



La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar

Agustina Ledesma
Universidad Nacional de La Plata
agusledesma@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone indagar los cuentos de Julio Cortázar pertenecientes al volumen *La otra orilla*, escrito entre 1937 y 1945, pero publicado recién en 1995. Un libro inicial en la producción de Cortázar, permite analizar algunos de los rasgos de su obra, anteriores a *Bestiario*. A este respecto, si los años cuarenta son años donde se delimitan diferentes formas de lo fantástico en la literatura argentina y en la literatura rioplatense, interesa considerar el modo en que el escritor define estos aspectos de su narrativa en *La otra orilla*. Los cuentos del volumen presentan, en este sentido, un Cortázar que si bien ya plantea lo fantástico en los intersticios de la realidad, también incorpora, de una manera poco equiparable a lo que sucede en sus ficciones posteriores, elementos sobrenaturales (manos que crecen, vampiros y dobles), acercándose así al "modo fantástico" de escritores previos, entre los que podemos nombrar a Horacio Quiroga o Leopoldo Lugones. De este modo, la ponencia reflexiona sobre las formas en que puede leerse la obra inicial de Cortázar en el contexto de las definiciones de lo fantástico en la época.

Palabras clave: Julio Cortázar - Horacio Quiroga - Leopoldo Lugones - fantástico rioplatense

Si de definir lo fantástico se trata, es el propio Julio Cortázar quien sostiene la dificultad de encontrar una caracterización certera.¹ En "Notas sobre lo gótico en el Río de La Plata", al cuestionarse el por qué de la gran producción de esa literatura en

¹ La cuestión de lo fantástico como definición de género o simplemente característica de los relatos, ha sido largamente debatida por grandes teóricos de la literatura. Todorov es uno de los primeros en problematizar esta cuestión llegando a definir lo fantástico como un género literario caracterizado por carecer de una explicación racional para lo que se está contando, diferenciándolo así de lo maravilloso y de lo extraño: "Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las 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" (2006: 24). Pero es Rosemary Jackson quién, al definir lo fantástico ya no como un género sino como un modo ubicado entre lo mimético y lo maravilloso, nos permite pensar lo fantástico de una manera más general: "Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista- y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en esos términos- es manifiestamente irreal" (1986: 32).



nuestro país, define lo fantástico de manera muy amplia, incluyendo tanto lo "insólito" como lo "misterioso", lo "terrorífico" y hasta lo "sobrenatural". Cortázar afirma así que la sensación de lo fantástico "varía considerablemente a lo largo del curso de la historia y de una cultura a otra" (1994: 93).

En el volumen *La otra orilla*, escrito entre los años 1937 y 1945 pero publicado recién en los '90, nos encontramos con un Cortázar anterior al de *Bestiario*, un primer Cortázar que si bien ya plantea lo fantástico en los intersticios de la realidad cotidiana, aún no se separa del todo de elementos y tópicos afines a textos fantásticos previos (la figura del vampiro en "El hijo del vampiro", un llamado telefónico desde el más allá en "Llama el teléfono, Delia", la bruja y los dobles en "Las Historias de Gabriel Medrano").² Así, este primer Cortázar nos posibilita pensar estos cuentos como una especie de puente que estaría uniendo dos orillas, una propia: la literatura fantástica que Cortázar desarrolla a partir de *Bestiario*, y otra ajena: la literatura fantástica rioplatense anterior, de autores como Horacio Quiroga o Leopoldo Lugones.

La poética de lo fantástico que Cortázar define a partir de su primera publicación tiene ciertas características que se mantienen en su escritura dándole una identidad propia. Como es bien sabido, lo fantástico se da de manera intersticial, esto es, "entre dos momentos o dos actos racionales" (Goloboff 2004: 279). En primera instancia aparece el mundo ordinario o cotidiano para luego ser perturbado. La realidad, para Cortázar, es la nuestra, solo que sus límites deben ser estirados³. Cuentos como "Ómnibus", "Autopista del Sur" o "No se culpe a nadie", solo para nombrar algunos, se

² No se puede negar que tanto en *Bestiario* como en *Final del juego* hay cuentos que tratan la temática de las metamorfosis, "Axolotl" y "Lejana" son ejemplos de esto. Pero la diferencia que se establece con las metamorfosis de *La otra orilla* son claras. Siguiendo a Alazraki, quien introduce la categoría de "neofantástico", podemos decir que estos cuentos "prescinden de los bastidores y la utilería que contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos:" (2001: 279). Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en "Axolotl" donde el narrador dice: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl [...] Ahora soy un axolotl" (Cortázar 2007: 517).

