

Lazos transculturales:
El intelectual, la geografía y la identidad bi-hemisférica
en los cuentos de Julio Cortázar

by

Martha Farnham Mastrianni
Class of 2018

A thesis submitted to the
faculty of Wesleyan University
in partial fulfillment of the requirements for the
Degree of Bachelor of Arts
with Departmental Honors in Hispanic Literatures and Cultures

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
Capítulo 1: Artistas, intelectuales y la geografía.....	8
El intelectual transatlántico en los cuentos de Cortázar.....	8
Cartas y la comunicación escrita.....	13
Las mujeres-intelectuales.....	17
El poder destructivo de la creatividad.....	20
La intelectualidad de niños y adolescentes.....	24
Capítulo 2: Calles, muros e intelectuales en la ciudad.....	33
Los nombres de las calles en los cuentos de Julio Cortázar.....	33
La “flânerie” y las teorías de Walter Benjamin y Susan Buck-Morss.....	38
La ciudad en “El Perseguidor”.....	42
Cortázar, Georg Simmel y el mal de la ciudad.....	47
Capítulo 3: Paratextos, sus orígenes y sus significados.....	55
Los epígrafes de Cortázar.....	55
Las dedicatorias de Cortázar.....	73
Conclusión.....	79
Bibliografía.....	81

Agradecimientos

I owe tremendous gratitude to my advisor, Robert Conn, without whom this project would not have been possible. Thank you for your wisdom, kindness, insight, flexibility, and especially your patience in helping me write this thesis in my second language. Thank you for going above and beyond as a thesis advisor. Your ideas and edits have been absolutely invaluable not only for this project, but for my Spanish learning as a whole. Gracias por todo.

I'm incredibly grateful to the entire Romance Languages department, and the Hispanic Literatures and Cultures major in particular. Thank you for so profoundly shaping my education here at Wesleyan. Also, although this thesis is neither for my English major nor in English, I'd be remiss not to thank the English department, which has made me a better writer and a better person.

Thanks to the entire Vassar-Wesleyan in Madrid program, and particularly Nicolás Vivalda and Pepa Eizaguirre. Also, thanks to Professor Eduardo Pérez-Rasilla Bayo at the UC3M, whose classes about the stories "Graffiti" and "La señorita Cora" started me thinking about this project.

A huge thank you goes to Lorena and Aylin, as well as Chiara and Charlotte at the Writing Workshop for all your help with proofreading. Also, thanks to all the French and Italian speakers who helped me understand the meanings of epigraphs.

To the students and staff at the Middlebury Interactive Languages Summer Spanish Academy, thank you for improving my competence and confidence in Spanish, and for an unforgettable summer.

To Stephanie Weiner, thank you for teaching me how to read closely and thoughtfully. Your teachings from your first-year seminar have shaped and will continue to shape how I engage with texts in both Spanish and English. To Matthew Tremé, thank you for introducing me to Cortázar in Spanish 221, and to Joseph Fitzpatrick, thank you for inspiring a significant chunk of the second chapter. Meg Furniss Weisberg, thank you for teaching me how to help ESL students with their writing. By doing so, you prepared me to write this thesis in Spanish. To Amity Gaige, thank you for helping me engage with Cortázar's stories in a new, creative way. Also, to Paula Park, thanks for your words of kindness and support this semester, and to Michael Armstrong-Roche, thank you for introducing me to Cortázar's Berkeley lectures. And to Krystal-Gayle O'Neill, thank you for always pushing me to be the best I can be.

To Dea, Gabe, Danielle, Katherine, Amanda, Rachel, Megan, and Patrique, thank you for your kindness and friendship.

Thank you to my wonderful family. Mom, Dad, Grace, and Lucy, thanks for your love and encouragement. I hope I've made you all proud.

Finally, I'm so grateful to Wesleyan University for these past four years of my life. Thank you, Wes.

Introducción

“*Citar es citarse*”
Julio Cortázar¹

Julio Cortázar nace en Bruselas el día 26 de agosto de 1914, de padres argentinos. En 1918, su familia se muda a Bánfield, un suburbio de Buenos Aires. En la década de 1930, trabaja como profesor en la Escuela Normal Mariano Acosta y publica sus primeros poemas. En 1944, se hizo profesor de literatura francesa e inglesa en la Universidad de Cuyo pero el año siguiente se ve obligado a renunciar este puesto a causa de su oposición al peronismo. En 1951, se traslada a París y, en 1952, empieza a trabajar como traductor para la UNESCO. Durante su tiempo en París, publica muchas colecciones de cuentos, los cuales incluyen *Bestiario*, *Final del juego* y *Todos los fuegos el fuego*. Además, su novela, *Rayuela*, es publicado en 1963. En el año 1980, enseña sus clases de literatura en Berkeley. Cortázar muere en París en 1984. (Final del juego 223-225)

En las clases de literatura en Berkeley, Cortázar habla mucho sobre el cuento en América Latina. En la segunda clase, él plantea “la pregunta de por qué América Latina en su conjunto es un continente que da y ha dado muchos cuentistas”. (Clases de literatura 44) Ofrece dos respuestas posibles a esta pregunta, pero también examina los problemas que implican. La primera respuesta es que los autores latinoamericanos son perezosos, y por eso escriben cuentos cortos. Sin embargo, esta respuesta es una broma. La segunda explicación que da, que no es una broma, es que “la literatura latinoamericana en su conjunto entra en la modernidad sin tener toda esa

¹ Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI De España, 1993. pp. 9

carga...de un lento pasado y una lenta evolución como tienen las literaturas europeas”. (Clases de literatura 45) Dicha de otra manera, esta teoría propone que los cuentos cortos son populares en América Latina porque la literatura latinoamericana se desarrolló muy rápidamente en comparación con la literatura europea. Otro elemento de esta teoría tiene que ver con la proximidad de las tradiciones orales de los incas y los aztecas. Cortázar dice que “hay que tener en cuenta” esta teoría, pero últimamente la rechaza. Afirma que esta teoría es contradictoria porque hay muchos cuentistas en el Cono Sur, donde no había ningún grupo indígena con una tradición comparable con la de los incas o los aztecas. Cortázar termina esta parte de su clase diciendo que:

hasta este momento al menos yo no conozco ningún trabajo crítico que responda de manera satisfactoria a por qué en América Latina el cuento es tan popular y alcanza una calidad que lo coloca al nivel de los mejores que se puedan imaginar o escribir en el planeta. (Clases de literatura 47)

En esta cita, Cortázar celebra los cuentos y cuentistas latinoamericanos. Aunque él no sabe porque hay una conexión entre los cuentos y América Latina, todavía cree que la conexión existe.

Además, Cortázar habla de las maneras de conceptualizar un cuento. Él dice:

Alguna vez he comparado el cuento con la noción de la esfera, la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma y cada uno de los infinitos puntos de su superficie son equidistantes del invisible punto central. (Clases de literatura 30)

La idea de un cuento como esfera es una clave para la manera en que yo me acerco a los cuentos de Cortázar en esta tesis. Es particularmente pertinente si reemplazamos la palabra “esfera” con la palabra “globo”. Para usar la palabra de Cortázar, puntos geográficos, como las ciudades, están en la “superficie” del globo. Muchos de los

cuentos de Cortázar tratan del lazo entre dos puntos en los dos hemisferios del globo. Por ejemplo, “Lejana” es sobre la conexión entre una mujer porteña y otra en Budapest. En “El otro cielo,” este lazo se forma con los pasajes cubiertos en Buenos Aires y París. Estos dos cuentos, como tantos otros, ejemplifican la idea de una conexión entre dos puntos geográficos en los dos hemisferios del mundo.

El primer capítulo es sobre los intelectuales y la geografía. Intenta explorar la diferencia entre artistas e intelectuales en los cuentos de Cortázar y la manera en que él define estos términos en relación con el origen geográfico de los personajes. Además, discute los elementos que limitan la expresión creativa de las mujeres y los jóvenes intelectuales.

El segundo capítulo trata del papel de la ciudad en estos cuentos. Primero, analiza el uso de los nombres de las calles para establecer el escenario. Trata de las variaciones de este tema también. Además, analiza algunos cuentos mediante varios textos fundamentales sobre la ciudad, particularmente los textos de Walter Benjamin, Susan Buck-Morss y Georg Simmel. Finalmente, trata de la fluidez de los muros en una ciudad, particularmente en cuentos como “Axolotl” y “Grafitti”, en que el pensamiento y la imaginación pueden atravesar barreras sólidas.

El tercer capítulo explora el uso de paratextos, principalmente epígrafes y dedicatorias. Este capítulo se centra en varios cuentos donde el autor se vale de paratextos, y el análisis que se lleva a cabo está informado por el libro importante de Gérard Genette, “Paratexts: Thresholds of Interpretation”. Además, este capítulo explora las relaciones multiculturales que se descubren con referencia a obras representadas en los paratextos que usa Cortázar. En este capítulo, intento probar que

los paratextos funcionan como fronteras que dividen el mundo real y el mundo ficticio.

Capítulo 1

Artistas, intelectuales y la geografía

En el capítulo 99 de *Rayuela*, los personajes hablan sobre las teorías literarias de Morelli, que sugieren los motivos que tenía Cortázar para escribir la novela. Un personaje de la novela dice, “Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar”². Esta idea de incendiar o destruir el lenguaje o la cultura que ya existe es muy común en los cuentos de Cortázar.

En sus clases de literatura, Cortázar postula dos ideas para intentar explicar qué es un cuento corto. Él compara un cuento con una esfera, lo cual mencioné en la introducción. Además, Cortázar dice, “podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y en la fotografía: el cine sería la novela y la fotografía, el cuento”. (Clase de literatura 30) Estas dos ideas, del cuento-esfera y cuento-foto pueden ser consideradas juntas. Podemos pensar que, en los cuentos de carácter bi-continental de Cortázar, esta esfera es el globo. Además, una foto tiene un positivo y un negativo. Entonces, es útil conceptualizar el hemisferio norte y el hemisferio sur como el positivo y negativo de una foto, respectivamente. Muchos de los personajes de Cortázar tienen relaciones o identidades bi-hemisféricas.

El intelectual transatlántico en los cuentos de Cortázar

Esta relación entre fotos y películas y el sur global y el norte global queda más clara en el cuento “Las babas del diablo”, en que Roberto Michel, un fotógrafo y

² CORTAZAR, JULIO. *RAYUELA*. DEBOLSILLO, 2016. pp. 354

traductor franco-chileno, saca una foto de una interacción entre una mujer y un muchacho. (Cuentos completos 265) El nombre de él es importante, porque sugiere los dos lados de su identidad. Los dos nombres pueden ser nombres primeros. El nombre Roberto es español y representa su lado chileno, y el nombre Michel viene de su linaje francés. Él es un artista y un intelectual: su trabajo como fotógrafo es más creativo y su trabajo como traductor es más académico. En el cuento, Michel saca una foto de una mujer rubia y un muchacho adolescente que por sus gestos le llaman la atención. En este momento en el cuento, Michel cree que esta interacción es una seducción entre los dos. El acto de sacar la foto cambia la escena, y el muchacho tiene la oportunidad de escapar. Más tarde, cuando Michel hace una ampliación del negativo de la foto, se da cuenta que era algo diferente, era una “seducción” (aunque probablemente no consensual, más probable el resultado de una transacción con dinero) homosexual con un hombre que estaba en un coche. Se da cuenta de esta verdad mediante imaginándose como parte de la escena, como en una película. Sin embargo, esta técnica resulta peligrosa para él, y se enloquece. Es particularmente importante que haya dos lados de su identidad y la foto tenga un negativo y un positivo. Él examina los detalles del lado negativo, que no es lo normal; usualmente, un fotógrafo quiere ampliar la foto misma, no el negativo. El hecho de que examine e interactúe con el negativo está conectado a su identidad chilena: es latinoamericano y del hemisferio sur. Como muestran algunos otros cuentos, su identidad latinoamericana tiene mucho que ver con su capacidad de interactuar con arte de una manera creativa, pero esta creatividad tiene resultados peligrosos y poderosos.

El cuento “Grafitti”, está relacionado más directamente con la cultura artística e intelectual, que existe dentro y fuera del cuento mismo. El cuento está dedicado a Antoni Tàpies, un artista catalán que usaba varias materias comunes y las ponía en paredes y muros.³ El cuento fue escrito como un tributo a Tàpies, para una exhibición de su arte. Como Cortázar, Tàpies era conocido por sus gustos culturales. La dedicatoria solamente dice “A Antoni Tàpies” y nada más. (La autopista del sur 320)

Cortázar y Tàpies formaban parte de la escena artística y la cultura intelectual en Europa en el siglo veinte, y por eso, tiene sentido que Cortázar hubiera escrito un relato para Tàpies. Similarmente, “El perseguidor” está dedicado a “Ch. P.”, o Charlie Parker. El protagonista, Johnny Carter, es una versión ficcional de Charlie Parker. Durante los años cuarenta y cincuenta, Parker personificaba el músico de jazz como artista e intelectual.⁴ Cortázar, Parker y Tàpies eran artistas que se identificaban con la cultura alta e intelectual, aunque formaban parte de movimientos literarios, musicales o artísticos que cambiaron la escena intelectual en el siglo veinte. Estas dos dedicatorias indican hasta qué punto Cortázar estaba involucrado en los círculos intelectuales en los años cincuenta y sesenta. Voy a discutir estas dedicatorias más en el tercer capítulo.

En “Las Ménades”, también hay intelectuales (o pseudo-intelectuales) latinoamericanos. (Cuentos completos 411) En el público del concierto de música clásica, hay mujeres y hombres. No están en una ciudad muy cosmopolita (Buenos Aires, por ejemplo), sino en un lugar más rural, pero que todavía tiene un teatro para

³ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. “Antoni Tàpies.” *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 22 Apr. 2016, www.britannica.com/biography/Antoni-Tapies.

⁴ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. “Charlie Parker.” *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 5 Mar. 2018, www.britannica.com/biography/Charlie-Parker.

conciertos. El público a ha escogido sus obras favoritas para la orquesta, y las obras representan una versión demasiado simplificada de la cultura intelectual. En este sitio, la gente solamente tiene acceso a las obras más famosas y obvias de la cultura alta. Sin embargo estas personas tienen algo por dentro que les hace susceptibles a una reacción violenta y peligrosa a la cultura alta europea. Son como los descendientes de los calvinistas en el cuento de Jorge Luis Borges “El evangelio según Marcos”.³ Porque los calvinistas tienen “el duro fanatismo del calvinista y las supersticiones del pampa”, interactúan con la biblia de una manera interactiva y peligrosa: al final, crucifican al narrador. En este cuento de Borges, es la reunión de las personas de un área rural con la cultura de sus antepasados (que emigraron de Europa) que produce una reacción violenta. Similarmente, en “Las ménades”, el público es presumiblemente mayormente de origen europeo, porque así es la población de Argentina, uno de los países más blancos de América Latina. Por eso, cuando el público se reúne con la música clásica europea y la mitología griega, que son partes de la cultura europea de sus antepasados, produce una reacción violenta. Los latinoamericanos, y especialmente los latinoamericanos en sitios rurales, no tenían acceso a la cultura europea antes de los momentos de los cuentos. Esta falta produce un resultado chocante cuando, de repente, los latinoamericanos en “Las ménades” y “El evangelio según Marcos” están más expuestos al resto del mundo, incluyendo sus propios raíces culturales.

³ Borges, Jorge Luis. “El Evangelio Según Marcos.” *Ciudad Seva*, ciudadseva.com/texto/el-evangelio-segun-marcos/.

En “Continuidad de los parques”, Cortázar juega con la definición de arte y pregunta qué constituye la literatura. En este cuento, es una novela policiaca lo que produce un final violento. Otra vez, el protagonista tiene una relación más interactiva que lo normal con una obra, pero en este caso, no es con arte de la cultura alta. Una novela policiaca usualmente no se considera literatura, solamente es un libro para la gente común. Usualmente las novelas policiacas siguen fórmulas del género y son fáciles de leer. Sin embargo, en este caso, la facilidad de leer produce la violencia al final del cuento. Además, en el cuento, el hogar del narrador sugiere que él es muy rico. Tiene un mayordomo, una casa grande y un sillón de terciopelo verde. Probablemente tiene acceso a obras de literatura que forman parte del canon, que son bien intelectuales. Pero escoge leer un libro que no se considera muy literario. Con este cuento, Cortázar cuestiona la idea de qué constituye arte y literatura. Hay un choque cultural que produce la violencia, como en “Las ménades”, pero al revés. En “Continuidad de los parques”, la cultura de la gente común choca con una persona de la clase alta. Esta conclusión apoya la idea de que el valor y el poder del arte no tienen que ver con que el objeto en cuestión sea aceptado como arte. El poder viene de su habilidad de llevar al lector/observador a un mundo diferente y producir un choque cultural.

