

**UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

U G M
UNIVERSIDAD GABRIELA MITRAL

**SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ARTES
Y HUMANIDADES.**

**LOS ARQUETIPOS MÍTICOS Y LO FANTÁSTICO EN ALGUNOS
CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR**

**PROFESORA GUÍA
ALUMNO**

**: JUANA TRUEL Ph.D.
: EDGARDO ROJAS SÁNCHEZ.**

**A mi familia
y a Domingo Hraste, amigo y maestro.**

AGRADECIMIENTOS A:

**Profesora Juana Truel.
Sra. Lucía Morandé y a
Montserrat Rojas C.**

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.

1. CAPÍTULO PRIMERO.

1.1.	El valor de la imaginación.	6
1.2.	La literatura como valor ético y estético.	7- 8
1.3.	Análisis arquetípico.	9
1.4.	El análisis literario y el enfoque mitológico.	10- 11
1.5.	La antropología y sus aplicaciones.	12- 15
1.6.	La psicología de Jung y sus concepciones arquetípicas.	16- 18

2. CAPÍTULO SEGUNDO.

2.1.	¿Qué son los mitos?	19- 23
2.2.	Funciones del mito.	24- 25
2.3.	El mito como actividad creadora y como modelo.	26- 27
2.4.	El mito y la metáfora.	28
2.5.	¿Qué son los ritos y cómo se relacionan con los mitos?	29
2.6.	Arquetipo colectivo.	30- 33
2.7.	Ejemplos de arquetípicos de mitos.	34- 37
2.8.	Cortázar y el mito.	38- 39

3. CAPÍTULO TERCERO.

ANÁLISIS DE CUENTOS I.

3.1.	Realidad e irrealidad en los cuentos “ <i>Casa tomada</i> ”, “ <i>La puerta condenada</i> ” y “ <i>No se culpe a nadie</i> ”:	4- 45
3.2.	Hierofanía y simbolismo.	46
3.3.	El laberinto.	47- 48
3.4.	El laberinto como arquetipo en el cuento “ <i>Casa tomada</i> ”.	49- 50
3.5.	El minotauro como arquetipo en el cuento “ <i>Casa tomada</i> ”.	51- 52
3.6.	Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente.	53- 54
3.7.	La “Puerta” en los cuentos “ <i>Casa tomada</i> ” y “ <i>La puerta condenada</i> ”.	55- 57
3.8.	El “Umbral” en el cuento “ <i>Casa tomada</i> ”.	58- 60
3.9.	El “Agente” en el cuento “ <i>La puerta condenada</i> ”.	61- 63
3.10.	Irrupción de lo fantástico en el cuento “ <i>Casa tomada</i> ”.	64- 67

4. ANÁLISIS DE CUENTOS II.

4.1.	Vigilia y Sueño en los cuentos “ <i>La noche boca arriba</i> ” y “ <i>El ídolo de las Cicladas</i> ”.	68- 69
4.2.	La víctima propiciatoria como arquetipo en el cuento “ <i>La noche boca arriba</i> ”.	70- 74
4.3.	La víctima propiciatoria como arquetipo en el cuento “ <i>El ídolo de las Cicladas</i> ”:	75- 78
4.4.	La cornucopia como arquetipo en el cuento “ <i>La noche boca arriba</i> ”:	79- 80

4.5.	Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente en el cuento “ <i>La noche boca arriba</i> ”.	81- 84
4.6.	Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente en el cuento “ <i>El ídolo de las Cycladas</i> ”.	85- 86
5.	ANÁLISIS DE CUENTOS III.	
5.1.	Vida y Muerte en los cuentos “ <i>Bruja</i> ” y “ <i>Circe</i> ”:	87- 89
5.2.	La bruja como arquetipo en el cuento “ <i>Bruja</i> ”:	90- 92
5.3.	La sombra como arquetipo en el cuento “ <i>Circe</i> ”:	93- 94
5.4.	El ánima como arquetipo en los cuentos “ <i>Circe</i> ” y “ <i>Bruja</i> ”:	95- 96
5.5.	La persona como arquetipo en los cuentos “ <i>Circe</i> ” y “ <i>Bruja</i> ”:	97- 98
5.6.	La luna como arquetipo en el cuento “ <i>Circe</i> ”:	99- 101
5.7.	Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente en los cuentos “ <i>Bruja</i> ” y “ <i>Circe</i> ”.	102- 105
6.	ANÁLISIS DE CUENTOS IV.	
6.1.	Cuerpo y Alma en los cuentos “ <i>Axolotl</i> ” y “ <i>Lejana</i> ”:	106- 111
6.2.	Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente en los cuentos “ <i>Axolotl</i> ” y “ <i>Lejana</i> ”.	112- 116

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

“Hamlet: Y como a un extraño debes darle la bienvenida. Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, de las que puede soñar tu filosofía”.¹

El presente Seminario tiene por objeto, en primer lugar, dar cuenta de un análisis arquetípico en algunos cuentos de Julio Cortázar. Se trata de hacer evidente no sólo una perspectiva mítica que opera como natural sustrato en gran parte de la producción de este autor, sino que además, y es esto lo sustancial de este trabajo, revelar determinados arquetipos míticos que son la piedra angular sobre la cual se construyen sus relatos. En segundo lugar, porque es atingente y esclarecedor para el propósito planteado, dar a conocer el momento narrativo en que “*irrumpe*” el elemento fantástico en el mundo de la cotidianidad; el objeto que opera como “*puerta*”, “*umbral*” o “*límite*” que separa lo que es real de aquello que no lo es; y por último, el “*agente*” que propicia la irrupción de lo fantástico.

En el Capítulo primero se explica el valor de la imaginación y de la literatura como valor ético y estético. Asimismo, se expone un enfoque arquetípico, mitocrítico, antropológico y psicológico que permitirá una mayor comprensión del contenido de este trabajo.

En el Capítulo segundo se da a conocer la relación de Cortázar con el mito y con los arquetipos y cómo éstos se articulan en los cuentos que se analizaron.

Por último, el Capítulo tercero expone un análisis arquetípico fantástico de los siguientes cuentos: “*Casa tomada*”, “*La puerta condenada*”, “*No se culpe a nadie*”, “*La noche boca arriba*”, “*El ídolo de las Cicladas*”, “*Bruja*”, “*Circe*”, “*Axolotl*” y “*Lejana*”.

¹ Shakespeare, William: *Hamlet*, Empresa Editores Zig-Zag S.A., Santiago de Chile, 2009, p. 44.

El análisis de estos cuentos se realizó de acuerdo a las siguientes categorías:

- Realidad- Irrealidad.
- Vigilia- Sueño.
- Vida- Muerte.
- Cuerpo- alma.

La justificación para realizar un análisis desde una perspectiva mítica se encuentra en la forma que tiene Julio Cortázar de aproximarse al mito. Lo mítico en Cortázar se articula, por una parte, en relación con lo sagrado; en este caso, sobre referencias mitológicas (por ejemplo, mención de lugares geográficos, de objetos mitológicos, nombres de culturas clásicas y personajes míticos, entre otros) y, por otra parte, en relación con determinadas implicaciones psicológicas o, mejor dicho, con el proceso de condensación fantasmagórica que se va configurando con el ambiente de algunas de sus narraciones y que pre-figura la “suerte” de sus personajes. En “*Papeles inesperados*”, Cortázar sostiene que:

“Se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso”.²

Un ejemplo de esta “condensación fantasmagórica” se encuentra en un diálogo que sostienen dos personajes del cuento “*Llama el teléfono, Delia*”:

“—Delia...-Steve tenía ahora un rostro blanco e impersonal y sus dedos se crispaban en el ala del sombrero manoseado-. Por Dios, Delia...
- ¿Qué Steve...?
- Delia... no puede ser, ¡no puede ser...!
¡Sony no puede haber llamado hace media hora!
- ¿Por qué no? —dijo ella, poniéndose de pie en un solo impulso de horror.
- Porque Sony murió a las cinco, Delia. Lo mataron de un balazo en la calle”.³

² Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009, p. 508.

³ Cortázar, Julio: “Llama el teléfono, Delia”, *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L., Madrid (España), 2008, p. 50.

En el siguiente párrafo es el mismo Cortázar que junto con refrendar una perspectiva mítica, también nos entrega su visión respecto del papel que desempeña “la crítica de arte” en cuanto obra, en cuanto espectador.

“Casi siempre la crítica de arte consiste en centrar en la obra la interrogación y el análisis. Prefiero lo contrario, la crítica que la obra ejerce en mí como espectador, su provocación, el juego de espejos mentales y libidinales que suscita la apertura a pasajes muchas veces vertiginosos que la ligan y me ligan a los arquetipos, a este tiempo fuera del tiempo donde coexisten y laten las pulsiones profundas de lo humano”.⁴

El interés de un análisis arquetípico se debió a la necesidad de explorar “más allá” de lo que propone la literatura *fantástica*. Interés generado por aquellos mundos o, mejor dicho, por esas “otras realidades” intuitas desde la infancia y que, con el pasar del tiempo, encontraron su correlato en los cuentos de Julio Cortázar.

Cortázar en la “*Obra Crítica 2*”, señala respecto de estos arquetipos lo siguiente:

“Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte”⁵.

Acercarse a la obra de Julio Cortázar reviste serias dificultades, no sólo por la complejidad que hay detrás de una superficie lúdica muy imaginativa que a ratos parece burlar y confundir al lector, sino, como ya se ha advertido, por un trasfondo mítico y una inquietud intelectual que va más allá de lo explorado tradicionalmente por la literatura fantástica. En relación al juego que Cortázar propone en muchos de sus cuentos manifiesta una cáustica y evidente crítica a la “gravedad” con que no pocos, sobre todo “estudiosos”, han enfrentado el “hecho literario”. De esta forma, escribe, en tono festivo y mordaz, en “*Papeles inesperados*”:

⁴ Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009, p. 409.

⁵ Cortázar, Julio: *Obra Crítica/2*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 509.

“Todavía no hemos conseguido liquidar del todo la noción de que una obra (¡huna hobra doctor!) tiene que ser “seria”; es inútil que una nueva generación de lectores les demuestre diariamente a los magísteres de la crítica pontificia que sus tablas de valores están apolilladas y que la “seriedad” no se mide por cánones que huelen desde lejos a un humanismo esclerosado y reaccionario”⁶

En relación al género fantástico el mismo Cortázar plantea que:

“Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas”.⁷

Julio Cortázar articula lo fantástico con el propósito de desestructurar el orden que propone el plano causalista, es decir, aquella realidad regida por causas y efectos bien determinados por la lógica y la psicología, incorporando la ilusoriedad de lo real. Representa así lo fantástico-psicológico, provocando desde el interior del orden racional la alteración inexplicable que permite percibir “la otra realidad”. La narrativa de Cortázar utiliza el sustrato mítico como marco general de múltiples significados para introducir la ruptura de la normalidad por medio de un suceso que ocurre, sin embargo, en un espacio y tiempo que se tiene como creíble. Y es en este sentido que “lo fantástico” cobra importancia, puesto que permite pretextar “lo mítico” de maneras diversas. Agréguese a las dificultades antes mencionadas los abundantes y encomiásticos estudios que se han realizado del autor y su obra, lo que hace difícil encontrar una perspectiva novedosa o, por lo menos, un enfoque que no se quede en lo ya dicho, en lo ya analizado.

Sirva de complemento a este acercamiento mítico de Julio Cortázar lo que cita uno de sus más grandes referentes literarios:

⁶ Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009, p. 443.

⁷ Cortázar, Op. cit, p. 509.

En relación al mito, Borges refiriéndose a Don Quijote, manifiesta que:

“En el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”.⁸

En otros términos, en la base de la literatura se encuentra el concepto de conciencia mítica, siendo intuitivo e irracional su fundamento.

⁸ Borges, Jorge Luis: *Nueva Antología personal*, Editorial Club Bruguera, Barcelona (España), 1980, p. 77.

I. CAPÍTULO PRIMERO.

1.1. El valor de la imaginación.

El hombre, en su exterioridad transitoria, es un ser histórico, pero interiormente vive en el mundo de la imaginación. Vive en el mundo de la imaginación porque ella le permite representarse la totalidad de las cosas, los hechos del mundo, las personas; además, le permite vivirlas como objetos permanentes de experiencia, porque en la imaginación es donde se especifica la potencialidad del tiempo como pensamiento. El fluir y la permanencia se concilian en el ser de la imaginación. Ella es la temporalidad sin consumirse de nuestra conciencia; contiene el pasado, el presente y el futuro, como pura actualidad, como irradiación vivificante, en una duración sin término que define su infinita capacidad de comunicación.

1.2. La literatura como valor ético y estético.

Se puede afirmar que la literatura es aquella actividad que evidencia los valores éticos y estéticos que juegan en las relaciones humanas. Por tal razón, si se tienen en cuenta sus formas esclarecedoras y su poder de reactualizar toda circunstancia, puede decirse que ella es infinitamente más rica que la noción que la historia puede rendirnos de cualquier situación humana. En cuanto a su relación con el viejo mito, de quien heredó su función transformante de la realidad, hay también una innegable superación, pues ella, lejos de producir un clima de opresión, libera las facultades creadoras de cada individuo (en este sentido se comulga con Julio Cortázar y la abierta crítica que formula al mito cuando éste se ritualiza de manera mecánica), al tiempo que introduce una suerte de reflexión constante con respecto a los actos de esos arquetipos imaginativos que son nuestros semejantes o nosotros mismos. El mundo espiritual de la literatura no sólo estabiliza la vida en su propio devenir, sino que la ofrece para ser vivida de nuevo, en todo tiempo, a través de sus formas artísticas, cargadas de significaciones y experiencias. En *“Papeles inesperados”*, Cortázar amplía este doble valor de la literatura:

“En ese múltiple circuito de fuerzas donde todo es o puede ser mandrágora, Gorgona, hermafrodita, rito fálico, hierogamia y por qué no epifanía, nada se da en un solo plano, y la multiplicidad de las esencias se expresa en muchas de sus esculturas como incitación a acercarse y tocar; entonces se descubre que esas piezas no empezaban ni terminaban en su contorno visual sino que lo táctil está ahí para abrir una segunda compuerta. Ligera presión, levísimo empuje de los dedos, y lo monolítico se descompone en caja de Pandora, una cabeza se divide para mostrar su moviente cerebro de frutas diminutas o de temblorosos cangrejos, un sector se separa del resto para recomponerse en un orden que altera el conjunto y lo vuelve interrogación permanente. Se diría que la naturaleza se interroga allí sobre su persistente monotonía y busca a través del arte algo más que la imitación que le sospechara Oscar Wilde, una renovación capaz de arrancarnos de la rutina genérica. Todo es ahí reemplazo, completación y apertura hacia nuevas constelaciones morfológicas; por debajo, entrelazándose, surgiendo como constantes que de alguna manera ordenan y codifican esa libertad que nada tiene que ver con el desenfreno, las imágenes arquetípicas se repiten: la serpiente, el acoplamiento cósmico y humano, el ramo de frutas, la joya y el cráneo vacío y desollado. Hay como una lucha interminable entre lo que el hombre histórico acata y

teme, y la metamorfosis que le propone el salto al delirio y a la irrepetible creación”.⁹

Sin embargo, la literatura no sólo se caracteriza por constituir un sistema especial de comunicación, sino también por emplear el lenguaje de una manera particular para provocar en el lector un efecto estético que podemos denominar fruición.

De acuerdo a lo anterior no se puede desatender el papel que ha jugado la estética en el arte en general y, en la literatura en particular. En el largo camino de la estética desde el siglo V a.C. hasta hoy, los autores coinciden expresa o tácitamente en el carácter universal y atemporal de la obra de arte. Es obra de arte aquella que a todos les dice algo, aunque no necesariamente les diga lo mismo, ya que en la contemplación del arte es irrenunciable la presencia del sujeto con su propia coyuntura existencial, tiñendo o generando “ruido” al mensaje que está allí expresado.

La correspondencia de los conceptos es evidente: la obra es atemporal porque es universal, esto es, aborda cuestiones que siempre preocuparán al Hombre: la dilucidación de su esencia, su sentido, su origen, entre otros.

⁹ Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009, p. 407-408.

1.3. Análisis arquetípico.

Ante estas preguntas fundamentales el análisis arquetípico responde que las respuestas se hallan en los mitos, pues si se observan se verá que, pese a las distancias o al distinto desarrollo de los pueblos, todos los mitos apuntan a las mismas cuestiones: desde el indígena olvidado de la más ignota selva hasta el sacerdote con casulla de oro, ambos miran hacia lo alto como lugar donde habita la divinidad. Y esto no es poca cosa, ya que se amontonan las pirámides, templos, túmulos, cerros y catedrales góticas que se elevan lo más alto posible para estar más cerca de Dios.

Carl Jung en *“El hombre y sus símbolos”*, entre otros temas, realiza una distinción entre los arquetipos y los instintos; distinción que servirá para el desarrollo y la comprensión del presente trabajo:

“Aquí debo aclarar entre instintos y arquetipos: lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aun cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o “fertilización cruzada” mediante migración”.¹⁰

¹⁰ Jung, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1995, p. 69.

1.4. El análisis literario y el enfoque mitológico.

En su estudio sobre la mitología en “*Las máscaras de Dios*”, Joseph Campbell se pregunta:

“¿Cuál es el secreto de la visión eterna? ¿De qué profundidades de la mente se deriva? ¿Por qué la mitología es la misma en todas partes, por debajo de las diferencias de vestidura? ¿Qué nos enseña?”

Actualmente muchas ciencias contribuyen al análisis de este enigma. Los antropólogos estudian las ruinas de Irak, Honán, Creta y Yucatán. Los etnólogos estudian a los ostiacos del río Obi y a los bubis de Fernando Poo. Una generación de orientalistas ha abierto para nosotros recientemente los escritos sagrados del Oriente, y también las fuentes prehebreas de nuestra Sagrada Escritura. Mientras tanto, otra multitud de eruditos, continuando investigaciones iniciadas el siglo pasado en el campo de la psicología de los pueblos, trata de establecer las bases psicológicas del lenguaje, del mito, de la religión, del desarrollo artístico y de los códigos morales”.¹¹

La tarea del crítico mitológico es muy especial. A diferencia del crítico tradicional, que se apoya en la historia y la biografía del autor, el crítico mitológico se interesa preferentemente por la prehistoria y por las “biografías de los dioses”. A diferencia del crítico formal, que se concentra en la forma y la simetría, el crítico mitológico indaga el espíritu interior que confiere vitalidad a esa forma que le otorga un atractivo perdurable. Y, a diferencia del crítico freudiano, capaz de ver el fenómeno del pollito y el gavián como símbolo de alguna forma de neurosis sexual, es decir, ver en el gavián una imagen paterna y el gallinero como símbolo uterino, el crítico mitológico adopta una perspectiva más amplia (tratará de encontrar al gavián prototipo a cuya imagen fue tallado el modelo y mirará más allá del pollito, mirará el huevo primordial mismo, es decir, estudiará el arquetipo).

A pesar de la especial importancia del aporte del crítico mitológico, este enfoque es relativamente nuevo y poco comprendido. En primer lugar, sólo avanzado el siglo XX fueron accesibles las herramientas apropiadas, mediante el desarrollo de disciplinas como la

¹¹ Campbell, Joseph: *Las máscaras de Dios*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1992, p.11.

antropología, la psicología y la historia cultural. Segundo, muchos eruditos y profesores de literatura se han mantenido escépticos respecto de la crítica mitológica debido a sus tendencias hacia el “culto” y lo “oculto”. Finalmente, ha existido una confusión desalentadora acerca de los conceptos y definiciones entre los mismos “iniciados” en los mitos, cuyo sonido y cuya furia han determinado que muchos posibles críticos mitológicos dedicasen sus energías a otros enfoques mucho más claramente definidos, por ejemplo el formal o el tradicional. Si buscamos cuidadosamente el camino en medio de este “laberinto”, se puede descubrir al menos dos disciplinas diferentes, aunque no necesariamente exclusivas, cada una de las cuales ha tenido destacada figuración en el desarrollo de la crítica mitológica: la mito-crítica y la antropología. Se examinarán estas disciplinas, porque son atinentes a este Seminario, en un orden cronológico aproximado y se señalará cómo puede aplicarse cada una de ellas al presente análisis.

1.5. La antropología y sus aplicaciones.

El rápido progreso de la antropología moderna, desde fines del siglo XIX, ha representado la influencia individual más importante sobre el desarrollo de la crítica mitológica. Muy poco después de principios del siglo XX esta influencia se reveló en una serie de excelentes estudios publicados por los helenistas de Cambridge, grupo de eruditos británicos que aplicaron los descubrimientos antropológicos recientes a la comprensión de los clásicos griegos a la luz de sus orígenes míticos y rituales. El miembro más significativo de la escuela inglesa fue, sin duda, Sir James George Frazer, cuya obra monumental, *“La Rama Dorada”*, ha ejercido enorme influencia sobre la literatura del siglo XX, no solamente entre los críticos, sino también sobre escritores tan creativos como el novelista Thomas Mann y el poeta T.S. Eliot.

La obra de Frazer es un estudio comparativo de los orígenes primitivos de la religión en la magia, el ritual y el mito. La principal contribución de Frazer consistió en demostrar “la similitud esencial de las necesidades principales del hombre en todas partes y en todos los tiempos”, especialmente en la forma en que esas necesidades se reflejaron a través de las mitologías antiguas.

El tema central que trata Frazer es el arquetipo de crucifixión y resurrección, especialmente los mitos que describen “la matanza del rey Divino”. Entre muchos pueblos primitivos se creía que el soberano era un ser divino o semidivino cuya vida se identificaba con el ciclo de la vida en la naturaleza y en la existencia humana. A causa de esta identificación, se tenía la sensación de que la seguridad de la gente e incluso del mundo dependía de la vida del rey-dios. Un soberano vigoroso y saludable aseguraría productividad natural y humana; por el contrario, un rey enfermo o mutilado traería mala suerte y malestar a la tierra y a su pueblo. Frazer también señala que:

“Si de los grandes dioses, que moran lejos de las luchas y preocupaciones de esta vida terrena, se cree que mueren al fin, no es de esperar que un dios aposentado en un frágil tabernáculo carnal escape al mismo destino, aunque hayamos oído de reyes africanos que se creyeron inmortales gracias a sus propias hechicerías. Los pueblos primitivos, como

ya vimos, creen en ocasiones que su seguridad, y más aún de la del mundo entero, está ligada a la vida de uno de esos hombres-dios o encarnaciones humanas de la divinidad. Es natural por esto que se observen extremos cuidados con su vida, en consideración a la del propio pueblo. Mas ninguna suma de cuidados y precauciones evitará que el hombre-dios vaya haciéndose viejo y débil y, que al final, muera. Sus adoradores deben contar con esta triste necesidad y resolverla como mejor puedan. El peligro es formidable, pues si la marcha de la naturaleza depende de la vida del hombre-dios, ¿qué catástrofe no podrá esperarse de la gradual debilitación de sus poderes y de su extinción final en la muerte? Solo hay un procedimiento para evitar estos peligros, matar al hombre-dios tan pronto como muestre síntomas de que su poderío comienza a decaer, y su alma será transferida a un sucesor vigoroso antes de haber sido seriamente menoscabada por la amenazadora decadencia. Las ventajas de matar al hombre-dios en vez de dejarle morir de vejez y enfermedad son bastante evidentes para el salvaje, porque si el hombre-dios muere de lo que llamamos muerte natural, significa, en consecuencia, para el salvaje que su alma se ha marchado voluntariamente de su cuerpo y rehúsa volver o, más a menudo aún, que ha sido arrebatada o por lo menos detenida en sus correrías por algún demonio o hechicero. En cualquiera de estos dos casos, el alma del hombre-dios se ha perdido para sus adoradores y con ella se ha marchado la prosperidad y la propia existencia de éstos se halla en peligro”.¹²

Entre algunos pueblos primitivos los reyes eran muertos a intervalos regulares para asegurar el bienestar de la tribu: más tarde, sin embargo, se daba muerte a figuras sustitutas en lugar de los reyes mismos, o bien los sacrificios se hicieron puramente simbólicos en vez de literales.

