El cuerdo acepta el orden establecido, y el loco también en tanto tiende a creerse cuerdo: su salida de la norma no tiene valor porque es patológica e inconsciente. Solo el piantado protesta militantemente contra el orden de las mayorías: contra la uniformidad y desindividuación que la sociedad nos impone bajo la máscara de la seriedad, contra una vida que parece haber perdido de vista las pulsiones profundas y se reduce a lo vegetal, contra la estructurada y rígida sistematización de la existencia (“demasiado almácigo simétrico”), contra la exactitud y la precisión convertidas acriticamente en valores en sí mismos (“reloj suizo”), contra el orden inalterable que nos vuelve esclavos de una rutina que ni elegimos ni nos hace felices (“el dos después del uno y antes del tres”). Pero a la vez, la voz que habla toma partido y se desmarca de ese orden infalible también sugerido –como la rutina monótona– por la mención previa del reloj, al empezar la serie por el dos y no por el uno como la empezaría siempre el cuerdo. El acento es puesto en el sentimiento por sobre la reflexión (“el piantado, **sin reflexionar** sistemáticamente en la cosa **siente** que los cuerdos...” – el subrayado es mío) y lo sistemático, de forma tal que “piantarse” o “irse”, como dice al final –paradójicamente–, “no es ninguna salida sino más bien una llegada”. Creo que resulta evidente que

esta manera de ver el mundo –porque se trata de una cosmovisión– pone al escritor en la vereda de enfrente de los cuerdos bienpensantes o jueces de turno y –lo más importante– se traslada a su obra en muy diversas figuraciones o manifestaciones. El piantado siempre es un otro y está en una búsqueda, posiblemente perdida de antemano, de una unidad, de la conciliación de esos contrarios, y eso da como resultado el tablón de Horacio y Talita y la necesidad de *pasar al otro lado* asumiendo riesgos inauditos con espíritu lúdico, pero también da la soledad angustiante de Berthe Trépat, oscuras y laberínticas formas de alcanzar un cielo (¿un paraíso?) como el de la rayuela, que tiene tanto de juego como de necesidad de salvación. En verdad la obra de Cortázar está poblada por numerosos piantados que han hecho del plantarse una forma de vida: los revolucionarios de *El libro de Manuel*, que no solo secuestran al Hormigón sino que comen parados en los restaurantes de categoría, o dedican el tiempo muerto de la atención de un quiosco a encender todos los fósforos de una caja y volverlos a guardar, o gritan en el cine; el Marrast de *62 modelo para armar* escribiéndole la carta a los neuróticos anónimos y, por supuesto, la inefable pareja que componen Calac y Polanco. Las historias de cronopios –y por cierto esa familia que vive en la calle Humboldt y que conforma una sección del libro– están regidas por la oposición piantados/cuerdos. En todos estos ejemplos el piantado triunfa: altera o desacomoda al menos por un momento el rígido mundo de los cuerdos. Y no solo triunfa: su acción forma parte de un “programa” deliberado.

Pero me gustaría trabajar aquí con algunos cuentos en los que la presencia de este mundo de ideas es de una fuerza similar aunque seguramente menos notoria, quizás porque se trata de historias en las que el diferente fracasa o sucumbe a su propia diferencia.

El primero pertenece a *Todos los fuegos, el fuego*. Se trata de “La isla a mediodía”, texto que el propio Cortázar utiliza como ejemplo de producción de lo fantástico en sus *Clases de Literatura*. No es difícil ubicar al protagonista en relación con la caracterización que acabo de plantear sobre el piantado. Si bien la palabra no aparece en el cuento –el personaje es con toda probabilidad italiano y se mueve lejos de Sudamérica–, a Marini, el protagonista (un mozo de a bordo que trabaja en una aerolínea haciendo la ruta Roma-Teherán), que lentamente se va obsesionando con una de las innumerables islas del mar Egeo sin razón aparente –la isla no tiene peculiaridades notorias y se adivina en ella una vida agreste casi fuera de la civilización–, se le empieza a conocer entre sus compañeros como “el loco de la isla” y, en el contexto, esa locura se debe considerar la locura propia del piantado: sorprende que el hombre rechace el confort y la facilidad de una