Cartas y la comunicación escrita

En “Cartas de mamá” y “Carta a una señorita en París”, los actos de escribir y leer son importantes porque las cartas son el único medio de comunicación transatlántico. Los actos de escribir y leer también son importantes en “Lejana” y

“Final de juego”. En todos estos cuentos, la escritura es la manera de cruzar y entrar en mundos diferentes.

Los títulos de “Cartas de mamá” y “Carta a una señorita en París” sugieren su temática similar. La palabra “Carta” sugiere que la comunicación entre personas es importante en los dos cuentos. Las preposiciones “de” y “a” nos indican la relación del protagonista con las cartas: en “Carta a una señorita en París” el escritor es el narrador, mientras que en “Cartas de mamá” es el destinatario. Las palabras “Carta a” también sugieren la naturaleza epistolar del cuento, que se confirma con las primeras palabras del cuento. Y las palabras “una señorita” y “mamá” demuestran mucho sobre estas dos personas y sus relaciones con el protagonista. Primero, las dos son mujeres. Pero “una señorita” es probablemente joven, y “mamá” tiene que ser mayor que el narrador. Además, la palabra “señorita” es bien formal y la palabra “mamá” es informal, lo cual indica la naturaleza de las relaciones en los cuentos.

Además, los dos cuentos tienen cartas que alguien envía desde Buenos Aires hasta París. Hay un movimiento de palabras hacia el noroeste en ambos cuentos. En “Carta a una señorita en París”, el lector envía una carta desde el departamento porteño de Andréa, la señorita, a París, donde ella está a lo largo del cuento. En “Cartas de mamá”, aunque el narrador escribe cartas también, las cartas del título son de la mamá vieja en Buenos Aires al hijo que había huido a París para escaparse de su pasado y culpabilidad. Ir de Buenos Aires a París es el opuesto del movimiento que traza el lugar de escritura, que es París y el lugar de la recepción de sus escritos, que es Argentina.

En “Carta a una señorita en París”, escribir y ser escritor es una parte de la identidad del protagonista. El narrador explica a Andrée, “Pero no le escribo por eso, esta carta se la envió a causa de los conejitos, me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve”. (Cuentos completos 119) La segunda parte de la cita indica que el autor es escritor y no solamente alguien que escribe una carta. Es algo que le gusta hacer, y es instintivo; quiere escribir sólo en función del tiempo que haga afuera.

Más tarde, cambian los hábitos del narrador por la presencia de los conejos. Dice “Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos”. (Cuentos completos 125) A diferencia de antes, cuando el narrador escribió a causa de la inspiración de la lluvia, ahora escribe según el horario de los conejos. El narrador es traductor de literatura francesa, que sugiere que es muy intelectual, pero esto no es tan urgente como cuidar de los conejitos. Dice “mi Gide que se atrasa, Troyat que no he traducido, y mis respuestas a una señora lejana que estará preguntándose ya si... para qué seguir todo esto, para qué seguir esta carta que escribo entre teléfonos y entrevistas”. (Cuentos completos 126) André Gide y Henri Troyat fueron autores franceses durante el siglo veinte. Los conejos han reemplazado toda su interacción con textos y con Francia, incluso esta carta que es el cuento, que apenas tiene tiempo para escribir. Los “teléfonos y entrevistas” son diferentes, porque el narrador no puede evitar las preguntas de sus amigos tan fácilmente.

Las referencias que hace a la carta en sí son metaliterarias. El narrador escribe “oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mí este lado del papel, este lado de mi carta no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para

asistir a una tarea de comisiones”. (Cuentos completos 127) Esta referencia al papel indica los gustos literarios del narrador. Elige usar un lado diferente de papel para describir un tiempo de más estrés. Usar un lado nuevo es casi como empezar a escribir un nuevo capítulo de una novela, y el narrador habla directamente con André para decirle que el cambio de lados no es una casualidad; representa un cambio en la trama que está contando y también un salto de tiempo. Esta elección literaria y el hecho de que él sea un traductor de literatura francesa indican que el narrador es un intelectual, lo cual añade a la absurdidad del cuento.

En “Cartas de mamá”, escribir también es una forma de comunicar entre continentes. Es una manera de mantener la relación íntima entre hijo y mamá. El conflicto del cuento está basado en un error escrito, que se produce cuando la madre escribe “Nico”, el nombre de su hijo muerto, y no “Víctor”, el nombre de su sobrino, en una carta a su hijo, Luis. El error como error escrito es difícil de imaginar, porque en el papel, Víctor y Nico no son nombres muy parecidos. Pero cuando se dicen los nombres, vemos que la distancia entre ellos al nivel del sonido no es tan grande. Podemos pensar que la mamá está poniendo una excusa.

En “Lejana”, Alina Reyes escribe en un diario y juega con palabras y letras. Al principio, juega con anagramas y palíndromos. Los dos son cosas que ella escribe, y los dos tienen que ver con el doble. Un anagrama es “un cambio en el orden de las letras de una palabra o frase que da lugar a otra palabra o frase distinta.”⁶. Y un palíndromo es una “palabra o frase cuyas letras están dispuestas de tal manera que

⁶ <http://dle.rae.es/?id=2VH0u4L>

resulta la misma leída de izquierda a derecha que de derecha a izquierda.”⁷ Como los personajes en “Carta a una señorita en París” y “Cartas de mamá”, aunque de una manera menos literal, escribir es su manera de comunicarse con el otro lado del océano atlántico. De esta manera, su diario sí es como una carta, porque la mendiga en Budapest es ella y ella es la mendiga en Budapest. Alina siente el frío, pero tiene que escribir para hacerlo real, antes de ir a Budapest.

En “Lejana”, el acto de escribir es poderoso, y está conectado al papel de Alina como mujer. Ella dice “ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas”, porque sabe que su casamiento sería el fin de su escritura en el diario. (Cuentos completos 136) No es una cosa de mujeres casadas. Ella sabe que escribir es su manera de legitimar su conexión con la mendiga en Budapest. Además, entiende el poder y energía de escribir. Dice “Lo escribo, y basta de diario para bien mío”, que significa que pensar y escribir de su noche en el concierto es demasiado para ella. (Cuentos completos 136) Cuando escribe, interactúa más directamente con la mendiga, y esta interacción le quita la energía. La frase, “Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca” indica que parar de escribir es una manera de no pensar en la otra parte de sí misma en Budapest. (Cuentos completos 136) Mediante la escritura, una expresión activa y artística, ella realmente descubre y se conecta con la mendiga, y esta conexión es poderosa.

En “Final del juego”, el acto de escribir está asociado con un tipo diferente de poder. En este cuento, tres muchachas interactúan con unas cartas cortas de un

⁷ <http://dle.rae.es/?id=RYjXc9Z>

muchacho que se llama Ariel. Al principio es Ariel quien escribe y las chicas quienes leen. Ellas notan una “letra de varón y bastante mala” y lenguaje “un poco seco”. En esta interacción, él tiene el poder de escribir, y ellas solamente pueden analizar sus cartas usando como pista las palabras y la letra. Sin embargo, cuando las chicas se dan cuenta que él va al colegio industrial, la dinámica de poder cambia. Esta dinámica está relacionada con la clase social y la escritura. Pero al final, Leticia, la chica principal del cuento, no va a ver a Ariel, solamente escribe una carta, y después usa su cuerpo para demostrar su estatus social. Leticia usa la carta para establecer su poder en la situación, aunque está perdiendo su movilidad.

Las mujeres-intelectuales

En los cuentos de Cortázar, las mujeres también pueden ser intelectuales o artistas, aunque su poder artístico está limitado. Tienen recursos limitados, como diarios, el espacio interior de un departamento, o sus propios cuerpos.

En “Carta a una señorita en París”, Cortázar utiliza las decoraciones del departamento para caracterizar a la mujer-intelectual, la tal señorita en París del título del cuento. El narrador indica en el primer párrafo que la manera en que una mujer arregla su cuarto es una representación de su identidad, diciendo “Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaure en su liviana residencia”. (Cuentos completos 119) Las palabras “orden minucioso” indican el nivel de detalle de que el narrador se da cuenta en el departamento, y crea ironía cuando los conejos completamente destruyen el departamento. El narrador no quiere cambiar nada, no sólo porque el departamento esté bien arreglado, sino también porque se trata de un

departamento arreglado por una mujer soltera. En el mismo párrafo, el narrador dice que, “Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart”. (Cuentos completos 119) Con esta frase, el narrador establece su conocimiento de la música clásica y el arte moderno. Pero también equipara la presentación y orden de un departamento de una mujer con arte de la cultura alta. Según el narrador, ordenar un departamento es un modo de creación artística para una mujer, y es la única evidencia que el narrador tiene a su disposición para poder opinar. Además, ella tiene sus libros arreglados de una manera muy particular: “de un lado en español, del otro en francés e inglés”. (Cuentos completos 119) Ella de esta manera impone una división geográfica a sus libros. Ella tiene un departamento en Buenos Aires y en este momento del cuento está en París. Por eso, sabemos que ella tiene una vida bi-hemisférica. Tal vez esta sea la razón por la que organiza el departamento de la manera en que lo organiza. Por las obras de arte en el departamento y la posesión de libros en tres idiomas, es obvio que ella tiene mucho conocimiento cultural y es muy rica. Su departamento es su obra de arte, y el narrador no quiere tocarla ni cambiarla. La creación artística de esta mujer está limitada a lo que posee, aunque lo que posee consta de muchos objetos de valor. En “Carta a una señorita en París”, el departamento es como un retrato de la mujer, y el narrador no quiere cambiarlo, pero lo cambia con los conejos.

A diferencia de la señorita en París, Alina Reyes, del cuento “Lejana”, no tiene tantos recursos económicos. Aunque ella es rica también, no tiene la libertad de

viajar sola a Europa, ni decorar un departamento. Sin embargo, como la señorita en París, Alina sabe español, inglés y francés y vive en Buenos Aires. Pero Alina necesita un hombre para llevarla a Europa. Además, ella no es artista de la misma manera que la señorita en París. Su único acto creativo es escribir su diario. Se puede decir que pensar en los anagramas y transcribirlos es un acto artístico también, pero no es creativo, porque no crea nada nuevo, sólo configura de nuevo algo que ya existe. Sin embargo, aunque ella no es una persona muy creativa, está muy conectada con la cultura intelectual. Es lectora; se refiere a *Dorian Gray* y va a un concierto de Elsa Piaggio de Tarelli, una pianista. Durante el concierto ella piensa “un Chopin y otro Chopin, pobrecita”, que sugiere que ella sabe tocar el piano, o por lo menos sabe bastante sobre la música para tener opiniones fuertes. (Cortázar 134) Este disgusto para tocar Chopin indica que a ella no le interesa mucho la creación artística, porque durante este cuento está interactuando con alguien (una parte de sí misma) que ya existe y entonces no tiene que ser creado. Además, Elsa Piaggio de Tarelli también es un ejemplo de la mujer-artista, aunque ella es una persona histórica, no solamente un personaje del cuento. Lo irónico es que Alina tiene mucho más en común con Elsa que con la mendiga. Sin embargo, durante el concierto de Elsa Piaggio de Tarelli, ella experimenta una conexión más fuerte que antes con la mendiga en Budapest. Cuando escucha música clásica europea, Alina Reyes está transportada a las calles frías de Budapest. El contraste entre el teatro en Buenos Aires y las calles de Budapest es fuerte y obvio. Después de este momento, el estilo del diario cambia. No utiliza referencias literarias ni juega con el idioma. Su estilo es mucho más simple, como ya está transformándose y reuniéndose con la mendiga en Budapest, transformación que

termina de realizarse en el puente al final del cuento, antes que las dos mujeres se separen otra vez, cada una siendo la otra. Con la referencia a *Dorian Gray*, al principio de este cuento, Cortázar empieza a crear un retrato de una mujer en que, como en el retrato de Dorian Gray, la imagen cambia al final. En este momento revela que el retrato tiene dos lados opuestos, como una moneda o como los dos hemisferios del mundo.

Una mujer-intelectual también existe en “Grafitti”, aunque ella pertenece a la subcategoría de mujer-artista. Como las mujeres de “Carta a una señorita en París” y “Lejana”, ella utiliza los recursos que tiene para expresar su creatividad. Pero a diferencia de estas mujeres, la narradora de Grafitti no tiene recursos económicos. Ella no puede viajar ni decorar su departamento porque es prisionera política en una cárcel, en un régimen autoritario. No tiene la oportunidad de decorar un departamento como Andrée, ni escribir en un diario, como Alina Reyes. Además, no tiene la posibilidad de viajar y moverse que tienen Andrée y Alina. Este contraste es severo; las mujeres ricas pueden cruzar océanos y la narradora de Graffiti es una prisionera. Su medio artístico está limitado porque su movimiento físico está limitado. Sólo tiene acceso a su imaginación y a las paredes de la prisión. Por eso, su arte está en paredes imaginadas. En el primer párrafo del cuento, el narrador dice sobre el hombre que imagina, “no te gustaba el término grafitti, tan de crítico de arte”. (La autopista del sur 320) Esta cita se refiere al “tú” del hombre-artista imaginado. La referencia a un crítico de arte indica que ella tiene por lo menos un poco de conocimiento cultural, y la palabra “grafitti”, que está en italiano, demuestra que el saber de la narradora es mucho más grande que las paredes de su prisión. Como en “Carta a una señorita en

París,” en “Grafitti” hay una comunicación entre una mujer y un hombre que no es lo que parece. La “Carta” realmente es una nota de suicidio que el narrador deja para Andrée. Y en “Grafitti,” la comunicación dibujada y escrita (sólo ‘a mí también me duele’ está escrito) en la pared sólo existe en la mente de una mujer encarcelada, no en las paredes verdaderas de la ciudad.

El poder destructivo de la creatividad

En “Las ménades”, las mujeres que asisten a la orquesta se convierten en fanáticas que atacan al maestro. Desde la perspectiva del narrador, las mujeres en este cuento no son muy intelectuales porque desde el principio están demasiado emocionadas sobre el programa. El narrador cree que él mismo es más intelectual que las otras personas en el concierto, porque él se da cuenta de que las canciones no se quedan bien juntos. En el cuento, el narrador dice que el maestro “nos trajo buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros”. (Cuentos completos 412) A diferencia del concierto de “Lejana”, este concierto no ocurre en Buenos Aires, sino en un sitio menos cosmopolita. Este concierto es tal vez la única oportunidad de la comunidad para estar expuesta a la cultura alta e intelectual de la música clásica. El narrador es mucho más cínico que todas las mujeres del cuento. El narrador tiene mucho conocimiento cultural, y la mayoría de las mujeres no lo tienen, porque en lugares rurales, es menos común que las mujeres tengan mucha educación. Alina y Andrée, las dos mujeres cosmopolitas, viven en ciudades y no tienen trabajos, ni tienen que cuidar de una casa. En un pueblo o una ciudad pequeña, es improbable que haya muchas mujeres así. Pero como Alina, las mujeres (y los hombres también, pero principalmente las mujeres) experimentan un cambio mediante la música ya que

se convierten en ménades de Baco. Con su interacción con la cultura europea (la música clásica), los argentinos, que están intentando ser intelectuales, en el teatro se hacen parte de un rito de la Grecia antigua. Los miembros del público literalmente interactúan con el arte: ellos suben al escenario y atacan la orquesta.

Esta manera de interactuar con el arte está caracterizada como particularmente latinoamericana en “El ídolo de las Cícladas”. Aunque Thérèse, la mujer de este cuento, necesita estar con un hombre para viajar como Alina Reyes, y viaja con intelectuales, no hay nada que la caracterice como mujer-intelectual excepto su compañía. Ella no figura mucho en el cuento porque es principalmente una herramienta de la trama. Morand y Somoza, sin embargo, son dos especies de intelectuales de lados opuestos del mundo. Entonces, ser intelectual es diferente para los dos. Morand, el antropólogo francés, es muy razonable: siempre tiene explicaciones razonables. Cuando Somoza está haciendo su proyecto que no tiene sentido lógico, Morand cree que es porque Somoza está enamorado de Thérèse. Morand se pregunta “si toda la gente del Río de la Plata tendría la imaginación fácil”. (Cuentos completos 428) Somoza, sin embargo, piensa de una manera más creativa, y no completamente razonable. Él hace copias del ídolo para tener una relación diferente con el ídolo. Él quiere que su conocimiento de este objeto vaya más allá de la exploración típica intelectual. Los dos antropólogos forman un doble-intelectual, como los dobles de “Lejana”. Representan lados opuestos del mundo y, por eso, tienen maneras diferentes de examinar el artefacto. Morand representa la razón y Somoza representa la creatividad. Es Somoza quien “despierta” al ídolo, quien descubre su poder, pero al final Morand mata a Somoza. Morand dice que lo mata en

defensa propia. Sin embargo, Morand lo mata porque la creatividad poderosa de Somoza amenaza las tradiciones europeas. Con Somoza y su ídolo, Cortázar inventa una paradoja: el poder destructivo de la creatividad.