Corolario del rito del sacrificio era el arquetipo de la “víctima propiciatoria” que se encuentra en “*La noche boca arriba*”, uno de los cuentos de Julio Cortázar que se analizará en este trabajo. Este tema se centraba en la creencia de que, al transferir la corrupción de la tribu a un hombre o animal sagrado y luego dar muerte (y, en algunos casos, comiéndola) a esta víctima propiciatoria, la tribu podría alcanzar la purificación y la expiación consideradas necesarias para el renacimiento natural y espiritual. Al señalar que la comida y los hijos son las necesidades primarias para la supervivencia humana, cabe destacar que los ritos de sacrificio de sangre y de purificación eran vistos por los pueblos antiguos como

¹² Frazer, Sir James George: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires, 1991, p. 313-314.

una garantía mágica de rejuvenecimiento, un seguro de vida, tanto vegetal como humana. Si tales costumbres parecen hoy increíblemente primitivas, importa al menos reconocer sus vestigios en este “mundo civilizado”, por ejemplo la satisfacción irracional que alguna gente obtiene al perseguir a ciertos grupos minoritarios –los negros o los judíos- como víctimas propiciatorias, o los sentimientos más saludables de renovación derivados de nuestras festividades y ceremonias de Año Nuevo, la tradición hogareña de la limpieza al llegar la primavera, la celebración de la Pascua e incluso la Eucaristía. Acerca de esto último resulta probablemente innecesario señalar que la figura central de la religión cristiana jugaba el horrible papel de víctima propiciatoria en forma de hombre-dios, para que mucha gente pudiera alcanzar la redención espiritual.

Los agudos conceptos aportados por Frazer han sido extremadamente útiles para la crítica mitológica, sobre todo en el enfoque mitológico del drama. Muchos eruditos admiten la teoría de que la tragedia se originó en los ritos primitivos que se han descrito. Las tragedias de Esquilo y Sófocles, por ejemplo, fueron escritas para ser representadas durante las festividades de Dionisio, ceremonias anuales del ciclo de la vegetación durante las cuales los antiguos griegos celebraban la muerte de los reyes del invierno y el renacimiento de los dioses de la primavera y de la vida renovada.

El “*Edipo*” de Sófocles es un ejemplo excelente de la fusión del mito con la literatura. Sófocles creó una gran obra, pero la trama de Edipo no es de su invención: era un mito muy conocido mucho antes de que él lo inmortalizara literariamente. Tanto la obra como el mito contienen varios temas arquetípicos, como por ejemplo:

- a) La búsqueda: Edipo, como el Héroe, emprende un viaje durante el cual encuentra a la Esfinge, monstruo sobrenatural con cuerpo de león y cabeza de mujer; al resolver el enigma, libera al reino y se casa con la reina;
- b) el rey como víctima propiciatoria: el bienestar del Estado, tanto humano como natural (Tebas es asolada por una plaga y por la sequía), se halla ligado al destino

personal del soberano; solamente después de haberse ofrecido Edipo como víctima propiciatoria, la tierra es redimida.

Considerando que Sófocles escribió su tragedia expresamente para una ocasión ritual y para un público cuyas creencias religiosas eran primitivas a la luz de las normas modernas, difícilmente puede sorprender el hecho de que Edipo refleje algunas facetas de los mitos de fertilidad descritos por Frazer. Más notable, y más instructiva para el lector interesado en la crítica mitológica, es la revelación de facetas similares en la gran tragedia escrita por Shakespeare dos mil años más tarde: “*Hamlet*”.

Karl Jaspers en “*Esencias y formas de lo trágico*” aporta conceptos valiosos y fundamentales para entender el saber y el ser trágico que ya planteaba Sófocles y más tarde Shakespeare:

“Cuanto se ha expresado, por medio de las intuiciones originarias, en la unidad de la religión, arte y poesía, constituye el contenido conjunto de nuestra conciencia. Extraemos un único ejemplo de este campo inconmensurable: lo trágico y la redención”.¹³

¹³ Jaspers, Karl: *Esencias y formas de lo trágico*, Editorial Sur S.R.L., Buenos Aires, 1960, p. 15.

1.6. La psicología de Jung y sus concepciones arquetípicas.

La segunda influencia importante en la crítica mitológica es la obra de Jung, el gran filósofo-psicólogo y en una época alumno de Freud, que rompió con su maestro en virtud de lo que él consideraba un enfoque demasiado estrecho del psicoanálisis. Jung planteaba que la libido (energía psíquica) era algo más que sexual; pensaba, también, que las teorías freudianas eran demasiado negativas debido al énfasis que Freud ponía en los aspectos neuróticos de la psique más que en los aspectos sanos.

La contribución principal de Jung a la crítica de los mitos es su teoría de la memoria racial y de los arquetipos. Al desarrollar estos conceptos, Jung amplió las teorías de Freud acerca del inconsciente personal afirmando que debajo de éste yace un inconsciente colectivo, primitivo, compartido en la herencia psíquica de todos los miembros de la familia humana. De la misma manera que algunos instintos son heredados por los animales inferiores (por ejemplo, el instinto del pollito que huye de la sombra del gavilán), así algunas predisposiciones psíquicas más complejas –o sea una “memoria racial”- son heredadas por los seres humanos. Jung, contrariamente a la filosofía de Locke del siglo XVIII, creía que “la mente no nace como una tabla rasa”. Como el cuerpo, tiene una definición individual preestablecida; en particular esta definición implica formas de conducta. Se hacen manifiestas en las pautas de funcionamiento psíquico siempre repetidas. Por tanto, lo que Jung llamaba elementos estructurales “mito-formadores” se encuentran siempre presentes en la psique inconsciente; se refiere a las manifestaciones de esos elementos como “motivos”, “imágenes primordiales” o “arquetipos”, esta última denominación es la que se utilizará de aquí en adelante.

Jung trató también de explicar cuidadosamente que los arquetipos no son ideas heredadas o pautas de pensamiento. En realidad pertenecen al dominio de las actividades de los instintos y en ese sentido representan formas heredadas de conducta psíquica. Sostuvo, además, que dichos instintos psíquicos son más antiguos que el hombre histórico, le han sido inculcados desde los tiempos más lejanos y eternamente vivos, sobreviviendo a todas las generaciones, siguen constituyendo los fundamentos de la psiquis humana. Solamente

se puede vivir la vida más en plenitud cuando se está en armonía con esos símbolos; la sabiduría es un retorno a ellos.

Al insistir en que los arquetipos son en realidad “formas heredadas”, Jung fue también más lejos que la mayor parte de los antropólogos, los cuales tendían a ver esas formas como fenómenos sociales traspasados de una generación a otra mediante los ritos sagrados, más que por medio de la estructura misma de la mente. Más aún, expuso la teoría de que los mitos no derivan de factores externos como el ciclo solar o el de las estaciones, sino que son, de hecho, las proyecciones de fenómenos innatos de la psique.

Todos los procesos de la naturaleza que han sido representados con mitos, tales como el verano y el invierno, las fases de la luna, las estaciones lluviosas y otros más, de ninguna manera son alegorías de estos hechos objetivos; son preferentemente expresiones del drama interno, inconsciente, de la psique que se hace accesible a la conciencia del hombre por medio de la proyección, es decir, reflejándose en los sucesos de la naturaleza.

En otras palabras, los mitos son los medios por los cuales los arquetipos, esencialmente formas inconscientes, se hacen manifiestos y se articulan con la mente consciente, Jung indicó más adelante que los arquetipos se revelan en los sueños de los individuos, de manera tal que se puede sostener que los sueños son “mitos personalizados” y que los mitos son “sueños despersonalizados”. Jung detectó, una relación íntima entre los sueños, los mitos y el arte, en cuanto los tres actúan como medios a través de los cuales los arquetipos se tornan accesibles a la conciencia. El gran artista, observa Jung, es el hombre que posee “la visión primordial”, una sensibilidad especial para los modelos arquetípicos y un don para hablar con imágenes primordiales que lo capacitan para transmitir experiencias desde el “mundo interno” mediante su forma de arte. Considerando la naturaleza de sus toscos materiales, es muy lógico, sugiere Jung, que el artista “recurra a la mitología para poder dar a su experiencia expresión más apropiada”. Esto no significa que el artista use materiales de segunda mano. La experiencia primordial es la fuente de su inspiración creadora; no puede ser desentrañada, por lo tanto requiere imágenes mitológicas para darle forma. Al afirmar que el artista es “hombre” en sentido elevado – “hombre colectivo” - y

que “la obra del poeta viene a llenar la necesidad espiritual de la sociedad en que vive”, Jung le devuelve el mismo papel exaltado que Emerson, Whitman y otros poetas y críticos románticos del siglo XIX le asignaron al poeta.

Más importante aun es el hecho de que sus teorías ensancharon los horizontes de la interpretación literaria dentro de la crítica dedicada al uso de las herramientas del enfoque mitológico y dentro de la crítica psicológica, que se ha sentido demasiado limitada por el dogma freudiano.

CAPÍTULO SEGUNDO.

1.1. ¿Qué son los mitos?

En su libro "*Estudios de psicología primitiva*", Malinowski plantea una cabal definición de mito, la que servirá para delinear y contrastar este enfoque:

"Enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer la curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas. En las civilizaciones primitivas el mito desempeña una función indispensable: expresa, realza, codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone, garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito es, pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir, no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica".¹⁴

El mito como realidad viviente y actualización de realidad primigenia; el mito como historia verdadera. Como tal, le bastaba al hombre primitivo la recitación del mito del arroz, cuando éste era lozano y turgente para que el arrozal recupere o recuerde esa condición y el pueblo tenga abundancia de arroz. Parece falto de seso afirmar tamaño milagro, pero al hombre primitivo le funcionaba. Y hay muchas cosas que al hombre primitivo le funcionaban y que recién hoy se están rescatando: la sabiduría y visión del hombre que subyace en la acupuntura, por ejemplo, ocupa incluso el servicio de salud pública. Tanto conocimiento acopiado desde hace tiempo que no requirió del laboratorio o métodos empíricos probatorios, sino de la agudeza de la reflexión y de la armonía con el cosmos en una suerte de relación sacra.

Al respecto Mircea Eliade ilustra de manera precisa esta relación del hombre con el cosmos y la armonía que de ella se deriva:

¹⁴ Malinowski, Bronislaw: *Estudios de psicología primitiva*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, 1998, p. 96.

“Lo que el hombre vio en los cereales, lo que aprendió en el trato con ellos, lo que le enseñó el ejemplo de las semillas que pierden su forma bajo la tierra, ésa fue la gran decisión decisiva... En la mística agraria prehistórica, está anclada una de las raíces principales del optimismo soteriológico: que el muerto, igual que la semilla sepultada en la tierra, puede esperar la vuelta a la vida bajo una nueva forma”.¹⁵

En “*Tótem y tabú*” Sigmund Freud refrenda esta relación “mágico- mítica” existente entre el ser humano y la naturaleza y el resultado de esta ecuación:

“Los actos mágicos fundados en estos mismos principios y motivados por iguales representaciones, son innumerables. Citaré dos de ellos, que han desempeñado siempre un papel importante en los pueblos primitivos y se conservan aún, en parte, en el mito y culto de pueblos más avanzados. Trátase de las prácticas mágicas destinadas a provocar la lluvia por medios mágicos, imitándola y reproduciendo artificialmente las nubes y la tempestad. Diríase que los que ruegan, “juegan a la lluvia”. Los ainos japoneses, por ejemplo, creen provocar la lluvia vertiendo agua a través de un cedazo y paseando procesionalmente por el pueblo, una gran artesa provista de velas y remos, como si fuese un barco. La fertilidad de la tierra queda mágicamente asegurada ofreciéndole el espectáculo de relaciones sexuales. Así, para no citar sino un ejemplo entre mil, en determinadas regiones de la isla de Java, cuando se aproxima el momento de germinación del arroz, los labradores y labradoras van por las noches a los campos, con el fin de estimular, mediante su ejemplo, la fecundidad del suelo y garantizar una buena cosecha”.¹⁶

Ya en el siglo VI a.C. Demócrito y Leucipo especulaban sobre el átomo sin tener un ciclotrón a mano; Eratóstenes en su biblioteca de Alejandría calculaba el diámetro de esta redonda tierra, equivocándose por cien metros y sin la ayuda de telescopio; la astronomía de los mayas, la geometría de las pirámides, etc. Parecen igualmente inconcebibles tamaños logros si se consideran los escasos recursos de que disponían. Y es que parece que al conocimiento no sólo se llega por el ejercicio de la razón ni por el método científico sino por otra vía que es, desde este punto de vista, el oficio del escritor.

El propio Cortázar lo manifiesta cuando afirma en “*Papeles inesperados*” que:

¹⁵ Mircea, Eliade: *Mito y realidad*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 55.

¹⁶ Sigmund, Freud: *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 108-109.

“La mentalidad científica quiere que todo tenga explicación, incluso lo maravilloso.”¹⁷

Los mitos por naturaleza son colectivos y patrimonio de la comunidad: vinculan entre sí a los miembros de una tribu o nación en cuanto a actividades psicológicas y espirituales comunes a la gente. El mito es la expresión de un profundo sentido de unidad, una unidad no sólo en el plano intelectual, sino una actitud de sentimiento, de acción y de totalidad de vida. Más aún, como la famosa ballena blanca de Melville (imagen mítica ella misma), el mito es ubicuo en el tiempo y en el lugar: es un factor dinámico doquiera dentro de la sociedad humana; trasciende el tiempo, uniendo el pasado (las creencias tradicionales) con el presente (valores actuales) y llega hasta el futuro (aspiraciones espirituales y culturales). En suma, el mito es la subestructura esencial de toda actividad humana.

En palabras de Jung:

“Los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma. Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe; tiene, en cambio, una imperiosa necesidad o, mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas. No le basta al primitivo con ver la salida y la puesta del sol, sino que esta observación exterior debe ser al mismo tiempo un acontecer psíquico, esto es, que el curso del sol debe representar el destino de un dios o de un héroe, el cual en realidad no vive sino en el alma del hombre. Todos los procesos naturales convertidos en mitos, como el verano y el invierno, las fases lunares, la época de las lluvias, etc., no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma, cuya aprehensión se hace posible al proyectarlo, es decir, cuando aparece reflejada en los sucesos naturales”¹⁸.

En concordancia con lo planteado por Jung, se puede sostener que en el mito hay, pues, una inteligencia que opera por sí misma. El mito es la noción misma que tiene el ser de sí y que aparece conformada en la mente como una categoría sintética a priori, para expresarse luego creativamente como producto del asombro y el encantamiento que el

¹⁷ Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009, p. 195.

¹⁸ Jung, G. Carl: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1970, pág. 12.

mundo exterior provoca en la criatura. De ahí que intuitivamente el hombre desde sus comienzos en la tierra pudo concebirse, a pesar de sus temores iniciales, como un ser capaz de influir en el orbe, esto es como un ser creador de realidades.

Mircea Eliade en su libro *“Mito y Realidad”* no hace sino ampliar, profundizar y complementar los anteriores conceptos de mito:

“Personalmente, la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo, el mito cuenta cómo, gracias las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se le conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los “comienzos”. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la “sobre-naturalidad”) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo “sobrenatural”) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy en día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.

(...) pero de momento importa subrayar un hecho que nos parece esencial: el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una “historia verdadera”, puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es “verdadero”, porque la existencia del Mundo está para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente “verdadero”, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente”.¹⁹

La esencia del mito es mitificar el mundo, trasplantarlo a un orden de inteligencia. Los hechos físicos o naturales no son, por tanto, simplemente hechos para el pensamiento mítico, sino fundamentalmente, en su relación con el todo, hechos sobrenaturales, misterios a los que cabe asignarles significados trascendentes. De este modo se explican corrientemente como acciones de potestades o demonios. Y en este sentido son reales en

¹⁹ Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 12-13.

tanto se los considera como categorías arquetípicas de un proceso universal. Las figuraciones alucinantes del mito no son productos surgidos únicamente de estados de terror o alteración, sino que son por sobre todas las cosas las expresiones más elementales del hombre, sus formas de entender la realidad del cosmos.

En esta relación constante con el mito puede decirse que la vida se convierte para el individuo primitivo en un lenguaje constante. Todo gesto, todo accidente, tiene sus significación. Es parte de una narración integral. De allí el proceso de encantamiento que sufre la realidad en su mente.

1.2. Funciones del mito.

Para Mircea Eliade la principal función del mito es la de “revelar los modelos ejemplares”, dicho juicio lo sustenta en su libro “*Mito y realidad*”:

“la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría”.²⁰

En cambio, Joseph Campbell, en “*Las máscaras de Dios*”, señala cuatro funciones del mito:

- “La primera función de una mitología es reconciliar a la conciencia que despierta con el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo tal como es.
- La segunda función es presentar una imagen interpretativa total del mismo, tal y como la conoce la conciencia contemporánea. La definición que da Shakespeare de su arte, “presentar un espejo, por decirlo así, de la naturaleza”, es igualmente una definición de la mitología. Es la revelación a esa conciencia de los poderes de su propia fuente sustentadora.
- La tercera función, sin embargo, es la imposición de un orden moral: la adaptación del individuo a las exigencias de su grupo social, histórica y geográficamente condicionado, y aquí puede producirse una ruptura con la naturaleza, como en el caso (extremo) del castrado.
- La cuarta función, la más crítica y vital, de una mitología es, por tanto, ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse, de acuerdo con d) él mismo (el microcosmos), c) su cultura (el mesocosmos), b) el universo (el macrocosmos) y a) el terrible misterio último que está dentro y más allá de todas las cosas.”²¹

Para Campbell, la cuarta función es la más relevante, puesto que aquí se integran al individuo las fuerzas del misterio que lo ayudarán en su proceso de hacerse “humano”. Desde esta intimidad se pueden regenerar cuerpo y espíritu en una regeneración permanente

²⁰ Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 14.

²¹ Campbell, Joseph: *Las máscaras de Dios*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1992, p.24 a 27.

que permite “hacerse” de la realidad con el propósito de vivir una vida en armonía con el micro y el macro cosmos. Al respecto Eliade expresa que:

“En efecto, los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja ciertas reglas. Si el Mundo existe, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los “comienzos”. Pero otros acontecimientos han tenido lugar después de la cosmogonía y la antropogonía, y el hombre, tal como es hoy, es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, está constituido por estos acontecimientos. Es mortal, porque algo ha pasado in illo tempore. Si eso no hubiera sucedido, el hombre no sería mortal: habría podido existir indefinidamente como las piedras, o habría podido cambiar periódicamente de piel como las serpientes y, por ende, hubiera sido capaz de renovar su vida, es decir, de recomenzarla indefinidamente. Pero el mito del origen de la muerte cuenta lo que sucedió in illo tempore, y al relatar este incidente explica por qué el hombre es mortal”.²²

²² Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 17-18.

2.3. El mito como actividad creadora y como modelo.

Campbell, señala en su libro “*El héroe de las mil caras*” en relación a la actividad creadora y modelar del mito que:

“Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse, o que tratemos de romper, una y otra vez, la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que capturemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal, encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo podrá ser nunca sabido o contado”.²³

La actividad creadora del ser humano consiste en la iteración, con la única variación de la forma, de unos cuantos temas, de unas constantes míticas o invariantes arquetípicas comunes a toda la humanidad. Desde esta perspectiva, el mito conforma el sustrato de la literatura y, ésta desde sus dominios espaciales y temporales, es siempre reflejo de un mito dominante. Dicho mecanismo opera en un nivel profundo de la conciencia y sale a la luz en el texto como símbolo, inevitable modo de expresión de constantes míticas, como lo son, por mencionar algunos ejemplos: la víctima propiciatoria, el complejo mesiánico, el agua, la cornucopia, el tiempo como eterno retorno, la luna, etc. Esta idea se encuentra planteada por Campbell en el libro citado anteriormente:

“En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito”.²⁴

²³ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 11.

²⁴ *Ibid*, p. 11.

Es, por tanto, doble el influjo del mito en la literatura: por una parte, mito como impulso esencial de creación y fuerza generadora de símbolos constantes y universales y, por otra, los mitos como modelos ya elaborados, que no son sino las distintas actualizaciones o variantes formales de esas constantes míticas. Este segundo influjo es de suma importancia para el propósito planteado en la Introducción de este Seminario, pues esas constantes míticas, es decir, los arquetipos, son una suerte de continente en donde se puede vaciar la nueva visión del mundo de un autor, quien, así, puede recurrir a tal o cual mito, que, con el pasar del tiempo, se transforma en un significado. Campbell, en “*El héroe de las mil caras*” expresa esta idea con la profundidad y la riqueza de quien conoce la “psique” humana:

“Lo asombroso es que la eficacia característica que conmueve e inspira los centros creadores profundos reside en el más sencillo cuento infantil, como el sabor del océano está contenido en una gota y todo el misterio de la vida en el huevo de una pulga. Porque los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente”.²⁵

²⁵ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 11.

2.4. El mito y la metáfora.

El mito no puede ser entendido sin comprender la metáfora que es consustancial a él; pierde su sentido primigenio; se convierte simplemente en una narración vacua. Campbell en “*El héroe de las mil caras*”, precisa la relación y la importancia de la metáfora en el mito:

“Las verdades contenidas en las doctrinas religiosas aparecen tan deformadas y tan sistemáticamente disfrazadas –escribe Sigmund Freud– que la inmensa mayoría de los hombres no pueden reconocerlas como tales. Es lo mismo que cuando contamos a los niños que la cigüeña trae a los recién nacidos. También les decimos la verdad, disimulándola con un ropaje simbólico, pues sabemos lo que aquella gran ave significa. Pero el niño no lo sabe; se da cuenta únicamente de que se le oculta algo, se considera engañado, y ya sabemos que de esta temprana impresión nace, en muchos casos, una general desconfianza contra los mayores y una oposición hostil hacia ellos. Hemos llegado a la convicción de que es mejor prescindir de estas veladuras simbólicas de la verdad y no negar al niño el conocimiento de las circunstancias reales, en una medida proporcional a su nivel intelectual”.²⁶

Todo mito se estructura a partir de una doble articulación, por una parte, el significado literal y, por otra, el significado oculto detrás de metáforas y símbolos que necesariamente hay que desvelar para entender cabalmente el sentido del mito. Dicho de otra manera, el mito es denotación y connotación, significante y significado, cuerpo y alma respectivamente. El mito debe su esencia a la metáfora, a este sentido simbólico que le otorga perdurabilidad y multiplicidad de interpretaciones.

²⁶ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.

2.5. ¿Qué son los ritos y cómo se relacionan con los mitos?

Se puede decir que los rituales son las expresiones concretas de los mitos, el mito viene a ser la narración y el ritual su expresión física.

El ritual hace de puente entre un tiempo y un espacio ordinario, y un tiempo y un espacio sagrado. Permite dar la connotación de atemporalidad y a su vez demarcar el espacio cotidiano como espacio extraordinario. Lo que hace el mito es devolverle el sentido a una serie de actos que repetimos en forma mecánica, olvidando por qué fueron incorporados.

Mircea Eliade vincula al mito y al rito de la manera siguiente:

“El mito es un relato de una historia sagrada la cual se diferencia de una historia profana en que el tiempo y el espacio en que se dan son sagrados también, y que tiene la particularidad de reeditar mediante el rito lo que sucedió en los orígenes. Esto permite a los individuos trascender o ir más allá de su propia persona y representar programas de la propia especie. A su vez, el efecto característico de los temas y motivos míticos convertidos en ritual es que nos ofrecen un contacto vívido con fuerzas transindividuales”.²⁷

²⁷ . Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 33.