vida que sus compañeros celebran: viajes, abundantes encuentros sexuales sin compromisos, relaciones poco duraderas. Vida fácil aunque –ya se habrá adivinado– inauténtica y superficial. Nadie entiende que rechace la ruta de Nueva York, que es una oferta de mejoramiento en el mundo en que el personaje se mueve, ni que pueda interesarle una isla de pescadores. El inteligente juego con el punto de vista le permite al escritor hacer la trampa y convertir lo virtual en “real” y, dejándose llevar –en verdad haciendo que el lector se deje llevar–, crear la ilusión de que Marini está realmente en la isla: empieza a conocerse con los pescadores, se despoja de su ropa civilizada y –dato muy significativo– de su reloj. Está tirado sobre las rocas al sol del mediodía cuando oye el avión, ese mismo en el que él pasaba tantas veces. Lo ve accidentarse y caer, baja por las escarpadas rocas de la isla hasta la orilla y ve lo que podría ser un sobreviviente. Se trata de un tripulante, está mal herido, pero Marini se arroja al mar para salvarlo. En el final del cuento, el narrador cambia el foco y hay un único cadáver en la orilla, muerto en el accidente del avión. La duplicación del personaje, que es en el cuento lo específicamente fantástico, puede interpretarse en términos psicológicos y el texto da algunas pistas: “No

sería fácil matar al hombre viejo”⁶ cuenta el narrador focalizando en la perspectiva de Marini cuando resuelve quedarse a vivir en la isla. El hombre viejo es el Marini cuerdo; el hombre nuevo es el piantado que rompe con la civilización para convertirse en un pescador. El hombre nuevo se zambulle al agua para que viva el hombre viejo. Lo que llama la atención, por lo tanto, es que el hombre nuevo se esfuerce tanto por salvar al hombre que pensó en matar (“lo peor de sí mismo”, pág. 125). Según yo lo veo, como no hay en realidad dos hombres, el hombre nuevo no puede deshacerse del hombre viejo porque es él mismo. La cordura vuelve por sus fueros: la identidad como igualdad con uno mismo, que es una necesidad de la cordura, es la que impide que nazca ese nuevo Marini. El piantado ha fracasado: Marini nunca viajó a la isla y murió como un cuerdo. Quizá porque, como dice el Prof. Martínez, ha sido “un soñador no lo bastante indócil”, aunque “El desdoblamiento del personaje es indicio de la íntima y no resuelta escisión en que ha vivido” (2008: 74).

Por su parte, Cortázar en las clases de Literatura dictadas en Berkeley en 1980 y que acaban de publicarse empieza por ver lo fantástico vinculándolo con el tiempo: “lo fantástico se ejerce a través de un estiramiento del tiempo [...] lo que sucede en cinco segundos, el avión que cae y se hunde en el mar, este hombre lo vivió en un largo momento feliz en que cumplió su sueño y lo realizó” (2014: 55), lo que lo lleva a comparar su cuento con “El milagro secreto” de Borges, que contó a sus alumnos momentos antes. Sugestivamente, y para volver a honrar la perspicacia crítica del Prof. Martínez, él había hecho el mismo paralelismo en el libro citado. No deja de ser llamativo el hecho de que, en la recreación de la trama que la lógica de la clase le impone –pues en esa ocasión no leyó el cuento–, el escritor reincida en la trampa haciéndolo de un modo ostensiblemente menos cuidadoso, contando como reales las acciones que en el cuento aparecen “suspendidas” por el condicional: “Mario Merolis le prestaría el dinero... estaría en Xiros... treparía por la mancha verde... pescaría pulpos...” (“La isla a mediodía”, 1974: 123), “se va en una lancha de pescadores y después de dos o tres días llega... y desembarca” (*Clases de Literatura*, 2014: 54). Es decir que mientras recrea la historia el escritor parece querer preservar el sentido del efecto final, pese a que no se trata de un contacto directo del lector con la ficción.