El narrador de “Carta a una señorita en París” también tiene este poder destructivo de la creatividad, aunque no lo quiere. En el primer párrafo, el narrador dice:

Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar. Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant. (Cuentos completos 119)

Los diccionarios ingleses son la primera indicación que él es traductor, y son las primeras cosas que mueven porque hay que poner sus diccionarios ingleses en la mesa, porque son sus herramientas de traducir. Además, “un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant” es interesante porque el narrador usa una metáfora que significa pintar sobre arte pintada. No es simplemente tirar una obra en la basura, es intentar crear arte sobre arte establecida, arte que ya existe. Además, es como pintar arte abstracto y no representativo (como el arte de Jackson Pollock, por ejemplo) sobre una obra cubista. Cronológica e históricamente, el arte abstracto expresionista viene después del arte cubista. El narrador reconoce el poder creativo/destructivo de mover las cosas dentro de la obra de arte de Andrée. Los conejos representan este poder creativo y destructivo. Ellos son la creación del cuerpo del narrador y destruyen el departamento de Andrée.

Los conejos tienen que ver con el hecho de que el narrador es traductor. En teoría, traducir no debe ser un acto creativo, sino sólo cambiar las palabras de un

idioma a otro. Sin embargo, esto es imposible, porque el traductor siempre trae su propio contexto e interpretación a un texto. Esta creatividad viene del traductor mismo, como los conejos vienen del cuerpo del narrador. El narrador no quiere ser creativo, no quiere mover nada en el departamento, tanto como probablemente no quiere cambiar el sentido de las obras de Troyat y Gide. En el departamento de André, el narrador vomita conejos con más frecuencia que antes. Hay dos razones por eso: allí, él tiene la oportunidad de trabajar mucho en sus traducciones, y las decoraciones del departamento representan la cultura intelectual aceptada. En el espacio de la cultura alta e intelectual, el narrador tiene el deseo subconsciente de interrumpir este espacio. El narrador dice “yo...quería leerme todos sus Giraudoux, André, y la historia argentina de López que tiene usted en el anaquel más bajo” (Cuentos completos 124) Este orden de anaqueles indica una jerarquía, en que la literatura latinoamericana, que literalmente se encuentra debajo de la literatura francesa, es inferior a ella. Aunque el narrador no dice que quiere eso, los conejitos, la manifestación de su creatividad reprimida, destruyen las estructuras y jerarquías de la cultura intelectual. Cuando un intelectual latinoamericano traduce la literatura francesa, añade su propia perspectiva latinoamericana, y hace que la literatura francesa sea más accesible a los latinoamericanos, que cambia el significado de la obra y las estructuras literarias en que la obra existe. El final del cuento reafirma que los conejos son una parte del narrador. Dice, “no creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales”. Las personas probablemente no van a notar los once conejos, lo cual sugiere que

forman parte de la imaginación del narrador. Al final del cuento, el narrador se da cuenta de que no puede controlar su impulso creativo, que es la causa de su muerte.

La intelectualidad de niños y adolescentes

En los cuentos de Julio Cortázar, importan mucho los textos que los niños leen. Para muchos de los niños, leer es una manera de superar su situación geográfica y la vida cotidiana. Los libros de niños demuestran sus prioridades y la geografía de su imaginación. La intelectualidad y el poder artístico funcionan de una manera diferente en estos cuentos, porque los niños sólo tienen libros y sus propios cuerpos.

“Carta a una señorita en París” y “Lejana” tratan de versiones de la mujer-intelectual. “Final del juego” trata de otra versión de este arquetipo: la adolescente-intelectual (o la adolescente que intenta ser intelectual.) Leticia y las dos otras muchachas usan sus cuerpos lo que tienen para crear arte. Específicamente, utilizan sus cuerpos para ser como Alina Reyes y Andrée: ricas y refinadas. Ellas usan sus cuerpos para hacer “estatuas y actitudes” en el juego. (Final del juego 160) Además, “Como estatuas buscaba el estilo de Venus de la sala que tía Ruth llamaba la Venus del Nilo”. (Final del juego 161) Esta versión incorrecta indica que la familia no está muy refinada, porque la tía se equivoca y dice “Venus del Nilo” en el lugar de “Venus de Milo”. Ni la tía ni las muchachas tienen tanto conocimiento cultural como Andrée y Alina. Puesto que no tienen mucho acceso al arte, las tres adolescentes crean arte con sus propios cuerpos. No pueden comprar arte ni asistir a los conciertos; por eso, para interactuar con el arte, tienen que hacerse artistas/obras de arte. Usan sus cuerpos para hacer retratos de personas de lugares desconocidas: “la princesa

china”, o de otras obras de arte: “Venus del Nilo”. Al final, Leticia utiliza las joyas y ropa de su madre para convertirse en la última representación, la mujer rica e intelectual, para rechazar a Ariel, el chico del colegio industrial. La inmovilidad física de Leticia es parecida a la inmovilidad geográfica de las tres: no tienen los recursos económicos para salir del espacio del cuento. Ellas sólo pueden interactuar con la cultura intelectual del mundo con sus propios cuerpos, el arte limitado de su casa (como “Venus del Nilo”) y los libros, como los libros franceses sobre Rocambole que Leticia lee. Rocambole ofrece un contraste interesante: es un libro francés, y la literatura y la lengua francesa frecuentemente representan la cultura intelectual en los cuentos de Cortázar. Sin embargo, los libros sobre Rocambole no son cultos; son para niños y parte de la cultura popular, no la cultura intelectual. Este estatus como objetos que se encuentran entre la cultura popular y la cultura intelectual enfatiza que Leticia está entre ser niña y ser mujer, entre movilidad e inmovilidad y tal vez entre vida y muerte. Las interacciones de las chicas con la cultura intelectual indica que ellas están intentando hacerse mujeres intelectuales y refinadas, pero no tienen los recursos para hacerlo.

En “Los venenos”, los personajes jóvenes leen varios libros y revistas que tienen que ver con sus propias identidades. Además, las referencias culturales y las posesiones que tienen que ver con el mundo extranjero marcan diferencias entre los personajes. Para el narrador del cuento, sus elecciones literarias revelan sus intereses y el mundo de su imaginación. Por ejemplo, el narrador está muy interesado en el mundo norteamericano. Lee historias sobre Buffalo Bill y Sitting Bull, y se refiere a

Buffalo Bill tres veces en el cuento. Esta repetición demuestra la importancia de aventuras, el espacio rural y América del Norte para el narrador.

A diferencia del narrador, la hermana sólo lee Billiken, una revista argentina para niños. Por supuesto, lo que explica el tipo de texto que lee es la edad. Ella es más joven que los otros personajes del cuento. Pero ella no es la única persona que lee Billiken. La frase “todos lo íbamos a saludar y de paso a ver si traía algún paquete con hilo rosa o el Billiken” indica que a todos les interesa la revista. (Final del juego 37) Es el punto de partida literario para todos los niños de la casa. Para los niños del cuento, la imaginación literaria se cultiva en Argentina, con publicaciones argentinas, antes de que se explore el extranjero.

Sin embargo, Hugo, el primo, tiene un gusto por la literatura europea. Llega con dos libros de Salgari, un autor italiano que escribió sobre las aventuras y piratas. Los libros de Salgari ocurren en todas partes del mundo, en casi cada continente. (Final del juego 173) El gusto literario de Hugo es parecido al del narrador: a los dos le gusta la ficción de aventuras y acción. La diferencia es la geografía de sus novelas preferidas. El narrador sólo lee libros de las Américas, pero Hugo lee sobre todas partes del globo. Esta diferencia representa la diferencia en las vidas de los dos chicos, porque Hugo tiene más oportunidades para ver más del mundo. Hugo es de Buenos Aires y sólo está visitando Bánfield, y va a ingresar en el primer año del colegio. Sin embargo, el narrador tiene una vida menos cosmopolita. Sólo vive en Bánfield y no tiene las mismas oportunidades educacionales que tiene su primo.

Además de sus libros, Hugo tiene una pluma de pavorreal que usa como señalador en sus libros. Esta pluma enfatiza que Hugo tiene acceso a un mundo más

grande que el del narrador. Hugo tiene un objeto de muy lejos (los pavorreales son de Asia) y lo usa como señalador común. Este objeto demuestra la apreciación que tiene Hugo por la belleza y también demuestra su riqueza. Temáticamente, la pluma queda bien con los libros de Salgari porque los dos son de muy lejos y representan cosas que no forman parte de la vida del narrador. Además, Hugo tiene un libro de botánica para el colegio. Al narrador también le interesa la botánica; tiene su propio jardín, pero no tiene conocimiento formal de la materia. El interés que Hugo tiene en lo botánico y los libros hace que Hugo sea una versión más sofisticado del narrador, lo cual exagera su rivalidad romántica con Lila.

El cuento no trata mucho de los gustos literarios de Lila. Ella lee, pero el narrador sólo dice que ella lee un “libro que era de cuentos con figuras”, que es una descripción muy general que funciona con cualquier libro de cuentos. Este detalle (o falta de detalles) indica que en este momento doloroso al narrador no le importa mucho el libro de Lila. Es la pluma de pavorreal como señalador lo que hace daño a los sentimientos románticos del narrador joven, porque era un regalo de Hugo e indica al narrador que a Lila le gusta Hugo y no él. En este momento, el narrador pierde interés en los sentimientos de Lila. En la mente del narrador, ella deja de ser una chica y se convierte en un símbolo de lo inalcanzable.

Es irónico que el narrador (y probablemente Lila también) nunca hubiera visto una pluma de pavorreal hasta que llegue Hugo y Hugo la use como señalador. Aquí se expresa de forma clara la diferencia entre las clases sociales de los dos chicos. El narrador se fija en la pluma inmediatamente, y toma nota que Hugo la usa como si fuera un trozo de papel común. Lila es de la misma clase social y barrio que el

narrador, de manera que, cuando ella también la usa como señalador, el narrador siente que ella lo ha traicionado no sólo a él románticamente, sino también a toda su clase social. Además de darse cuenta de que le ha dado la pluma como regalo, se fija en que ella la usa de la misma manera poca cuidadosa que Hugo. No es sólo que ellos están conectados románticamente. Lila está imitando los hábitos de Hugo, los hábitos de una clase social más alta que los del narrador. La pluma también representa una geografía inalcanzable para el narrador. Los pavorreales son nativos de Asia y África, lugares a los cuales el narrador no tiene acceso literario ni imaginario (con la excepción importante de las estampillas.)

Las estampillas son una excepción importante para la idea que al narrador sólo le interesan las Américas y a Hugo le interesa todo el mundo. El narrador cuenta:

Con Hugo revisábamos las estampillas y yo le daba las repetidas, le enseñaba a clasificarlas por países, y él pensaba al otro año tener una colección como la mía pero solamente de América. Se iba a perder las de Camerún que son con animales, pero él decía que así las colecciones son más importantes. (Final del juego 40)

En este caso, el narrador es el experto de las estampillas del mundo y ayuda a Hugo.

Las actitudes de Hugo, Lila y el narrador revelan los propósitos diferentes de las estampillas en sus mentes. Para Lila y el narrador, las estampillas son como ventanas pequeñísimas a un mundo al que ellos no tienen acceso. El narrador dice que Lila “estaba de mi parte y le gustaban las estampillas de Europa”. (Final del juego 40)

Pero para Hugo que ya tiene acceso literario y a través de objetos (como la pluma) a estas partes del mundo, una colección de estampillas debe ser “importante”. Esto probablemente significa que Hugo prefería tener una colección con valor económico, porque ya tiene el privilegio de acceso al mundo fuera de Buenos Aires y sus afueras.

Cerca del final del cuento, el narrador pasó la mañana “leyendo Raffles aunque no [le] gustaba tanto como Buffalo Bill y muchas otras novelas”. (Final del juego 46) La comparación entre Raffles y Buffalo Bill revela algo importante sobre los gustos literarios del narrador. Raffles es un “caballero ladrón” en Londres y Buffalo Bill es un pionero del oeste norteamericano. (Final del juego 174) El narrador casi no puede imaginar el escenario urbano y europeo de los cuentos sobre Raffles. El mundo de Raffles es demasiado ajeno para el narrador, y el ladrón sofisticado de una ciudad invita una comparación con Hugo, porque le roba a Lila al narrador. Sin embargo, Buffalo Bill es un héroe de un escenario más rural que usa violencia, invitando la comparación con el narrador, quien no vive en la ciudad y al final usa una manera violenta para matar el árbol. Buffalo Bill y Raffles representan dos versiones de masculinidad que adoptan el narrador y Hugo, respectivamente.

Con su planta de jazmín del Cabo, una planta cuyo origen es África, el narrador intenta cultivar la parte de su ser más sensible. Él cuida de la planta por mucho tiempo y se le da a Lila como regalo. Como la pluma del pavorreal, la planta es bonita y exótica. A diferencia de la pluma, la planta había necesitado mucho trabajo, y era mucho más importante para el narrador que la pluma había sido para Hugo. La diferencia de clases sociales significa que tener algo bonito (un objeto o una chica) siempre es mucho más difícil para el muchacho más pobre.

Como Lila, Leticia de “Final del juego” usa objetos para parecer más sofisticada y rica, y le interesa la cultura europea. Aunque las otras dos chicas sólo leen “El tesoro de la juventud”, una enciclopedia juvenil argentina, Leticia lee “Rocambole”, de Ponson du Terrail, una novela detectivesca francesa. (Final del

juego 179-180) Su interés en cuentos de muy lejos está en contraste con su inmovilidad, y sugiere que ella está intentando cultivar una sofisticación relacionada con el prestigio de letras francesas. Su interés en la literatura francesa es parecido al afán que tiene Lila por las estampillas europeas. Como Lila, que usa la pluma para mostrar la clase social, Leticia hace algo parecido, vistiéndose con las joyas de su mamá. Leticia hace eso para establecer que es de una clase social superior a la de Ariel.

En “Los venenos” y “Final del juego”, los chicos usan literatura y objetos extranjeros para establecer sus lugares en el mundo. Hugo y Leticia leen libros europeos para parecer y hacerse más sofisticados. El narrador de “Los venenos” lee Buffalo Bill por las aventuras y violencia. Los personajes leen literatura de varios países para adoptar las características estereotípicas de esos países. Usan objetos extranjeros para intentar sobrepasar su identidad en relación a la geografía. Ni la hermana menor del narrador de “Los venenos” ni Holanda y la narradora de “Final del juego” intentan usar textos y objetos para cambiar sus identidades, lo cual sugiere que usarlos forma parte de lo significa ser adulto. Los jóvenes de estos cuentos intentan escapar de la esfera de la juventud con objetos y textos extranjeros.

Si los adultos en los cuentos de Cortázar tienen identidades bi-hemisféricas, es porque viajan o escriben. Pero los niños solamente pueden leer. Su movilidad está muy limitada, pero todavía expresan su “intelectualidad” a través de símbolos europeos de la cultura alta. Aunque el narrador de “Los venenos” destruye algo, no es lo que vemos en “Carta a una señorita en París”, es decir, un acto de destrucción relacionado con la creatividad. Sólo es el resultado de su enojo, y tal vez de su

reconocimiento que no pertenece al mundo de intelectuales y artistas ya que vemos que su apreciación de la belleza del jazmín no tiene un final feliz. Sin embargo, este chico representa el deseo latente de destruir las estructuras de poder. El narrador lee obras que son menos “intelectuales” que los de su primo. Al final, destruye su propia obra, el árbol de jazmín. Rebela contra el tipo de mundo en que una persona como Hugo puede “conquistar” a una persona como Lila, con un talento intelectual que es propio de la clase social más alta.

En estos cuentos, Cortázar demuestra la diferencia importante entre artistas e intelectuales. En muchos casos, como en “Las ménades”, “Carta a una señorita en París”, y “Las babas del diablo”, ser un intelectual está más conectado a tradiciones estéticas y culturales muy establecidas, particularmente las de Europa. Pero ser artista significa destruir estas tradiciones, e interactuar con el arte y la literatura, y ser creativo de una manera nueva. Ser artista está conectado con ser latinoamericano, pero usualmente, el resultado es un desastre. Las mujeres pueden ser intelectuales o artistas también, aunque sus recursos son más limitados. Lo mismo ocurre con los niños, que utilizan libros para escapar y sus cuerpos para expresarse.