2.6. Arquetipo colectivo.

En su libro “*Diccionarios de símbolos tradicionales*” Cirlot resume en palabras de Campbell de forma precisa el concepto de “arquetipo”:

“Los símbolos funcionan como transformadores, puesto que transfieren la libido de una forma “inferior” a otra superior (...). Naturalmente, no se trata de representaciones heredadas, sino de cierta predisposición innata a la formación de representaciones paralelas, o bien de estructuras universales, idénticas, de la psique, que luego denominé “inconsciente colectivo”. Llamé arquetipos a esas estructuras. Corresponden al concepto biológico de “pautas de comportamiento”. Los arquetipos “no representan algo externo, ajeno al alma –aunque, desde luego, sólo las formas del mundo circundante proporcionan las formas (figuras) en que se nos manifiestan- sino que, independientemente de sus formas exteriores, trasuntan más bien la vida y la esencia de un alma no individual”. Es decir, hay un reino intermedio entre la unidad del alma individual y su soledad y la multiplicidad del universo; hay un reino intermedio entre la res cogitans y la res extensa de Descartes, y ese reino es la representación del mundo en el alma y del alma en el mundo, es decir, el “lugar” de lo simbólico, que “funciona” en las vías preparadas de los arquetipos, que “son presencias eternas, siendo el problema dilucidar si la consciencia las percibe o no”.²⁸

Aunque cada pueblo cuenta con su mitología, característica propia, que puede reflejarse en las leyendas, el folklore y la ideología – en otras palabras, los mitos toman su forma específica del entorno cultural en que crecen- el mito es, en sentido genérico, universal. Además, pueden encontrarse temas o motivos similares entre muchas mitologías diferentes, y ciertas imágenes que se repiten en los mitos de pueblos muy distantes en el tiempo y en el espacio que tienden a poseer un significado común o, más propiamente, a producir respuestas psicológicas comparables y a cumplir funciones culturales similares. Tales motivos e imágenes se llaman “arquetipos”. Dicho de manera simple, los arquetipos son “símbolos universales”.

Como lo explica el profesor Wheelwright en su libro “*Metáfora y realidad*”, esos símbolos son:

²⁸ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Editor, Barcelona, 1958, p. 40.

“Aquellos elementos que encierran el mismo o muy semejante significado para gran parte de la humanidad, sino para toda ella. Es un hecho fácil de advertir que algunos símbolos, como el cielo padre y la tierra madre, luz, sangre, arriba-abajo, el eje de una rueda y otros, se repiten una y otra vez en culturas tan distantes entre sí en espacio y tiempo que no existe probabilidad alguna de influencia histórica o conexión causal entre ellos”.²⁹

El mito o, mejor dicho, la conciencia mítica constituye la aprehensión del universo. Conciencia que se encuentra en las profundidades de la psique y cuya primordial vía de expresión es el símbolo; éstos constituyen, a su vez, un reservorio común de toda la humanidad, son constantes que están por encima de la diversidad humana, en el lenguaje de Jung, son imágenes que operan en un nivel más profundo que el inconsciente individual, en un territorio común que él denominó inconsciente colectivo.

Fue Carl Gustav Jung quien en su libro *“Arquetipos e inconsciente colectivo”* inaugura los conceptos que dan pie a este nuevo enfoque de la obra literaria: se nace con una memoria que es común a la especie. Estos elementos *“duros”* son comunes en todas las razas y trasuntan lo esencialmente significativo de la naturaleza humana.

Estos “elementos” no pueden entenderse cabalmente si no se hace referencia a la psique. Jung divide a ésta en tres partes: la primera es aquella que se identifica con la mente consciente o “yo”; la segunda, “el inconsciente personal”; por último, “el inconsciente colectivo”.

De acuerdo a Jung, el inconsciente colectivo no es otra cosa que la herencia psíquica, el lugar donde se anida la experiencia como especie; dicho de otro modo, es un tipo de conocimiento con el que todos nacen y que comparten, pero del cual no se es plenamente consciente. No obstante, a raíz de este conocimiento se genera una influencia sobre todas las experiencias y comportamientos del género humano; más adelante se ahondará este punto.

²⁹ Wheelwright, Philp y Gómez, César: *Metáfora y realidad*, Editores Espasa Calpe, España, 1979, pág. 37.

Cortázar en su cuento “*Me caigo y me levanto*” espeta una frase ingeniosa que dejaría perplejo al hombre corriente en relación a esta “influencia”:

“Hay quienes recaen al llegar a la cima de una montaña, al terminar su obra maestra, al afeitarse sin un solo tajito, no toda caída va de arriba a abajo, porque es que arriba y abajo no quieren decir gran cosa cuando no se sabe dónde se está. Probablemente Ícaro creía tocar el cielo cuando se hundió en el mar epónico y Dios te salve de una zambullida tan mal preparada”³⁰.

Cierto. Depende del punto de vista. Y es que en todas las culturas hay Dios o dioses, aunque esto genere un conflicto a nuestro pensamiento causalista. Posiblemente Hegel no estaba equivocado cuando dijo que no se nomina lo que no existe, en una de sus pruebas para la existencia de Dios.

Jung en su libro “*Los arquetipos e inconscientes colectivos*” aclara y profundiza los límites de “inconsciente”:

“Lo inconsciente. En primer término fue una designación para el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos. En Freud, lo inconsciente, aunque aparece ya –al menos metafóricamente- como sujeto actuante, no es sino el lugar de reunión de esos contenidos olvidados y reprimidos, y sólo a causa de éstos tiene una significación práctica. De acuerdo con este enfoque, es por lo tanto de naturaleza exclusivamente personal, aunque el mismo Freud había visto ya el carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente.

La existencia psíquica se reconoce sólo por la presencia de contenidos concienzializables. Por lo tanto, sólo cabe hablar de un inconsciente cuando es posible verificar la existencia de contenidos del mismo. Los contenidos del inconsciente personal son en lo fundamental, los llamados complejos de carga afectiva, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos.”³¹

En otros términos, los arquetipos son aquellas imágenes oníricas y fantasías que correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos,

³⁰ Cortázar, Julio: “Me caigo y me levanto”, *Cuentos completos/2*, Alfaguara S.A., Buenos Aires, 1996, pág. 183.

³¹ Jung, C. G.: *Los arquetipos e inconscientes colectivos*, Editorial Paidós, Argentina, 1970, p. 9-10.

leyendas, etc. Se trataría, por consiguiente, de aquellas imágenes autónomas que son el constituyente básico de lo inconsciente colectivo. Este arquetipo, que Jung también denominó “dominantes”, “imago”, “imágenes primordiales u ontológicas”, es una tendencia innata a experimentar las cosas de una determinada manera. El arquetipo actúa como un principio organizador sobre aquellas cosas que se ven o que se hacen.

2.7. Ejemplos arquetípicos de mitos.

A continuación se citarán ejemplos de arquetipos y de los significados simbólicos con los que tienden a ser asociados universalmente. Estos ejemplos no son de manera alguna exhaustivos, pero representan algunas de las imágenes arquetípicas más comunes que el lector probablemente habrá de encontrar en la literatura. Debe también tenerse en cuenta que las imágenes que se presentan no actúan necesariamente como arquetipos cada vez que aparecen en una obra literaria; el lector avisado las interpreta como tales solamente cuando el contexto total de la obra justifica una lectura arquetípica.

1. Agua: el misterio de la creación, nacimiento-muerte-resurrección; purificación y redención; fertilidad y crecimiento. Según Carl Jung, el agua es también el símbolo más común del inconsciente.

- El mar: la Madre de toda la vida; misterio espiritual e infinito; muerte y renacimiento; atemporalidad y eternidad; el inconsciente.
- Ríos: también muerte y renacimiento (bautismo); el fluir del tiempo hacia la eternidad; las fases transitorias del ciclo vital; encarnación de deidades.

2. Sol (fuego y cielo están muy relacionados): energía creadora; la ley en la naturaleza; conciencia (pensamiento, ilustración, sabiduría, visión espiritual); principio paterno (la luna y la tierra tienden a ser asociadas con el principio materno o femenino); paso del tiempo y la vida.

- Sol naciente: nacimiento; creación; ilustración.
- Sol poniente: muerte.

3. Colores:

- Negro (oscuridad); caos (misterio, lo desconocido); muerte; el inconsciente; mal; melancolía.
- Rojo: sangre, sacrificio; pasión violenta; desorden.

- Verde: crecimiento; sensación; esperanza.
4. Círculo (esfera, huevo): totalidad; unión; unidad; Dios como infinito; vida en su forma primordial; unión de lo consciente y lo inconsciente, por ejemplo el yang-yin del arte y la filosofía chinos, que combina en el círculo el elemento yang (masculino) (consciente, vida, luz y color) con en yin (femenino) (inconsciente, muerte oscuridad y frío).
 5. La mujer Arquetípica:
 - La Gran Madre, Buena Madre, Madre Tierra: asociada con el nacimiento, tibieza, fertilidad, crecimiento, abundancia; el inconsciente.
 - La Madre Terrible: la bruja, hechicera, sirena, asociada con el temor, peligro y muerte.
 - El alma gemela: la princesa o “bella dama”, encarnación de la inspiración y el cumplimiento espiritual.
 6. Viento (y respiración): inspiración; concepción; alma-espíritu.
 7. Barco: microcosmos; viaje de la humanidad a través del espacio y el tiempo.
 8. Jardín: paraíso; inocencia; belleza inmaculada (especialmente femenina); fertilidad.
 9. Desierto: aridez espiritual; muerte; nihilismo o desesperanza.
 10. El maná: llama la atención que en las sociedades primitivas, que los símbolos fálicos comúnmente no se refieran en absoluto al sexo, al contrario de lo que planteaba Sigmund Freud que, cada vez que se soñaba con cosas alargadas, éstas sugerirían representaciones fálicas y, en consecuencia, representaciones sexuales. Por lo general, los símbolos fálicos simbolizan el maná o poder espiritual. Poder que se invoca cuando es necesario implorar a los espíritus a fin de lograr una mejor cosecha del maíz o aumentar la pesca para ayudar a alguien. La relación entre el pene y la fuerza, entre el

semen y la semilla, entre la fertilidad y la fertilización son parte de la mayoría de las culturas.

11. Creación: este es quizá el tema arquetípico más fundamental de todos:

Virtualmente todas las mitologías se hallan elaboradas sobre algún relato acerca de cómo se originaron el Cosmos, la Naturaleza y el Hombre con la intervención de algún(os) ser(es) sobrenatural(es).

12. Inmortalidad: otro arquetipo fundamental, que por lo general adopta una de las dos formas básicas de narración:

- Fuga del Tiempo: la “vuelta al Paraíso”, el estado perfecto, la bienaventuranza eterna de que disfrutó el hombre antes de su trágica Caída en la corrupción y en la mortalidad.
- Inmersión Mística dentro del Tiempo Cíclico: tema de la muerte sin fin, la regeneración; el hombre alcanza una especie de inmortalidad al someterse al ritmo enorme y misterioso del ciclo eterno de la Naturaleza, particularmente el ciclo de las estaciones.

13. Arquetipos de héroes (arquetipos de transformación y redención):

- La búsqueda: el héroe (Salvador o Libertador) emprende algún largo viaje durante el cual deberá realizar tareas imposibles, luchar con monstruos, resolver enigmas sin respuesta, vencer obstáculos insuperables para poder salvar al reino (y tal vez casarse con la princesa).
- La iniciación: el héroe soporta una serie de penosísimas pruebas al pasar de la ignorancia y la inmadurez a la edad adulta social y espiritual, es decir, para alcanzar la madurez y convertirse en un miembro cabal de su grupo social. La iniciación consta, por lo común, de tres etapas o fases: 1) separación, 2)

transformación, y 3) retorno. Como la Búsqueda, ésta es una variante del arquetipo de Muerte y Renacimiento.

- La víctima propiciatoria para el sacrificio: el héroe con quien se identifica el bienestar de la tribu o de la nación, debe morir para purgar los pecados del pueblo y restaurar la fecundidad de la tierra.

Finalmente, además de aparecer como imágenes y temas, los arquetipos pueden encontrarse en combinaciones aun más complejas como género o tipos de literatura que concuerdan con las fases principales del ciclo de las estaciones, por ejemplo:

14. La fase del amanecer, la primavera y el nacimiento. Mitos sobre el nacimiento del héroe, sobre el renacimiento y la resurrección, la creación y (porque las cuatro fases son un ciclo), la derrota de las fuerzas de la oscuridad, el universo y la muerte. Personajes subordinados: el padre y la madre.
15. La fase del cenit, el verano y el casamiento o el triunfo. Mitos de apoteosis, de matrimonio sagrado y de entradas en el paraíso. Personajes subordinados: el compañero y la esposa.
16. La fase del ocaso, el otoño y la muerte. Mitos sobre caídas, el dios que muere, la muerte violenta y el sacrificio, y el aislamiento del héroe. Personajes subordinados: el traidor y la sirena.
17. La fase de la oscuridad, el invierno y la disolución. Mitos sobre el triunfo de estos poderes; mitos sobre diluvios, la vuelta al caos, la derrota del héroe, personajes subordinados: el ogro y la bruja.

2.8. Cortázar y el mito.

Cortázar le concede al mito un papel fundamental dentro de su literatura, sin embargo, la importancia que le asigna no es directa en cuanto re-elaboración del mito mismo, sino, más bien, asume un punto de vista antropológico, es decir, busca conectar este mundo actual con distintos tipos de rituales, pues los hombres (niños y adultos) bajo determinadas circunstancias, incurren fácilmente en conductas propias del pensamiento mágico o la participación mística.

Seguro es que Cortázar conoce la importancia del mito no sólo en la literatura sino como elemento constitutivo del hombre. No obstante, Cortázar no sólo alude al mito como sustrato de sus narraciones, sino también realiza una abierta crítica a éste, ya que observa que puede constituirse en una determinada forma de opresión para el hombre. Lo que puede barruntarse de las siguientes palabras de Malinowski cuando sostiene que el mito rige nuestra fe y conducta:

“El mito tal como se da en las comunidades salvajes, es decir, en su forma viva original, no es meramente un relato, sino una realidad viviente; no es una ficción como la novela que hoy leemos, sino algo que se cree sucedido en los tiempos primigenios, y que a partir de entonces influye sobre el mundo y los destinos humanos. El mito resulta así para el salvaje lo que para el cristiano piadoso la historia bíblica de la Creación, la Caída y la Redención por el sacrificio en la Cruz de Jesucristo. Y al igual que nuestra historia sagrada vive en nuestros ritos y moral, y rige nuestra fe y conducta, así está presente el mito en los actos y creencias del salvaje”.³²

En la mayoría de los cuentos de Cortázar se advierte, a través del mito, una voluntad de revelar algunos aspectos de la realidad, como por ejemplo: el hombre respecto de la sociedad y el Estado, en donde el hombre puede transformarse en “víctima propiciatoria”, como se aprecia en *“La noche boca arriba”*. O también, cómo el hombre vive atado a ciertas normas y ritos que lo sofocan, pero que son intocables, ya sea por su carácter

³² Malinowski, Bronislaw: *“Estudios de psicología primitiva”*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona España, 1998, p. 26, 27.

dogmático o por su simple cotidianidad, como ocurre en “*Ómnibus*”, por citar sólo algunos ejemplos de este revelar que nos propone Julio Cortázar.

II. CAPÍTULO TERCERO.

Análisis de cuentos I.

3.1. Realidad e irrealidad en los cuentos: “*Casa tomada*”, “*La puerta condenada*” y “*No se culpe a nadie*”.

Desde siempre el ser humano ha cuestionado y ha filosofado sobre el concepto de realidad y, por consiguiente, sobre el de irrealidad, sin llegar a conclusiones definitivas. Quizás sea esta “conclusión definitiva” la que ha impuesto trabas para la comprensión cabal de dichos planos, ya que ni uno ni otro, en el evento que sean manifestaciones distintas, son susceptibles de encasillarse o de definirse en términos de lo “absoluto” buscado por el género humano. Lo irreal, pareciera ser, no es simplemente lo que no es real, tampoco es lo potencial. Más bien, habría que entender dichos planos como “momentos” de una supra-realidad o de una realidad más global del cosmos y de la vida del hombre.

Los conceptos de realidad e irrealidad para Cortázar no se resuelven ni se definen con manuales o decálogos, ni tampoco fuera del individuo; es a partir del ser humano, volcado en su interioridad y en su experiencia, que estos “planos” cobran vigencia, importancia y, en cierto modo, sentido. En “*El sentimiento de lo fantástico*” Julio Cortázar sostiene que:

“De modo, que en vez de buscar una definición preceptiva de lo que lo es lo fantástico, en la literatura o fuera de ella, yo pienso que es mejor que cada uno de ustedes, como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias y se plantee personalmente el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe, nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad, tiene la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción”.³³

³³ Cortázar, Julio: *El sentimiento de lo fantástico*, <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confel.htm>.p. 1

Dicho de otro modo, lo irreal y lo real pueden ser parte constitutiva del ser humano. En este sentido Cortázar insinúa la existencia de un orden paralelo a la realidad circundante, un orden que amenaza “corromper” el mundo conocido. Al respecto, Cortázar expresa en “*Papeles inesperados*” lo siguiente:

“Casi siempre los personajes de estos cuentos pasan inexplicablemente no de la aceptación cotidiana de su entorno a una zona donde las cosas cesan de ser como se las presumía”.³⁴

En el siguiente fragmento se puede observar cómo un personaje, para no caer en esa *zona*, se explica un acontecimiento que no se encuentra dentro de los límites de su lógica como una ilusión de los sentidos o como producto de la imaginación. Para ejemplificar esta situación se recurrió al cuento “*El retrato oval*” de Edgar Allan Poe, quien fue, sin lugar a dudas, como el mismo Cortázar lo asevera en la “*Obra crítica/2*”, el escritor que más influyó en su estilo y temática:

“Aquellos cuadros (...), me provocaron un profundo interés, quizás debido a la fiebre que comenzaba a manifestarse. (...) Sin embargo, este movimiento produjo un movimiento absolutamente inesperado. La luz de las numerosas bujías iluminó un nicho del salón que una de las columnas del lecho había ocultado hasta entonces con su sombra. Entonces pude ver a plena luz un cuadro que antes no había advertido.

Era el retrato de una joven ya formada, casi una mujer. Lo miré con rapidez y cerré los ojos. ¿Por qué lo hice?, al comienzo no me lo expliqué. Pero mientras mantenía los ojos cerrados analicé el motivo que me los hacía cerrar.”³⁵

El cuento anterior pertenece al denominado género de lo extraño, pues el fenómeno descrito es explicado de manera muy lógica (fiebre, sombra, reflejo), por tanto, se debe considerar que las leyes de la realidad quedaron intactas. Por el contrario, si hubiese sido necesario aceptar leyes o mecanismos más allá de la humana naturaleza para dar explicación al fenómeno descrito, se estaría dentro del género de lo maravilloso.

³⁴ Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009, p. 208-209.

³⁵ Poe, Allan, Edgard: “El retrato oval”, *Narraciones extraordinarias*, Editorial ZIG-ZAG, Santiago de Chile, 1993, p. 10

Se precisará ahora, con un cuento de Julio Cortázar, “*Retorno de la noche*”, cómo el protagonista trata de explicarse lo que le sucede aplicando las leyes de la lógica y de la física que le son conocidas y que lo retienen en esta parte de la realidad que se conoce como la habitual:

“Cuando estuve ante el armario pasaron unos segundos hasta comprender que mi cuerpo no se reflejaba en el espejo. Bien despierto, habría sentido erizárseme el cabello, pero en ese automatismo de todas mis actitudes me pareció simple explicación el hecho de que la puerta del armario estaba cerrada y, que por lo tanto, el ángulo del espejo no alcanzaba a incluirme. Con la mano derecha abrí rápidamente la puerta”.³⁶

Nuevamente se observa una lógica explicación de un fenómeno que amenaza con fragmentar la psique del protagonista; psique que por el momento ha quedado a salvo, intacta de acuerdo a dicha explicación.

Véase ahora un ejemplo de cuento “maravilloso” con el fin de delimitar por exclusión entre éste y “lo extraño” los lindes de “lo fantástico”:

“Hace mucho tiempo, cuando los deseos podían todavía conducir a algo, vivía un rey con sus hijas que eran todas hermosas; pero la más joven era tan hermosa que el mismo sol, que había visto tantas cosas, se maravillaba cada vez que brillaba sobre su rostro. Cerca del castillo de este rey había un gran bosque oscuro y en ese bosque, debajo de un viejo limonero, había una fuente y cuando el día estaba muy caluroso, la hija del rey iba al bosque y se sentaba a la orilla de la fresca fuente. Para entretenerse llevaba una pelota de oro, la lanzaba a lo alto y la recogía, pues éste era su juguete favorito.

Sucedió un día que la pelota de oro de la princesa no cayó en la manita extendida en el aire, sino que pasó a través de ella, rebotó en el suelo y se fue rodando directamente al agua. La princesa la siguió con los ojos, pero la pelota desapareció, y la fuente era profunda, tan profunda que el fondo no podía verse. Entonces empezó a llorar y su llanto fue cada vez más fuerte, pues nada podía consolarla. Mientras estaba lamentándose de esta manera, oyó que alguien le hablaba: “¿Qué te pasa princesa? Lloras tanto que hasta las piedras se compadecerían”. Ella miró alrededor para ver de dónde venía la voz y encontró una rana, que asomaba fuera del agua su

³⁶ Cortázar, Julio: “Retorno de la noche”, *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 71.

cabeza gorda y fea. “Eres tú, vieja Ama del Agua –Dijo-. Lloro por mi pelota de oro, que cayó en la fuente. “Tranquilízate, no llores –contestó la rana-. Yo puedo ayudarte (...)”.³⁷

Sirva el comienzo de este anónimo cuento (en donde nada se cuestiona: ni la pelota de oro que atraviesa la mano de la princesita, ni la rana con su capacidad para hablar) para ilustrar el espíritu de lo maravilloso. En el libro “*Qué es lo neofantástico*”, Jaime Alazraki cita a Callois, quien aclara el concepto de lo “maravilloso”:

“En los cuentos de hadas el mundo de la realidad se abandona desde el comienzo y se adopta abiertamente el sistema animístico de creencias. Los deseos realizados, los poderes secretados, la omnipotencia del pensamiento, la animación de los objetos inanimados, todos los elementos tan comunes en los cuentos de hadas no tienen ninguna influencia en lo sobrenatural (o fantástico), puesto que el sentimiento de lo fantástico no puede producirse sino a condición de que haya un conflicto de juicio respecto a si cosas (antiguas supersticiones, creencias animísticas) que han sido vistas como increíbles no son después de todo, imposibles, y este problema está excluido desde el comienzo mismo por el ambiente de la historia”.³⁸

Antes de definir, en palabras de Tzvetan Todorov, qué se entiende por “fantástico”, se revisará el concepto de “animismo” que desarrolló Sigmund Freud, lo que permitirá comprender cabalmente lo manifestado por Callois en relación al cuento maravilloso:

“En el sentido estricto de la palabra, el animismo es la teoría de las representaciones del alma; en el sentido amplio, la teoría de los seres espirituales en general”.³⁹

Todorov, en la “*Introducción a la literatura fantástica*” plantea tres condiciones con el propósito de definir y delimitar los alcances de *lo fantástico*:

“Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Éste exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los

³⁷ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Ed. Fondo de cultura económica, México, 1949, Cap. I, p. 53

³⁸ Alazraki, Jaime: *¿Qué es lo neofantástico?*, Editorial Gredos, Barcelona, 1983, p. 24

³⁹ Sigmund, Freud: *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, p. 102.

personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación *alegórica* como la interpretación *poética*. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres”.⁴⁰

Se puede concluir que el espíritu de lo fantástico reside en la vacilación, es esta “duda”, es esta “ambigüedad” la que le otorga vida; dicho espíritu está condenado a la extinción con la certeza o la incredulidad absoluta. Todorov refrenda lo anterior con la siguiente idea:

“Lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir, por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en el presente”.⁴¹

A continuación se ejemplificará con los cuentos de Julio Cortázar “*Distante espejo*” y “*Las manos que crecen*”, las *tres condiciones* a las que alude Todorov. En el fragmento que sigue del cuento “*Distante espejo*”, se observa la primera de las tres:

“Todo aquello constituye, para decirlo con el lenguaje de mis alumnos de la Escuela de Chivilcoy, un “recreo”; apenas agotado el placer del mate, ingreso con íntima complacencia en alguna otra lectura. Esto varía con el tiempo; en 1939 fueron las obras completas de Sigmund Freud, en 1940, novelas inglesas y americanas, poesía de Eluard y Saint John Perse”.⁴²

⁴⁰ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora de libros S.A. México 1980, p.14

⁴¹ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora de libros S.A. México 1980, p. 121.