³ Dice Mario Goloboff: "Para Cortázar, la realidad, nuestra realidad, lo abarca todo, inclusive lo fantástico. Lo que, en su opinión, sucede, es que una lógica cartesiana ha invadido o, mejor dicho, limitado, los contornos de la realidad. Pero en ella caben, deben caber, los sueños, las fantasías, los desordenes. Por eso, cada vez que habla de realismo, le agrega comúnmente un adjetivo: 'ingenuo', 'falso', etcétera" (2004: 279-280).



centran en actos de todos los días: tomar un colectivo, quedarse en un embotellamiento, ponerse un pulóver.

En gran parte de los cuentos de *La otra orilla*⁴ lo fantástico se va a apoyar en esta "orilla propia" donde algo del orden de lo fantástico quiebra ese mundo cotidiano y familiar: un llamado telefónico en "Llama el teléfono, Delia", un hombre que regresa de la oficina en "Mudanza", un profesor que visita a una antigua amiga en "Distante espejo", un chico que duerme en "Retorno de la noche". Pero, a su vez, en el apartado "Plagios y Traducciones", encontramos el cuento titulado "El hijo del vampiro", donde aparece una atmósfera de características góticas y modernistas que posibilita pensar en esa "otra orilla de lo fantástico", que también va a estar presente a nivel temático en el resto de los relatos.

En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov introduce la categoría de "temas del yo" para hacer referencia a las rupturas del límite entre la materia y el espíritu: las metamorfosis del yo y la multiplicación de la personalidad.⁵ Es así como en estos cuentos de Cortázar los personajes principales sufren rupturas de su individualidad, cambiando de cuerpo o separándose de éste, tópico clave en el decadentismo y reutilizado en cuentos de la etapa modernista, como los de Lugones y Quiroga.

En "Mudanza", Cortázar narra la historia de Raimundo Velloz, un oficinista que, como todos los días de su vida, cumple la misma rutina: va al trabajo, regresa a su casa, se sienta en el sillón, toma café, mira la televisión, etc. Pero un día regresa y comienza a notar algunas leves diferencias en sus percepciones, tanto de su hogar como de su entorno: las confusiones de su familia respecto de la hora de su regreso y del medio de transporte que utiliza, la voz de su madre y el vestido que parece usado pero que jamás

⁴ El volumen *La otra orilla* está compuesto por tres apartados: "Plagios y Traducciones", "Historias de Gabriel Medrano" y "Prolegómenos a la Astronomía".

⁵ En relación a las metamorfosis, Todorov dice: "lo sobrenatural comienza a partir del momento en que nos pasamos de las palabras a las cosas que esas palabras se supone que designan." (2006: 117). Por otro lado, Rosemary Jackson las define de este modo: "...el yo se convierte en otro a través de una metamorfosis autogenerada, a través de una separación de sí mismo que experimenta el sujeto, con la consiguiente división o multiplicación de identidades..." (1986: 56).



le vio puesto, el cuadro del tío y otros pequeños detalles, para finalmente descubrir que él ya no es Raimundo sino que se ha transformado en Jorge⁶.

En "Distante espejo", por otro lado, el objeto-espejo funciona como metáfora o comparación. El cuento narra la historia de un profesor que hace cuatro años enseña en Chivilcoy y que le gusta pasar los días encerrado en su habitación leyendo y estudiando. Pero un día, rompiendo con su ordenada rutina, sale a caminar sin rumbo hasta encontrarse con la casa de una antigua amiga y decide visitarla. Al entrar descubre que se encuentra en su propia casa, la pensión de Doña Micaela, y al ingresar al que sería su cuarto se ve a sí mismo, estudiando y leyendo como de costumbre. La referencia al cuento "El horla" de Guy de Maupssant en boca del propio narrador acerca el relato a esa otra orilla decadente de fines del siglo XIX y principios del XX. Pero, a diferencia de este cuento francés, el encuentro entre el narrador y su otro-yo no deriva en un diálogo entre ambos sino que evoca la acción de mirarse en un espejo, ya que este otro-yo no parece notar otra presencia en la habitación, no lo mira ni una sola vez, y el protagonista dice sentir "la indiferencia con que se soslaya la propia imagen al pasar frente a un espejo" (Cortázar 2007: 104)⁷. Pero al regresar otro día ya no se encuentra

⁶ Resulta interesante relacionar estos cuentos previos de Cortázar con las *Meditaciones Metafísicas* del filósofo francés René Descartes. La manera en que los personajes comienzan a percibir los intersticios en esa realidad cotidiana recuerda la duda metódica de este filósofo.