Capítulo 2

Calles, muros e intelectuales en la ciudad

Los nombres de las calles en los cuentos de Julio Cortázar

En muchos de sus cuentos, Julio Cortázar utiliza los nombres de las calles para establecer el escenario urbano. La mayoría del tiempo, en los cuentos que pasan en las ciudades, Cortázar presenta la ciudad y el lugar particular de la ciudad refiriéndose al nombre de una calle. Usualmente, estas calles están en Buenos Aires o París, pero hay excepciones importantes con respecto a esta norma. Los nombres de las calles revelan más que la ciudad y el barrio: muchas veces revelan algo sobre la clase social y la personalidad de los personajes del cuento.

En “Carta a una señorita en París”, Cortázar presenta la calle del escenario mediante la primera frase. El narrador dice, “Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha”. Al principio, la palabra “departamento” establece que el narrador probablemente esté en una ciudad, sin que sea necesario mencionar Buenos Aires. En Buenos Aires, la calle Suipacha se encuentra en un lugar bien central. Además, está cerca de algunos teatros y la Universidad de Buenos Aires. Cuando Cortázar escribió este cuento, sus lectores porteños probablemente hubieran pensado que alguien que viviera allí fuera rico o intelectual. La decoración del departamento confirma esto, pero la calle es la primera pista sobre la personalidad de Andrée y, en un grado menor, el narrador del cuento. Al nombrar la calle, Cortázar comienza con su contraste fuerte entre el realismo del escenario (la calle, el departamento, los detalles) y la absurdidad de la trama, en que el narrador vomita conejos. El narrador menciona la calle Suipacha otra vez, en el segundo párrafo. Dice,

“Usted se ha ido a París, yo me quedé con el departamento de la calle Suipacha, elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua convivencia hasta que septiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá...” (Cuentos completos 120) Esta frase reafirma el escenario y la relación entre París y Buenos Aires que el título y la primera frase establecen. Se ve esta conexión entre estas dos ciudades en muchos de los cuentos de Cortázar.

En “Axolotl”, el narrador utiliza los nombres de calles y lugares importantes en los primeros dos párrafos para establecer el escenario en París. El narrador dice sobre los axolotl, “Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes”, en la segunda frase del cuento. En el segundo párrafo, dice, “Bajé por el bulevar de Port Royal, tomé St. Marcel y L’Hôpital, vi los verdes entre tanto gris y me acordé de los leones”. El Jardin des Plantes es la primera indicación que el narrador está en París; la segunda es “una mañana de primavera en que París abría su cola de pavo real”. Los nombres de las calles aclaran el lugar exacto del cuento, y hacen que los que conocen París puedan imaginar el camino exacto del narrador. Había, y todavía hay hoy en día, los axolotl en el zoológico del Jardin des Plantes en París, elemento que ayuda a establecer el escenario del cuento. En “Axolotl”, es importante notar que este tipo de detalle sólo existe en las primeras páginas del cuento. Después de las investigaciones sobre los axolotl en la biblioteca Sainte-Genevieve, casi todo el cuento ocurre dentro de los acuarios, cerca de los axolotl. Parece que el punto de vista pasa de París como entidad global al jardín con el acuario de los axolotl. No hay detalles de la ciudad en la última parte del cuento, porque el narrador se ha convertido en un axolotl y estos

detalles humanos no importan a un axolotl. Cortázar utiliza los detalles específicos para establecer el escenario y enfatizar la transición de hombre a axolotl.

Hay muchos más ejemplos. En la segunda frase de “Una flor amarilla”, el narrador dice, “Me contó su historia en un bistró de la rue Cambronne”, estableciendo el escenario en París. (Cuentos completos 267) Para los lectores que no conocen a París, el nombre de la ciudad aparece al final del mismo párrafo. En el segundo párrafo, se le refiere al “autobús de la línea 95”, reafirmando el escenario y el estilo de vida urbano. En “Las babas del diablo”, aunque las calles y los edificios no aparecen al principio del cuento, están en la tercera página, cuando el narrador realmente empieza a describir los eventos. El narrador dice:

por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Consejería y la Sainte-Chapelle. Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun (Cuentos completos 267)

Esta cita hace referencia a lugares y edificios en París, e indica que el lector ahora está en la parte del cuento con el relato del evento, no en el monólogo interior del narrador. Y en “Segunda vez”, la oficina está en la calle Maza, que es una calle en Buenos Aires. Cortázar escoge esta calle porque es bastante normal y, en la realidad, no hay edificios del gobierno. En el cuento, la oficina gubernamental está básicamente escogida. El nombre de la calle sugiere que estos tipos de desapariciones, como la de Carlos en el cuento, suelen pasar en cualquier parte de la ciudad. Cortázar frecuentemente nombra calles y edificios específicos para establecer el lugar exacto y para contrastar el lugar muy real con la acción absurda o sorprendente.

En "La noche boca arriba", la calle tiene un papel diferente al que tienen las calles en otros cuentos. En el segundo párrafo del cuento, el narrador dice, "Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle Central". (Cuentos completos 505) A diferencia de muchos otros cuentos que utilizan nombres de las calles, no hay ninguna mención de una ciudad específica, ni un punto de referencia obvio. Está claro que el narrador está en una ciudad, pero no queda claro en qué ciudad está. El nombre "calle Central" y los otros detalles en los primeros párrafos revela al lector que el narrador está en un país hispanohablante, pero eso es todo lo que Cortázar revela. El nombre "calle Central" es genérico a propósito, y es una pista muy sutil para que veamos que el mundo con la moto y el hospital es el sueño y el mundo con la guerra florida es la realidad del narrador. A diferencia de los otros cuentos, Cortázar utiliza el nombre de la calle para establecer un escenario general, un lugar que no es específico.

El cuento "El otro cielo" tiene un elemento importante en común con "La noche boca arriba". En ambos cuentos, el protagonista cruza entre realidades diferentes con épocas diferentes. En el caso de "El otro cielo", el narrador cruza entre Buenos Aires en el siglo veinte y París en el año 1970. Para marcar los cambios de lugar, Cortázar utiliza los nombres (y los idiomas) de las calles y los pasajes cubiertos. En el segundo párrafo del cuento, la frase "Aquí, por ejemplo, el Pasaje Güemes, territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado". (La autopista del sur 218) Es relevante que este pasaje es un "territorio ambiguo" porque es el sitio del cruce entre realidades. Pero al nombrar este pasaje, está estableciendo que está en un lugar específico en Buenos Aires, una

galería cubierta. Cruza del Pasaje Güemes a la Galerie Vivienne en París, una galería cubierta con arquitectura similar. Las imágenes abajo muestran el Pasaje Güemes, que frecuentemente se llama la Galería Güemes, y la Galerie Vivienne.



Pasaje/Galería Güemes, Buenos Aires^s



Galería Vivienne, París, Francia^o

^s <http://www.arcondebuenosaires.com.ar/galeria-guemes.htm>

^o https://en.wikipedia.org/wiki/Galerie_Vivienne#/media/File:GalerieVivienne1.jpg

Aunque no son estructuras idénticas, la similitud de arquitectura y propósito de las dos galerías es la clave para el recurso central del cuento: el cruce entre realidades. El espacio entre las galerías funciona como el ropero en la novela juvenil "El león, la bruja y el ropero" de C.S. Lewis: es la puerta al otro mundo. Además, aunque el narrador es corredor de bolsa en Buenos Aires, el cuento menciona muchas más calles en París (y entonces con nombres francés) que calles en Buenos Aires (con nombres en español). Algunos ejemplos del cuento son el Passage des Panoramas, la rue Notre-Dame-des-Victoires y el boulevard Poissonnière. Todas estas calles/pasajes están en el segundo "arrondissement" de París, y evocan este barrio específico de la Bolsa. La galería Güemes también está en el barrio financiero de Buenos Aires, y esta similitud de barrios donde están las galerías similares es una parte importante del recurso central del cuento.

La "flânerie" y las teorías de Walter Benjamin y Susan Buck-Morss

Para analizar los cuentos de Julio Cortázar, particularmente los cuentos que pasan en París, uno tiene que considerar el "Flâneur", un ciudadano ambulante en la ciudad, particularmente en París. Básicamente era un dandi que apareció en las obras de Charles Baudelaire, y que fue el objeto de interés académico y literario a causa de a Walter Benjamin en el siglo veinte. Según Susan Buck-Morss, "The flâneur's object of inquiry is modernity itself. Unlike the academic who reflects in his room, he walks the streets and 'studies' the crowd". (Buck-Morss 306) Todos los cuentos que empiezan con los nombres de las calles en París se refieren a este tipo de intelectual. El protagonista del cuento "Axolotl" que nombra las calles en que anda y que tiene suficiente tiempo para pasear por un zoológico sin prisa es un ejemplo. Además,

sabemos que el narrador es escritor porque escribe sobre su experiencia: "me consuela pensar que acaso va a escribir todo esto sobre los axolotls". (Cuentos completos 410)

Buck-Morss escribe "Benjamin describes the more modern forms of this social type: The reporter a flâneur-become-detective, covers the beat; the photographer hangs around like a hunter ready to shoot". (Buck-Morss 306) Roberto Michel, el protagonista de "Las babas del diablo", ejemplifica este tipo de fotógrafo-flâneur. Camina por la Isla Saint-Louis y saca una foto de una mujer rubia y un muchacho adolescente que por sus gestos le llaman la atención. Sin saberlo, Michel interrumpe una transacción predatoria homosexual entre el hombre en el carro y el adolescente, facilitada por la mujer rubia. Como un cazador que dispara su escopeta en el bosque, el fotógrafo alarma la presa de otro cazador mucho más peligroso. El adolescente corre como un venado asustado, y el fotógrafo, previamente solamente un observador de la situación, se convierte en una parte de la trama, aunque no se da cuenta de su rol hasta mucho más tarde. Buck-Morss afirma que "the flâneur is not truly a person of leisure. Rather, loitering...is his trade" (Buck-Morss 306) Pero el resultado del trabajo como fotógrafo de Roberto Michel es una experiencia traumática, una comprensión de la proximidad del mal.

Para el fotógrafo en este cuento, el momento de sacar la foto cambia la vida. En el libro, "The writer of modern life", cuyo título viene de "The painter of modern life" de Baudelaire, Walter Benjamin escribe,

With regard to countless movements of switching, inserting, pressing, and the like, the 'snapping' by the photographer has had the greatest consequences. Henceforth a touch of the finger sufficed to fix an event for an unlimited

period of time. The camera gave the moment a posthumous shock, as it were.
(Benjamin 190)

El momento en el que la mujer rubia, el adolescente y el hombre en el carro saben que el momento de su transacción transgresiva ha sido recordado cambia la trayectoria del evento. Pero también altera la dirección de la vida del fotógrafo. Después de agrandar el negativo de la foto, ponerla en su pared, y darse cuenta de lo que realmente estaba pasando, Michel siente el verdadero "shock" de este momento, y una "película" en su mente con Michel y el hombre del carro es el resultado de esta experiencia traumática. El acto de observar y recordar un momento cambia el momento de tres maneras diferentes: altera la trayectoria del evento (el joven tiene la oportunidad de correr), revela la verdad de la situación (Michel se da cuenta de lo que realmente estaba pasando) y crea una nueva versión del evento en la mente de Michel.

El que este familiarizado con las ideas de Walter Benjamin y Susan Buck-Morss no puede no pensar en ellas cuando lee "El otro cielo". Walter Benjamin escribió su "Obra de los pasajes", o "Passagen-Werk" en alemán, sobre los pasajes cubiertos de París, como la Galerie Vivienne que aparece en este cuento. En el cuento, el narrador pasa entre dos mundos: su propio mundo en Buenos Aires en los años veinte a cuarenta y un París imaginario del año 1870. En el cuento el narrador cruza entre los dos mundos mediante los pasajes cubiertos de las dos ciudades, y conoce a Josiane, una prostituta, en París. En "The writer of modern life", Benjamin cita una guía turística de París de 1852 que dice:

These arcades, a recent invention of modern luxury, are glass-roofed, marble-paneled corridors extending through whole blocks of buildings, whose owners have joined together for such enterprises. Lining both sides of the corridors, which get their light from above, are the most elegant shops, so that the *passage* is a city, a world in miniature. (Benjamin 68)

Esta descripción de los pasajes cubiertos de París aclara el escenario para el cuento de Cortázar. La descripción del pasaje como “a world in miniature” explica la facilidad de cruzar entre uno y otro: en el pasaje, el mundo es más pequeño. Además, Benjamin añade que: “It is in this world that the flâneur is at home; he provides the arcade with its chronicler and philosopher”. (Benjamin 68) La flânerie del narrador del cuento es exagerada porque él literalmente deambula entre continentes. Benjamin también dice, “The arcades are something between a street and an *intérieur*”. (Benjamin 68) Los pasajes eran espacios para los intelectuales errantes. Este hecho, junto con el “between-ness” de los pasajes, forma la herramienta principal del cuento: el cruce entre continentes y tiempos mediante los pasajes cubiertos.

La conceptualización de los pasajes en el libro “The Dialectics of Seeing” de Susan Buck-Morss también ilumina su significado en “El otro cielo”. Buck-Morss escribe que los pasajes cubiertos son “constructed like a church in the shape of a cross (in order, pragmatically, to connect with all four surrounding streets)”. (Buck-Morss 83) Incluso, la forma arquitectónica del pasaje cubierto representa el cruce entre realidades en el cuento. Buck-Morss nota que, en las escrituras posteriores de Benjamin, el flâneur “is not truly a person of leisure”. (Buck-Morss 306) Además, es un fotógrafo, como el protagonista de “Las babas del diablo” o un “sandwichman”. Aunque el narrador de “El otro cielo” no es fotógrafo ni “sandwichman”, ni es una “person of leisure” tampoco porque tiene trabajo como corredor de bolsa. Su trabajo es ser flâneur (aunque rápidamente) en Buenos Aires en el contexto de su trabajo como corredor para un banco. Como un sandwichman, un hombre que lleva un anuncio en su cuerpo, un corredor de bolsa utiliza su cuerpo para su trabajo en las

calles de la ciudad. De esta manera, el narrador del cuento es como un flâneur de su época.

Además, Buck-Morss escribe sobre las prostitutas en los pasajes. Ella escribe que, en los pasajes cubiertos, ellas tentaban los caminantes con los “*transports of sexual pleasure sold by a heavenly host of fashionably dressed ladies of the night*”. (Buck-Morss 83) En “El otro cielo”, Josiane era una de estas prostitutas. Buck-Morss utiliza la palabra “*transports*” que posiciona las prostitutas como un modo de escapismo. Uno visita a una prostituta para escapar de la vida cotidiana. Según Buck-Morss, estar con una prostituta ya constituye un movimiento fuera de la vida cotidiana. Por eso, las prostitutas forman parte del mundo de París en 1870, porque estaban en los pasajes y porque ya fueron una forma de escapismo.

La ciudad en “El Perseguidor”

Bruno, el protagonista de “El perseguidor”, un escritor de una biografía, ejemplifica el flâneur-escritor, aunque de una manera que es característica de su propia época. Buck-Morss escribe que el flâneur “*is the prototype of a new form of salaried employee who produces news/literature/advertisements for the purpose of information/entertainment/persuasion*”. (Buck-Morss 306) Aunque Bruno no clasificaría a sí mismo como un empleado, está muy preocupado por vender su libro; dice, “*por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola*”. (Cuentos completos 316) Bruno es un tipo cosmopolita que escribe para tipos cosmopolitas, como el flâneur, cuyos “*mass-marketed products full the 'empty' hours that time off from work has become in the modern city*”. (Buck-Morss 306) Bruno es un flâneur de su propia época porque deambula no sólo en París, sino también pasa

por muchas ciudades de Europa y Norteamérica. Su movilidad está aumentada por la tecnología y sus propios recursos económicos. Su flânerie está conectada directamente a Johnny, a quien Bruno persigue. En esta interpretación, Bruno, el flâneur, no es el artista verdadero. Lo es Johnny, el músico brillante, que produce algo de valor, aunque no tiene mucho dinero.