⁴² Cortázar, Julio: “Distante espejo”, *La otra orilla/2*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p.18.

El fragmento describe un espacio-tiempo reconocible (Chivilcoy, 1939-1940), en el que vivieron personas conocidas como el siquiatra Sigmund Freud y los poetas Eluard y Perse.

En el cuento “*Las manos que crecen*” se advierte la presencia de la segunda y la tercera condición expuesta por Todorov:

“La luz de la puerta comenzaba a agitarse en la atmósfera visual de Plack. Dejó de silbar; dijo: “Bliblug, bliblug, bliblug”. Lindo habla sin motivo, sin significado. Entonces sintió cuando algo le arrastraba por el suelo. Algo era más que algo; cosas suyas estaban arrastrando por el suelo.

Miró hacia abajo y vio que los dedos de sus manos arrastraban por el suelo.

Los dedos de sus manos arrastraban por el suelo. Diez sensaciones incidían en el cerebro de Plack con la colérica enunciación de las novedades repentinas. Él no lo quería creer pero era cierto. Sus manos parecían orejas de elefante africano. Gigantescas pantallas de carne arrastrando por el suelo”.

A pesar del horror le dio una risa histérica. Sentía cosquillas en el dorso de la espalda, cada juntura de las baldosas le pasaba como un papel de esmeril por la piel. Quiso levantar una mano pero no pudo con ella. Cada mano debía pesar cincuenta kilos. Ni siquiera logró cerrarlas. Al imaginar los puños que habrían formado se sacudió de risa. ¡Qué manoplas!”⁴³

La vacilación del personaje en este cuento es sólo momentánea, luego de darse cuenta que sus manos han crecido de forma descomunal, termina con una exclamación más propia de una persona feliz que preocupada. Por otra parte, el lector no debe caer en la tentación de interpretaciones figuradas del suceso que le acaece al personaje, deberá, simplemente, aceptarlo como parte de la normalidad, sin que esto se constituya en una certeza o incredulidad absoluta y permanente.

⁴³ Cortázar, Julio: “Distante espejo”, *La otra orilla*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 27-28.

3.2. Hierofanía y simbolismo.

Con la intención de hacer más entendible la idea de los arquetipos y del simbolismo que encierran, se hace necesario decir que todo simbolismo mitológico posee una dimensión hierofánica, es decir, es portador de una significación sagrada. El término hierofánico fue acuñado por Mircea Eliade para referir la manifestación de lo sagrado aplicado a diversos objetos, por ejemplo, el laberinto, el fuego, la serpiente, la víctima propiciatoria, el complejo mesiánico y muchos más. En otras palabras, la experiencia de lo sagrado se reconoce como distinta a la empírica, es decir, a aquella realidad regida por las leyes de la lógica y de la física que son habituales.

En “*El hombre y sus símbolos*”, Carl Gustav Jung explica las diferencias entre “signo” y “símbolo”; el primero, no hace más que denotar el objeto al cual está vinculado; el segundo, representa “algo vago, desconocido u oculto para el hombre”. Dirá Jung:

“Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol “divino”, pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia (...).

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo”.⁴⁴

No obstante, Jung también plantea que la utilización consciente de los símbolos es sólo parte del hecho psicológico; *la otra orilla* de este hecho se relaciona con la producción inconsciente y natural por medio de los sueños.

⁴⁴ Jung, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1995, p. 20-21.

3.3. El laberinto.

Según el “*Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*”:

“Laberinto (latín labyrinthus, del griego labýrinthos) m. 1. Lugar formado por calles, encrucijadas y plazas dispuesto de modo que sea difícil de encontrar la salida”⁴⁵

El laberinto es también por antonomasia un arquetipo, cuya existencia está en lo más profundo de la naturaleza humana. El laberinto, entre otras cosas, es el reflejo del miedo atávico del hombre no sólo frente a la pérdida de orientación, sino también del miedo ante la vida. El laberinto, como arquetipo, es decir, como creación humana, ha estado presente desde siempre en toda cultura y en todo lugar ya sea a través de leyendas mitológicas como de ritos religiosos.

¿Cuál es la esencia de un laberinto? La respuesta pareciera fácil, en primera instancia: es el muro que delimita el espacio físico interior del exterior. El laberinto está compuesto por un espacio geométrico perfectamente definido (al contrario de la naturaleza o de la vida, es abarcable, está construido por el hombre como teatro donde se debe representar a sí mismo) y, a la vez, engañoso tanto por sus múltiples posibilidades y, además, por la semejanza de los elementos que lo estructuran. El laberinto, es así, símbolo de las “vueltas” y “revueltas” de lo desconocido; las muchas vueltas de la vida, los cambios de dirección, las transiciones, cobran finalmente sentido en esta metáfora existencial de caminar por un laberinto. Es en suma, el símil de la vida misma, con sus innúmeras posibilidades, sus riesgos e íntimo y sutil orden, en este sentido, el ser humano sólo cuenta con los escasos, pero valiosos hilos de Ariadna para realizar el viaje del “héroe mítico”. Héroe que tratará de dar respuesta a preguntas ancestrales que ayudarán a orientarlo en la búsqueda de su esencia y de su tarea primordial.

En relación a Ariadna es inevitable pensar que uno de los más famosos laberintos es el de Creta que, a esta altura, pareciera ser nada más que una metáfora, a pesar de los

⁴⁵ *Diccionario de la Real Academia Española de la lengua*, Editorial Océano S.L. Barcelona, España, 2004, p. 655.

esfuerzos por encontrar algo que dé cuenta de su física existencia. Este laberinto, el de Creta, ha pasado al colectivo mental de la humanidad merced no sólo a las más de dos mil habitaciones y pasillos que se cuenta tenía, sino que también por el Minotauro que en él habitaba. Fue ideado y creado por Dédalo a instancias del Rey Minos para esconder la monstruosidad nacida de una relación entre su esposa Pasifae y un toro. En este laberinto se internó el héroe griego Teseo con el propósito de matar al Minotauro y, así, terminar con el sacrificio de jóvenes cada nueve años que exigía el rey Minos como ofrenda a los pueblos por él subyugados debido a la muerte de su hijo. La prueba primera que debía enfrentar Teseo era encontrar la salida. Para tal efecto, Teseo tuvo la ayuda de Ariadna, hija de Minos, quien le entregó un ovillo de hilo cuyo extremo ella sostendría mientras Teseo se internaba en el laberinto en búsqueda del Minotauro. El laberinto de Creta exige recorrer todo el espacio para llegar a la salida, sólo existe una puerta de salida, la misma por la que se ingresa. El laberinto, además, implica un devenir temporo-espacial. El laberinto, pierde sentido si se está fuera de él, es una fuerza centrífuga que arrastra a la acción, que empuja a recorrerlo, que invita a ingresar. Sin embargo, un laberinto, por extraña paradoja, se conoce en la medida que es observado desde fuera, desde lo alto, pero debe ser recorrido para su cabal conocimiento, pues el laberinto es un todo.

3.4. El laberinto como arquetipo en el cuento “*Casa tomada*”.

“Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living, tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía que la casa era muy grande...”⁴⁶

En este fragmento se hace evidente la idea del laberinto a través de un espacio que, desde un comienzo, se precipita enorme, pues se habla de una sala con tapices (gobelinos), de una biblioteca y tres grandes dormitorios que quedaban en la parte más retirada de la casa; luego, la descripción continúa con la mención de un pasillo, la cocina, los dormitorios de los personajes, un living central, un baño; nuevamente otro pasillo que conduce a la parte más retirada de la casa; otro pasillo más que se dirige a otro lado de la casa. Tal como un laberinto, sigue la descripción, mencionando la posibilidad de elegir un camino por la izquierda y avanzar por un pasillo más estrecho que llevaba a otra cocina y a otro baño. Concluye el relato de este párrafo con la descripción “laberíntica” de una casa muy grande. Desde el punto de vista simbólico, se puede, también, establecer una relación analógica entre una casa, el cuerpo y los pensamientos del ser humano. En el libro “*Diccionario de símbolos tradicionales*”, Cirlot refiere lo siguiente:

“Sin embargo, en la casa con su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard explica este sentido diciendo cómo en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique. La fachada significa el lado

⁴⁶ Cortázar, Julio: “Casa tomada”, *Bestiario/Deshoras*, Alfaguara S.A., Ciudad de Buenos Aires, 2004, p. 12-13.

manifiesto del hombre, la personalidad, la máscara. Los distintos pisos conciernen al simbolismo de la verticalidad y del espacio. El techo y el piso superior corresponden, en la analogía, a la cabeza y el pensamiento y a las funciones conscientes directivas. Por el contrario, el sótano corresponde al inconsciente y a los instintos (como en la ciudad, las alcantarillas). La cocina como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquimístico. La escalera es el medio de unión de los diversos planos psíquicos. Su significado fundamental depende de que se vea en sentido ascendente o descendente”.⁴⁷

Por último, cabe decir que los laberintos poseen numerosos pasajes que se bifurcan, llenos de trampas y callejones sin salida. El laberinto es, ante todo, una elección, se está obligado a elegir, izquierda o derecha, durante su trayecto. La mayoría de los laberintos tienen paredes altas, por tanto, saber dónde se está, por dónde se debe ir no es sino el propósito de todo hombre que se encuentre en su interior.

⁴⁷ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Editor, Barcelona, 1958. P.127.

3.5. El Minotauro como arquetipo en el cuento “*Casa tomada*”.

El mito del Minotauro es consecuencia de una disputa que mantenía Minos con sus hermanos Sarpedón y Radamantis por el derecho de la isla de Creta que les heredaba su padre Asterio. Para zanjar y ganar esta disputa Minos le solicita públicamente a Poseidón que le favorezca. El Dios le responde con un prodigioso toro blanco que emerge del mar, que Minos promete sacrificar en su honor en las siguientes festividades religiosas. Sin embargo, cuando llega el momento del sacrificio, Minos se arrepiente y en su lugar sacrifica al mejor espécimen de sus establos. Poseidón descubre el engaño y para castigar su arrogancia y codicia, a través de un sortilegio hace que su esposa Pasifae se enamore y salte a los dominios de la bestia. Tiempo después Pasifae da a luz un monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Minos, avergonzado, decide esconder a la monstruosa criatura en un laberinto que construye Dédalo, secundado por su hijo Ícaro.

Sirva el esbozo del mito anterior para introducir el arquetipo del Minotauro y cómo éste se manifiesta, en algunos cuentos de Cortázar, simbólicamente a modo de un “ruido” que termina convirtiéndose en “miedo” para sus personajes. En el libro “*Introducción a la literatura fantástica*”, Todorov explica este fenómeno:

“En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sin sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo las que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra”.⁴⁸

Desde el punto de vista mítico el “sonido” (el ruido en “*Casa tomada*”, el llanto en “*La puerta condenada*”) pertenecen al mundo del Minotauro, al mundo de “*lo otro*” que va haciéndose con el mundo de lo real; mundo que no es más que la vida cotidiana de Irene y de su hermano en el primer caso y el de Petrone, en el segundo cuento.

⁴⁸ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora de libros S.A, México 1980, p. 10

En “*Casa tomada*” el arquetipo del Minotauro se revela a partir de un “ruido” que rompe el aparente silencio de la casa de Irene y de su hermano:

“Aparte de eso todo estaba callado en la casa. Un día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de coser, un crujido al pisar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos”.⁴⁹

En este caso, el Minotauro no es sino un ser invisible: es, en otros términos, el reflejo del miedo ancestral del ser humano que se manifiesta por medio de un *ruido* que no quiere ser escuchado al punto de obligar a los hermanos a abandonar para siempre su casa.

⁴⁹ Cortázar, Julio: “Casa tomada”, *Bestiario/ Deshoras*, Alfaguara, S.A., Ciudad de Buenos Aires, 2004, p. 15-16.

3.6. Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente.

El cuento “*No se culpe a nadie*” de Julio Cortázar servirá para sintetizar e ilustrar cuál es el *agente* que propicia la *irrupción* de lo fantástico y cuál es la *puerta* o el *umbral* que utiliza para ingresar al mundo de la cotidianidad. Estos conceptos en adelante serán explicados caso a caso y ejemplificados con un cuento en particular.

“El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo”.⁵⁰

El fragmento anterior grafica con delicadeza narrativa al frío como *agente* de la irrupción de lo fantástico, es la causa primera con la que Cortázar anticipa la otredad; si se excluye el frío, el protagonista no tendría necesidad de abrigarse, de ponerse su pulóver azul, más allá de la hora o más allá del compromiso adquirido con su esposa, no habría pretexto. La acción de ponerse y sacarse un pulóver es sinónimo de encerrarse y de alejarse del mundo, respectivamente. De un mundo que deja de ser piel contra piel por obra y gracia del frío. La *irrupción* de lo fantástico comienza en el momento mismo que el protagonista decide ponerse el pulóver frente al espejo; a contar de este instante las leyes causales, la razón dejarán de tener lógica puesto que al introducir un brazo por una de las mangas, después de cierto esfuerzo, “aparecerá” la punta de un dedo que nada tiene que ver con la

⁵⁰ Cortázar, Julio: “No se culpe a nadie”, *Final del juego/Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 11.

natural continuación de su cuerpo. La puerta y el umbral también están determinados por el pulóver, puesto que es el “límite” que debe atreverse a cruzar este protagonista que, por medio del pulóver ha entrado y salido rápidamente de esa otredad que sólo él en adelante decidirá si la hace suya o no.

3.7. “La puerta” en los cuentos “*Casa tomada*” y “*La puerta condenada*”.

Entiéndase la puerta no sólo como el objeto real en sí, sino como símbolo del límite que separa un espacio (mental, físico) de otro o, en palabras de Campbell en “*Las máscaras de Dios*”: aquello que precede la oscuridad, lo desconocido, el peligro.

Muchas han sido las interpretaciones simbólicas de la puerta. Ésta es, por tanto, uno de los objetos más ricos en cuanto a sentido. Por un lado significa un límite y un acceso; el límite que marca la frontera entre dos mundos: uno puede ser extranjero y el otro, familiar; uno puede ser profano y el otro, sagrado; uno puede significar lo exterior y el otro, lo interior. Las puertas tienen, sobre todo, una profunda relación con el “habitar”, con aquello que se coloca al final de la construcción de una casa para asegurar la protección, es el paso también a la intimidad.

“*Casa tomada*” que examinábamos como arquetipo del “Laberinto” es también un ejemplo inquietante en relación con el simbolismo que despierta una “puerta”, puesto que a no mucho andar del relato el narrador manifiesta lo siguiente:

“Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble...”⁵¹

Una puerta que se menciona en muchas ocasiones, no sólo por el material del que está construida (roble), sino también por el propósito que cumple:

“Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera...”⁵²

Una puerta que separa, que aísla. En este sentido, una puerta es un punto de despedida, el signo que abre al mundo, a la intemperie y a la compleja red de la vida pública con sus múltiples relaciones y paradojas de la que toda actividad, material o espiritual, depende en gran parte.

⁵¹ Cortázar, Julio: “*Casa tomada*”, *Bestiario/Deshoras*, Alfaguara S.A., Ciudad de Buenos Aires, 2004, p.13.

⁵² *Ibid*, p. 12.

La puerta simboliza, como se ha dicho, la comunicación entre dos estados y, sobre todo, la posibilidad de acceso de uno al otro. La puerta es umbral, es tránsito; simbólicamente está ligada a la idea de casa, patria o mundo que se abandona y a los que se vuelve, pasando siempre a través de ella. Es, al mismo tiempo, símbolo femenino en el sentido de apertura, de invitación a penetrar en el misterio.

En el arte medieval europeo, por ejemplo, era muy frecuente poner adosada en las puertas principales, la cabeza de un monstruo de cuya boca colgaba un anillo que el animal sujetaba entre los dientes, símbolo de una “puerta estrecha” o de las dificultades o difíciles pruebas para entrar en los misterios. Por tanto, la puerta es símbolo de la ambigüedad, punto de salida y llegada; es el lazo entre los mundos y los estados del ser. De hecho, en la mentalidad general, cada puerta abre un camino, es decir, ofrece el acceso al conocimiento, a la iniciación.

En el caso del narrador-protagonista y de su hermana Irene en el cuento “*Casa tomada*” cada puerta va acotando gradualmente el espacio de la casa, pareciera que éstas cobrarán vida propia y fueran ellas, “indignadas”, las que los empujaran fuera de la casa, puesto que los dos no se deciden a dotarlas de su función primordial.

Contrario a esta función primordial, también puede aparecer el riesgo de que se la mantenga permanentemente cerrada, entonces se confunde con el muro y pierde así su función. Porque la naturaleza de la puerta radica no tanto en estar abierta o cerrada sino en camino, en movimiento de abrirse o cerrarse. Ella se define, entonces, no por un estado sino por una acción.

Un ejemplo decidor al respecto es el cuento “*La puerta condenada*”:

“Antes de acostarse Petrone puso en orden los papeles que había usado durante el día, y leyó el diario sin mucho interés. El silencio del hotel era casi excesivo, y el ruido de que uno y otro tranvía que bajaba por la calle. Soriano, no hacía más que pausarlo, fortalecerlo para un nuevo intervalo. Sin inquietud pero con alguna impaciencia, tiró el diario al canasto y se desvistió mientras se miraba distraído en el espejo del armario. Era un armario viejo y lo habían adosado a una puerta que daba a la habitación contigua. A Petrone le sorprendió descubrir la puerta que se

le había escapado en su primera inspección del cuarto. Al principio pensó que el edificio estaba destinado a hotel, pero ahora se daba cuenta de que pasaba lo que en tantos hoteles modestos, instalados en antiguas casas de escritorios o de familia. Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida –y eran muchos- las habitaciones tenían una puerta condenada, a veces a la vista, pero casi siempre con un ropero, una mesa o un perchero delante, que como en este caso le daba cierta ambigüedad, un avergonzado deseo de disimular su existencia como una mujer que cree taparse poniéndose las manos en el vientre o los senos”.⁵³

Se aprecia en el fragmento anterior la ausencia de la función primordial de la puerta, esa función que dice relación con ser más una acción que un estado. Termina la narración con una sabrosa comparación entre la puerta cerrada y la desnudez de una mujer queriendo cubrirse con sus manos y brazos (acaso no sea la desnudez del cuerpo humano la forma de mayor indefensión que pueda tener; quizás sea la vergüenza de una casa que había dejado de ser lo que era, tal vez el pudor de mostrarse transformada, quizás la vergüenza de ocultar algo monstruoso del otro lado de la puerta). Una puerta inerte, una puerta, por tanto, inerte, privada de aquello que es su naturaleza. Una puerta, a diferencia de “Casa tomada”, que tiene, desde antes, el paso cerrado para cruzar el umbral y recorrer los pasillos y recovecos del laberinto que espera del otro lado; laberinto, que será sólo presentido, pero, al mismo tiempo, muchas veces negado por las leyes de la lógica y de la física que supuestamente gobiernan el raciocino del protagonista Petrone.

⁵³ Cortázar, Julio: “La puerta condenada”, *Bestiario/Deshoras*, Alfaguara S.A., Ciudad de Buenos Aires, 2004, p. 35.

3.8. “El umbral” en el cuento “*Casa tomada*”.

“Umbral. Símbolo de transición, de trascendencia. En el simbolismo arquitectónico, el umbral recibe siempre tratamiento especial, por multiplicación y enriquecimiento de sus estructuras: portadas, escalinatas, pórticos, arcos de triunfo, protecciones almenadas, etc., o por la ornamentación simbólica que alcanza en Occidente su máxima virtualidad en la catedral cristiana, mediante la decoración con escultura de parteluz, jambas, arquivoltas, dintel y tímpano. Adquiere aquí el umbral claramente su carácter simbólico de unión y de separación de los dos mundos: profano y sagrado. En Oriente, son los “guardianes del umbral” los que representan esas funciones de protección y advertencia, significadas por dragones y efigies de deidades o genios. El dios Jano de los romanos expresaba asimismo ese dualismo que, analógicamente, puede ser relacionado con todas las formas de dualidad. Por ello puede hablarse de un umbral entre la vigilia y el ensueño”.⁵⁴

El texto anterior es un acercamiento simbólico al concepto de *umbral*, es decir, a las connotaciones que implica; sin embargo, es importante dar a conocer el significado mítico que entrega en “*El héroe de las mil caras*” Campbell con la idea de tener un plano general de los alcances de dichos conceptos en la aplicación del análisis de este trabajo:

“Con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral” a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba a abajo, irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido, el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu. La persona común está no sólo contenta sino orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto el primer paso dentro de lo inexplorado.”⁵⁵

En relación con esta conciencia de quien se encuentra en el límite de los mundos, Campbell plantea, en el mismo libro citado más arriba, lo siguiente:

⁵⁴ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Editor, Barcelona, 1958, p. 415.

⁵⁵ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Ed. Fondo de cultura económica, México, 1949, Cap. I, p. 77

“Este es un sueño que acentúa el primer aspecto del guardián del umbral, o sea el protector. Es mejor no sacar al guardián de los límites establecidos. Y sin embargo, sólo atravesando esos límites, provocando el otro aspecto de la misma fuerza, o sea el destructor, pasa el individuo, ya sea vivo o muerto, a una nueva zona de experiencia. (...). La aventura es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso”.⁵⁶

Se colige de las últimas líneas de este fragmento que el cruce del *umbral* es privativo sólo para aquellas personas que en algún momento, que de alguna manera se atreven a conocer(se).

Volviendo a “*Casa tomada*”, se establecerá de qué manera los hermanos resuelven el problema del *umbral* definitivo:

“Como me quedaba el reloj de pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que estaba llorando) y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”.⁵⁷

Es sintomática y causal la reacción de los hermanos pues, por una parte, no desean cruzar el *umbral* de esas puertas que ellos mismos van cerrando producto de miedos propios y ajenos; no quieren avanzar a una nueva zona de experiencia y, por otra, parte, cautelan el cuidado de otras personas arrojando la llave (clave) de la casa a la alcantarilla que, es “otro mundo”, la otredad.

Al respecto, cabe señalar que el *umbral* que nunca quisieron cruzar los hermanos es un lugar de tránsito a través de la puerta, es el instante crucial de cambio, es el momento íntimo en el cual no se está ni en uno ni en otro estado. En el *umbral* no se puede permanecer, es sólo un lugar de paso, es un punto de no retorno, en el sentido de que jamás

⁵⁶ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Ed. Fondo de cultura económica, México, 1949, Cap. I, p. 81

⁵⁷ Cortázar, Julio: “*Casa tomada*”, *Bestiario/Deshoras*, Alfaguara S.A., Ciudad de Buenos Aires, 2004, p. 16.

se volverá a ser la misma persona, por tanto, atravesar el *umbral* es constatar una transformación de la condición del ser e implica dejar atrás tanto lo banal y superfluo como lo recurrente y mundano, para recibir el aire nuevo de una influencia diferente.

3.9. “El agente” en el cuento “*La puerta condenada*”.

En relación al *agente*, Campbell en “*El héroe de las mil caras*”, plantea que:

“Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Esta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, por los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que, por primera vez, descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano.”⁵⁸

Sin embargo, a diferencia de los agentes míticos o de cuentos de hadas, que son fuerzas benignas, encontramos en Cortázar *agentes* que no se pueden clasificar dentro de lo “bueno” o de lo “malo”, sino más bien, como agentes o emisarios (ruidos, conejos, etc.) inocuos desde el punto de vista de la seguridad, pero que anuncian y vinculan la otredad.