Si nos detenemos en cómo este personaje va notando las diferencias entre un lugar y otro o una persona y otra a través de los sentidos, se ve claramente. Así, cuando Raimundo llega a su edificio y se cruza con una vecina, él dice que le parece "levemente más joven" (Cortázar 2007: 88). Luego, al besar a su hermana, "nota que la mejilla no es tan suave y tersa" (Cortázar 2007: 88). En relación al cuadro del tío Horacio, Raimundo "no recuerda haberle visto nunca esos labios y esa mano colgando como un pañuelo abierto, porque en realidad el retrato del tío Horacio tiene las manos en los bolsillos..." (Cortázar 2007: 90). Estas observaciones llevan, poco a poco, a que el personaje principal comience a dudar de los sentidos como dadores de verdad y también a que nosotros, siendo lectores, comencemos a percibir la presencia de lo extraño, de lo fantástico, que va ganando lugar en el relato. Para Descartes, los sentidos no eran confiables porque si podían engañar a veces, ¿cómo podíamos estar seguros de que no nos estaban engañando siempre? Y es esto justamente lo que toma la literatura fantástica (la de Cortázar en este caso) como disparador para conocer lo "otro", lo extraño, el "unheimlich" de Freud.

⁷ Descartes analiza en la sexta meditación la diferencia que existe entre el espíritu y el cuerpo debido a que "el cuerpo es siempre divisible por naturaleza, y el espíritu es enteramente indivisible" (1959: 110). Este cuento, y los otros dos analizados en esta ponencia, entonces, plasman esa diferencia. Es el cuerpo el que es susceptible de dividirse o, como en este último caso, multiplicarse; en cambio, el espíritu siempre es uno, el del narrador. Si bien Descartes habla de una división de miembros del cuerpo: un pie, un brazo, etc., en este cuento fantástico es el cuerpo el que se multiplica por entero, dándole así no solo existencia material sino también vida (el cuerpo se mueve, lee, escucha música y toma mate), pero en ningún momento aparece la voz de ese otro yo del narrador. El espíritu sigue siendo uno solo. Así, la metáfora



en su casa, y en el lugar en el que días atrás había estado su habitación, no halla más que una sala de estar. En este punto, tanto lector como personaje están inmersos en la duda fantástica, ¿sucedió realmente lo que contó el narrador o fueron alucinaciones? Esta duda se resuelve cuando, en el último párrafo, el personaje ve en el escritorio de su amiga las iniciales grabadas en la madera que la noche anterior él mismo había tallado en el suyo.

En los cuentos de Lugones y Quiroga, las metamorfosis operan de manera similar transformando a los personajes en otra cosa. Juan B. Ritvo en su artículo titulado "Lugones: El esplendor soberano", hace hincapié en cómo la confusión de los órdenes - mineral, vegetal, animal- presente en la narrativa de este autor (pero también puede decirse que en la Horacio Quiroga), perturban las nociones de clase, orden y jerarquía aristotélicas. Para Ritvo, los relatos de *Las fuerzas extrañas*

... describen con precisa fruición cataclismos y horrores cuya causa es la confusión indebida de los géneros, la sodomización de la naturaleza, el acercamiento trasgresor de extremos que deberían haber conservado su elegante equidistancia. (1990: 39)

Así, estos cuentos se constituyen a través de la mezcla o la conjunción entre hombres y animales o entre vida y muerte.⁸

En "Un fenómeno inexplicable" de Leopoldo Lugones, el tema de la metamorfosis o el doble aparece claramente desarrollado. Un ex-militar realiza unos extraños experimentos despertando en su propio cuerpo un poder rebelde. Dice el personaje:

Una distracción prolongada, ocasionaba el desdoblamiento. Sentía mi personalidad fuera de mí, mi cuerpo venía a ser algo así como una afirmación del no yo, diré expresando concretamente aquel estado. Como las impresiones se avivaban,

del espejo funciona en otro sentido también: es el narrador el que mira su reflejo, que, al igual que en un espejo, puede moverse e imitar los movimientos pero no tiene conciencia.

⁸ En relación con la conjunción entre animales y hombres podemos citar "Los caballos de Abdera" de Leopoldo Lugones, donde aparecen caballos cuyos comportamientos "tienen un siniestro contenido humano" (Jitrik 1993: 39): se sientan a la mesa para comer, tienen *nombres como personas*, y "llegan a la pasión amorosa y a la envidia" (1993: 39); también "Yzur" trata un tema similar, son los monos los que saben a hablar aunque se niegan a hacerlo. En cuanto al tema vida-muerte véase "Para noche de insomnio" de Horacio Quiroga.



produciéndome angustiosa lucidez, resolví una noche ver mi doble. Ver qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo, durante el sueño extático (1993: 90).