En "El perseguidor", Cortázar utiliza técnicas similares para establecer el escenario. Tanto como en los cuentos previamente mencionados, el nombre de una calle, en este caso la rue Lagrange, está usado para establecer no sólo la calle en sí, sino la ciudad. En los cuentos de Cortázar, un nombre de una calle escrito en francés siempre sirve como una indicación que los personajes están en París. Aunque el nombre no solamente sirve este propósito, nombrar la calle en el primer párrafo del cuento es un truco retórico para nombrar la ciudad. También, funciona como una pista para los lectores que conocen París. El primer párrafo dice así:

Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y he ido en seguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara. No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. Dédée está envejecida, y el vestido rojo le queda muy mal; es un vestido para el trabajo, para las luces de la escena; en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante. (Cuentos completos 281)

En términos fílmicos, las primeras frases funcionan casi como un "zoom" que muestra la calle y después muestra el departamento y sus detalles. Enseña las cosas que el narrador, Bruno, puede ver. Empezando con el lugar en sí, Bruno describe el cuarto, y expresa las opiniones que tiene sobre los residentes. En un párrafo sencillo

pero eficaz, Cortázar establece el escenario y presenta a tres de los personajes principales del cuento.

En todos estos cuentos, el uso de los nombres de las calles indica que el narrador es una variación del "flâneur", un hombre andante de la ciudad, usualmente de París. Es de mucha importancia el movimiento de los protagonistas. Como acostumbra hacer, Cortázar nombra la ciudad de París dentro de las primeras páginas de "El perseguidor." En este caso, París está mencionado muy casualmente, en la frase, "Me he acordado de un ensayo antes de una grabación, en Cincinnati, y esto era mucho antes de venir a París, en el cuarenta y nueve o el cincuenta". Esta frase revela mucho al lector. Primero, revela un detalle sobre la relación entre el narrador y el mundo de la música: a él se le concede el privilegio de escuchar un ensayo. También, indica que Bruno había seguido (o perseguido) a Charlie por mucho tiempo, en varios continentes. Además, el doble significado de "ensayo" podría sugerir algo sobre la relación entre escritura y música, un tema importante del cuento. Pero lo más interesante es el contraste entre París y Cincinnati. París, por su reputación, es una de las ciudades más cosmopolitas del mundo. De muchas maneras, la ciudad de Cincinnati es el opuesto: es más pequeña, está en Estados Unidos, y no es muy cosmopolita. La yuxtaposición de las dos ciudades invita esta comparación. Sin embargo, durante el siglo diecinueve, Cincinnati fue conocido como el "Paris of América", (que significa el París de los Estados Unidos) por su arquitectura sofisticada.¹⁰ Tal vez el movimiento desde una ciudad que había sido comparada con

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_of_the_West

París a la París verdadera significa que París fue el objetivo de Bruno: llegar a ciudades cada vez más cosmopolitas.

Dos otras ciudades en las Américas que han sido comparadas con París se mencionan en este cuento: San Francisco y Buenos Aires. La mención de Buenos Aires parece casi obligatoria para Cortázar: aparece (su nombre, por lo menos) en la mayoría de sus cuentos. Bruno, el narrador, dice,

Y yo con sangre en el ojo, simplemente porque no ha querido decirme nada más sobre el libro, y en realidad no he llegado a saber qué piensa del libro que tantos miles de fans están leyendo en dos idiomas (muy pronto en tres, y ya se habla de la edición española, parece que en Buenos Aires no solamente se tocan tangos). (Cuentos completos 329)

Es curioso aquí que el narrador incluya Buenos Aires, y que ésta sea la única vez que está mencionada. En esta frase, Bruno dice que probablemente haga una edición de su libro en español, y que hay gente en Buenos Aires que están interesados en el Jazz. Pero ¿por qué Buenos Aires? ¿Por qué no se menciona otra ciudad (o país) hispanohablante? Hay dos razones. Primero, Buenos Aires es la ciudad de la juventud de Cortázar, donde pasan muchos de sus cuentos, y esta referencia es un homenaje pequeño. Pero la razón más probable y más interesante es que Buenos Aires es la ciudad en América Latina que frecuentemente se compara con París. Por eso, Bruno, un intelectual y un snob, revela su afinidad por París y el cosmopolitismo.

La referencia a San Francisco es menos significativa, porque está yuxtapuesta a otras dos ciudades en la frase,

por qué Johnny está enfermo y acabado, por qué los chicos del quinteto están cada día más hartos, por qué la cosa va a estallar en una de éstas como ya ha estallado en San Francisco, en Baltimore y en Nueva York media docena de veces. (Cuentos completos 323)

Aunque San Francisco ha sido comparado con París históricamente, no hay ninguna indicación de esta comparación en esta frase. A diferencia de Cincinnati, no está yuxtapuesta a París, y a diferencia de Buenos Aires, no está mencionado de paso. Es un lugar que Johnny visita (probablemente Bruno también) y toca el saxofón. De hecho, San Francisco es probablemente la ciudad menos importante de las ciudades nombradas en esta oración. Ésta es la única vez que se menciona San Francisco en el cuento, pero hay relatos pequeños sobre Johnny en Nueva York y Baltimore.

Además, Johnny quiere volver a Nueva York. En esta oración, Bruno menciona San Francisco; anteriormente, Bruno es él que también menciona Buenos Aires. Por eso, Bruno se interesa mucho más en París y ciudades como París que Johnny. Johnny quiere volver a Nueva York, donde tiene recuerdos como el del vestido rojo, y porque es estadounidense y el jazz es música estadounidense. (Y también porque el verdadero Charlie Parker volvió a Nueva York antes de morir).

Este contraste entre París y Nueva York ejemplifica la diferencia entre Bruno y Johnny. París fue el centro del mundo intelectual durante el principio del siglo veinte. Pero durante el momento histórico del cuento, uno podría decir que París ya había llegado a su cumbre. Obviamente todavía era una ciudad cosmopolita. A diferencia de París, Nueva York tenía un momento durante esta época, especialmente con el bebop jazz que Charlie Parker fundó con otros músicos. Básicamente, Bruno estaba contento en un lugar cosmopolita pero un poco decadente y Johnny quería volver al lugar del nacimiento de su estilo de música.

"El perseguidor" nombra múltiples ciudades de Europa y las Américas (usualmente América del Norte) para trazar un mapa del espacio transcontinental en que Bruno persigue a Johnny Carter. El acto de nombrar las ciudades tiene un efecto parecido al de nombrar las calles de una ciudad: demuestra el estilo de vida de los personajes y provee un mapa literal del cuento y de sus vidas.

Cortázar, Georg Simmel y el mal de la ciudad

En "El ídolo de las Cícladas", el personaje de Somoza se puede considerar a la luz del arquetipo del "stranger", o desconocido, de Georg Simmel. Según Simmel, la posición del individuo desconectado del grupo social "is determined, essentially, by the fact that he has not belonged to it from the beginning, that he imports qualities into it, which do not and cannot stem from the group itself". (Simmel 402) El origen dramáticamente diferente—Somoza es literalmente del otro lado del mundo—vuelve a afirmar el estatus de Somoza como el desconocido. Además, ya que Morand y Therese son una pareja (o por lo menos Morand quiere que sean una pareja), Somoza no puede ser parte del grupo de la misma manera que ellos: es una "tercera rueda". Somoza es del Río de la Plata. No se menciona el país, pero tiene que ser Argentina o Uruguay. A diferencia de él, Morand y Thérèse son de Francia. El cuento tiene dos escenarios: una isla en Grecia y París. De esta manera, Somoza es un desconocido en un sentido geográfico, lingüístico y cultural.

Sin embargo, ser un extranjero da un poder a Somoza. Él es capaz de examinar los artefactos de una manera diferente a los europeos. Intenta interactuar con el arte y reconstruir el ídolo para comprenderlo. Aunque Morand piensa de una manera muy lógica y cree que Somoza tiene "la imaginación fácil", la perspectiva

nueva de Somoza es la que tiene resultados significativos (aunque violentos). Ser un "desconocido" en Europa cambia la dinámica del grupo y sus estudios. Aunque Morand piensa muy razonablemente, Somoza tiene la objetividad de no ser una persona europea que analiza artefactos europeos de una manera que viene de un tipo de lógica y razón de la tradición europea intelectual. Lo que Morand ve como "la imaginación fácil" es, al contrario, un tipo de objetividad que Morand jamás podría tener, ya que es europeo, como el artefacto. Es el estatus del extranjero de Somoza lo que permite que innove de una manera poderosa.

En "Carta a una señorita en París" y "No se culpe a nadie", la ciudad casi no tiene rol en la trama. Todos los eventos pasan en departamentos, múltiples pisos arriba de la acera de la ciudad. En "Carta a una señorita en París", se dice que esta ciudad es Buenos Aires. En "No se culpe a nadie", que sólo consiste en un párrafo, las únicas indicaciones que la trama pasa en una ciudad son las frases, "su mujer lo espera en una tienda" (y hay tiendas en pueblos pequeños también) y las palabras finales del cuento: "donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos". (Cuentos completos 375, 379) Particularmente, el aire fragoroso indica que está en un lugar con mucho ruido y los doce pisos que presumiblemente son de un edificio de departamentos. Estos dos cuentos demuestran la compleja y violenta vida interna de los residentes de una ciudad.

En "Carta a una señorita en París", casi toda la historia pasa en el departamento de Andrée, y el narrador está casi completamente aislado, con la excepción de Sara, la mucama. Al principio del cuento, el narrador viene a este departamento en la calle Suipacha, pero no hay nada sobre qué está pasando en esta

calle. La trama empieza en el edificio del departamento, cuando el narrador está subiendo para vivir allí. En la oración "Pero hice las maletas, avisé a la mucama que vendría a instalarme, y subí en el ascensor" falta mención al contexto de lo que está pasando en la ciudad; como la vida no está relacionada a Andrée y su departamento, no importa. Es una secuencia de eventos que va directamente al hogar principal del narrador al ascensor en el edificio de Andrée sin decir cómo el narrador llegó.

Aunque el narrador había vomitado conejos antes, el problema real empieza en el ascensor, cuando vomita un conejito no según el calendario corporal normal de su vida. (Usualmente vomita un conejo cada mes, más o menos). Entonces, el único contacto que tiene con la acera de la ciudad durante el cuento pasa en la frase final del cuento, y es el mismo tipo de "contacto" que tiene el narrador de "No se culpe a nadie". Las frases finales son:

“Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. 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. (Cuentos completos 128)

En estas frases, exactamente como en "No se culpe a nadie", el narrador oye los sonidos de la ciudad en los momentos finales de su vida. La oración final revela que todo el cuento/carta ha sido una nota de suicidio, y que el narrador tira los conejos, que de una manera son una parte de sí mismo, del balcón antes de suicidarse. Las palabras "el otro cuerpo" revelan este intento y "que conviene llevarse pronto" se refiere a la final de la carta cuando la carta se vuelve autorreflexiva. Pero lo más interesante son las palabras "antes que pasen los primeros colegiales", por el uso del subjuntivo (porque el narrador no va a ver a los colegiales) y porque es la única vez

que la vida de la calle está mencionada, aunque está sólo imaginada. La palabra "colegiales" sugiere que el narrador conoce bien la calle Suipacha, y el que algunos jóvenes descubran el cuerpo mutilado añade a la sorpresa de su suicidio. En estos dos cuentos, los narradores encuentran algo mortífero que viene de sus mismos cuerpos cuando viven de una manera aislada en un departamento en una ciudad.

Algo parecido pasa al final de "Las babas del diablo". A diferencia de los dos cuentos previamente mencionados, el narrador de "Las babas del diablo", Roberto Michel, sale de su departamento y observa a la gente y los edificios de la ciudad. Como un flâneur, observa un hotel y piensa en Apollinaire y observa a unas señoras comentando sobre la inestabilidad del tiempo. La frase, "me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun", indica que Michel frecuentemente piensa cuando camina; es la rutina de él. Sin embargo, en "No se culpe a nadie" y "Carta a una señorita en París", los personajes tienen sus propios motivos para no salir de sus departamentos: uno está atrapado dentro de un pulóver y el otro vomita conejos y tiene que cuidarlos. Roberto Michel también está atrapado todo el día en su departamento de la misma manera, pero sólo después de los eventos centrales del cuento. Después de descubrir la verdad sobre lo que vio, tiene un ataque de pánico y se queda en su departamento, imaginando nubes y pájaros.

"No se culpe a nadie" y "Carta a una señorita en París", cuentan lo que pasa después de que residentes de la ciudad tienen que quedarse dentro del departamento, "Las babas del diablo" cuenta el momento en que comienza la locura del protagonista. Por eso, "Las babas del diablo" puede ser comprendido mediante las ideas de "The

Metropolis and Mental Life" de Georg Simmel. Simmel argumenta que "The metropolitan type of man--which, of course, exists in a thousand individual variants--develops an organ protecting him against the threatening currents and discrepancies of his external environment which would uproot him". (Simmel 410) Por decirlo de otro modo, un residente de la ciudad tiene que filtrar todo lo que ve para sobrevivir en la ciudad. Éste es el caso para Roberto Michel. Él utiliza sus ojos y su mente para filtrar las imágenes de la ciudad. Sin embargo, su cámara no tiene este filtro, y captura la verdad de la interacción entre la mujer rubia, el joven y el hombre en el coche. Michel sólo descubre esta verdad cuando amplía la foto, cuando utiliza la tecnología que no tiene el filtro de su mente. Pero su mente no puede protegerlo de una foto, y Michel observa uno de los "threatening currents and discrepancies of his external environment" y este evento "uproots him", Después de ver lo que su mente no le quería que viera, Michel se quedaba en su departamento, aterrorizado de "Las babas del diablo", de la proximidad del mal en la ciudad.

Este mal de la ciudad existe de maneras más definidas y más políticas en los cuentos posteriores de Cortázar. El cuento "Segunda Vez" trata de una mujer que visita un edificio gubernamental que podría ser otro edificio residencial. La narradora va a una cita en este edificio burocrático. Es la primera vez que tiene una cita allí. Mientras espera, se va dando cuenta de que Carlos, un hombre que estaba en el edificio para su segunda vez, desaparece después de entrar en una oficina. El edificio gubernamental tiene bandera para indicar su función burocrática. La frase "la chapa en la puerta parecía apenas la de un médico o un dentista, sucia y con un papel pegado en la parte de abajo para tapar algunas de las inscripciones" indica dos cosas

diferentes. Primero, indica que el edificio es modesto y normal. Desde la calle, nadie pensaría que fuera un lugar burocrático. Pero el hecho de que haya el papel que tapa algunas de las inscripciones indica que algo malo está sucediendo allí. Un papel no parece tan malo, pero no está claro qué está tapado. Si es el nombre de la organización burocrática, ¿por qué está tapado? Mirado bien, el negocio de esta parte de la chapa probablemente no está en el edificio todavía, ¿pero por qué? Es raro que no se muestre el nombre del negocio y/o que no se haya puesto una nueva chapa con la información correcta. Solo, este detalle no es tan inquietante, pero es una pista que sugiere que algo malo está pasando. Carlos, que ha venido por segunda vez al edificio, desaparece, lo cual confirma para el lector que algo siniestro ocurre. María Elena se da cuenta de que es la segunda vez que él visita el edificio, cosa que es importante ya que el ministerio la ha invitado a tener otra entrevista en el espacio de la misma semana. Aunque el mal en este cuento no está tan obvio como el de "Las babas del diablo", es un mal más pertinente porque se refiere a las desapariciones que eran comunes en Argentina y en otras partes de América Latina durante esta época. Es un mal político, y como muchos de los cuentos posteriores de Cortázar, este cuento tiene más que ver con la política que sus cuentos anteriores.

Algo parecido ocurre en "Graffiti", un cuento que trata de arte callejero en una ciudad. En este relato, una mujer y un hombre se comunican en secreto, usando arte callejero durante una época cuando el gobierno prohíbe este tipo de expresión y comunicación. (La autopista del sur 320) Sin embargo, el final del cuento revela que ella había imaginado al hombre, y que ella está encarcelada, probablemente por razones políticas. Había imaginado toda la historia, con el hombre y el arte en las

paredes y la comunicación clandestina. Así ella está haciendo lo mismo que Roberto Michel al final del cuento "Las babas del diablo", pero al revés. Michel observa el mal de la ciudad, el mal que su mente debía filtrar, y se encarcela en su departamento, imaginando nubes y pájaros. Sin embargo, la narradora de "Graffiti", imagina un mundo de la calle, aunque está encarcelada en "un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad" Al igual que Michel, que se encarcela para no ver el mal de la ciudad, la narradora imagina su propia libertad para preservar la cordura. Pero utiliza paredes, que de verdad la aprisiona, como su medio artístico para reclamar su libertad en su mente.