Ejemplifiquemos uno y otro caso; primero el *agente benigno*:

“Uno de los ejemplos más encantadores y mejor conocidos es el de las “tareas difíciles” que Psique tuvo que desarrollar para recobrar a su perdido amante, Cupido. Aquí los papeles principales están invertidos: en vez de que el amante trate de ganar a su desposada, la desposada trata de ganar al amante, y en vez de que un padre cruel retenga a su hija, es la madre celosa, Venus, quien esconde a su hijo, Cupido, de su amada. Cuando Psique se presentó suplicante ante Venus, la diosa la tomó violentamente por los cabellos y le estrelló la cabeza en el suelo, luego tomó una gran cantidad de trigo, cebada, mijo, semillas de adormidera, guisantes, lentejas y frijoles, los mezcló y ordenó a la joven que los separara antes del anochecer. Psique recibió la ayuda de un ejército de hormigas. Venus le dijo después que cortara la lana de oro de cierto peligroso ganado salvaje, de cuerno agudo y mordedura venenosa, que habitaba en un valle inaccesible dentro de un bosque peligroso. Pero una caña verde la instruyó acerca de cómo recoger de las cañas del valle los mechones de oro que dejaba el ganado a su paso. La diosa le pidió después una botella de agua de una fuente helada que estaba en una roca alta como

⁵⁸ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Ed. Fondo de cultura económica, México, 1949, Cap. I, p. 94-95

una torre y cuidada por dragones insomnes. Un águila se acercó y llevó a cabo la maravillosa hazaña. Finalmente se le ordenó a Psique que trajera del abismo una caja llena de belleza sobrenatural. Una alta torre le dijo cómo bajar a ese mundo, le dio dinero para Caraonte y comida para el cancerbero y la puso en camino.”⁵⁹

Los *agentes* en el fragmento anterior (hormigas, caña verde, águila, torre), más allá de su variada naturaleza cumplen con el rol de ser entidades que benefician, que ayudan y resuelven positivamente en, este caso, a favor de *Psique*.

Véase ahora otro ejemplo de *agente* en el cuento “*La puerta condenada*” de Cortázar, que servirá para señalar que éste no tiene más función que la de ser el pretexto necesario, sin ser “benigno” o “maligno”, para el advenimiento de la otredad.

“El contrato con los fabricantes de mosaicos llevaba más o menos una semana. Por la tarde Petrone acomodó la ropa en el armario, ordenó sus papeles en la mesa, y después de bañarse salió a recorrer el centro mientras se hora de ir al escritorio de los socios. El día se pasó en conversaciones, cortadas por un copetín en Pocitos, y una cena en casa del socio principal. Cuando lo dejaron en el hotel era más de la una. Cansado, se acostó y durmió en seguida. Al despertarse eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan las sobras de la noche y del sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura”.⁶⁰

Aquí se puede apreciar la presencia del *agente* que anuncia la otredad. Un *agente* del cual el protagonista todavía no tiene certeza, pero que al correr de la narración irá confirmando en forma gradual su primera intuición o revelación, como se observa en el siguiente fragmento del mismo cuento:

“No estaba cansado pero se durmió con gusto. Llevaba tres o cuatro horas cuando lo despertó una sensación de incomodidad, como si algo ya hubiese ocurrido, algo molesto e irritante. Encendió el velador, vio que

⁵⁹ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Ed. Fondo de cultura económica, México, 1972, Cap. I, p. 94-95

⁶⁰ Cortázar, Julio: “*La puerta condenada*”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 34

eran las dos y media, y apagó otra vez. Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño.⁶¹

Se comienza a advertir la relación entre *Minotauro-miedo* y el sonido como *agente* que propicia la irrupción de lo fantástico. Sígase el ejemplo con “*Casa tomada*”:

“Encendiendo un cigarrillo, se preguntó si no debiera dar algunos golpes discretos en la pared para que la mujer hiciera callar al chico. Recién cuando los pensó a los dos, a la mujer y al chico, se dio cuenta de que no creía en ellos, de que absurdamente no creía que el gerente le hubiera mentado. Ahora se oía la voz de la mujer, tapando por completo el llanto del niño con su arrebatado – aunque tan discreto- consuelo”.⁶²

⁶¹ Cortázar, Julio: “La puerta condenada”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 34

⁶²Ibid, p. 34

3.10. Irrupción de lo fantástico en el cuento “*Casa tomada*”.

En sus relatos Cortázar posiciona al lector frente a un orden de causalidad tradicional que no funciona desde la perspectiva de la racionalidad; es decir, ni lectores ni narradores-protagonistas saben, por una parte, las causas motivadoras y, por otra, tampoco se preguntan por ellas. Los acontecimientos se incorporan a la vida cotidiana como hechos normales. La lógica, lo racional, el orden de lo cotidiano, de la rutina diaria cede su paso o, mejor dicho, se deja invadir y, de esta forma, la más de las veces, termina imponiéndose un nuevo orden: el orden de la otredad, de la otra realidad, del otro mundo.

Lo que “no es”, en el proceso de extrañamiento de Cortázar, no es más que la otra realidad que aparentemente existe en un mundo paralelo o subsistente que todos, en mayor o menor medida, consciente o inconscientemente, vivencian en forma constante y rutinaria.

Se cree, a diferencia de la crítica tradicional o de muchos de los análisis que se han realizado de la cuentística de Cortázar, que estos mundos no se oponen ni se entrecruzan, sino más bien que uno de ellos (el mundo real) es plena justificación o pretexto para la aparición o existencia del otro (el mundo de la irrealidad): mundo, este último, que se quedará hasta que la “suspensión”, el extrañamiento decline o sucumba ante el primero. En suma, la desestabilización y el descoloque del lector se produce no por la oposición, no por la mezcla o el cruce de esos mundos, sino por la eliminación temporal o definitiva de uno de los dos mundos.

Como resultado de este proceso de eliminación (temporal o definitiva) se genera el primer desequilibrio a la seguridad del lector; resultan así, los primeros síntomas de incerteza de éste.

Si se lee en forma ingenua, sin el prejuicio teórico o de análisis precedentes, enorme será el sentimiento de extrañeza y de ilogicidad. Sin embargo, en una lectura más atenta, el sentimiento de angustia por aquello que se espera y que no termina nunca por aparecer, hará de la lectura un proceso de permanente excitación. En consecuencia, los parámetros

de lógica, gradualmente, se van falseando o desapareciendo para, finalmente, hacerse insuficientes hasta dar paso a la vacilación, a la ambigüedad, al terreno de lo incierto que mantiene, como se ha referido, en estado de alerta e inseguridad.

Véase esta *irrupción* de lo fantástico en “*Casa tomada*”:

“Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina ***cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca***. El sonido era impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que tenía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad”.⁶³

Destacado en negrita y cursiva aparece el momento de la irrupción del elemento fantástico. Lo primero que cabe señalar es la imprecisión del narrador-personaje para referirse a ese momento de irrupción. La palabra “algo”, no sabe qué escuchó, tampoco sabe dónde escuchó ese “algo”, sin embargo, esa situación tan particular y nimia basta para crear una atmósfera narrativa que no se conduce por el cauce natural y lógico de las reacciones y pensamientos del ser humano. El *agente* de la *irrupción* a lo fantástico está dado por el *ruido*, por el *sonido* indeterminado que escuchó el protagonista, puesto que no se sabe qué o quién es la causa.

Tanto en “*Casa tomada*” como en “*La puerta condenada*” el *agente* manifiesta su presencia, revela parte de su identidad por medio de un *sonido*; en el primero de los casos, con un ruido del cual no se tiene certeza, no se sabe a ciencia cierta cuál es su origen, sólo se percibe a través de una comparación que establece el narrador-protagonista; en el segundo caso, el sonido es claramente identificable, es el llanto de un niño, de un infante de cuya existencia se duda siempre, sin embargo está su llanto como testimonio de un *terror* ciertamente ancestral.

⁶³ Cortázar, Julio: “Casa tomada”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 14-15

Como se ha visto hasta el momento, Cortázar aprecia mucho más ese otro mundo, ese mundo que no se conoce y que, sin embargo, él es capaz de intercalar en el mundo de todos los días, en la cotidianidad; de esta manera juega, dialoga y filosofa con el lector y el narrador-personaje de sus cuentos, generando, por consiguiente un sentimiento de duda, de asombro, de ambigüedad, de extrañeza y, a veces, miedo o terror. En relación a este mundo que Cortázar intercala, él expresa en “*Papeles inesperados*” que:

“Volver sobre cosas ya escritas puede parecer demasiado fácil, pero en mi caso al menos siempre me ha sido más fácil inventar que repetir. Ocurre sin embargo que ciertas repeticiones, que prefiero llamar recurrencias, se me han dado con la misma evidencia que diariamente nos da a todos la inevitable salida del sol. Y si esta cotidiana maravilla no nos asombra puesto que conocemos la relojería general del cosmos, hay otras repeticiones perceptibles en un dominio que ninguna ciencia ha explicado todavía, repeticiones que pertenecen a esos intersticios de lo habitual donde las leyes que no son las de la física o de la lógica se cumplen de una manera casi siempre inesperada. Todo esto para decir que anoche entré una vez más en esa zona de arenas movedizas, y que trato ahora de contarlos para esos lectores a quienes también les pasan cosas así y no las desechan como meras coincidencias”.⁶⁴

Cuando irrumpe la irrealidad, la otredad o, más precisamente, aquello que de aquí en adelante, denominaremos el “elemento fantástico”, lo hace para quedarse definitivamente, cuestión que sucede sin previo aviso y, por lo demás, con la natural aceptación de los personajes y, asimismo, con el momentáneo asombro de los lectores; asombro que en forma gradual se va configurando en un aceptar las reglas del juego sin mayor discusión. Al respecto es ilustrador lo que el propio Cortázar expresa en su obra “*Obra crítica/2*”:

“Son innegables las huellas de escritores como Poe en los niveles más profundos de muchos de mis cuentos y creo que sin *Ligeia* o sin *La caída de la casa Usher*, no me hubiera sentido con esta predisposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me impulsa a escribir, presentándose este acto como la única forma posible de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de “lo otro”. Pero algo me indicaba desde el comienzo que el camino formal de esa otra

⁶⁴ Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009, p. 378.

realidad no se encontraba en los recursos y trucos literarios de que depende la literatura fantástica tradicional para su tan celebrado “pathos”.⁶⁵

⁶⁵ Cortázar, Julio: *Obra Crítica/2*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 14.

4. Análisis de cuentos II.

4.1. Vigilia y sueño en los cuentos: “*La noche boca arriba*” y “*El ídolo de las Cicladas*”:

Para Joseph Campbell:

“El inconsciente manda a la mente toda clase de brumas, seres extraños, terrores e imágenes engañosas, ya sea en sueños, a la luz del día o de la locura, porque el resto de los humanos oculta, bajo el suelo del pequeño compartimiento relativamente claro que llamamos conciencia, insospechadas cuevas de Aladino. No hay ellas solamente joyas, sino peligrosos genios: fuerzas psicológicas inconvenientes o reprimidas que no hemos pensado o que no nos hemos atrevido a integrar a nuestras vidas, y que pueden permanecer imperceptibles. Pero por otra parte, una palabra casual, el color de un paisaje, el sabor de una taza de té o la mirada de un ojo pueden tocar un resorte mágico y entonces empiezan a aparecer en la conciencia mensajeros peligrosos. Son peligrosos porque amenazan la estructura de seguridad que hemos construido para nosotros y nuestras familias. Pero también son diabólicamente fascinantes porque llevan las llaves que abren el reino entero de la aventura deseada y temida del descubrimiento del yo. La destrucción del mundo que nos hemos construido y en el que vivimos, y de nosotros con él; pero después una maravillosa reconstrucción de la vida humana, más limpia, más atrevida, más espaciosa y plena... ésa es la tentación, la promesa y el terror de esos perturbadores visitantes nocturnos del reino mitológico que llevábamos adentro”.⁶⁶

El cuento “*La noche boca arriba*” de Julio Cortázar, trata de un hombre que, tras haber sido hospitalizado, “sueña” que es perseguido y apresado para un sacrificio ritual. Entre los intersticios de la vigilia y el sueño, el hombre descubre su verdadera “realidad”. Desde el título este cuento “atrapa”, pues piénsese en la palabra “noche” no sólo como lapso de tiempo, sino también asociada al ámbito de la oscuridad, donde reside lo desconocido. Noche cuyo significado se relaciona con lo siniestro y con aquellos seres que se encuentran fuera de los límites definidos por la física y lógica que rigen al género humano.

⁶⁶ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 14-15.

El protagonista de esta historia pasa de un mundo a otro a través de un sueño laberíntico; no puede precisar si es un sueño hecho realidad o ésta es la que se ha convertido en un sueño. Campbell explica esta situación de vigilia y sueño de manera muy esclarecedora en su libro “*Las máscaras de Dios*”:

“El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares al que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostradas son directamente válidas para toda la humanidad”.⁶⁷

⁶⁷ Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 20.

4.2. La víctima propiciatoria como arquetipo en “*La noche boca arriba*”.

Una de las referencias explícitas que Cortázar da a conocer en el cuento “*La noche boca arriba*” respecto del arquetipo de la víctima propiciatoria lo entrega en el epígrafe de esta historia:

“Y salían en ciertas épocas a
cazar enemigos, le llamaban
la guerra florida”⁶⁸

Las “Guerras Floridas” eran muy frecuentes en Mesoamérica, particularmente en el mundo azteca. La base de estas guerras era religiosa-ritual, puesto que el “Sol” necesitaba sangre y sacrificios para mantenerse. Estas guerras eran de común acuerdo entre varios pueblos que enviaban a la “víctima propiciatoria” a un campo sagrado para que fuera perseguido, capturado y, finalmente, sacrificado ritualmente para el beneficio de su comunidad. Reciben el apelativo de “floridas”, porque los cazadores iban a recolectar “flores”, es decir, corazones que eran arrancados con un cuchillo en el altar. A través de los “sacrificados” se deseaba lograr el acercamiento con los dioses para que le fueran beneficiosos en las cosechas, con la abundancia de la tierra, entre otros.

El significado mítico de estos sacrificios es el de una guerra librada en el cielo entre el Sol y La mañana de Oro, cada uno comanda un ejército de dioses primogénitos. Los muertos bajan a la tierra en forma de colibrí para libar la miel de las flores, es decir, los corazones. Huitzilopochtli era el capitán general de estos guerreros que “dividían aguas”. El fragmento que sigue de “*La noche boca arriba*” muestra al protagonista sin voluntad pues simbólicamente le habían arrancado el corazón (amuleto). Fue capturado y es conducido para iniciar el ritual del sacrificio:

“Cuando en vez del techo nacieran las estrellas y se alzara frente a él la escalinata incendiada de gritos y danzas, sería el fin. El pasadizo no acababa nunca, pero ya se iba a acabar, de repente olería el aire libre lleno de estrellas, pero todavía no, andaban llevándolo sin fin en la penumbra

⁶⁸ Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 121.

roja, tironeándolo brutalmente, y él no quería, pero cómo podía impedirlo si le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de la vida”.⁶⁹

Muchos autores coinciden en que gran parte de las culturas poseen orígenes violentos. Una de estas formas de violencia es la que se relaciona con uno de los arquetipos míticos: la víctima propiciatoria. En este caso una persona es el receptor de la violencia ejercida por el resto de los sujetos. En otras palabras, el mecanismo de la víctima propiciatoria puede definirse como la situación en la cual se escoge a un individuo y se le atribuyen todas las “culpas” o “desgracias” por los cuales atraviesa el grupo. El sacrificio de la víctima propiciatoria está destinado a la restauración de la paz y al establecimiento de un nuevo orden social. El tabú central del nuevo orden social consiste en prohibir la acción que la víctima del sacrificio supuestamente cometió y de la cual se le acusó. El ritual escenifica el sacrificio original, y el mito se encarga de narrarlo.

El mecanismo de la víctima propiciatoria puede ocurrir de diversas maneras. El sacrificio humano fue probablemente la forma original de aplicarlo. Pronto, los rituales sustituyeron a los sacrificios humanos con sacrificios de animales. Sigmund Freud entendió bastante bien este tipo de violencia:

“El castigo de la violación de un tabú quedaba abandonado primitivamente a una fuerza interior que habría de actuar de un modo automático. El tabú se vengaba a sí mismo. Más tarde, cuando comenzó a constituirse la representación de la existencia de seres superiores demoníacos o divino, se enlazó a ella el tabú y se supuso que el poder de tales superiores desencadenaba automáticamente el castigo del culpable. En otros casos, y probablemente a consecuencia de un desarrollo ulterior de dicha noción, tomó a su cargo la sociedad el castigo del atrevido, cuya falta atraía el peligro sobre sus semejantes, De este modo, también los primeros sistemas penales de la humanidad resultan enlazados con el tabú.

Aquél que ha violado un tabú adquiere, por este hecho, tal calidad. Determinados peligros resultantes de la violación, pueden ser conjurados mediante actos de penitencia y ceremonias de purificación”.⁷⁰

⁶⁹ Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 127.

⁷⁰ Sigmund, Freud: *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 31-32.

Sin embargo, a diferencia de Freud, se puede decir que el mecanismo de la víctima propiciatoria no es un evento que ocurrió de una vez por todas y no se ha vuelto a repetir. El “chivo expiatorio”, ha sido una constante en la historia de la humanidad desde tiempos primigenios y en todas las culturas por más alejadas que se encuentren; testimonios existen por doquier, desde los mitos más antiguos, pasando por la Biblia, la Torá y el Corán, los pueblos prehispánicos, hasta nuestros días a través de la vida cotidiana, por ejemplo, la secretaria o el ejecutivo que es despedido por algún mal negocio o fracaso empresarial o ejemplos de total contingencia como el “bullying”, en donde los niños se unen para golpear y burlarse de otro niño más débil. Esta víctima propiciatoria se advierte en todas las esferas de la vida social en pequeña y gran escala.

En relación al contexto espacio-temporal en el que se desarrolla la historia “*La noche boca arriba*”, éste queda explícito desde el epígrafe, pues hace referencia a las “Guerras floridas” practicadas por los aztecas. En este sentido Sir James George Frazer en su monumental obra “*La rama dorada*” sostiene que:

“Ningún pueblo parece haber observado tan comúnmente y con tanta solemnidad la costumbre de sacrificar al representante humano de un dios como los aztecas del antiguo México. Conocemos bien el ritual de estos sacrificios tan notables por haberlos descritos perfectamente los españoles que conquistaron México en el siglo XVI y cuya curiosidad fue naturalmente avivada por el descubrimiento en esta región tan distante de una religión bárbara y cruel que representaba muchos puntos curiosos de analogía con la doctrina y el ritual de su propia iglesia: “Cada año –dice el jesuita Acosta- daban un esclavo a los sacerdotes para que nunca faltase la semejanza viva del ídolo, el cual luego que entraba en el oficio después de muy bien lavado, le vestían todas las ropas e insignias del ídolo, y poníanle su mismo nombre, y andaba todo el año tan honrado y reverenciado como el mismo ídolo. Traía siempre consigo doce hombres de guerra, para que no huyese, y con esta guarda le dejaban andar libremente por donde quería, y si acaso huía, el principal de la guardia entraba en su lugar para representar el ídolo, y después ser sacrificado. Tenía este indio el más honrado aposento del templo, donde comía y bebía, y adonde todos los principales le venían a servir y reverenciar, trayéndole de comer con el aparato y orden que a los grandes”.⁷¹

⁷¹ Frazer, Sir James George: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires, 1991, p. 661-662.

En “*La noche boca arriba*” este mecanismo expiatorio se entrecruza permanentemente con la historia del motociclista, sin embargo el “sino” se cumple inexorablemente para el moteca:

“Alcanzó otra vez a cerrar los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras”.⁷²

Como se ha visto, el sacrificio no era una práctica gratuita de los pueblos que lo llevaban a efecto; estaba relacionada directamente con el bienestar que “caía del cielo” y se irradiaba a toda la comunidad. Frazer en su agudo estudio no sólo se detiene en la mera descripción del sacrificio, sino que da cuenta del ritual que acompañaba a esta usanza:

“Y cuando salía por la ciudad, iba muy acompañado de señores y principales, y llevaban una flautilla en la mano, que de cuando en cuando tocaba, dando a entender que pasaba, y luego las mujeres salían con sus niños en los brazos y se los ponían delante, saludándole como a dios; lo mismo hacía la demás gente. De noche, le metían en una jaula de recias verguetas, porque no se fuese, hasta que llegado la fiesta, le sacrificaban, como queda arriba referido”.⁷³

El protagonista de “*La noche boca arriba*” logra darse cuenta de su “verdadera” situación cuando escucha la música proveniente de la fiesta:

“Ahora estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final. Lejanamente, como filtrándose entre las piedras del calabozo, oyó los

⁷² Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 128-129.

⁷³ Frazer, Sir James George: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires, 1991, p. 662.

atabales de la fiesta. Lo habían traído al teocalli, estaba en las mazmorras del templo a la espera de su turno”.⁷⁴

⁷⁴ Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 126-127.

4.3. La víctima propiciatoria como arquetipo en el cuento: “*El ídolo de las Cicladas*”.

“*El ídolo de las Cicladas*” es un cuento que hace referencia a una estatuilla egea de la civilización Cicládica, con la cual dos arqueólogos (Monrand y Somoza) se obsesionan, puesto que creen que la estatuilla posee poderes extraños que le vienen de un pasado remoto. Este es, a grandes rasgos, el argumento del cuento que desemboca con dos víctimas propiciatorias.

Nótese en este cuento cómo se ritualiza el mecanismo de la víctima propiciatoria:

“El cuerpo desnudo salía ya del círculo iluminado por el reflector. Refugiado en la sombra del rincón, Monrand pisó los trapos húmedos del suelo y supo que ya no podía ir más atrás. Vio levantarse el hacha y saltó como le había enseñado Nagashi en el gimnasio de la Place des Ternes. Somoza recibió el puntapié en mitad del muslo y el golpe nishi en el lado izquierdo del cuello. El hacha bajó en diagonal, demasiado lejos, y Monrand repelió elásticamente el torso que se volcaba sobre él y atrapó la muñeca indefensa. Somoza era todavía un grito ahogado y atónito cuando el filo del hacha le cayó en mitad de la frente”.⁷⁵

En este caso, a diferencia de “Las guerras floridas” donde la víctima propiciatoria nacía de una actitud consensuada entre los pueblos comprometidos con este mecanismo y cuyo fin primordial era estar y entrar en “gracia” con la divinidad para que ésta los favoreciera en su quehacer. Las víctimas en “*El ídolo de las Cicladas*” son inconscientes de su condición. El orden que se desea restablecer se vincula con la posibilidad de volver a un tiempo primigenio, a un tiempo sagrado, a un tiempo sin tiempo, es decir, al tiempo cíclico, que se opone al tiempo profano, al tiempo lineal, tal como queda demostrado en el siguiente fragmento:

⁷⁵ Cortázar, Julio: “El ídolo de las Cicladas”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 61.

“... sus manos que señalaban la estatuilla, obligando a Monrand a mirar una vez más contra su voluntad ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación, el rostro inexpresivo de sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas”.⁷⁶

Pareciera ser que los protagonistas de este cuento son víctimas trágicas, que no pueden escapar a un destino determinado “*in illo tempore*”.