Solo después parece admitir que la escisión del personaje también forma parte de lo fantástico, pero aún allí lo primordial es para el autor que “parece haber un desdoblamiento del tiempo, lo cual significa un desdoblamiento del personaje [...] pero es un

desdoblamiento que solo dura el tiempo que le es dado vivir esa felicidad. Es también un milagro secreto, una posibilidad que se le da a una parte de su personalidad, la mejor, la más bella, [...] la que busca la pureza” (2014: 56). Si he logrado explicarme con claridad, el escritor ve en el final una afirmación vital casi optimista. No es esa la lectura de Gustavo Martínez, como ya se indicó. No es tampoco la mía: se puede enaltecer todo lo que se quiera el esfuerzo del Marini nuevo por alcanzar finalmente la isla, “remolcando” al hombre viejo, y poner el acento en que su parte más bella alcanza el objetivo. Pero no es menos cierto que Marini (el único, ya sin escisiones) llega a la isla muerto. La ambigüedad acentúa el carácter poético de ese final, pero no oculta ni quiere ocultar el fracaso final del personaje.

En cambio, en “Ómnibus” (de *Bestiario*) la diferencia no es una opción elegida por los protagonistas, sino que les es impuesta por la situación. Como ocurre casi siempre en Cortázar, el contexto en el que se va a producir lo fantástico es banal y cotidiano: una sirvienta (Clara) que al terminar su labor un sábado a mediodía sube a un ómnibus. En rigor, no ocurre en el texto nada que pueda considerarse definitivamente fantástico: se crea sí un clima pesadillesco en el que la actitud violenta del conductor y el guarda, luego de pasar por el cementerio de Chacarita, hacia los dos únicos pasajeros que no han bajado allí, no puede explicarse en forma lógica y por lo tanto es esa atmósfera enrarecida en medio de una situación tan vulgar lo que



causa el efecto de lo fantástico. La diferencia en este caso estriba en que ninguno de los dos pasajeros lleva flores, pues no iban al cementerio, que no es el destino final del ómnibus, sino apenas uno de los puntos de su recorrido. Esa diferencia no elegida ni asumida como tal al comenzar el trayecto es lo que los convierte en víctimas de un acoso sutil al principio (Clara primero y el otro pasajero después sienten que son objeto de miradas impertinentes y agresivas por parte de todos los demás, que sí llevan flores) y deliberado y franco al final cuando, una vez que quedan solos, son —o se sienten—amenazados por quienes manejan el vehículo. Me gustaría señalar que, aunque Cortázar no mencione este cuento en sus clases de 1980, hay desarrollos teóricos de interés que pueden aplicársele cuando enfoca el cuento “realista” (Cortázar, 2014). En la clase dedicada al tema, el autor distingue el realismo a secas de lo que él llama “realismo simbólico”—no hay espacio aquí para discutir lo apropiado o inapropiado de una etiqueta semejante epistemológicamente, pero a *prima facie* la expresión contiene una especie de contradicción y funciona como un oxímoron: en el realismo, el signo “transparenta” el referente; toda atribución de una significación simbólica supone, pues, una negación del realismo ingenuo—. Dice Cortázar:

Entiendo por realismo simbólico un cuento [...] que tenga un tema y un desarrollo que los lectores puedan aceptar como perfectamente real en la medida en que no se den cuenta, avanzando un poco más, que, por debajo de esa superficie estrictamente realista, se esconde otra cosa que también es la realidad, y que es todavía más la realidad, una realidad más profunda, más difícil de captar. (2014: 122 y 123)

Y aunque el ejemplo que el autor elige, lee y comenta es “Con legítimo orgullo”, un cuento de *La vuelta al día en ochenta mundos*, y lo liga luego a cierta forma de “denuncia”, su comentario le calza perfectamente a “Ómnibus”: “cuántas de las cosas que aceptamos y toleramos en la sociedad que nos ha sido dada hecha son cosas que no se nos ha ocurrido criticar” y que la “sociedad impone ritmos, códigos, formas que aceptamos” (2014: 132 y 133). Esos códigos y formas impuestas revisten en el cuento la forma de las flores que llevamos a los muertos. Son un emblema de un sistema que no se cuestiona y cuya transgresión involuntaria se vuelve intolerable: como el ómnibus pasa por la Chacarita, hay que llevar flores para el cementerio. Intentar otra cosa es visto como una rebelión, y desde ese punto de vista también es