Frecuentemente en los cuentos de Cortázar existen paredes o fronteras dentro de las ciudades, pero estas fronteras son más fluidas de lo que parecen. En "El perseguidor", aunque los personajes, particularmente Johnny Carter, no tienen mucho dinero, todavía pueden viajar y cruzar fronteras internacionales. En "Lejana", el doble de Alina Reyes en Buenos Aires y la mendiga en Budapest permiten que el lector, para usar las palabras de Amanda Holmes, "cuestione la naturaleza del identidad y nacionalidad del sujeto".¹¹ (Holmes 261) Mediante su diario, Alina no sólo cruza fronteras de geografía, sino también de nacionalidad, clase, idioma y realidad. En "Axolotl", el narrador cruza la "frontera" de vidrio, pero también cruza la línea de especie y origen geográfico, y todo eso pasa dentro de un zoológico. La narradora de "Graffiti" sale de su prisión en su imaginación sólo para imaginar más paredes. "Carta a una señorita en París" cruza fronteras internacionales sin salir del departamento (hasta el final del cuento) con la nota de suicidio que es el cuento. Y Roberto Michel,

¹¹ La traducción es mía

cuya identidad y nombre evocan el cruce de fronteras, atraviesa la frontera mental que protege la cordura y no puede regresar.

En los cuentos sobre ciudades, Julio Cortázar utiliza la calle y las paredes para construir un mapa de espacios urbanos. Las calles (y eventualmente las ciudades) se mencionan para identificar el escenario del cuento, y muchas veces Cortázar nombra la calle y después la ciudad, que usualmente es Buenos Aires o París. En los cuentos sobre ciudades, las calles son bien definidas, pero los muros son más fluidos. A veces, el personaje cruza un muro o una frontera aun antes de cruzar la calle.

Capítulo 3

Paratextos, sus orígenes y sus significados

Una gran parte de los cuentos de Julio Cortázar tiene paratextos.

Específicamente, hay epígrafes y dedicatorias al principio de algunos de los cuentos. Estas dedicatorias y epígrafes siempre vienen justo después del título y antes del texto. Éste es la ubicación típica del paratexto, por supuesto, pero es importante enfatizar el lugar exacto del paratexto para nuestro análisis. En el caso de los cuentos de Cortázar, los paratextos funcionan como una frontera entre el título y el relato, una frontera que sí se puede cruzar.

Los epígrafes de Cortázar

En este capítulo, voy a hablar principalmente sobre los paratextos de cuentos individuales, no sobre los paratextos de las colecciones de cuentos. Además, voy a enfocarme en los paratextos escritos por el autor (epígrafes, dedicatorias, etc.) y no por el editor. Según la Real Academia Española, un epígrafe es un "resumen que suele preceder a cada uno de los capítulos u otras divisiones de una obra científica o literaria, o a un discurso o escrito que no tenga tales divisiones."¹² En su libro "Paratexts: Thresholds of Interpretation", Gérard Genette define un epígrafe como "a quotation placed en exergue [in the exergue], generally at the head of a work or a section of a work". (Genette, 144) Genette escribe que históricamente el escudo de armas del autor (usualmente con un "motto") precede los epígrafes. Los epígrafes pasaron a estar de moda entre los escritores del siglo dieciocho, y usualmente se escribían en latín.

¹² <http://dle.rae.es/?id=FwgdR6j>

Generalmente, un epígrafe es físicamente el paratexto más cerca del texto principal, porque va después del título y la dedicatoria. Históricamente, un epígrafe podría estar en la página del título, aunque eso no importa en este caso, porque mi análisis explora paratextos de cuentos cuyos títulos, epígrafes y principios del relato están en la misma página. En "Paratexts: Thresholds of Interpretation", Genette analiza cuatro propósitos de un epígrafe. La función más típica es que el epígrafe comenta o elucida el texto principal. El segundo es que un epígrafe puede ser un comentario sobre el título. El tercer propósito es nombrar y hacer una alusión al autor citado. En este caso, el nombre es más importante que la cita. El cuarto propósito de un epígrafe es simplemente tener un epígrafe, porque un epígrafe puede marcar la época y el género de la obra. Además, un epígrafe puede establecer una asociación entre el autor principal del texto y el autor de la cita, asociación que hace que el autor principal parezca más culto. Un epígrafe puede ser "a signal (intended as a sign) of culture, a password of intellectuality". (Genette 160) Los epígrafes de los cuentos de Cortázar tienen todos estos propósitos, aunque principalmente son para elucidar el texto y establecer el rol de Cortázar en el canon literario.

Sin embargo, temáticamente, los epígrafes en los cuentos de Julio Cortázar tienen otro propósito. En *The New Republic*, Rachel Sagner Buurma escribe que "epigraphs escort us safely across the boundary between the title page and the story."¹³ Esta idea es particularmente pertinente en los cuentos de Cortázar porque los personajes frecuentemente cruzan fronteras literales o figurativos, y muchas veces utilizan la escritura para hacer eso. Por ejemplo, en "Lejana," el diario es una parte

¹³ Buurma, Rachel Sagner. "Do Epigraphs Matter?" *The New Republic*, 6 Dec. 2012, newrepublic.com/article/110640/art-epigraph-how-great-books-begin-rosemary-ahern.

esencial para la travesía que hace el alma de Alina Reyes de Buenos Aires a Budapest. Y en “Cartas de mamá”, este cruce es más literal; las cartas del título cruzan el océano desde Buenos Aires hasta París. Y en “Continuidad de los parques,” el protagonista cruza la frontera que separa el mundo real al mundo de la ficción. Además de los propósitos de Genette, los epígrafes de Cortázar funcionan para marcar la frontera del cuento y para facilitar el paso de un lado a otro. Por eso, se puede pensar que, en los cuentos de Cortázar, el epígrafe sirve para ayudar al lector a cruzar al mundo del cuento, especialmente porque usualmente los cuentos cortos se leen en una sola sesión.

Los epígrafes de los cuentos de Julio Cortázar frecuentemente están en otros idiomas, no el español, sino el francés, el italiano y el inglés. Estos cambios de idioma tienen múltiples propósitos. Pero ¿para qué sirve un epígrafe si el lector no sabe leerlo? Dos de los propósitos de Genette que mencioné anteriormente son respuestas a esta pregunta. Primero, aun el lector que no sabe leer el idioma en cuestión reconocerá el nombre del autor, lo cual es suficiente para que las palabras tengan un determinado peso cultural. Segundo, simplemente tener un epígrafe en otro idioma sugiere un cierto nivel de cultismo. Un lector puede apreciar que el autor sabe múltiples idiomas y conoce literatura en varios idiomas también. De esta manera, Cortázar está mostrando su intelectualidad con estos epígrafes, y también está estableciéndose en el mismo canon de los autores citados. Pero eso es sólo una parte del propósito de usar un epígrafe en otro idioma. Además, la función que tiene es similar a la que tienen los nombres de las calles que Cortázar siempre nombra antes de nombrar la ciudad, estrategia de la que hablé mucho en el capítulo anterior. Los

nombres de las calles proveen un contexto geográfico; identifican el escenario del cuento. De manera parecida, el epígrafe es una pista para la lectura del cuento. No es necesario comprender el epígrafe, pero los lectores que lo comprendan comparten un secreto con el autor. Además, puesto que tantos cuentos tienen que ver con el acto de cruzar fronteras mediante las palabras, un epígrafe en otro idioma es parecido a una frontera verdadera. Tiene sentido que Cortázar, un autor cuya identidad estaba relacionada con cruzar fronteras y saber múltiples idiomas, utilice algunos epígrafes de idiomas aparte del español.

Cada epígrafe tiene su propio contexto. Por ejemplo, en “La noche boca arriba”, el epígrafe es “*Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida*”. (Cuentos completos 505) Este epígrafe ni menciona el autor de la cita ni tiene otra información de la fuente de la cita. Por eso, podemos asumir que Cortázar mismo escribió el epígrafe, hecho que una rápida búsqueda por Google confirma. El epígrafe aparece al lado derecho debajo del título, exactamente como los otros epígrafes. Primero, el epígrafe da un contexto histórico al cuento: La guerra florida (o las guerras floridas) era el conflicto entre los aztecas y otros grupos indígenas de México en que los aztecas capturaron prisioneros para sacrificar. (Barry 415) El epígrafe no tiene mucho que ver con el cuento hasta el punto en que el “sueño” del protagonista comienza, en que él está en el mundo con los aztecas. El epígrafe le da un nombre, “la guerra florida”, a la persecución del moteca. La palabra moteca es el nombre de una tribu ficticia que Cortázar inventó para este cuento. Además, el epígrafe que no nombra un autor funciona de una manera parecida a la referencia a la “calle Central” que aparece en este cuento. Frecuentemente en los

cuentos de Cortázar, los nombres de las calles señalan el escenario del cuento. Pero el nombre “calle Central” es demasiado genérico para ser una calle verdadera. Puesto que la ciudad moderna es parte del sueño del moteca, “calle Central” probable significa “una calle central”. De manera parecida, con la falta de un autor, el epígrafe de “La noche boca arriba” no conecta el epígrafe con una época específica.

Usualmente, el acto de citar y nombrar un autor le da un origen temporal y geográfico al epígrafe. Pero en este epígrafe, las palabras “ciertas épocas” revelan que el epígrafe estaba escrito después de las “la guerra florida” en la historia. Sin embargo, es un futuro general, al igual que la ciudad con la “calle Central”, sin detalles específicos, y el pasado/sueño es la más verdadera realidad. Las palabras “las guerras floridas” forman la única parte del epígrafe que nos da un contexto temporal. El epígrafe sin autor para “La noche boca arriba” no tiene ni año ni época, pero funciona como una parte del futuro soñado por el moteca perseguido.

“De la simetría interplanetaria,” uno de los cuentos más tempranos de Cortázar, también tiene un epígrafe. Su epígrafe es “This is very disgusting,” y el autor del epígrafe es Donald Duck. En este cuento, el narrador es un ser humano que explora y observa el planeta “Faros” y sus habitantes, extraterrestres que se llaman *farenses*. Los farenses son como insectos, pero son cultos y sofisticados. El narrador aprende sobre Illi, un fareense que él compara con Jesucristo, y piensa teológicamente sobre la posibilidad de Jesús en otros planetas. El narrador piensa que “clavar en un madero al hijo de Dios” es algo que sólo los seres humanos fueron capaces de hacer, pero al final, los farenses matan a Illi con veneno. (Cuentos completos 94) El epígrafe tiene dos análisis, pero el segundo prueba que el primero es falso. El primer análisis

del epígrafe es que los farenses son “disgusting”, asquerosos, porque son como insectos. Pero los detalles del cuento prueban que este análisis no es correcto: los farenses son simpáticos y sofisticados. Lo que realmente da asco es que los farenses matan a Illi exactamente de la misma manera que los seres humanos mataron a Jesús. Lo que da asco es la inevitabilidad de matar esta figura que es como dios o el hijo de dios. Es asqueroso que maten a su Jesús porque no sea una parte simplemente de la naturaleza de los seres humanos sino también de los seres vivos.

Como muchos otros epígrafes de Cortázar, este está en inglés. Sin embargo, a diferencia del epígrafe de “Circe”, que es de Dante Gabriel Rossetti, o un epígrafe de “El Perseguidor” que es de Dylan Thomas, el epígrafe de “De la simetría interplanetaria” no es del canon literario. En cambio, es de un personaje ficcional de la cultura popular. Con este epígrafe, Cortázar arguye que verdades universales no solamente vienen de la literatura o la filosofía u otras fuentes intelectuales, sino de la cultura popular y en particular la cultura de niños. El epígrafe de Donald Duck en este cuento está relacionado con la universalidad de lo “disgusting”. El cuento demuestra que lo que realmente da asco es la presencia del mal en todas partes del universo.

El cuento “La señorita Cora” tiene un epígrafe también. Su epígrafe es:

We'll send your love to college, all for a year or two
 And then perhaps in time the boy will do for you.
The trees that grow so high.
 Canción folclórica inglesa (La autopista del sur 185)

En este epígrafe Cortázar incluye el nombre de la canción y enfatiza el hecho de que se trate de una “canción folclórica inglesa”. Aquí, estas inclusiones revelan dos cosas. Primero, revelan que es importante que el epígrafe no venga de un autor sino de una canción folclórica que es parte de la cultura popular. Con el epígrafe, Cortázar

establece un contraste entre una canción folclórica y un cuento que es narrativamente sofisticado. En “La señorita Cora” la perspectiva cambia de un personaje a otro en un momento irregular, que es en pleno párrafo, sin indicación anterior de este cambio. Segundo, la inclusión del nombre de la canción indica que la canción entera es importante, no solamente la parte mencionada. La canción entera sirve como un “spoiler” para los lectores que saben toda la letra, porque en la canción y en el cuento, el muchacho muere al final. Aunque el cuento no tiene mucho que ver con “college” que se menciona en el epígrafe, la canción y el cuento tratan de la relación de un muchacho joven y una mujer un poco mayor que él. En el cuento, Pablo tiene quince años y Cora, su enfermera, tiene diecinueve. El epígrafe alude al hecho que, con esta dinámica de edades, una atracción suele ocurrir, pero la diferencia de la madurez requiere que el muchacho madure. Como muchos otros epígrafes de Cortázar, este está en inglés. Sin embargo, las palabras “canción folclórica inglesa” están escritas en español. Cortázar nunca cambia el idioma original de su epígrafe, pero usualmente no incluye la nacionalidad del epígrafe tampoco. Las palabras “canción folclórica inglesa” revelan mucho sobre los propósitos del epígrafe. Cortázar quiere que todos los lectores sepan que los temas y eventos del cuento son universales, y pueden pasar en otros lugares, situaciones e idiomas. El epígrafe de “La señorita Cora” revela algo sobre los personajes y eventos del cuento para los que saben inglés y conocen la canción. Para los que no saben la canción, pero leen inglés, el epígrafe revela que el cuento trata de la madurez de un muchacho. Y para los lectores que sólo saben español, la parte en español revela que el cuento es universal y trasciende fronteras de nacionalidad e idioma.

Uno de los cuentos más largos y famosos de Cortázar, “El perseguidor,” tiene dos epígrafes y una dedicatoria. Ahora solamente voy a discutir los epígrafes. Los dos epígrafes son “Sé fiel hasta la muerte/Apocalipsis 2, 10” y “O make me a mask/ Dylan Thomas”. (Cuentos completos 281) Un lector reconoce inmediatamente que los dos epígrafes están en idiomas diferentes y son de épocas diferentes, de tipos de fuentes diferentes. Las palabras “Sé fiel hasta la muerte” son de la biblia y están escritos en español. El otro epígrafe es de un autor contemporáneo con Cortázar y está en inglés. Además, tiene otro paratexto, que es su dedicatoria: “In memoriam Ch. P.” La dedicatoria también atraviesa tiempo e idioma: las palabras “In memoriam,” están en latín. “Ch. P.” es, por supuesto, Charlie Parker, el saxofonista en que el personaje de Johnny Carter está basado. (Clases de Literatura 19) El orden de estos paratextos es importante también: primero tenemos la dedicatoria, después la cita de la Biblia y después de eso, la cita de Dylan Thomas. Primero, con el uso de paratextos, Cortázar elucida un propósito del cuento. Para el lector que entra en el cuento sin saber nada del cuento ni de Cortázar, “Ch. P.” sería un misterio. Sin embargo, los nombres “Charlie Parker” y “Johnny Carter” son similares (tan similares que Cortázar mismo los confunde en sus lecturas en Berkeley). Además, los dos son saxofonistas. La dedicatoria confirma este hecho. Este “In memoriam” y el primer epígrafe, “Sé fiel hasta la muerte” tienen un elemento importante (y obvio) en común: la muerte. La dedicatoria/in memoriam del cuento funciona como una alabanza al Parker, que había muerto unos pocos años antes de la publicación del cuento. Por eso, la combinación de estos dos paratextos sugiere que Cortázar quiere homenajear a Parker para su fidelidad y autenticidad. El segundo epígrafe, el de Dylan Thomas,

presenta el conflicto. Tanto como el epígrafe de Apocalipsis, “O make me a mask” es un mandato, aunque está escrito en una lengua diferente. Pero este mandato está directamente en contraste con el otro, que nos habla del conflicto central del cuento: por una parte, la fidelidad y la autenticidad y, por otra, la vida como máscara que falsifica.

El salto del tiempo de estos dos epígrafes está relacionado con el tema del tiempo, que es muy importante en este cuento. El tiempo es particularmente pertinente en el relato cuento que se narra dentro del cuento en que Johnny Carter dice “sólo en el metro me puedo dar cuenta porque viajar en el metro es como estar metido en un reloj”. (Cuentos completos 292) En este relato de Johnny, el tiempo pasa de una manera no lineal cuando él viaja en el metro. Johnny Carter piensa en su familia en los Estados Unidos cuando viaja y siente que el tiempo ha cambiado. Los epígrafes de épocas diferentes son las primeras indicaciones de la importancia temática del transcurso del tiempo en “El perseguidor”.