Frazer en “*La rama dorada*” expresa que los:

“griegos del Asia Menor, en el siglo VI antes de nuestra Era, practicaban la costumbre de la expiación con víctimas humanas del siguiente modo. Cuando una ciudad sufría de peste, hambre u otras calamidades públicas, elegían una persona deforme o repugnante para que asumiese sobre sí todos los males que afligían a sus vecinos. La llevaban a un lugar apropiado, donde ponían en sus manos higos secos, un pan de cebada y queso para que lo comiera. Después le pegaban siete veces en los órganos con cebolla albarrana, ramas de cabrahigo y de otros arbustos y árboles silvestres, mientras las flautas tocaban una tonadilla especial y, finalmente, la quemaban en una pira hecha con ramas de árboles del bosque, arrojando sus cenizas al mar”.⁷⁷

El ritual que se aprecia en “*El ídolo de las Cicladas*” se cumple conforme a los siguientes parámetros:

“Somoza se había quitado la blusa con un lento gesto pausado (...), Somoza se irguió desnudo bajo la luz del reflector y pareció perderse en la

⁷⁶ Cortázar, Julio: “El ídolo de las Cicladas”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Ifaguara, Buenos Aires, 1995, p. 58-59.

⁷⁷ Frazer, Sir James George: “La rama dorada”, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires, 1991, p. 668.

contemplación de un punto del espacio (...). Nunca supo de dónde había salido el hacha de piedra que se balanceaba en la mano de Somoza.

-Era previsible –dijo, retrocediendo lentamente- . El pacto con Haghesa, ¿he? La sangre va a donarla el pobre de Monrand, ¿no es cierto?

Sin mirarlo, Somoza empezó a moverse hacia él describiendo un arco de círculo, como si se cumpliera un derrotero prefijado”.⁷⁸

Más adelante Monrand repetiría el ritual de Somoza, esta vez la víctima será Thérése:

“Empujó un poco más el cadáver con el pie hasta dejarlo contra la columna, husmeó el aire y se acercó a la puerta. Lo mejor sería abrirla para que pudiera entrar Thérése. Apoyando el hacha junto a la puerta empezó a quitarse la ropa porque hacía calor y olía a espeso, a multitud encerrada. Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérése dominando el sonido de las flautas, apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérése era la puntualidad en persona”.⁷⁹

Ritual que se repite, pero no de manera mecánica, sino que con un grado de conciencia respecto del mito original del sacrificio. La atmósfera que se respiraba era “multitud encerrada” lo que hace sentido a este tipo de prácticas que exigían de un público testigo de la ofrenda.

Antes se mencionó la importancia de la música en este tipo de situaciones, véase cómo opera esta faceta del ritual en “*El ídolo de las Cicladas*”:

“-El whisky está ahí –dijo Somoza retirando lentamente las manos de la estatua- Yo no beberé, tengo que ayunar antes del sacrificio.

- Una lástima –dijo Monrand, buscando la botella- No me gusta nada beber solo. ¿Qué sacrificio?

- El de la unión, para hablar con tus palabras. ¿No los oyes? La flauta doble, como la de la estatuilla que vimos en el museo de Atenas. El sonido de la vida a la izquierda, el de la discusión a la derecha. La

⁷⁸ Cortázar, Julio: “El ídolo de las Cicladas”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 60.

⁷⁹ Ibid, p. 60.

discusión es la vida también para Haghesea, pero cuando se cumpla el sacrificio cesarán de soplar en la caña de la derecha y sólo se escuchará el silbido de la vida nueva que bebe la sangre derramada”.⁸⁰

⁸⁰Cortázar, Julio: “El ídolo de las Cicladas”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 60.

4.4. La cornucopia como arquetipo en el cuento: “*La noche boca arriba*”.

“Cuerno de la abundancia. Era el de la cabra Amaltea, lo cual, según la mitología, amamantó a Júpiter. Dado el simbolismo general de los cuernos, que corresponde a fuerza, y el sentido materno del animal citado, a lo que se agrega el más complejo significado derivado de la forma (exteriormente fállica, interiormente hueca) del cuerno (lo que le convierte en lingam, o símbolo de la generación), se comprende el uso alegórico del cuerno como foco de la abundancia. Piobb señala además que el cuerno de la abundancia es la expresión de la prosperidad derivada del influjo del signo zodiacal de Capricornio”.⁸¹

Cuenta el mito que Zeus, cuando niño, jugando rompió con su rayo uno de los cuernos de la cabra que lo había amamantado y en compensación le dio al cuerno roto el poder de otorgar a aquel que lo tuviera todo lo que deseara.

Distintas, en la actualidad, pueden ser las manifestaciones de la Cornucopia, materiales y no materiales: juegos de azar, recompensas, la inteligencia, la cultura, la amistad, los valores, entre muchos más.

En el caso del cuento “*La noche boca arriba*” la cornucopia es el amuleto que le arrancan al moteca cuando es hecho prisionero por los aztecas:

“(…) pero cómo impedirlo si le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de la vida”.⁸²

En este caso, si se considera la etimología de la palabra amuleto, se debe interpretar como un objeto que permite alejar, apartar y proteger. Desde tiempos primigenios el hombre ha luchado contra la naturaleza para ganar sus favores. Más allá de toda lógica, más allá de la muerte de los dioses, de la desaparición de los grandes dogmas o de las verdades unitarias, los amuletos han perdurado, demostrando que su vitalidad es eterna. En “*Tótem y*

⁸¹ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Editor, Barcelona, 1958, p. 164.

⁸² Cortázar, Julio: “*La noche boca arriba*”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 127.

tabú”, Freud expresa de manera inequívoca la relación del ser humano con este tipo de objetos:

“La magia responde a fines muy diversos, tales como los de someter los fenómenos de la naturaleza a la voluntad del hombre, protegerle de sus enemigos y de todo género de peligros y de darle el poder de perjudicar a los que son hostiles (...).

Uno de los procedimientos mágicos más generalmente utilizados, para perjudicar a un enemigo, consiste en fabricar su efigie con materiales de cualquier naturaleza y sin que la semejanza sea requisito indispensable, pudiéndose <<decretar>> que un objeto cualquiera constituirá tal efigie”.⁸³

Más allá de la inteligencia y de la razón habrá que recordar que cuando la gente se encuentra con situaciones que escapan a su entendimiento recurren al pensamiento mágico, otorgándoles poderes especiales o sobrenaturales a determinados objetos para que los protejan de aquello que no conocen, que no comprenden y que les genera miedo o ansiedad.

⁸³ Sigmund, Freud: *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 107.

4.5. Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente en el cuento “*La noche boca arriba*”.

En su libro “*Introducción a la literatura fantástica*”, Tzvetan Todorov afirma que:

“Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de estas dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.⁸⁴

En otras palabras, el género de lo fantástico tiene sus límites, es decir, la vida de lo fantástico pelagra cuando el lector auxiliado por el personaje comienza a explicarse que lo que percibe viene o no de la realidad. El elemento fantástico en “*La noche boca arriba*” hace su aparición después que trasladan al protagonista a la sala de operaciones:

“Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás”.⁸⁵

Es interesante ver cómo Cortázar, en el fragmento anterior, predispone al lector a través de una comparación para aquello que ha de venir y que dice relación con un sacrificio. Comparación que establece con la radio de “resucitación” y con una lápida negra (radiografía), luego, nos describe el estado de cosas que determinan el ambiente de la sala de operaciones; por una parte, el color blanco (símbolo de la pureza, de inocencia) que en muchas culturas era el color no sólo de los sacrificados, sino también del cortejo que acompañaba al sacrificado al sitio al altar o a la pira. Son unas manos de mujer las que

⁸⁴ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Premio Editora de libros S.A. , México 1980, p. 10

⁸⁵ Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 122-123

acomodan la cabeza del protagonista, como mujeres habían de serlo también en estos cortejos expiatorios. Por último, cabe mencionar un hecho no menor que se menciona en este fragmento y que pareciera no ser incidental en la trama general de la historia, pero si ya prejuiciado el lector entró en la dinámica del arquetipo, es decir, de la víctima propiciatoria, tendrá que, necesariamente, advertir que ese algo que le brillaba en la mano derecha podría o tendría que ser un cuchillo de sílex, un cuchillo utilizado en los sacrificios humanos.

“Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba con olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada comenzaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada, que sólo ellos, los motecas, conocían”.⁸⁶

El fragmento anterior da cuenta del *umbral*, de ese límite que separa, en este caso particular, la vigilia del sueño; dos planos superpuestos que actúan como plantillas para el desarrollo de las dos historias que corren paralelas: la del motociclista y la del moteca. Es el sueño el umbral que inconscientemente cruzan nuestros protagonistas y que los conduce a la “otredad”, que es el espacio-tiempo desconocido para cada uno de ellos y que, por extensión, corrido el relato los comenzará a aterrorizar porque no lo pueden manejar, porque no es algo que pertenezca a sus dominios.

“Lo que más le perturbaba era el olor, como si aun en la más absoluta aceptación del sueño algo se rebelará contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. “Huele a guerra”, pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo”⁸⁷.

⁸⁶ Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 122.

⁸⁷ Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 122.

El *agente* a partir del mundo cotidiano, del mundo real hace su aparición, irrumpe en éste el mundo de lo inexplicable, de lo inasible, de lo extraño, a veces, de lo siniestro, de lo indeterminado, mas no deja de ser un algo esperado y con posibilidad de aceptación por los protagonistas y por los lectores.

Ese “de repente”, es decir, el cambio de lo cotidiano a lo fantástico, es el momento que anticipa la inminencia de un suceso que suspenderá o eliminará la cotidianidad del mundo real. Refrendemos lo dicho con el *agente* en “*La noche boca arriba*”:

“A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuntó a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro; y él –porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre- montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.

Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle Central. Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta la acera, apenas demarcadas por setos bajos. Quizás algo distraído, pero corriendo sobre la derecha como correspondía, se dejó llevar por la tersura, por la leve crispación de ese día apenas empezado. Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente. Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y con la mano, desviándose hacia la izquierda, oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe”.⁸⁸

Fue necesario extenderse en la transcripción del texto anterior para poder diferenciar el *agente* de otros fenómenos o situaciones que pudieran reclamarse como tal de acuerdo a lo que ya se ha señalado. El *agente* es aquello que permite la irrupción de lo inexplicable en el mundo de lo cotidiano y aquellos sucesos que se articulan como preparatorios para la llegada de lo extraño. Podemos apreciar en el texto que son varias las situaciones que

⁸⁸ Cortázar, Julio: “La noche boca arriba”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 121.

pueden tomarse como posibles *agentes*; por ejemplo: el que el protagonista pensara que era tarde y que se haya apurado en salir a la calle, sin embargo, después se dio cuenta que el tiempo le sobraba; el viento le chicoteaba los pantalones, no obstante, no se advierte una intensidad que pudiera ser la causante; quizás la distracción y el relajo de conducir por un lugar agradable, pero la distracción era menor; la imprudencia de la mujer, sin embargo, su incidencia pudo haber sido mayor o menor, haber muerto o no haber sucedido absolutamente. Todo lo que se mencionó anteriormente no son sino los acontecimientos imprescindibles para que la irrupción del agente se posibilitara. El verdadero agente, por tanto, en este relato es el accidente mismo. Accidente que genera la hospitalización y el sueño que se intercala con la vigilia.

4.6. Irrupción de lo fantástico, la puerta- umbral y el agente en el cuento “*El ídolo de las Cycladas*”.

La situación en que ocurre el momento de *irrupción* de lo fantástico aparece en la contemplación que Monrand hace de la estatuilla cuando Somoza, el otro de los dos arqueólogos, le ofrecía disculpas:

“Se miraron un segundo, y Monrand fue el primero en desviar los ojos mientras la voz de Somoza se alzaba otra vez con el tono impersonal de esas explicaciones que se perdían en seguida más allá de la inteligencia. Monrand prefería no mirarlo, pero entonces recaía en la contemplación involuntaria de la estatuilla sobre la columna, y era como volver a aquella tarde dotada de cigarras y de olor a hierbas y que increíblemente Somoza y él la habían desenterrado en la isla”.⁸⁹

Se advierte en el fragmento anterior cómo Monrand es presa involuntaria de un recuerdo inundado de colores y aromas, anticipo del influjo que, más adelante, se desatará a partir de la estatuilla y que culminará con la expiación de dos víctimas.

En cuanto al elemento que opera como *umbral* y que permite el acceso a esa *otredad* y a la identificación con un pasado milenario en el cuento se manifiesta como la “obsesión” de los dos arqueólogos; obsesión originada por la estatuilla que, objeto da cuenta de una *dualidad* que no sólo es experimentada por los protagonistas: Somoza y Monrand, como *sacrificado* y *sacrificador*, sino que también se hace patente por dos mundos geográficos: Grecia, el *mundo salvaje* y París, el *mundo civilizado*. En el siguiente fragmento el lector podrá vislumbrar el inicio de la obsesión antes esbozada:

“-dijo Somoza- Casi no me he movido de aquí en los últimos meses. Al principio venía una vieja a arreglar el taller y a lavarme la ropa, pero me molestaba”⁹⁰

Avanzado el relato, la obsesión se hace más ostensible, peligrosa y premonitoria:

“Ya por entonces había comenzado a trabajar torpemente en las réplicas de la estatuilla; Monrand alcanzó a ver la primera antes de que

⁸⁹ Cortázar, Julio: “El ídolo de las Cycladas”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995p. 54.

⁹⁰ Ibid. p. 55

Somoza se fuera a París, y escuchó con amistosa cortesía los obstinados lugares comunes sobre la reiteración de los gestos y las situaciones como vía de abolición, la seguridad de Somoza que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (no eran sus palabras, pero de alguna manera tenía que traducirlas Monrand cuando, más tarde, las reconstruía para Thérèse).⁹¹

Que Monrand pudiese o creyese interpretar a Somoza no deja de ser sugerente y anticipatorio de esa dualidad expiatoria que terminará con la vida de este último; en otras palabras, es Monrand quien comienza a sentir el influjo de la estatuilla; quizás, es la estatuilla misma la que habla por y ambos arqueólogos y en el inconsciente de ellos.

La estatuilla además asume el rol del *agente* que propicia la irrupción de lo fantástico y que permite que se abra la puerta y el cruce del umbral de un mundo a otro. El siguiente fragmento da cuenta del momento en que encuentran a la estatuilla y cómo ésta, desde ese momento, abre las *puertas* de la obsesión:

“Thérèse, unos metros más allá sobre el peñón desde donde se alcanzaba a divisar el litoral de Paros, había vuelto la cabeza al oír el grito de Somoza, y tras un segundo de vacilación había corrido hacia ellos olvidando que tenía en la mano el corpiño rojo de su *deux pièces*, para inclinarse sobre el pozo donde se asomaban las manos de Somoza con la estatuilla casi irreconocible de moho y adherencias calcáreas...”⁹²

⁹¹ Cortázar, Julio: “El ídolo de las Cicladas”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Ifaguara, Buenos Aires, 1995, p. 57

⁹² *Ibid*, p. 54

5. Análisis de cuentos III.

5.1. Vida y muerte en los cuentos: “Bruja” y “Circe”.

Para comprender la categoría “vida-muerte”, se recurrirá, sumariamente, a dos conceptos utilizados por Sigmund Freud: Eros y Tánatos.

Freud, expresa que, en la problemática del ser, existen dos pulsiones: la de la vida y la de la muerte. Con la lucha constante entre estas dos pulsiones el hombre forja la tragedia de su existencia. Plantea Freud que el psiquismo está constituido por el conflicto entre dichas pulsiones, que no son más que la vida y la muerte tratando de atraer al hombre a sus dominios. En este sentido, vida y muerte operan como un sistema de opuestos en el que uno depende del otro, es decir, no puede existir de manera independiente. En otros términos, se pueden interpretar dichos opuestos como la acción de “crear” (pulsión de autoconservación) y la acción de “destruir” (pulsión de la muerte), respectivamente.

Siguiendo a Freud, las pulsiones actúan inconscientemente, se sabe de ellas a partir de sus consecuencias, del cómo se manifiestan en el individuo para que éste obtenga su satisfacción o destrucción.

Para ampliar el significado de la categoría vida-muerte, es preciso señalar otra perspectiva, esta vez aquella que dice relación con su carácter simbólico; para ello, se citará lo que sostiene Cirlot en su libro “*Diccionario de símbolos tradicionales*”:

“Vida. Todo lo que fluye y crece ha sido utilizado por las antiguas religiones como símbolo de la vida: el fuego por su intensidad necesitada de alimento, el agua por su poder fertilizante de la tierra, las plantas por su verdecer en primavera. Ahora bien, todos o la inmensa mayoría los símbolos de la vida lo son también de la muerte. *Media vita in morte sumus*, decía el monje medieval, y la ciencia moderna le responde: *La vie c’est la mort* (Claude Bernard). Así el fuego es el destructor y las formas diversas del agua expresan la disolución, como ya se dijo en los Salmos. El origen de la vida –o de la renovación de sus fuerzas- aparece en las

leyendas y cuentos folklóricos bajo la forma de cuevas y cavernas donde nacen torrentes y fuentes maravillosas”.⁹³

El fluir y el crecer, como sinónimos de “vida” son los conceptos capitales de este plano humano que va indisoluble con la muerte, pero no como fin del ser, sino como el comienzo de una nueva vida, generándose así otro arquetipo: “El tiempo cíclico”. En relación a este doble plano, Cirlot, en el mismo libro, plantea que la muerte es el:

“Arcano decimotercero del tarot. Esta imagen presenta la conocida alegoría del esqueleto, pero aquí, contra lo acostumbrado, maneja la guadaña hacia el lado izquierdo. Los huesos no son grises, sino rosados. El suelo está sembrado de restos humanos, pero éstos, como en las leyendas y cuerpos folklóricos, presentan los caracteres de lo vivo. Las cabezas incluso conservan su expresión. Las manos que emergen de la tierra parecen prestas a la acción. Todo en el arcano tiende a la ambivalencia, para remarcar que si la vida, en sí, como supieron Heráclito, los medievales y confirma la ciencia moderna, está íntimamente ligada a la muerte, también la muerte es el manantial de la vida, no sólo de la espiritual, sino de la resurrección de la materia. Es preciso resignarse a morir en una prisión oscura para renacer en la luz y en la claridad. Igual que Saturno poda el árbol para que se rejuvenezca. Siva transforma los seres, destruyendo su forma sin aniquilar su fundamento. En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización. En sentido negativo, melancolía, descomposición, final de algo determinado y por ello integrado en una duración. Todas las alegorías e imágenes de la muerte tienen el mismo sentido. La mitología griega la hacía hija de la noche y hermana del sueño. Horacio la representa con alas negras y una red con la que cazaba las víctimas, red idéntica a los dioses uránicos y a la del gladiador romano. La muerte se relaciona con el elemento tierra y con la gama de colores que va del negro al verde pasando por los matices terrosos. El estiércol está asociado a su simbolismo”.⁹⁴

Desde el punto de vista mítico es preciso referirse a Tánatos y a Eros como configuradores primigenios de esta dualidad humana. Al respecto, para apreciar si existe consecuencia con la teoría de Freud, se dará a conocer el sentido de cada mito.

⁹³ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Editor, Barcelona, 1958, p. 423.

⁹⁴ *Ibid*, p. 298-299.

“Eros”, generalmente, aparece representado en un doble aspecto: el primero, se relaciona con una deidad primordial que encarna la fuerza del amor erótico y el impulso creativo de la naturaleza con toda su fuerza que nace y re-nace; el segundo plano, es aquel que da cuenta de la luz primigenia, responsable de la “creación” y de todas las cosas del Cosmos. Por su parte, Tánatos era, en la mitología griega, la personificación de la muerte. Se le representaba como un joven alado y barbado. Hijo de Nix (la noche). Regalaba el descanso de la muerte con un suave toque. Tánatos actuaba cumpliendo el destino que las Moiras dictaban para cada mortal.

Se observa, que ambos mitos, en esencia, manifiestan las pulsiones de las que habla Freud; por una parte, la fuerza del amor erótico y el impulso creativo de la naturaleza y, por otro lado, la idea del término de la vida a través de un “suave toque”.

5.2. La bruja como arquetipo en el cuento “Bruja”.

“Nadie cree en la brujas, pero si descubren una la matan”.⁹⁵

El análisis que se realizará en relación a la imagen femenina se vincula con el arquetipo de la mujer en cuanto “bruja”, es decir, con todo aquello que referido a lo secreto, a lo escondido, al abismo, al mundo de los muertos, a lo que devora, a lo que seduce y envenena, a lo angustioso e inevitable; sin perjuicio, de que existe esa otra imagen de la mujer cuyas adherencias se relacionan con lo santo, con la protección, con la fecundidad y que daría pie a otro estudio.

Múltiples han sido las representaciones de la mujer como destructora, fatal o seductora, entre otras, que el arte en general (pintura, literatura, cine, etc.) ha propiciado. Desde el punto de vista mítico, por ejemplo, existe Pandora que trae todas las desgracias a los hombres (dejándoles sólo la esperanza); la Gorgona con su fatal mirada, Medea y su locura parricida y muchas más imágenes terroríficas.

Jung en su libro “*Los arquetipos y el inconsciente colectivo*”, plantea que desde siempre la imagen femenina ha estado presente en el hombre, pero esa mujer no es ni concreta ni determinada. Es una mujer que pertenece a los dominios del inconsciente, que pervive desde tiempos ancestrales; es, por así, decirlo, un resumen de todas las impresiones de mujeres, es decir, un sistema de adaptación psíquica heredada.

En este sentido, siguiendo a Jung, una gran parte del miedo que inspira a los hombres el sexo femenino es producto de la proyección de la imagen arquetípica del ánima, un ejemplo clásico es el de la *bruja* que como imagen hace referencia al aspecto negativo de la representación de la mujer que provoca temor en los hombres. Desde el punto de vista antropológico, el ánima como *bruja* o *mujer malvada*, evidencia el miedo que una sociedad dominada por hombres ha depositado en la mujer.

⁹⁵ Cortázar, Julio: “Bruja”, *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 88.

Jung no es simplemente una figura derivada o secundaria; representa una influencia de primer orden en el desarrollo de la crítica del mito. Entre otras cosas aportó, como ya se dijo, algunos de los términos favoritos hoy corrientes entre los críticos mitológicos; el mismo término “arquetipo”, aunque no fue acuñado por Jung, debe su actual difusión en la crítica mitológica fundamentalmente a la influencia de aquél. También, como Freud, fue un pionero cuyos brillantes y penetrantes conceptos han ayudado a iluminar el camino para explorar los rincones más oscuros de la mente humana.

Otra contribución importante de Jung es su teoría de la individuación, relacionada con los arquetipos designados como sombra, animus, persona y ánima. La individuación es un “crecimiento” psicológico, el proceso del descubrimiento de aquellos aspectos de uno mismo que hacen de uno un individuo diferente de otros miembros de su especie. Es esencialmente un proceso de reconocimiento; es decir, mientras va madurando, el individuo debe reconocer conscientemente los diversos aspectos, tanto favorables como desfavorables, de su *yo total*. Este reconocimiento de sí mismo requiere un valor y una honestidad extraordinarios, pero es absolutamente esencial para que el ser humano pueda convertirse en un individuo bien equilibrado. Jung sostiene la teoría de que la neurosis es el fracaso de la persona para enfrentar y aceptar algún componente arquetípico de su inconsciente. En vez de asimilar este elemento inconsciente a su consciente, el individuo neurótico persiste en proyectarlo sobre otra persona u objeto. Según las palabras de Jung la proyección es un proceso automático, inconsciente, por medio del cual un contenido que es inconsciente para el sujeto se transfiere a un objeto de manera tal que parece pertenecer a dicho objeto. La proyección cesa en el momento en que se vuelve consciente, esto es, cuando se ve que le pertenece al sujeto. En términos profanos, el hábito de la proyección se refleja en la actitud de “Todo el mundo está loco menos yo”; o la de “soy la única persona honrada entre la multitud”. Es un lugar común decir que podemos proyectar más fácilmente nuestras faltas inconscientes y nuestras debilidades sobre los demás, que aceptarlas como parte de nuestra propia naturaleza.