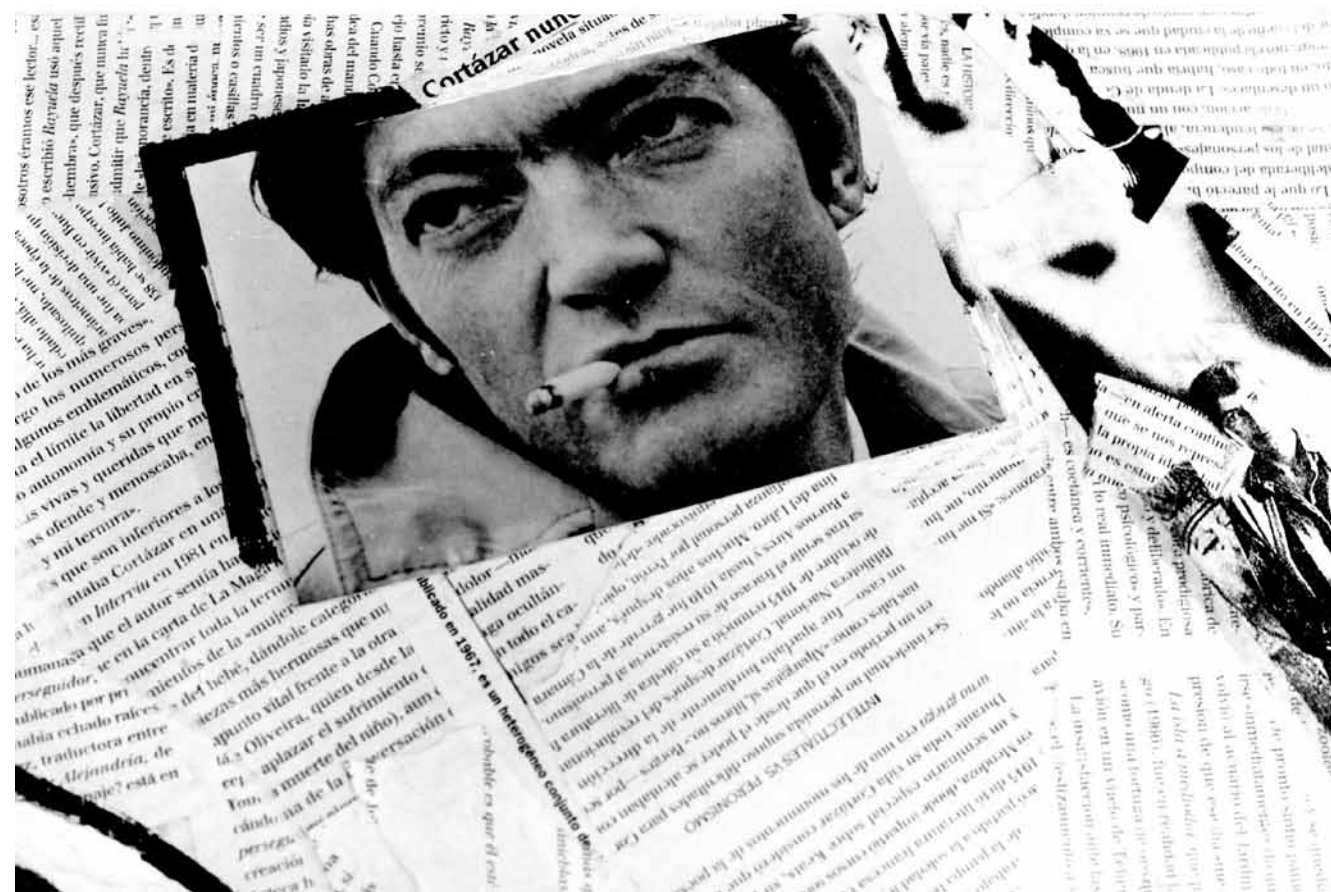
simbólico que sean el conductor y el guarda (los que conducen a esa pequeña sociedad que es el ómnibus) los que terminen asumiendo la verdadera persecución de los infractores. El hombre compra, al bajar, dos ramos de pensamientos. Más allá de la ironía, simbólicamente, ya no son diferentes: la sociedad ha impuesto sus reglas “cuerdas”. Tristemente, en cuanto se reabsorben en el resto (no importa ya que lleven flores: están en Retiro, destino final del viaje), la solidaridad que se había establecido entre Clara y el muchacho se quiebra en cuanto bajan del ómnibus: “Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno, llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento”. Con algunas variantes, el breve análisis de Jaime Alazraki trabaja en un sentido similar; aunque parece esforzarse por diversificar los alcances de ese símbolo: “las flores significan otra cosa pero no sabemos qué”, para cerrarlo casi inmediatamente, “llevar flores importa no por lo específico de [este] acto, sino porque a través de él se define un orden represivo [...] el acto de no llevar flores viola un orden cerrado”.