Y al llevar a cabo la experiencia, el personaje descubre que su doble es, nada más ni nada menos que un mono. La hipótesis de explicar lo extraño por medio de la locura se cae cuando es el narrador mismo el que calca en un papel la sombra del otro confirmando las palabras de su interlocutor.⁹ Algo similar ocurre en los cuentos de Cortázar. Si bien no hay otro que verifique el desdoblamiento, sobre el final vemos que los personajes encuentran pruebas materiales de que lo que creyeron ver, en un estado de locura o ensoñación, ocurrió realmente.

Por otro lado, la conjunción entre vida y muerte de la que hablaba Ritvo también está presente en estos cuentos previos de Cortázar, volviendo nuevamente a los tópicos del decadentismo. En "Llama el teléfono, Delia" un hombre llama a su mujer para pedirle perdón por su accionar pasado. Minutos más tarde ella se entera que hacía algunas horas su marido había muerto. En "Retorno de la noche", hay una multiplicación del sujeto a partir de la creencia de la muerte del personaje principal. Mientras duerme, el narrador en primera persona relata cómo abandona su propio cuerpo y ve desde fuera su propia muerte. Es a través de un espejo que puede observar su cuerpo tendido en la cama con un hilo de sangre que sale de su boca. Se dirige al cuarto de su abuela para despedirse de ella y finalmente despierta de lo que *cree* que fue un sueño, para descubrir que el hilo de sangre está en la almohada y que su abuela recuerda que le habló por la noche¹⁰.

Leopoldo Lugones había desarrollado este tema en "La estatua de sal", un cuento en el que la bíblica mujer de Lot se encuentra viva bajo la estatua luego de miles de años. También Horacio Quiroga presenta una estructura narrativa muy similar al

⁹ Según Noé Jitrik este cuento, junto con otros de *Las fuerzas extrañas*, entraría en lo que posteriormente se llamó 'ciencia-ficción', debido a su "idea más o menos propia de una ciencia desarrollándola mediante estructuras discursivas no científicas sino narrativas, personajes definidos en lo social y psicológico, situaciones dramatizadas, comienzo de tipo anunciatorio, relato de suspenso y finales crueles. Por atrás, para que en efecto sea 'ciencia ficción', opera una filosofía científica puesta en cuestión o vista críticamente" (1993: 37).

¹⁰ La dificultad para distinguir la vigilia del sueño (estado fronterizo también afín a la estética del fantástico modernista-decadente) de la que hablaba Descartes está presente también en la ficción de Cortázar, pero no desde una perspectiva epistemológica, impidiendo conocer la realidad, sino como una puerta de acceso a otros planos de lo real.



relato de Cortázar en "Fantasía nerviosa". En este caso, un hombre con ansias de matar asiste a un baile y asesina a una muchacha. Por la noche, a oscuras siente la presencia de la chica que se acuesta a su lado y le hace apoyar la mano en la herida que le profirió. Al otro día encuentran al joven muerto de una puñalada en su habitación junto con una rosa manchada de sangre, aquella que la muchacha había tenido prendada a su vestido. La prueba material que en "Retorno de la noche" confirma la veracidad de lo narrado, tiene lugar en este cuento también, anulando así, la vacilación fantástica de la que hablaba Todorov.

Los tópicos decadentes-modernistas se completan con "El hijo del vampiro", donde no sólo encontramos la temática del vampirismo, trabajada en varios cuentos de Quiroga,¹¹ sino también los castillos góticos y muchos de los rasgos que remiten a cierta atmósfera modernista. La metamorfosis en este relato se da por medio del embarazo de una mujer, acosada por el vampiro. El bebé que se gesta en su interior le va chupando la sangre hasta el día del parto en el que, finalmente, muta en el cuerpo de su madre. Este cuento resulta, sin ninguna duda, el que más se apoya en esa orilla ajena, anterior, y no es casual que esté ubicado en la sección del libro titulada "Plagios y traducciones".