En el cuento “Bruja” del libro “*La otra orilla*” de Cortázar, Paula, una solitaria joven de pueblo que prefería leer que salir, desde niña comenzó a manifestar que con sólo

desear obtenía las cosas. A medida que crece Paula toma conciencia de lo que le sucede, sin embargo, no deja de sentir culpa por aquello que es capaz de desear, al punto de ir a misa y exponerse a las escrutadoras miradas y permanentes rumores de la gente de su comunidad; una muñeca que cobra vida humana, un joven que la amara, una casa, bombones son las cosas que “ha deseado” y que “ha obtenido”, todo ello, desaparece con su muerte. Véase cómo Paula, desde el inicio de esta narración, trata de identificar lo que le sucede y de volcar esto en conocimiento:

“Paula tiene una de esas extrañas impresiones que la acometen de tiempo en tiempo; la necesidad imperiosa de aprehender todo lo que sus sentidos puedan alcanzar en el instante. Trata de ordenar sus inmediatas intuiciones, identificarlas y hacerlas conocimiento: movimiento de la mecedora, dolor en el pie izquierdo, picazón en la raíz del cabello, gusto a canela, canto del canario flauta, la luz violeta en la ventana, sombras moradas ambos lados de la pieza, olor a viejo, a lana, a paquetes de cartas”.⁹⁶

Podemos advertir en el fragmento anterior que Paula, la *bruja* del pueblo, la *encantadora* de hombres, hace consciente una serie de fenómenos que ella misma provoca. En adelante dominará la fuente de dichos fenómenos lo que permitirá un cabal conocimiento de sí misma:

“¿Era un ser humano? Sí lo era. Cómo pudo ella dejarse arrastrar por la tentación, invadir los territorios de lo anormal, desear una figurita animada que le recordara sus muñecas de infancia. El anillo, el vestido azul, todo estaba bien; no había pecado en desearlos. Pero, concebir la muñeca viva, pensarla sin renuncia...Aquella medianoche, la figurita se sentó en el borde de la mesa sonriendo con timidez. Tenía pelo negro, pollera roja, corselete blanco; era su muñeca Nené, pero estaba viva.”⁹⁷

⁹⁶ Cortázar, Julio: “Bruja”, *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 85.

⁹⁷ Cortázar, Julio: “Bruja”, *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 91.

5.3. La sombra como arquetipo en el cuento “*Circe*”.

“Sombra. Como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el “doble” negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un alter ego, un alma, idea que se refleja en el folclor y en la literatura de las culturas avanzadas. Frazer ya indicó que es frecuente que el primitivo considere su sombra, o su imagen en el agua o en un espejo, como su alma o una parte vital de sí mismo. Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo”.⁹⁸

Como se puede apreciar de las palabras de Cirlot en el fragmento anterior, la sombra es el lado más oscuro del inconsciente, los aspectos inferiores y menos placenteros de la personalidad que se desea suprimir. El sexo y los instintos son también de este arquetipo, que deriva de un pasado pre-humano y animal, cuando nuestras preocupaciones se limitaban a la supervivencia y a la reproducción y, cuando no éramos conscientes como sujetos. Tomándolo en su sentido más profundo, escribe Jung, la sombra es la cola de saurio (reptil) invisible que el hombre aún arrastra tras de sí.

Véase cómo esta “cola de saurio”, esta oscura animalidad se manifiesta en el cuento “*Circe*” de Cortázar, donde Delia, que casi en arrebatado, en delirio, espera ver la reacción de Mario al comer los bombones:

“Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. Puso el vaso de agua sobre el piano (no había bebido en la cocina) y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos –o era la sombra de la luna-, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento cortáceo, y alrededor,

⁹⁸ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958, p. 388.

mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del carapacho triturado”.⁹⁹

⁹⁹ Cortázar, Julio: “Circe”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 77-78.

5.4. **Ánima como arquetipo los cuentos “*Circe*” y “*Bruja*”.**

El ánima es, quizás, el arquetipo más completo de Jung. Es la imagen del alma, el espíritu del élan vital, su impulso de vida o energía vital.

En el sentido de “alma”, dice Jung, ánima es la cosa viviente del hombre, aquello que vive por sí mismo y que origina la vida. Si no fuera por el brincar y el parpadear del alma, el hombre se pudriría en su mayor pasión, la pereza. Jung da al ánima una designación femenina en la psique masculina, señalando que la imagen del ánima es proyectada por lo general sobre mujeres (en la psique femenina este arquetipo es llamado animus). En este sentido, ánima es la parte contrasexual de la psique del hombre, la imagen del sexo opuesto que él lleva tanto en su inconsciente personal como en el colectivo. Como dice un viejo proverbio alemán: “Cada hombre tiene su propia Eva dentro de sí”; en otras palabras, la psique humana es bisexual, aunque las características psicológicas del sexo opuesto en cada uno de los seres humanos, son por lo general, inconscientes y sólo se revelan en los sueños o proyecciones sobre alguna persona de su medio. El fenómeno del amor, especialmente del amor a primera vista, puede explicarse, al menos en parte, por la teoría de Jung sobre el ánima: se tiende a ser atraído por miembros de sexo opuesto que reflejan las características del propio *yo interno*. En literatura, Jung considera personificaciones del ánima ciertas figuras como Helena de Troya, la Beatriz de Dante, entre otros. Siguiendo su teoría, se puede sostener que cualquier figura femenina a la que se le confiere un sentido o poder desacostumbrado constituye, probablemente, un símbolo del ánima. Otra función del ánima consiste, evidentemente, en ser una especie de mediadora entre el yo –la voluntad consciente o yo pensante- y el inconsciente o mundo interno del individuo; esta función se aclarará un poco más si se compara el ánima con la persona.

A continuación se citan algunos ejemplos del poder inconscientemente conferido al “ánima”, lo que se traduce en una pérdida de la voluntad por parte del hombre. En el cuento “*Circe*” es Mario quien no se atreve a hablar a Delia respecto de los anónimos que la incriminaban:

“También quemó este anónimo, tampoco le dijo nada a Delia”.¹⁰⁰

Más adelante se advierte cómo Mario, en una actitud en la que se mezcla una voluntad debilitada con un incipiente temor, nuevamente decide no comunicarle a Delia sobre los anónimos:

“Esperaba un instante de valor para mencionar los anónimos, un resto de miedo a equivocarse lo detenía cada vez”.¹⁰¹

Existe un temor de Mario, un temor que no puede explicarse, como tampoco puede racionalizar la atracción que ejerce Delia sobre él. La consecuencia es palmaria: Delia continuará con el arbitrio de su voluntad, sin que nadie se oponga a sus designios, ni padres ni novio.

En el caso del cuento “*Bruja*”, la situación vivida por Esteban es diametralmente opuesta a la de Mario de “*Circe*”, pues el primero, carece de total voluntad, ya que fue creado por Paula con el único fin de que la adorase a ella:

“Ella le acaricia el pelo sin hablar. Es difícil no sentirse maternal con ese muchacho demasiado sensible, desasido de todo lazo humano, íntegramente dado a la tarea de adorarla. Esteban no hace preguntas, parece estar siempre esperando su voz. Es mejor así”.¹⁰²

¹⁰⁰ Cortázar, Julio: “*Circe*”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 74.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 76.

¹⁰² Cortázar, Julio: “*Bruja*”, *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 96.

5.5. La persona como arquetipo en los cuentos: “*Circe*” y “*Bruja*”.

Cirlot en su libro “*Diccionario de símbolos tradicionales*” plantea de manera muy exacta el concepto de “máscara” que en adelante se analizará como “arquetipo”:

“Máscara. Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya “otra cosa”, pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida”.¹⁰³

La máscara es el anverso del ánima en cuanto actúa como mediadora entre nuestro mundo externo. Hablando metafóricamente, se puede establecer que el yo es una moneda: la imagen de una cara es el ánima, la otra es la persona. La persona es la máscara teatral que mostramos al mundo, es nuestra personalidad a veces muy diferente de nuestro verdadero yo. Al hablar de esta máscara social, Jung explica que, para alcanzar la madurez psicológica, el individuo debe tener una persona flexible, variable, que pueda ponerse en relación armoniosa con los otros componentes de su caracterización psíquica y, también que una persona demasiado artificial o rígida conduce a síntomas de trastornos neuróticos como la irritabilidad y la melancolía.

En “*Circe*” y en “*Bruja*” aparece el arquetipo de “persona” en una doble instancia: el aspecto neurótico y el aspecto de la madurez psicológica, respectivamente. En el primer fragmento se grafica el aspecto escindido de la personalidad de Delia:

“Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga engeguedada del ciempiés, una loca carrera por las paredes. Abría y cerraba las manos, en el vano de la puerta, y después volvió como avergonzada, mirando de reojo a los Mañara, los miraba de reojo y se sonreía”.¹⁰⁴

¹⁰³ Cirlot, Juan Eduardo: “*Diccionario de símbolos tradicionales*”, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958, p. 287.

¹⁰⁴ Cortázar, Julio: “*Circe*”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 71.

El fragmento siguiente del cuento “*Bruja*”, se presenta a Paula, la protagonista, plenamente consciente de su situación y de su poder:

“Los pocos amigos que acudían a su casa eran recibidos en habitaciones prolijas, de discreto gusto burgués. Paula los esperaba cordialmente, los llevaba a pasear por la casa y los jardines, mostrándoles los crisantemos y las violetas, y como ella era la discreción misma, los visitantes bebían su té y se marchaban de la residencia sin descubrir nada nuevo”.¹⁰⁵

En estos dos personajes (Delia y Paula) aparecen el *ánima* y el *animus*, los arquetipos a través de los cuales el hombre se comunica con el inconsciente colectivo en general y es fundamental contactarse con ellos. Son los arquetipos responsables, además, de nuestra vida amorosa, como lo manifiestan algunos mitos, ya que siempre se está buscando la “otra mitad”; esa otra mitad que los dioses le quitaron al ser humano cuando eran seres andróginos. Lo anterior hace sentido cuando las personas se enamoran “a primera vista”, es decir, se han encontrado con alguien que ha llenado su arquetipo *ánima* y *animus* particularmente bien.

¹⁰⁵ Cortázar, Julio: “Bruja”, *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 95.

5.6. La luna como arquetipo en el cuento “*Circe*”.

“Luna. El simbolismo de la luna es muy amplio y complejo (...). El hombre percibió, de antiguo, la relación existente entre la luna y las mareas; la conexión más extraña aún entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer. (...). René Guénon confirma que en la <<esfera de la luna>> se disuelven las formas, determinando la escisión entre los estados superiores y los inferiores; de ahí el doble papel de la luna como Diana y Hécate, celestial e infernal. (...). En alquimia, la luna representa el principio volátil (mudable) y femenino. También la multiplicidad, por la fragmentación de sus fases. (...). Objetos lunares pueden considerarse los que tienen carácter pasivo y reflejante, cual el espejo; o los que pueden modificar su superficie, como el abanico”.¹⁰⁶

Simbólicamente, la luna, representa el poder femenino; en este sentido, su significado es ambivalente. Puede la luna, por una parte, simbolizar protección e influjo benéfico en la madurez de las plantas y el crecimiento de los animales, en la regulación de las aguas (mares, lluvias y estaciones); por otra parte, también se le asocia al lado oscuro y desconocido de la naturaleza, a lo irracional, a lo intuitivo y subjetivo, como por ejemplo, Hécate:

“Símbolo de la madre terrible, que aparece como madre tutelar de Medea o como lamia devoradora de hombres. Es una personificación de la luna en su aspecto maléfico, enviando las locuras, las obsesiones, el lunatismo. Sus atributos son la llave, el látigo, el puñal y la antorcha”.¹⁰⁷

En relación al mito y a la luna, se creía que Hécate, en las noches sin luna, vagaba por la tierra con una jauría de perros fantasmales y aulladores. Considerada la Diosa de la hechicería y de lo arcano, la veneraban especialmente magos y brujas quienes les ofrecían en sacrificio corderos y perros negros. Hécate se les aparecía en las encrucijadas de los caminos con su jauría de perros. Para los viajeros estos espacios apartados eran lugares demoníacos y espectrales. Cuando se mostraba a alguien lo espantaba de tal manera que la mayoría de las veces moría de miedo. Era invocada contra los amores deshechos y tenía el

¹⁰⁶ Cirlot, Juan Eduardo: “Diccionario de símbolos tradicionales”, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958, p. 273-274.

¹⁰⁷ Ibid, p. 287.

don de atraer o matar al amante que se había alejado del ser amado. Era, por tanto, Hécate una deidad de carácter impredecible y oscuro. Apreciemos cómo esta “oscuridad” se revela en el cuento “*Circe*” por medio de su protagonista “Delia”:

“Para colmo fractura de cráneo, porque Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara, y aunque ya estaba muerto el golpe brutal contra el escalón fue otro feo detalle. Delia se había quedado adentro, raro que no se despidieran en la misma puerta, pero de todos modos estaba cerca de él y fue la primera en gritar. En cambio Héctor murió solo, en una noche de helada blanca, a las cinco horas de haber salido de la casa de Delia como todos los sábados”.¹⁰⁸

El texto da cuenta de este don que tenía Hécate (la luna) en el sentido de matar al amante; lo anterior, si bien es cierto es una especulación, creemos, se condice con el contexto de la narración, siempre avalado por el sustrato mítico de Cortázar.

Otro ejemplo, esta vez literario, es el de Federico García Lorca, en cuya obra los ejemplos se repiten con especial insistencia, la luna en tanto que potencia fatídica que espolea los impulsos de la vida y los anula en la muerte. A veces es sólo una presencia mágica que hechiza, pero casi siempre actúa como precursora de la muerte o preside las escenas en que ella aparece. Otras veces, por el contrario se le asigna una función fecundadora o de agente erótico. Así pues, la luna como símbolo sintetiza los dos planos en que se mueve su representación: la vida y la muerte. Esta polivalencia se explica porque el astro de la noche se sitúa en una esfera superior que domina la muerte y la vida.

“La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo”.¹⁰⁹

Respecto de la luna lorquiana, anunciadora de muerte, y de las arañas con las que jugaba Delia cuando pequeña, veamos cómo se relacionan en el siguiente fragmento.

“Se considera la araña como animal lunar, a causa de que la luna (por su carácter pasivo, de luz reflejada); y por sus fases, afirmativa y

¹⁰⁸ Cortázar, Julio: “*Circe*”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 199, p. 65.

¹⁰⁹ Cortázar, Julio: “*Circe*”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 65.

vengativa, creciente y decreciente) corresponde a la manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la imaginación). Así, la luna, por el hecho de regir todas las formas (en cuanto apariciones y desapariciones), teje todos los destinos, por lo cual aparece en muchos mitos como una inmensa araña”¹¹⁰.

En el cuento “*Circe*”, como una constante en la narrativa de Cortázar, aparece la luna. Este satélite, como dijimos antes en relación a Hécate, está asociado a los aspectos negativos de la mujer, llegando en algunos casos, como el lorquiano, a ser el *agente* que anuncia desgracias.

¹¹⁰ Cirlot, Juan Eduardo: “Diccionario de símbolos tradicionales”, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958, p. 90.

5.7. Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente en los cuentos: “Bruja” y “Circe”.

En “*Bruja*” el momento en que se manifiesta lo fantástico aparece cuando se asocia a la toma de conciencia de Paula toma conciencia de los “poderes” que poseía, a pesar de que, en una primera instancia, todo emana en forma involuntaria y no con poco temor de lo que ello pueda significar y las consecuencias que se puedan derivar:

“Comer la sopa. No tomarla: comerla. Es espesa, de tibia sémola; ella odia la pasta blanquecina y húmeda. Piensa que si la casualidad trajera una mosca a precipitarse en la inmensa ciénaga amarilla del plato, le permitirían suprimirlo, la salvarían del abominable ritual. Una mosca que cayera en su plato. Nada más que una pequeña, mísera mosca opalina.¹¹¹ Intensamente tiene los ojos puestos en la sopa. Piensa en una mosca, la desea, la espera. Y entonces la mosca surge en el exacto centro de la sémola. Viscosa y lamentable, arrastrándose unos milímetros antes de sucumbir quemada”.¹¹²

Se advierte que Paula, a los diez años, según se relata, comenzó a pensar y a desear una mosca porque no quería tomarse la sopa que le desagradaba. Fue tan intenso su deseo que éste termina por materializarse. Una mosca que no cayó, sino que “apareció”, cuestión que Paula jamás confidenció por un miedo que la siguió hasta mucho después. Adulta, Paula toma conciencia, “algo le dice que ella puede”, puede “desear” y “obtener”:

“Y ve surgir poco a poco la materialización de su deseo. Finas láminas rosadas, reflejos tenues de papel de plata con listas azules y rojas; brillo de mentas, de nueces pulimentadas, oscura concreción del chocolate perfumado. Todo ello transparente, diáfano; el sol que alcanza el borde de la masa, la llena de translúcidas penetraciones, pero Paula fija todavía más la voluntad en su obra e irrumpe al fin la opacidad triunfante de la materia lograda”.¹¹³

¹¹¹ Cortázar, Julio: “Bruja”. *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 87.

¹¹² *Ibid*, p. 88.

¹¹³ *Ibid*, p. 89.

El fragmento anterior no sólo refrenda esa “conciencia dominada” por parte de Paula, sino, además, el *agente* que propicia el ingreso de lo fantástico, en este caso es “la voluntad” que tiene para generar y dirigir su deseo respecto de las cosas que quiere obtener. Más adelante Paula deseará a Nené, su muñeca de niña, pero esta vez “viva”:

“¿Era un ser humano? Sí lo era, sí lo era. Como pudo ella dejarse arrastrar por la tentación, invadir los territorios de lo anormal, desear una figurita animada que le recordara sus muñequitas de infancia. El anillo, el vestido azul, todo estaba bien; no había pecado en desearlos. Pero pensar la muñeca viva, pensarla sin renuncia”.¹¹⁴

Paula deseó tanto que terminó por concretar un ser con vida, una muñeca que era una mujer diminuta que después tuvo que asesinar por miedo al nombre y al castigo de las brujas que podría atraer sobre sí misma.

La protagonista de este cuento cruza el umbral y logra de este modo la aparición de un ser distinto; ser que se relaciona con el empleo consciente de sus poderes, después que Paula logró ordenar sus intuiciones, identificarlas y hacerlas conocimiento, quedó en su potestad el hacer uso de ellas:

“A solas, Paula recuerda su labor de demiurgo, la lenta, meticulosa realización de sus deseo. El primer problema fue la casa; tener una casa en las afueras del pueblo, con la comodidad que su ocio reclamaba. (...). Creó dinero para adquirir el terreno y estuvo por confiarse a un arquitecto para que le construyera la residencia”.¹¹⁵

Paula y su poder que la lleva al plano de un creador, de un demiurgo, no tiene límites en “su desear”, pero sí hay conciencia plena del miedo:

“Pero el miedo y la timidez le cierran la garganta. Bruja, bruja. Para las brujas, el infierno”¹¹⁶.

¹¹⁴ Cortázar, Julio: “Bruja”. *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008, p. 91

¹¹⁵ Ibid. p. 93.

¹¹⁶ Cortázar, Julio: “Circe”. *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 92.

Circe es el nombre de una mitológica hechicera que poseía poderes sobrenaturales, con los que transformaba a los hombres en animales; en este sentido, es imposible escapar a la vinculación del cuento homónimo de Cortázar. Delia Mañara es la “Circe” de Julio Cortázar; una mujer que arrastra el rumor de dos muertes, dos novios, que no terminan de explicarse, salvo por aquello que nos insinúa el narrador, asunto del cual tampoco entrega certezas.

El momento de irrupción de lo fantástico y el agente que lo propicia en este cuento se relaciona con un mismo fenómeno que actúa como causa y efecto: la patología de Delia, con su desequilibrio emocional y psíquico que se manifiestan en extraños comportamientos desde niña:

“La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita”.¹¹⁷

Comportamientos y sucesos que no sólo se mantendrán de grande, sino que también se verán agudizados hasta el punto de atemorizar a sus padres:

“Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos”.¹¹⁸

Los ejemplos se repiten y se agravan con las muertes de Héctor, de Rolo, los bombones, entre otros. También se habló del miedo de sus padres, un temor que no es menor y que es capaz de llegar a esta inusitada petición:

“Muera se oía a los Mañara”.¹¹⁹

¹¹⁷ Cortázar, Julio: “Circe”. *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 65.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 77.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 64.

En el cuento “*Circe*”, aquí el *umbral*, se manifiesta por medio del zaguán de la casa de los Mañara, zaguán que cruzaron trágicamente Héctor y Rolo y que estuvo a punto de atravesar ritualmente Mario. Los guardianes de este umbral, custodios condenados pues no deseaban dicha tarea, eran sus padres, que inútilmente trataban de prevenir a Mario en contra de Delia para evitar que le sucediera lo que a sus dos novios anteriores:

“Para colmo fractura de cráneo, porque Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara, y aunque ya estaba muerto el golpe brutal contra el escalón fue otro feo detalle. Delia, se había quedado adentro, raro que no se despidieran en la misma puerta, pero de todos modos estaba cerca de él y fue la primera en gritar. En cambio, Héctor murió solo, en una noche de helada blanca, a las cinco horas de haber salido de la casa de Delia como todos los sábados”.¹²⁰

¹²⁰Cortázar, Julio: “*Circe*”. *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 65.

6. Análisis de cuentos IV.

6.1. Cuerpo y alma en los cuentos: “Axolotl” y “Lejana”.

“Metamorfosis. Las transformaciones de unos seres en otros, de unas especies en otras, corresponden en términos generales al gran simbolismo de la inversión, pero también al sentimiento esencial de la diferencia entre lo uno indistinto primigenio y el mundo de la manifestación. Todo se puede transformar en todo porque nada es realmente nada. La transmutación es otra cosa. Esa metamorfosis en sentido ascendente aparta las apariencias del movimiento de la Rueda de las Transformaciones y las dirige, por el camino del radio, hacia el “motor inmóvil” del centro inespacial e intemporal”.¹²¹

La metempsicosis o transmigración se basa en la idea de que un alma puede salir de un cuerpo y residir en otro, sea humano, animal u objeto inanimado. Esta antigua idea ya aparece en culturas tribales tanto en Oriente como en Occidente.

Se analizará la aparición de esta creencia en los cuentos “Axolotl” y “Lejana”; el primero de ellos manifiesta:

“Después supe mejor, la contracción de las branquias, el tanteo de las finas patas en las piedras, la repentina natación (algunos de ellos nadan con la simple ondulación del cuerpo) me probó que eran capaces de evadirse de ese sopor mineral en que pasaban horas enteras”.¹²²

Con una frase, breve y decidora (“Después supe mejor”), Cortázar, por medio del narrador, nos anuncia que éste articula su discurso desde la perspectiva del axolotl, pues de otra manera es inentendible que pueda saber respecto de ese “sopor mineral”. En este sentido, se podrá objetar que quizás sea una especulación del narrador que se genera a partir de la obsesiva y pormenorizada observación, pero ¿qué sucede entonces con la prolepsis, es decir, con esa anticipación narrativa del comienzo de párrafo?

¹²¹ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958, p. 293.

¹²² Cortázar, Julio: “Axolotl”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 117.

Con la intención de dilucidar cómo se manifiesta la metempsicosis o transmigración, analicemos el siguiente fragmento:

“Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos una vez más trataban de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la cara del axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí”.¹²³

El fragmento anterior comienza con una suerte de explicación del narrador respecto de aquello que (de manera inexplicable) le está sucediendo, piensa que es sólo es su sensibilidad proyectada en los axolotl. Sin embargo, pronto, sin mediar “transición” ni “sorpresa” admite y comprende que “ya es un axolotl”. El proceso de transmigración ha concluido.

Más adelante, en este cuento, la evidencia de la transmigración no resiste discusión cuando el mismo narrador expone lo siguiente:

“Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía –lo supe en el mismo momento- de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles”.¹²⁴

En este sentido, habría que advertir que la transmigración se realiza no conscientemente, sino con la conciencia, con el razonamiento que es privativo del género humano. Conciencia que lo hace “moverse lúcidamente” entre los demás axolotl.

La idea de la metempsicosis o de la transmigración se halla en los Upanishads como doctrina de la reencarnación o Samsara:

¹²³ Cortázar, Julio: “Axolotl”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 119.

¹²⁴ Cortázar, Julio: “Axolotl”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 120.