Por último, voy a hacer unas breves reflexiones sobre “Final del juego”, cuya particularidad es que se trata de un cuento decididamente realista, siguiendo la propia clasificación del autor en las *Clases de Literatura*. Tampoco aquí hay piantados en sentido estricto, salvo que queramos ver en el juego prohibido por los adultos una violación de un orden de similares alcances. Creo, no obstante, que, por muy represivo que sea, ese orden no tiene el carácter pesadillesco del que acabamos de estudiar ni la carga de rebeldía existencial del protagonista de “La isla a mediodía”. Me interesa una vez más, aquí, la diferencia que no se busca y que se padece por ser involuntaria. La diferencia la hace en este cuento la enfermedad: la parálisis de Leticia es fuente de diferencias permanentes. Y, aunque estén más marcadas en el orden cerrado de la casa, donde Leticia tiene “toda clase de ventajas” —a estar por la opinión de la narradora—, goza también de algunas en el reino, ese otro orden paralelo que las niñas se han inventado y que es, también él, “una tentativa de contacto”. Aunque el juego, paradójicamente, con su otro orden estricto, con sus reglas de hierro, coloca a Leticia en una situación más horizontal con las demás, al menos hasta que Ariel irrumpe y las reglas empiezan a romperse.

En su análisis de “El cuento realista”, al que, contrariamente a lo que podría pensarse, las *Clases de Literatura* de 1980 dedican un amplio espacio, el autor insiste en que es un tipo de cuento que “por definición tiene que hacer profundo hincapié en el tema, en la situación que cuenta”, la que será “extraída de la realidad” (Cortázar, 2014: 133). Esto, que parece obvio más allá de la terminología, se acota drásticamente

luego: el cuento realista que resultará “inolvidable” será “aquel en el que el fragmento de realidad que nos ha sido mostrado va de alguna manera mucho más allá de la anécdota y de la historia misma que cuenta” (Ídem: 134). Pienso que es el caso de “Final del juego”, en el que el relato superficial sirve para mostrar el tránsito de la niñez a la adolescencia y el descubrimiento del amor y del sentido del sacrificio en nombre de la diferencia. Porque el juego inocente en el que las niñas hacen una verdadera “representación” de emociones y matices del mundo íntimo —especialmente cuando el juego marca “actitud”— se revela vacío e insustancial cuando esas experiencias dejan de ser actuación para ser parte de la vida (“Las actitudes no requerían ornamentos pero sí mucha expresividad, para la envidia mostrar los dientes, crisar las manos y arreglárselas de modo de tener un aire amarillo”, pág. 185) real, es decir, cuando Holanda y la narradora viven la envidia o los celos y Leticia (“como actitudes elegía siempre [...] el sacrificio y el renunciamento”, pág. 187) elija de veras el renunciamento y no vaya al encuentro en los sauces. El juego era divertido mientras suponía ficción: ninguna madre juega a las madres. Por eso el juego debía terminarse. Pero para Leticia, que es la diferente y a quien la diferencia ha beneficiado en el mundo hogareño en virtud de una oscura búsqueda de compensaciones tan “cuerda” como falsa, el abandono de la niñez se avizora como particularmente traumático: elige renunciar a Ariel para ocultar o disimular su diferencia. O sea que el personaje comprende en pocos días lo difícil que es ser diferente en este mundo y qué mal la han pertrechado esos privilegios con los que ha sido compensada. El cuento tiene además la enorme virtud de no dramatizar: el defecto de Leticia no le impedirá, seguramente, tener una vida normal: es solo una parálisis en la espalda. Con el tiempo, su vergüenza desaparecerá. Pero una vez más, la diferencia involuntaria hace sufrir y causa estragos a quien no logra asumirla, como ocurre en “Ómnibus”.