Pero, como dijimos anteriormente, el resto de los cuentos se alejan del ambiente gótico y modernista del fantástico rioplatense anterior. En los cuentos de Lugones y de Quiroga percibimos una atmósfera que ya desde el comienzo está anunciando que algo del ámbito de lo extraño está por acontecer. Si pensamos en los relatos arriba mencionados vemos que en todos, desde las primeras páginas, hay una atmósfera particular: científicos, conversaciones sobre ciencias ocultas, muerte, asesinos, hombres solitarios y misteriosos y hasta la referencia a la obra de Poe. Nada de esto acontece en los cuentos de *La otra orilla*, a salvedad de "El hijo del vampiro". En "Retorno de la noche", cuento en el que por la temática se podría esperar este ambiente, el narrador aclara: "Comprendo que este relato reclama un prelude adecuado, con el tono que los

¹¹ En la literatura rioplatense anterior, Horacio Quiroga había trabajado este tema en dos cuentos titulados, ambos, "El vampiro". En el primero, publicado en el libro *Anaconda* en 1921, encontramos a un personaje que narra una historia similar a "El gato negro" de Edgar Allan Poe: el derrumbe de su casa y el gato que lo mira. Pero, en realidad, este sujeto había desenterrado el cadáver de una muchacha en la creencia, decía él, de que era su mujer muerta en el derrumbe, hecho por el cual es encerrado en un psiquiátrico. En el segundo cuento, aparecido en *Más allá* en 1935, el vampirismo se relaciona con la posibilidad de sacar a una actriz de cine de la pantalla.



novelistas ingleses dan a sus novelas de misterio. Un acorde sombrío que se aloje en la médula; una luz cárdena. [...] Pero yo he perdido la fe en las palabras y los exordios y apenas me asomo al lenguaje para decir estas cosas" (Cortázar 2007: 67). Por esta razón, entonces, podemos afirmar que en *La otra orilla* hay elementos que marcarían un momento intermedio antes de la definición de su propia poética de lo fantástico. Aquí se retoman temáticas de cuentos argentinos previos, pero a su vez es posible vislumbrar su producción posterior (en germen, todavía) en tanto que los textos privilegian en su mayoría las atmósferas cotidianas y familiares tan características de su fantástico.

Como dice María Teresa Gramuglio, es importante "interrogarse por la colocación del escritor y las relaciones entre lo nuevo y lo viejo en el interior del campo literario" (1994: 21). Ese fue el propósito de este trabajo que nos permitió ver cómo en estos cuentos de Cortázar se ve el desarrollo de su propia producción pero también el devenir del fantástico en el Río de la Plata. El puente conformado por los cuentos de *La otra orilla* se apropia de tópicos y temas propios de una literatura previa pero además comienza a trabajar lo fantástico desde una perspectiva nueva que se profundizará a partir de *Bestiario*. Citamos en un comienzo aquella frase de Cortázar en la que afirmaba cómo lo fantástico cambia de acuerdo a las diferentes culturas y épocas, porque creemos que este volumen de cuentos nos permite ver esos cambios en la literatura pero sobre todo nos posibilita analizar los vaivenes por los que ella atraviesa. "La literatura vive también de la intertextualidad y el reciclaje, y las verdaderas innovaciones se recortan sobre un dominio intenso de la tradición" (Gramuglio 1994: 20). Porque para llegar una estética propia y novedosa es imprescindible la existencia de una literatura previa.



Bibliografía

Alazraki, Jaime (2001). "¿Qué es lo neofantástico?". Teorías de lo fantástico, Ed. David Rosas. Madrid, Arco Libros.

Bocchino, Adriana (2004). "Volver al '45. Cuando Argentina queda lejos". Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 16: 103-120.

Cortázar, Julio (2007). Cuentos Completos/1. Buenos Aires, Punto de lectura.

----- (1994) "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" y "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica". Obra crítica/3, Julio Cortázar, Edición de Saúl Sosnowski. México, Alfaguara.

Descartes, René (1959). Meditaciones metafísicas. Buenos Aires, Aguilar.

Gramuglio, María Teresa (1994). "Prólogo". El ángel de la sombra, Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Losada.

Goloboff, Mario (2004). "Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar". Historia crítica de la literatura argentina, Dir. Noé Jitrik. Vol. 9, El oficio se afirma, Dir del volumen Sylvia Saïtta. Buenos Aires, Emecé.

Jackson, Rosemary (1986). Fantasy: literatura y subversión. Buenos Aires, Catálogos Editora.

Jitrik, Noé (1993). "Prólogo". Las fuerzas extrañas y Cuentos Fatales, Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Lugones, Leopoldo (1993). Las fuerzas extrañas y Cuentos Fatales. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Pierrot, Jean (1977). L'Imaginaire Décadent (1880-1900). Paris, P.U.F.

Quiroga, Horacio (1997). Cuentos completos. Buenos Aires, Seix Barral.

Ritvo, Juan Bautista (1990). "Lugones: el esplendor soberano". Paradoxa, 4/5: 41-52.

Todorov, Tzvetan (2006). Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires, Paidós.