“La doctrina de la reencarnación corresponde en un principio a un mito que relata la marcha de los desaparecidos al reino de la bienaventuranza. Explica que la luna crece o mengua porque absorbe las almas que llegan de la tierra, y transcurrido cierto tiempo las envía al cielo, o las devuelve a la tierra en la lluvia.”¹²⁵

Más específicamente, la doctrina de la reencarnación aparece en los Upanishads en relación con el siguiente mito:

“Todos los que abandonan este mundo van a la luna. La mitad creciente se llena con sus vidas; en la mitad menguante se efectúa su muerte. La luna es la puerta del cielo. A quien sabe responder, le permite pasar. A quien no sabe responder, lo devuelve, transformándolo en lluvia, lo deja caer sobre la Tierra; vuelve a nacer aquí y allí, según sus actos y sus conocimientos, en forma de gusano, polilla, pez, pájaro, león, jabalí, chacal, tigre, hombre, o lo que sea. Porque cuando un hombre llega a la luna, la luna le pregunta: ¿Quién eres? Y él debe responder: Soy tú... Si habla así, la luna le deja marchar por encima de sí misma”.¹²⁶

El sentido o conciencia mítica de Julio Cortázar se acentúa en el cuento “*Axolotl*”, puesto que, por medio del narrador, sitúa al lector frente a esta doble posibilidad: mito y arquetipo:

“Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad”.¹²⁷

Esta noción de la reencarnación también era conocida en la Grecia antigua, especialmente en el orfismo, y fue adoptada en forma filosófica por Platón y los pitagóricos. Véase qué dicen al respecto:

El mito básico propuesto por los órficos dice lo siguiente:

¹²⁵ Schweitzer, Albert: *El pensamiento de la India*, Fondo de cultura económica, México, 1952, p. 51.

¹²⁶ Ibid, p. 73.

¹²⁷ Cortázar, Julio: “*Axolotl*”, *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 118.

Dionisio, siendo niño es descuartizado y, posteriormente, devorado por los Titanes. La diosa Atenea, solo salvó su corazón, éste es tragado por Zeus, quien de esta manera engendra nuevamente a Dionisio. Zeus destruye a los Titanes con el rayo y de las cenizas de éstos surge el género humano.

A partir de este mito el Orfismo articula la dualidad antropológica y su propuesta moral, es decir, el ser humano está constituido por un cuerpo y por un alma, lo titánico y lo dionisiaco, respectivamente. En suma, el hombre consta de dos principios: el bien (alma), divina e inmortal, que merece y necesita de nuestros cuidados; y, el mal (cuerpo), mortal y que es necesario despreciar.

“Tras un ciclo de nacimientos y reencarnaciones, el alma vuelve a la divinidad. Su propuesta moral es la liberación en esta vida de la cárcel del cuerpo, de la carne y de las pasiones”.¹²⁸

“*Lejana*” es otro de los relatos que da cuenta del arquetipo de la metempsicosis o de la transmigración, pero en esta ocasión, a diferencia de “*Axolotl*” este proceso se produce de persona a persona entre seres que viven en distintos lugares geográficos.

“A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan”.¹²⁹

Alina Reyes, la narradora del cuento “*Lejana*”, siente no sólo que es otra persona, sino que, además, padece el sufrimiento de esa otra persona, Lejana, que atraviesa por infortunios, como, por ejemplo, maltrato físico y carestía de lo material. Alina cree que puede mitigar el sufrimiento de Lejana soportando desde su propia existencia los sinsabores de esa otra mujer:

“Entonces me importa menos, es un poco cosa personal, yo conmigo; la siento más dueña de su infortunio, lejos y sola pero dueña.

¹²⁸ Bowra, C. M.: *Historia de la literatura griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 42.

¹²⁹ Cortázar, Julio: “*Lejana*”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 28.

Que sufra, que se hiele; yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco”.¹³⁰

Más adelante Alina dirá que esta forma de ayuda tiene un carácter preventivo, puesto que es, estableciendo una comparación, como hacer vendas para un soldado que todavía no ha sido herido.

Alina Reyes se debate insistentemente en una reflexión que no termina de convencerla si lo que le sucede es parte de un sueño que se confunde con la vigilia o de una realidad contaminada por los fantasmas del sueño. Sabe, sin tener certezas, de lugares, climas y de personas.

“Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, o a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás.) No valen, igual sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque allí es el frío, allí me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod –o Erod, o Rodo- y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo”.¹³¹

Se aprecia en el fragmento anterior una pre-conciencia, quizás un conocimiento previo que deviene de otro tiempo, de un alma que ha existido desde siempre, que es, como dijimos antes, inmortal, un alma que repite su ciclo, independiente del espacio-tiempo. Alina presiente el frío y la humedad en sus pies, lo que la hace pensar en Budapest en perjuicio de otros dos lugares.

La protagonista Alina, cree que sueña, sin embargo hace partícipes a los lectores de cómo ese sueño se va haciendo (adhiera) parte de la realidad que necesita conocer más allá de una simple insinuación.

¹³⁰ Cortázar, Julio: “Lejana”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 28.

¹³¹ Cortázar, Julio: “Lejana”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 30.

“Llegó al puente y lo cruzó hasta el centro, andando ahora con trabajo porque la nieve se oponía y del Danubio crece un viento de abajo, difícil, que engancha y hostiga. Sentía cómo la pollera se le pegaba a los muslos (no estaba bien abrigada) y de pronto un deseo de dar vuelta, de volverse a la ciudad conocida. En el centro del puente desolado la harapienta de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya teniéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor liberándose al fin –lo creía con un salto terrible de júbilo y frío- estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares”.¹³²

Finalmente, Luis María acompaña a su esposa Alina a Budapest. En la ciudad ella sale a caminar con el ánimo de encontrar aquel puente y aquella mujer que ya la sentía parte de su psique, de su intimidad. Ahora siente el frío que antes sólo percibía en una suerte de intuición. El ensayo llegaba a su fin, el encuentro con Lejana se materializaba en un abrazo, que será el comienzo de la “fusión total”.

“Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose”.¹³³

En el fragmento anterior advertimos que la transmigración comienza su proceso con las dos mujeres. Desde el inicio del párrafo, somos testigos que Alina hesita, no sabe quién llora, sin embargo son sus mejillas y sus pómulos, son sus hombros y sus fatigas las que la ponen alerta de esta metempsicosis, hasta que, por fin, con dolor, quizás con desesperación, observa su escisión, ya es Lejana y Lejana es ella. Esa ella que se va, alejándose, sin mirar hacia atrás.

¹³² Cortázar, Julio: “Lejana”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 36.

¹³³ *Ibid*, p. 37.

6.2. Irrupción de lo fantástico, la puerta-umbral y el agente en los cuentos: “Axolotl” y “Lejana”.

“La clasificación simbólica de los animales corresponde con frecuencia a la de los cuatro elementos; seres como el pato, la rana, el pez, a pesar de su diferencia se hallan en relación con las “aguas primordiales” y pueden ser, por lo tanto, símbolos del origen y de las fuerzas de resurrección”.¹³⁴

Azar, curiosidad, contemplación, perseverancia son algunos de los términos que pueden aplicarse al cuento “Axolotl” y que darían cuenta cabal de lo que le sucederá al narrador-personaje. El cuento comienza con una prolepsis que evidencia la experiencia que se relata y explica en adelante.

“Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del *Jardin des Plantes* y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl”.¹³⁵

Más adelante esto es confirmado con una observación que el mismo narrador-personaje realiza respecto de una descripción que hace de los axolotl:

“Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso) semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro cuerpo”.¹³⁶

En este cuento Cortázar juega con las posibilidades de la contemplación entre el sujeto que contempla y el que es contemplado.

“Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa.

¹³⁴ Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958, p. 85.

¹³⁵ Cortázar, Julio: “Axolotl”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p.115.

¹³⁶ *Ibid*, p. 116.

(...) No quise consultar obras especializadas, pero volví al día siguiente al *Jardin des Plantes*. Empecé a ir todas las mañanas, a veces de mañana y de tarde. El guardián de los acuarios sonreía perplejo al recibir el billete. Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos”.¹³⁷

Este cuento parte de una situación concreta y realista, sin embargo, de manera gradual, la normalidad, la racionalidad se ve desafiada por una descomposición de los límites que separan lo que está dentro y fuera, al sujeto y al objeto.

El momento de la irrupción de lo fantástico comienza a manifestarse en el instante preciso que hace contacto visual con los axolotl:

“Su mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: “Sálvanos, sálvanos”. Me sorprendía musitando las palabras de consuelo, transmitiendo pueriles esperanza. Ellos seguían mirándome, inmóviles; de pronto las ramillas rosadas de las branquias se enderezaban. En ese instante yo sentía como un dolor sordo; tal vez me veían, captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas. No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo”.¹³⁸

Lo fantástico, como queda en evidencia en el fragmento anterior, irrumpe a partir de las recíprocas miradas entre los axolotl y el narrador-protagonista. Son miradas que suplican ayuda para abandonar una forma que los aprisiona. Miradas que provocan “un dolor sordo”, dolor que, tal vez, es el comienzo de la transmigración.

En cuanto al *agente* que propicia la irrupción de la que hablábamos anteriormente; éste se manifiesta por medio de lo fortuito:

“El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavo real después de lenta internada. 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. Era amigo de los leones y las panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios. Dejé mi bicicleta contra las rejas y fui a ver los tulipanes. Los leones estaban

¹³⁷ Cortázar, Julio: “Axolotl”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 115-116.

¹³⁸ *Ibid*, p. 118.

feos y tristes y mi pantera dormía. Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa”.¹³⁹

La fortuna desempeña un papel fundamental en el posterior desarrollo de este cuento, puesto que sin ella el narrador-personaje jamás hubiera llegado al acuario. Acude al acuario no por un acto volitivo, sino porque los leones estaban feos y porque la pantera estaba durmiendo. Asoma un dejo de voluntad sólo porque no tuvo otra alternativa, es por eso que “opta” por los acuarios.

El umbral por el cual el narrador-personaje ingresa a la “otredad” de la transmigración son los ojos de los axolotl:

“Les temía. Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y el guardián no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos. “Usted se los come con los ojos”, me decía sonriendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro. Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia”.¹⁴⁰

Como se dijo anteriormente, todo *umbral* que se precie de tal posee un *guardián* que custodia el ingreso a la “otredad”. Aquí el *umbral* que se constituye en los ojos de los axolotl que lo “devoraban lentamente”.

En “*Lejana*” el elemento fantástico hace su irrupción cuando Alina Reyes comienza a manifestar problemas para conciliar el sueño.

“Qué felices son, yo apago las luces y las manos, me desnudo a gritos de lo diurno y moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros. *Now I lay- me down to sleep...*”.¹⁴¹

¹³⁹ Cortázar, Julio: “Axolotl”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 114.

¹⁴⁰ Ibid, p. 118.

¹⁴¹ Cortázar, Julio: “Lejana”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 127.

A partir de esta situación que, en apariencia, trasunta normalidad, se inicia la irrupción gradual de lo fantástico. El fragmento anterior es sumamente ilustrador respecto de la transmigración que sufrirá Alina posteriormente. Ella ya no se siente dueña de sí misma, intuye una “otredad” que advierte a través de las siguientes metáforas: “soy una horrible campana resonando”, “una ola”; en la primera de ellas, da cuenta que ella no es sino el simple “eco” del ruido provocado por la campana; en la segunda de ellas, no es más que la “forma” que producen fenómenos externos.

En relación al *umbral*, éste se manifiesta de manera concreta por medio de un *punte* que se reitera en sus sueños en donde gradualmente tiene la convicción de encontrar a “*Lejana*”:

“Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión. Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? Idea que vuelve como vuelve como Budapest donde dónde habrá tanto puente y nieve que rezuma”.¹⁴²

Más adelante, una vez en Budapest, Alina dirá:

“En el puente la hallaré y nos miraremos. (...). Y esa será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro”.¹⁴³

Finalmente, Alina decide caminar por el puente y cruzar el *umbral*, cuyo paso la convertirá en “*Lejana*”:

“En el centro del puente desolado la harapienta de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya teniéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor liberándose al fin –lo creía con un salto terrible de júbilo y frío- estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se

¹⁴²Cortázar, Julio: “Lejana”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 30.

¹⁴³ Ibid, p. 34.

abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares”.¹⁴⁴

El insomnio es el que actúa como agente en este cuento, puesto que el “desdoblamiento” que comienza a sufrir Alina comienza a partir de un sueño que no puede conciliar; perdida, en parte, esta capacidad, Alina llega a confundir los planos de vigilia y sueño al punto de no poder discernir entre uno y otro, como ya lo habíamos señalado precedentemente. Para inducir el sueño Alina es capaz de inventar anagramas y palíndromas:

“Así paso horas de cuatro, de tres y de dos, y más tarde palíndromas. Los fáciles, salta Lenín el atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átale, demoníaco Caín, o me delata (...). Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Cortázar, Julio: “Lejana”, *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995, p. 35.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 28.

CONCLUSIÓN.

“En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo”.¹⁴⁶

En concordancia con los “principios orientadores” de Julio Cortázar, esperamos que este trabajo se haya traducido en un análisis que convenza de la importancia no sólo de revisar los mitos con una visión distinta, sino también de ver cómo éstos, por medio del análisis de los arquetipos míticos, pueden suscitar narraciones con enorme capacidad plurisignificativa, lo que explica que estas historias sean susceptibles de distintas lecturas e interpretaciones, las que cada lector realiza a partir de su cultura, su contexto temporo-espacial, su sensibilidad, su dominio del lenguaje o su gusto estético. Tal es el caso de los cuentos de Julio Cortázar que exigen una lectura atenta, lúdica y desembarazada de los prejuicios y juicios “esclerosados” de los estudiosos, tal como lo afirma este autor en su libro “*Obra crítica/2*”:

“Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes, a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable; en segundo lugar, los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquéllos sólo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades”.¹⁴⁷

El escritor no captura al mundo a través de la razón sino de la intuición. Intuición que es inmediatez del conocimiento pues no tiene el “entre” heideggeriano entre sujeto que conoce y objeto conocido que genera tantos ruidos y relativiza la percepción: la única manera de conocer la mesa es siendo un poco mesa, reconociendo la naturaleza común que sustancializa; vagando en la madera, empapándose de resina, mareándose en los nudos,

¹⁴⁶ Cortázar, Julio: *Obra Crítica/2*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 509.

¹⁴⁷ Ibid, p. 511.

astillándose y doliéndose de las heridas provocadas por los clavos. Recobrar el respeto y la relación armónica del hombre primitivo que volcaba en el mito su concordia con el universo.

Así, la literatura no es el vehículo para derramar los sentimientos personales o las fallidas o felices relaciones amorosas; es conocimiento o un objeto para el conocimiento. La epifanía no es otra cosa que un descubrimiento que el escritor entrega en un texto, es una suerte de dialecto angélico cuyo código, las más de las veces, no consiguió una sintaxis inteligible o que, dada su profundidad, es difícil decodificar o traducir en la limitada herramienta del lenguaje. Como puede, el escritor nomina las realidades que intuye emulando al Verbo creador que señala San Juan en su Evangelio.

La captura de los conceptos no se da como un todo completo. En el mejor de los casos no pasa de ser un susurro, una sombra, un rasguño apenas perceptible, puesto que las ideas no se presentan con adherencias lingüísticas, como vocablos o constructos y es el escritor, músico o artista el que traducirá esa intuición en una forma determinada. Y no siempre es buena la traducción. Empezando porque no todos tienen la especial sensibilidad o dicho metafóricamente, no todos tienen “buen oído” y, segundo porque, en el caso del escritor, utiliza la herramienta de un lenguaje que viene contaminado desde los mercados del mundo: el uso de las palabras termina desgastándolas hasta vaciarlas de contenido. El uso frecuente de determinados vocablos en un determinado matiz o acepción ofrecen una resistencia activa al escritor quien debe re-nominarlas, cargarlas nuevamente de significación. Pero el grueso del problema está en nominar conceptos que ya estaban, pero que eran desconocidos antes del hallazgo del escritor, entonces, hay que inventar el vocablo para ese nuevo concepto. En este proceso de traslado del concepto al papel se produce el momento inexplicable o el espacio de lo inefable que consagra un texto literario como obra de arte y deslegitima al resto de textos que, pueden aparecer como muy lúcidos o bien contruidos, pero a los cual les faltó ese pequeño gran paso.

Un rasgo esencial es la intimidad entre el lector y el texto literario que se presenta en la soledad de un cuarto o en el silencio de la biblioteca y que interroga respecto de las

cuestiones fundamentales de la existencia. A esa interpelación que obliga a la introspección se responde con el asombro o la conmoción: algo ha pasado en las distintas existencias, algo se ha desvelado para el hombre. Eso es precisamente la literatura: revelación. Si no hay esa certeza, no hay literatura.

Es así que el conocimiento del mito abre horizontes nuevos, amplía y profundiza los ya existentes. Es, en otras palabras, un vehículo de verdades, de las verdades más profundas. Por el mito corre la savia, el conocimiento formal e informal, consciente e inconsciente de un grupo cultural. Está creado por un grupo humano que va agregando ingredientes a este “mapa humano”. Es probable, a la luz de lo analizado, que los mitos, para Cortázar, sean pistas del potencial espiritual del ser humano, ya que, en el interior de los mitos se encuentran los arquetipos, es decir, los temas humanos que han ocupado al hombre desde siempre. Jung sostiene en su libro *“El hombre y sus símbolos”* que al dialogar con estos temas humanos o fuerzas internas por medio de los sueños o de los mitos se aprende a conocer y a entender el nivel más profundo y sabio del ser interior.

De esta forma se entiende que el mito no es la explicación simplificada de los fenómenos naturales, que tarde o temprano, la ciencia ha ido desvelando. Tampoco era la forma de acercarse a la explicación de fenómenos paranormales o metafísicos, ni es la sopa desde donde se cocinan los esoterismos.

La obra de arte se define por su universalidad y atemporalidad, que son características esenciales también de los mitos.

Por otra parte, el estudio de los arquetipos no sólo entrega un acercamiento estético más profundo como opción de análisis, sino que da cuenta de las preguntas fundamentales de la especie. Es la metafísica que encontró su centro y se renueva, ya no como un farragoso tratado de miles de páginas sino, como un verso, una estrofa o un cuento que contiene las mismas preguntas y sabias posibilidades de respuesta.

En conclusión, el arquetipo es una revelación de lo existente en forma de latencia que se manifiesta por medio de los sueños, de las fantasías, de las intuiciones, de los mitos. Estas manifestaciones del espíritu son frutos de la vida interior, vida que se encuentra en un fluir eterno desde las profundidades del hombre. En este sentido, el arquetipo parte de las imágenes contenidas en el alma humana, imágenes que se encuentran en el inconsciente colectivo, por eso el arquetipo tiende a explicar el mundo por el hombre; en éste, se encuentra la psique que merced a su energía se manifiesta en imágenes que le son comunes a toda la humanidad, dando, de esta manera, como se dijo, respuesta a las interrogantes más fundamentales del ser humano.

Al respecto es ilustrador y concordante con la “otredad” de Julio Cortázar lo que manifiesta don Miguel de Unamuno en su libro “*Ensayos y artículos*”:

“Frente a todas las negaciones de la lógica que rige las relaciones aparienciales de las cosas, se alza la afirmación de la “cardíaca” que rige los toques sustantivos de éstas. Aunque tu razón te diga que se te ha de derretir la conciencia algún día, tu corazón, despertado y alumbrado por la congoja infinita, te enseñará que hay un mundo en donde la razón no es guía...”¹⁴⁸

En definitiva, como sostiene el mismo Cortázar, el espíritu humano tiene miedo de sí mismo; temor que se encuentra presente en el otro rostro de las cosas, en aquella realidad paralela que se encuentra a la vuelta de la esquina. Como buen surrealista este autor, valora más el mundo desconocido que introduce en la vida de todos los días y crea ese sentimiento de incomodidad y de intranquilidad; logrando, con ello, por medio de sus historias el rechazo del hábito y de la tradición. Rescata, de esta forma, el vasto universo latente de la otredad.

La convicción de un orden paralelo en Julio Cortázar nace de la imaginación, del arte y de la forma estética, las que en conjunto, son revolucionarias, puesto que destruyen las convenciones y enseñan a mirar, a pensar y a sentir de nuevo, tal como lo hizo Alfred Jarry.

¹⁴⁸ De Unamuno, Miguel: *Ensayos y artículos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1969, p. 54.

BIBLIOGRAFÍA.

1. Alazraki, Jaime: *¿Qué es lo neofantástico?*, Editorial Gredos, Barcelona, 1983.
2. Bayer, Raymond: *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
3. Bergua, Juan: *Mitología Universal*, Editorial Ibérica, Madrid, 1960.
4. Bernabé, Alberto: *Filósofos presocráticos*, Ediciones Altaza, S.A., Barcelona, 1997.
5. Borges, Jorge Luis: *Nueva Antología personal*, Editorial Club Bruguera, Barcelona (España), 1980.
6. Bowra, C. M.: *Historia de la literatura griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
7. Campbell, Joseph: *Las máscaras de Dios*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1992.
8. Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
9. Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle Editor, Barcelona, 1958.
10. Cortázar, Julio: *Papeles inesperados*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2009.
11. Cortázar, Julio: *La otra orilla*, Editorial Punto de lectura S.L. Madrid (España), 2008.
12. Cortázar, Julio: *Imagen de John Keats*, Editora Punto de Lectura S.L. , Ciudad de Buenos Aires, 2004,
13. Cortázar, Julio: *Obra Crítica/1*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004.
14. Cortázar, Julio: *Obra Crítica/2*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004.
15. Cortázar, Julio: *Historias de cronopios y famas/ Un tal lucas*, Alfaguara, Ciudad de Buenos Aires, 2004.
16. Cortázar, Julio: *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Ciudad de Buenos Aires, 2004.
17. Cortázar, Julio: *Las armas secretas*, Editorial So, 2002.

18. Cortázar, Julio: *Cuentos completos/2*, Alfaguara S.A., Buenos Aires, 1996.
19. Cortázar, Julio: *Bestiario Deshoras*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.
20. Cortázar, Julio: *Final de juego/ Queremos tanto a Glenda*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.
21. *Diccionario Real Academia Española de la lengua*, Editorial Océano S.L. Barcelona, España, 2004.
22. Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Editora Punto de Lectura, Buenos Aires, Argentina, 2004.
23. Frazer, Sir James George: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires, 1991.
24. Freud, Sigmund: *Tótem y tabú*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
25. Jaspers, Karl: *Esencias y formas de lo trágico*, Editorial Sur S.R.I., Buenos Aires, 1960.
26. Jung, G. Carl: *El hombre y sus símbolos*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1995.
27. Jung, C. G.: *Los arquetipos e inconscientes colectivos*, Editorial Paidós, Argentina, 1970.
28. Malinowski, Bronislaw: *Estudios de psicología primitiva*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona España, 1998.
29. Platón: *Diálogos*, Editora Espasa – Calpe, S. A., Buenos Aires, Argentina, 1964.
30. Poe, Allan, Edgard: *Narraciones extraordinarias*, Editorial ZIG-ZAG, Santiago de Chile, 1993.
31. Schweitzer, Albert: *El pensamiento de la India*, Fondo de cultura económica, México, 1952.
32. Shakespeare, William: *Hamlet*, Empresa Editores Zig-Zag S.A., Santiago de Chile, 2009.
33. Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora de libros S.A. México 1980.
34. Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Ediciones Altaza, S.A., Barcelona, 1997.

35. Unamuno, Miguel de: *Ensayos y artículos*, Centro Editor de América Latina S.A., 1969.
36. Wheelwright, Philp y Gómez, César: *Metáfora y realidad*, Editores Espasa Calpe, España, 1979.

Otras referencias:

1. Cortázar, Julio: *El sentimiento de lo fantástico*,
<http://juliocortazar.com.ar/cuentos/confe1.htm>.p.1