En estos tiempos que parecen enorgullecerse de ser posmodernos, en el que, abandonados los grandes relatos, nos regodeamos en los pequeños con una especie de sentimiento de culpa, y en los que, por lo tanto, palabras como “inclusión”, “equidad” e “igualitarismo” están a la orden del día en tantas buenas y malas conciencias, no es insignificante releer a Cortázar para fortalecer el valor de la diferencia y la exclusión, si la única forma de incluirse que ofrece el sistema es entrar en el mundo de los cuerdos.



Notas

¹ Hago más también la reflexión lúcida y el sentido del humor del Prof. Gustavo Martínez: “aquí es imprescindible la 'h' profiláctica de Oliveira”, en Gustavo Martínez (2008): *Julio Cortázar: lo fantástico como provocación*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.

² Julio Cortázar (1967): *Cortázar lee a Cortázar*. Montevideo: Laberinto (grabación).

³ Cf, además de los textos citados a continuación, “Diálogo con maoríes” en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

⁴ “He nombrado respetuosamente al uruguayo Ceferino Piriz, que me ayudó a escribir *Rayuela*. ¡Misterioso Ceferino, gárrulos y desaprensivos uruguayos! ¿Será posible que ninguno de ellos haya intentado conocer personalmente a Cefe? Llevo cinco años esperando noticias sobre el autor de *La luz de la paz del mundo*. ¿Es así, críticos orientales, cómo investigan las fuentes de su propia cultura? Ceferino estará tomando mate en algún patio montevidiano, y entre tanto ustedes siguen rastreando las influencias de Lucano en Herrera y Reissig (no hay ninguna) en vez de salir a pescar piantados que es mucho más estimulante. ¿Por qué son tan serios, muchachos? ¿No bastaba ya con la otra orilla del río?” (Cortázar, 1967).

⁵ Remito nuevamente al libro del Prof. Martínez, quien hace un estudio excelente sobre el modo en que se consigue este efecto a nivel lingüístico (2008: 73).

⁶ Julio Cortázar (1974): *Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, pág. 125. En adelante, todas las citas remiten a esta edición.

⁷ J. Cortázar (1973): *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, pág. 182. En adelante, las citas del texto remiten a esta edición.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.

CORTÁZAR, Julio (1951): *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.

(---). (1973): *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana. [1956]

(---). (1974): *Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana. [1966]

(---). (1995): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate. [1967]

(---). (1999): *Último round*. México: Siglo XXI editores. [1969]

(---). (2014): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.

MARTÍNEZ, Gustavo (2008): *Julio Cortázar: lo fantástico como provocación*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.

Lo fantástico como discurso en "Las babas del diablo"

Gustavo Martínez

Resumen:

En la narrativa de Cortázar, lo fantástico es un modo de desmontar la construcción aceptada de la realidad con el propósito de desestructurar tanto la mentalidad como la sensibilidad de los lectores. A diferencia de lo que a nivel vulgar se considera y denomina “fantástico”, en Cortázar no es un elemento perteneciente al universo ficticio, sino que es producto del discurso narrativo mismo. Esto queda particularmente en evidencia en un cuento como “Las babas del diablo”, donde el hecho que motiva el relato no tiene nada de fantástico en sí mismo, pero las ambigüedades y contradicciones del narrador y, por consiguiente, de su discurso conducen a una problematización del sentido de lo real y, en definitiva, de nociones tan arraigadas y tranquilizadoras como “Verdad” y “Conocimiento”.

PALABRAS CLAVES: Cortázar / Fantástico / Maravilloso / Discurso / Lector

The fantastic as discourse on “Las babas del diablo”

Summary:

In Cortázar's narrative, the fantastic is a way to dismantle the accepted construction of reality with the purpose of deconstructing both the mentality and sensitivity of the reader. Unlike what at an unsophisticated level is considered and called “fantastic”, in the case of Cortázar it is not an element belonging to the fictitious universe but a product of the very narrative discourse. This is particularly evident in a story such as “Las babas del diablo”, where the event giving way to the story has nothing of the fantastic in itself, but the narrator's ambiguity and contradictions and thus its discourse lead to problematization of the feeling of the real and ultimately of notions as ingrained and reassuring as “Truth” and “Knowledge”.

KEY WORDS: Cortázar / Fantastic / Marvelous / Discourse / Reader

RECIBIDO: 18/07/14

ACEPTADO: 4/10/14