Además, en este cuento, el contexto y todo el poema de Thomas y el hecho de que Thomas esté mencionado por las figuras del cuento, son detalles importantes. El poema es suficientemente corto para incluir aquí.

O make me a mask and a wall to shut from your spies
 Of the sharp, enamelled eyes and the spectaclad claws
 Rape and rebellion in the nurseries of my face,
 Gag of dumbstruck tree to block from bare enemies
 The bayonet tongue in this undefended prayerpiece,
 The present mouth, and the sweetly blown trumpet of lies,
 Shaped in old armour and oak the countenance of a dunce
 To shield the glistening brain and blunt the examiners,
 And a tear-stained widower grief drooped from the lashes
 To veil belladonna and let the dry eyes perceive

Others betray the lamenting lies of their losses
By the curve of the nude mouth or the laugh up the sleeve.⁴

Es importante darse cuenta de que “O make me a mask” sea el título del poema y sus primeras palabras. Esto sugiere que todo el poema es importante, no sólo la parte que está en el epígrafe. Versos como “The bayonet tongue in this undefended prayerpiece” y “To shield the glistening brain and blunt the examiners” tratan de la crítica de los lectores de Thomas. En el poema, las críticas son peligrosas y hacen daño al autor. Por eso, quiere una “mask” o “wall.” Así es Bruno, el narrador del cuento y un escritor: está muy preocupado por la popularidad de su libro sobre Johnny Carter. En el libro, Bruno representa a Johnny sin matices y sin incluir elementos importantes de su vida, como sus problemas con drogas y su manera de pensar. Para evitar la crítica, Bruno hace una máscara con su libro. Al final, los dos saben que el libro es una representación falsa, un fraude, y Bruno está preocupado y quiere que Carter no revele la verdad. Al final del cuento, Carter muere y Bruno está aliviado que Carter no haya revelado la verdad antes de su muerte. Carter había sido “Fiel hasta la muerte,” pero Bruno le había “made him a mask” para esconder las inseguridades de sí mismo como escritor.

La poesía de Dylan Thomas aparece no solamente en el epígrafe sino también en el cuento mismo. En un momento, el narrador piensa en un postal que Johnny mandó a Lan, su mujer en los Estados Unidos. Dice:

La postal representaba a Rómulo y Remo, que siempre le han hecho mucha gracia a Johnny (una de sus grabaciones se llama así), y decía: "Ando solo en

⁴ Thomas, Dylan. “Four Poems.” *Poetry*, vol. 52, no. 5, 1938, pp. 247–249. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20581423.

una multitud de amores", que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas a quien Johnny lee todo el tiempo. (Cuentos completos 297-8)

Aquí, Johnny Carter es un personaje muy cortazariano: le interesan los dobles (Rómulo y Remo) y comunica de una manera escrita (la postal) y literaria (la cita de Dylan Thomas), enviando su correspondencia a través del océano Atlántico. Esta es la primera referencia a Dylan Thomas de las tres que vemos en el texto (el epígrafe no incluido); su importancia temática es indudable. Por eso, el epígrafe de Dylan Thomas tiene dos de los propósitos de Genette: funciona como referencia al autor citado y también como comentario sobre un elemento del texto. En el cuento, Johnny Carter siempre tiene "su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con anotaciones a lápiz por todas partes". (Cuentos completos 315) Con este detalle, Cortázar establece que Johnny Carter es más que un músico de jazz, es un intelectual a quien le interesa la literatura contemporánea. Tal vez, con su inclusión de Dylan Thomas en el cuento y el epígrafe, Cortázar está rindiendo homenaje a él indirectamente, mediante su reconocimiento a Charlie Parker. Además, en la misma escena, Carter lee "el *Paris Match* y el *New Yorker*". La yuxtaposición de estas dos revistas de los dos lados del Atlántico afirma que Carter es el mismo tipo de intelectual que Cortázar y muchos de sus personajes: bicultural, bilingüe y con lazos a ciudades en los dos lados del Atlántico. Como es casi siempre el caso, estos lazos tienen que ver con la escritura. La inclusión de Thomas, un poeta galés, complica esta dualidad, pero no la niega. Esta inclusión funciona para mostrar la complejidad de Carter como individuo y como intelectual, una complejidad que Bruno esconde en su libro.

En el cuento "La autopista del sur", el epígrafe está en italiano. El epígrafe es "Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia... Come realtà, un ingorgo

automobilistico impressiona ma non ci dice gran che'. Arrigo Benedetti "L'Espresso, Roma, 21/6/1964." (La autopista del sur 163). Este epígrafe traduce a "Los conductores acalorados parecen no tener historia ... En realidad, un embotellamiento impresiona, pero no nos dice mucho."¹⁵ La ironía de este epígrafe es que, aunque dice que "no nos dice mucho," se hace presente a lo largo de un cuento de más de veinte páginas sobre un embotellamiento largo. Sin embargo, el epígrafe elucida uno de los elementos importantes del cuento: que la vida continúa sin muchas consecuencias después del embotellamiento. Aunque los personajes del cuento experimentaron trauma, sed, muerte, hambre y amor, el embotellamiento terminó como todos, con los coches que continúan en la autopista. En este cuento, los personajes forman una sociedad pequeña en la autopista para sobrevivir, pero al final, casi todos simplemente continuaron con sus vidas. Es fascinante que Cortázar escogiera un epígrafe en italiano, y de una revista semanal de noticias.¹⁶ El epígrafe viene de un fuente popular y cotidiano y trata de un evento cotidiano. Pero en este cuento, el embotellamiento dura tantos días que no es un evento cotidiano: es una situación de emergencia. Además, el epígrafe es una pista para elucidar el título: revela que hay un embotellamiento ("ingorgo automobilistico" en italiano) en "la autopista del sur". El hecho de que el epígrafe esté en italiano recalca la universalidad de los eventos del cuento. Aunque un embotellamiento que dura semanas es improbable, se trata de embotellamiento lleno de gente que quiere llegar a una ciudad, situación que es un acontecimiento común.

¹⁵ La traducción es mía, con la ayuda de WordReference

¹⁶ <http://espresso.repubblica.it/>

En “El otro cielo” hay dos epígrafes: uno al principio del cuento y el otro en el punto medio, dividiendo el cuento en dos partes. En este cuento, el funcionamiento de los epígrafes es más complejo del que vemos en otros cuentos y quizá sea esto lo que hace que este cuento sea de lo más cortazariano. Los epígrafes están en francés. El primero es: “Ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris?, IV, V”. (La autopista del sur, 218) El segundo es “Où sont-ils passés, les becs de gaz? Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour?....., VI, I”. El primero traduce a “Esos ojos no te pertenecen ... dónde los cogiste?” (Ducasse 338) El segundo significa “¿Adonde han ido los faroles? ¿Qué se ha hecho de las vendedoras de amor?” (Ducasse 461) Los números el capítulo y la sección de las citas, pero hay elipses en el lugar del nombre del autor. Las elipsis tienen un propósito: con los números, revelan que el nombre del autor citado es un detalle importante. Si no fuera importante, Cortázar simplemente no incluiría las páginas, o incluiría el nombre y no las páginas. Pero con la exclusión intencionada del nombre, el epígrafe forma parte de un rompecabezas complejo para el lector. Afortunadamente, resolver este rompecabezas es mucho más fácil para un lector con acceso al Internet. El autor de los dos epígrafes es Isidore Ducasse, cuyo seudónimo era Lautréamont. Los epígrafes vienen de su obra “Cantos de Maldoror”. (Porras de Rodríguez 55) Lo fascinante sobre Lautréamont es que, geográficamente, es un doble/reflejo casi perfecto de Cortázar. Cortázar es un autor argentino que nació en Bélgica y vivió en París por gran parte de la vida mientras Lautréamont es un autor francés que nació en Uruguay. Pero este es solamente el principio del rompecabezas. Este doblamiento geográfico de los autores forma parte del patrón de un personaje del cuento que atraviesa una

frontera (y en este caso, el tiempo también) mediante la escritura. En “Lejana”, Alina Reyes cruza de Buenos Aires a Budapest mediante su diario. En “El perseguidor,” Johnny Carter lee *Paris Match* y el *New Yorker*. Aquí, la conexión de este cruce con la escritura es más sutil. Pero hay más elementos en este rompecabezas.

En el cuento, el narrador crea un mundo imaginario en de París durante el tiempo de la guerra franco-prusiana. En la realidad, vive en Buenos Aires, entre 1928 y 1945, con su novia/esposa, Irma. (Serra Salvat 3) En el París imaginario, sin embargo, estamos el siglo diecinueve, durante la guerra franco-prusiana. En este París imaginario, el narrador se junta con prostitutas, usualmente una tal Josiane, cuando un asesino que se llama Laurent amenaza las calles de París. Además, frecuentemente hay una figura que se llama “El sudamericano” cerca de los dos en París. La similitud entre los nombres “Laurent” y “Lautréamont” sugiere un doble entre el asesino ficticio y el autor. En sus “Notas sobre ‘El otro cielo’ de Julio Cortázar, Carla Grandi escribe:

En el mundo cotidiano, el personaje se deja arrastrar, y en ese mundo él es un vencido. El personaje que en Buenos Aires tiene miedo a enfrentar la realidad, en París genera el miedo, y es el asesino, es la acción ejercida por medio del terror. Es Laurent.

El personaje que en Buenos Aires debe seguir la corriente, y proseguir con el orden establecido, se rebela en París, y crea mundos, y altera el orden con su arte. En París, el personaje es el sudamericano. Es Lautréamont. (Grandi 8)

Aquí, Grandi afirma que Laurent y Lautréamont son dobles, y que Lautréamont es el sudamericano del cuento: el narrador “viaja” al mundo de Lautréamont. Es importante darse cuenta de que, dentro del cuento “El otro cielo,” el narrador no viaja al mundo dentro del libro de Lautréamont, sino al París cuando el autor vivía. En “Una guía para las galerías a propósito de «El otro cielo»”, Luz M. Porras de

Rodríguez nota que, si se mueve el acento, “Lautréamont” es un anagrama para “Laurent mató.” (Porras de Rodríguez 62) Ella, también, nota algo peculiar en la frase, “Pudo ser coincidencia, pero haberla conocido allí, mientras llovía en el otro mundo, el del cielo alto y sin guirnaldas de la calle, me pareció un signo que iba más allá del encuentro trivial con cualquiera de las prostitutas del barrio”. La yuxtaposición de las palabras subrayadas nos indica una conexión entre las palabras “el otro mundo” y el título del cuento, “El otro cielo”. (La autopista del sur 220, énfasis mío). Con referencia a esta conexión, ella se fija en el patrón lingüístico de “El otro cielo / el otro mundo / l’ autre monde / Lautréamont / Laurent mató”. (Porras de Rodríguez 63) Esta serie de palabras y frases relacionadas demuestra el juego sofisticado entre el cuento y el epígrafe.

Detalles que tienen que ver con la ubicación de las palabras citadas en el epígrafe en el texto original, *Los Cantos de Maldoror*, demuestran otro aspecto de la relación compleja entre el texto de Lautréamont y el cuento. Aquí hay un fragmento del primer párrafo de la parte VI de *Los Cantos de Maldoror*, traducido al español.

Los comercios de **la calle (rue) Vivienne** muestran sus riquezas ante los ojos maravillados. Bajo la luz de los numerosos faroles de gas, los cofres de caoba y los relojes de oro esparcen a través de los escaparates haces de deslumbrante luminosidad. Han dado las ocho en el reloj de **la Bolsa**: ¡no es tarde!.....Así, mientras la mayor parte de la ciudad se prepara a nadar en las diversiones de las fiestas nocturnas, **la calle (rue) Vivienne** se encuentra de súbito helada por una especie de petrificación. Lo mismo que un corazón que deja de amar, ve su vida apagada. Pero muy pronto la noticia del fenómeno se extiende a las otras capas de la población y un silencio lúgubre se cierne sobre la augusta capital. **¿Adónde han ido los faroles? ¿Qué se ha hecho de las vendedoras de amor?** Nada... ¡soledad y oscuridad! (Ducasse 461)¹⁷

¹⁷ El énfasis es mío. Lautréamont es el seudónimo de Isidore Ducasse.

Este fragmento contiene el segundo epígrafe del cuento. Además, como en los cuentos de Cortázar, la primera frase de esta sección nombra la calle en París para establecer el escenario. Debido a que el nombre de la calle se encuentra en la primera frase de la sección, cualquier lector que saque una copia de “Los cantos de Maldoror” en busca de la fuente del epígrafe sería capaz de ver rápido el diálogo de textos.

Además, en este párrafo se menciona “la Bolsa”. Este detalle es importante porque en los dos mundos, el narrador está en el barrio de la Bolsa. En París, la rue Vivienne está justo al lado de la Galerie Vivienne¹⁸ que se menciona muchas veces en el cuento, pero esto sería obvio, incluso para un lector sin mapa, porque los dos tienen el nombre “Vivienne”. En el capítulo IV, sección I de *Los cantos de Maldoror*, de donde viene el epígrafe, los nombres de los lugares son los mismos que aparecen en “El otro cielo.”

El cuento “Circe” utiliza un epígrafe del autor inglés Dante Gabriel Rossetti para evocar la mujer fatal. El epígrafe es:

*And one kiss I had of her mouth,
as I took the apple from her hand.
But while I bit it, my brain whirled
and my foot stumbled; and I felt
my crashing fall through the tangled
boughs beneath her feet, and saw the dead
white faces that welcomed me in the pit.*
DANTE GABRIEL ROSSETTI,
The Orchard-Pit. (Cuentos completos 165)

El poema “The Orchard Pit” de Dante Gabriel Rossetti tiene dos partes, el poema y el poema en prosa. El epígrafe viene del final del poema en prosa. Este epígrafe presenta

¹⁸ Véase google maps:

<https://www.google.com/maps/place/Rue+Vivienne,+Paris,+France/@48.8689323,2.3381717,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x47e66e3c7e2f0f87:0xbfc26873bf517bcc!8m2!3d48.8689292!4d2.3401176>

dos elementos importantes del cuento: la mujer fatal y el acto de comer. Específicamente, ella le da una manzana envenenada a la voz poética. Este tema aparece en el cuento con los bombones que Delia prepara para el narrador. Además, el contexto personal del autor del epígrafe ayuda a hacernos ver que el texto está elaborando una reflexión sobre la figura de la mujer fatal. Rossetti no sólo escribió sobre una mujer fatal en este poema, también pintó el cuadro “Lady Lilith”. Lilith es un ejemplo de la mujer fatal que viene de la literatura folclórica judía. Además, este cuadro tiene un epígrafe también. El epígrafe es, “Beware . . . for she excels all women in the magic of her locks, and when she twines them round a young man’s neck, she will not ever set him free again” y viene de Fausto de Goethe.¹⁹ Este epígrafe también es sobre Lilith. El epígrafe del cuento se refiere muy indirectamente al epígrafe de la pintura. Esta referencia indirecta apoya la teoría de Eugenia Houvenaghel y Aagje Monballieu, que Delia Mañara “simboliza el Eterno Retorno de la *femme fatale* y encarna la unidad de lo múltiple”. (Houvenaghel 853) En otras palabras, Delia Mañara es un amalgamamiento de otras mujeres fatales de la literatura y el retorno de este arquetipo es inevitable. El epígrafe evoca la mujer fatal directa e indirectamente. El poema trata de una mujer fatal que es como una sirena. Pero al incluir el nombre del autor de la cita, Cortázar se refiere a la obra pintada “Lady Lilith”, también de Dante Gabriel Rossetti, y al hacer eso, se refiere más indirectamente al epígrafe de la pintura, que es de Goethe. Con el epígrafe de Rossetti, Cortázar evoca una tradición larga sobre la mujer fatal.

¹⁹ Lady Lilith.” *Metmuseum.org*, www.metmuseum.org/art/collection/search/337500.

Un título de una obra también puede funcionar como un paratexto. En “Circe”, vemos que el funcionamiento que tiene es parecido al del epígrafe: hace referencia a una mujer fatal de la literatura antigua. En “La Odisea”, Circe es una diosa/hechicera que engañó a los marineros de Odiseo y los convirtió en cerdos. Sin embargo, con la ayuda del dios Hermes, Odiseo la engaña a ella, ella se enamora de él y eventualmente, después de quedarse por un rato en la isla, ella le da instrucciones para regresar a casa. (Hom. Od. 10.212) Circe es un ejemplo de la mitología griega que ejemplifica la mujer fatal, y comparte muchos atributos con Delia Mañara. Por ejemplo, las dos figuras siempre tienen animales cerca y las dos engañan a los hombres con la comida. El título y el epígrafe se refieren a mujeres fatales de la literatura antigua, lo cual sugiere que Delia Mañara es otra encarnación de este arquetipo. En “Circe”, tanto como en muchos otros cuentos, Cortázar utiliza los paratextos para demostrar su inmenso conocimiento cultural y para prestar importancia al cuento mediante el uso de las alusiones.

Además, el cuento “Satarsa” tiene un epígrafe, que es, “Adán y raza, azar y nada”. (La autopista 334) Este epígrafe es un palíndromo. Como otros palíndromos que aparecen en este cuento, por ejemplo, “Atar a la rata,” este epígrafe es del autor argentino Juan Filloy, a quien Cortázar admiró. (Martín Sánchez 6) Otros palíndromos de Filloy aparecen en el cuento “Lejana”. El epígrafe de “Satarsa” se refiere a los juegos de palabras en el cuento. Además, presenta el tema de la simetría y del reflejo. El epígrafe “involucra un viaje hacia los umbrales de la civilización Occidental”. (Ramírez Pedraza 293) Este epígrafe empieza con Adán, quien marca el principio de la humanidad en la Biblia y termina con nada, la muerte, el fin. Sin

embargo, el hecho de que el epígrafe sea un palíndromo complica esta idea de un viaje desde el principio hasta el final de la historia. Sabemos que el palíndromo se lee de dos maneras. Cortázar lo utiliza para sugerir la naturaleza cíclica de la vida y la historia, refiriéndose a Juan Filloy y evocando los temas de la simetría y la circularidad.

Los epígrafes de Julio Cortázar recalcan el conocimiento cultural extenso del autor. Además, le permiten construirse un lugar dentro del canon literario. Los epígrafes vienen de fuentes variadas, de tradiciones de idiomas distintos. Algunos vienen de fuentes muy cultas, algunos son de la cultura popular. Hay epígrafes que son más o menos contemporáneos con los cuentos y hay epígrafes mucho más antiguos. De acuerdo al propósito tradicional de los epígrafes, cada epígrafe de estos cuentos está relacionado temáticamente con el cuento. Pero hay mucho más que está pasando. Los epígrafes funcionan como un punto de partida para el lector. Forman la frontera del cuento, la línea entre el mundo del lector y el mundo del cuento. Cuentos como “La Noche Boca Arriba” demuestran que esta línea entre mundos es más fluida de lo que pensamos.

Las dedicatorias de Cortázar

Los epígrafes no son los únicos paratextos que Cortázar utiliza en sus cuentos. Además, usa las dedicatorias. Según Gérard Genette, el acto de dedicar una obra a una persona se remonta a la Roma antigua. (Genette 117) Durante la época clásica, los libros se dedicaban a reyes y reinas, muchas veces con epístolas elogiosas. Genette escribe que “the dedication, I said, is the proclamation (sincere or not) of a relationship (of one kind or another) between the author and some person, group, or

entity”. (Genette 135) A la luz de Genette, podemos pensar que Cortázar establece una conexión con un destinatario mediante la dedicatoria. No sorprende que los lazos que se establecen también crucen fronteras nacionales y culturales.

Una dedicatoria que ya mencioné es la de “El perseguidor”, que dice “In Memoriam Ch. P.”. (Cuentos completos 281) Este Ch. P es Charlie Parker. Las iniciales son pertinentes porque el doble ficticio de “Ch. P.” es “J. C.”, Johnny Carter. Sin embargo, “J. C.” también son las iniciales de Julio Cortázar, y esta similitud evoca una comparación entre los dos. La dedicatoria está en el margen, al lado de dos epígrafes. La presencia de los tres paratextos revela la complejidad literaria de este cuento. Esta dedicatoria para “Ch. P.” es diferente a algunos otros porque incluye las palabras “in memoriam”. A diferencia de lo que se espera de una dedicatoria, Cortázar no le pide permiso a Charlie Parker para que le dedique el cuento. Respecto a las dedicatorias póstumas, Genette escribe, “the posthumous dedication also allows the author to produce an intellectual lineage without consulting the precursor whose patronage he is bestowing upon himself in this way”. (Genette 132) De esta manera, Cortázar se asocia con Charlie Parker mediante el uso de la dedicatoria.

El cuento “Grafitti” está dedicado a Antoni Tàpies, un artista catalán. El cuento “was first published as part of the catalogue for Antoni Tàpies’s art exhibit in the Maeght Gallery in Barcelona”. (Holmes 71) Por eso, sabemos que la relación entre Tàpies y Cortázar era directa porque los dos trabajaron juntos. Según Holmes,

The “tapías de Tàpies” (Tàpies’s walls) form an ideal background for “Graffiti,” not only because of the Catalan artist’s preference for layered media in the form of palpable substances—from human hair to marble dust to old furniture—which recalls Cortázar’s collage texts *La vuelta al día en ochenta mundos*.. (1967) and *Último Round* (1969), but also in Tàpies’s artistic approach to the political. With his art, Tàpies subverts concepts of

representation through the upheaval of traditional symbols, imitating reality by ushering up images of authoritarianism without explicit reference to historical events. (Holmes 71)

Dicho de otra forma, hay una conexión fuerte entre Cortázar y Tàpies a causa de sus estilos artísticos. Como las obras de Tapies, “Graffiti” trata del autoritarismo sin nombrar ni eventos históricos ni lugares específicos. El cuento de Cortázar trata del acto de hacer arte con materias limitadas (al final, se revela que el arte está en la mente de una prisionera política). Del mismo modo, las obras de Tàpies contienen materias atípicas, como la tierra y el polvo. Con la dedicatoria de este cuento, Cortázar representa los temas de Tàpies de una forma escrita para celebrarlo y para referirse a sus pinturas. Sin embargo, también había una razón menos literaria: es un gesto amable entre colaboradores. Cortázar hace la misma cosa con su cuento “Reunión con un círculo rojo”. La dedicatoria de este cuento dice “A Borges”, pero no se refiere al autor Jorge Luis Borges, sino al pintor venezolano Jacobo Borges. Como “Graffiti,” que se incluyó en una exposición de Tapies, el cuento “Reunión con un círculo rojo” también fue creado para que formara parte del catálogo de una exposición de Jacobo Borges. (Reunión, Literatura.us)²⁰

El cuento “La banda” también tiene una dedicatoria. Este cuento está dedicado a René Crevel, un artista surrealista francés que se suicidó en el año 1935. La dedicatoria dice “A la memoria de René Crevel, que murió por cosas así”. (Cuentos completos 455) Cortázar se interesó mucho en el surrealismo y admiró a los surrealistas. (Stavans 296) En el cuento, Lucio Medina, el narrador, va al teatro para

²⁰ Cortázar, Julio. “Reunión Con Un Círculo Rojo.” Literatura.us, www.literatura.us/cortazar/lorojo.html.

Este cuento menos conocido no está en los libros que tengo, pero se lo encuentra fácilmente por Internet.

ver una película de Anatole Litvak. Sin embargo, antes de la película, está obligado a ver el recital de un conjunto musical cuyos miembros son mujeres de la clase obrera. La mayoría de la banda está fingiendo tocar. Después del recital, él mira la película y va a un bar, donde decide que tiene que irse del país. Este cuento es muy parecido a “Las ménades” porque los dos tratan de un protagonista que ve un concierto y es un “esnob”. En “Las ménades,” las obras del concierto son las obras clásicas más populares para un público menos culto. En “La banda”, las músicas son de la clase obrera, tocan mal e invaden un espacio que previamente había pertenecido a la clase alta. Cortázar sugiere mediante su dedicatoria que René Crevel se suicidó a causa de la profanación de su arte. Pamela Genova escribió sobre el tercer libro de Crevel, *Les pieds dans le plat*. Este libro fue publicado en 1933, dos años antes de la muerte del autor. Genova dice que el libro presenta “a direct yet humorous critique of the intellectual, political, and artistic corruption of post-World War I France”. (Genova 333) Esta cita nos dice que, en los años de su muerte, Crevel tenía problemas con varios tipos de corrupción. Cortázar sugiere que Crevel se suicidó por esas razones artísticas, aunque también es posible que el suicidio de él fuera motivado por su tuberculosis.²¹ Pero tal como vemos en “El perseguidor,” en “La banda,” Cortázar, mediante la dedicatoria, asume algo sobre la parte final de la vida de un artista que admira.

El cuento “Torito” también tiene una dedicatoria. Este cuento está escrito con palabras en lunfardo y trata de la vida de un boxeador. Según Ilan Stavans,

²¹ “René Crevel.” *Metmuseum.org*, www.metmuseum.org/art/collection/search/284707.

“Torito” es “A study of macho spirit of South America”. (Stavans 19) La dedicatoria del cuento es, “A la memoria de don Jacinto Cúcaro, que en las clases de pedagogía del normal "Mariano Acosta", allá por el año 30, nos contaba las peleas de Suárez”. (Cuentos completos 471) Dicho de otras palabras, el cuento está dedicado a un maestro de una escuela que le enseñó a Cortázar la historia del boxeador Justo “El torito de Mataderos” Suárez. (Alazraki 149) El hecho que sea la escuela normal “Mariano Acosta” nos indica que es un cuento especialmente porteño porque Mariano Acosta es el nombre de una ciudad en la provincia de Buenos Aires. Con el cuento y la dedicatoria, Cortázar expresa su afición para el deporte de boxear y le agradece al profesor el haberle dado información sobre el deporte. Boxear era una de las pasiones de Cortázar, como el jazz. Por eso, tiene sentido que exprese gratitud a uno de sus héroes del boxeo de una manera parecida al homenaje a Charlie Parker que hace con la dedicatoria de “El perseguidor”.

Los epígrafes y las dedicatorias son muy importantes en los cuentos de Julio Cortázar. Este capítulo no incluye todos los paratextos que aparecen en sus cuentos. Sin embargo, creo que es una muestra suficientemente amplia para indicar algunos patrones. Los epígrafes, y particularmente los epígrafes en otras lenguas, son pistas para el público culto de Cortázar. Frecuentemente son la primera indicación de una relación bi-continental entre textos. Además, pueden expresar la universalidad de las ideas en un cuento. Los paratextos siempre presentan ideas o temas importantes que aparecen en el cuento. Muchas veces, las dedicatorias expresan la admiración que Cortázar tiene por otro escritor o artista. Los paratextos de Cortázar siempre

funcionan como fronteras o puntos de partida para sus cuentos. El lector tiene que atravesar los paratextos para entrar en el cuento. No es necesario que el lector comprenda el paratexto para disfrutar del cuento, pero los paratextos frecuentemente son claves para la interpretación.

Conclusión

En esta tesis, analizo la relación entre la cultura intelectual y la geografía. El primer capítulo trata de tipos diferentes de intelectuales y artistas, y cómo podemos leer a dichos tipos mediante el análisis de su origen y su situación en la vida. Cuentos como “El ídolo de las Cícladas” y “Carta a una señorita en París” demuestran la enorme capacidad que los intelectuales latinoamericanos tienen tanto para crear como para destruir. Las figuras de estos cuentos en algunos casos tienen poderes fantásticos. Con estos poderes, destruyen de forma metafórica las tradiciones europeas. Este fenómeno está ejemplificado en “Carta a una señorita en París” cuando los conejos, que son manifestaciones físicas de su creatividad, destruyen el departamento de Andrée, que está atiborrado de obras europeas. Además, este capítulo demuestra que las mujeres interactúan con la cultura intelectual de una manera limitada, y que los jóvenes exploran arte y cultura con los únicos recursos que tienen: los libros y sus cuerpos.

La ciudad tiene un papel complejo en los cuentos de Cortázar. En el segundo capítulo, enfoco en cómo Cortázar usa los nombres de las calles para establecer una especie de escenario. Además, utilizo los textos de Walter Benjamin y Susan Buck-Morss para demostrar la manera en que podemos ver a algunos de los personajes de Cortázar como “flâneurs” del siglo veinte. Mediante los ensayos “The Stranger” y “The Metropolis and Mental Life” de Georg Simmel, analizo los personajes que son “desconocidos.” Además, reflexiono sobre el efecto que la ciudad tiene en las vidas de los personajes.

En el tercer capítulo, examino los epígrafes y las dedicatorias en los cuentos de Cortázar. Uso como marco teórico la conceptualización de dichas herramientas literarias que presenta Gérard Genette en el libro “Paratexts: Thresholds of Interpretation.” A la luz de Genette, reflexiono sobre las maneras diferentes en que Cortázar utiliza los paratextos como punto de partida del cuento. Aquí, se encuentra la clave para cómo se conectan el mundo del cuento y el mundo real.

Aunque Cortázar murió en 1984, el legado de sus cuentos es pertinente hoy en día. Muchos de los cuentos tratan de individuos con identidades multi- o transculturales. Algunos otros tienen un aspecto transcultural a causa de los paratextos y la intertextualidad. Hoy, tenemos tecnología que facilita la comunicación transcultural. Con el Internet, podemos comunicar de manera escrita con personas en el otro lado del globo en un instante. La facilidad relativa con que se puede viajar o mudarse complica las identidades de muchas personas. Los cuentos de Julio Cortázar continuarán siendo de interés a los lectores de hoy que tienen la experiencia de cruzar fronteras culturales, lingüísticas y regionales de una forma más decisiva que los lectores del pasado ya que lo pueden hacer simplemente haciendo clic en la computadora.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. "VOZ NARRATIVA EN LA FICCION BREVE DE JULIO CORTÁZAR." *INTI*, no. 10/11, 1979, pp. 145–152. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/23287472.
- Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Edited by Michael W. Jennings, Harvard University Press, 2006.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. MIT Press, 1989.
- Cortázar, Julio. *Clases De Literatura: Berkeley 1980*. Edited by Aurora Bernárdez and Carles Álvarez Garriga, Debolsillo México, 2016.
- Cortázar, Julio. *Cuentos Completos*. Vol. 1, Debolsillo, 2016.
- Cortázar, Julio. *La Autopista Del Sur y Otros Cuentos*. Edited by Aurora Bernárdez, Penguin Books, 1996.
- Ducasse, Isidore. *Lautréamont: Obra Completa Bilingüe*. Trans. Manuel Álvarez Ortega, Ediciones Akal, 1988.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press, 1997.
- Genova, Pamela A. "World Literature Today." *World Literature Today*, vol. 67, no. 2, 1993, pp. 333–333. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/40149103.
- Grandi, Carla. "Notas Sobre 'El Otro Cielo' De Julio Cortázar." *Revista Chilena De Literatura*, no. 5/6, 1972, pp. 289–297. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/40355919.
- Holmes, Amanda. *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Bucknell University Press, 2007.
- Holmes, Amanda. "Residential unhomes in short stories by Julio Cortázar and Use Aichinger", *Neophilologus* vol. 87, issue 2, Netherlands, 2003, pp. 247-264.
- Homer. *The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes*. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, 1919.

- Isaac, Barry L. "The Aztec 'Flowery War': A Geopolitical Explanation." *Journal of Anthropological Research*, vol. 39, no. 4, 1983, pp. 415–432. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3629865.
- Martín Sánchez, Pablo. "Julio Cortázar y la literatura potencial." *La Siega. Literatura, arte y cultura* 4 (2005).
- Porras de Rodríguez, Luz M. "Una guía para las galerías A propósito de «El otro cielo»" *Galerías*. Ediciones Trilce, 1999. pp. 55-83
- Ramírez Pedraza, Diana. "LENGUAJE Y MITO EN «SATARSA», DE JULIO CORTÁZAR." *Cuadernos Del Hipogrifo. Revista De Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 2018, pp. 290–300., www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2018/01/290-300.pdf.
- Serra Salvat, Rosa. "El Problema De La Identidad y La Ubicación En 'El Otro Cielo' y 'Rayuela' De Julio Cortázar." *Mitologías Hoy: Revista De Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos.*, Inventario De Mitos Prehispánicos Del Departamento De Filología Española, 1 Jan. 1970, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4206662.
- "The Stranger" and "The Metropolis and Mental Life." *The Sociology of Georg Simmel*, by Georg Simmel, Trans. Kurt H. Wolff, The Free Press. Glencoe: The Free Press, 1950, pp. 402–424.
- Stavans, Ilan. *Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction*. Twayne, 1996.
- Stavans, Ilan. "Justice to Julio Cortázar." *Southwest Review*, vol. 81, no. 2, 1996, pp. 288–310. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/43471755.