

Cortázar y Quiroga: memoria literaria y extrañamiento

Cleusa Rios P. Passos*
Universidade de São Paulo

Resumen

Entre sus múltiples aspectos, la obra de Julio Cortázar presenta importantes relaciones con la tradición europea, sin ignorar la ficción latinoamericana mediante el retomar de ciertos temas y procedimientos. En esa perspectiva surge la constante que contempla las metáforas teatrales y, de ella, aflora otra que merece ser destacada: la lúdica inversión de papeles entre personajes o entre personajes y narradores. Tales constantes traen a la memoria ecos de la narrativa «El espectro» de Horacio Quiroga, como se verá en «Instrucciones para John Howell» (*Todos los fuegos el fuego*) o en «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*). Aquí, la relectura tendrá en cuenta la tradición y su rescate con el aporte de la mirada de la teoría psicoanalítica.

78 79

Palabras clave:

· «Theatrum mundi» · Julio Cortázar · Horacio Quiroga · tradición literaria · deseo

* Doctora en Letras, profesora titular de Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de San Pablo (Brasil) e investigadora del CNPq. Su línea de investigación contempla las relaciones entre crítica literaria y psicoanálisis. Es autora de varios ensayos y libros, entre ellos: *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar* (Martins Fontes, 1986); «*Confliências: crítica literaria e psicanálise psicanálise*» (Edusp/Nova Alexandria, 1995); Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias (*Hucitec*, 2000); *As armadilhas do saber* (Edusp, 2009).

Abstract

Among its multiple aspects, the work of Julio Cortázar presents important relations with the European tradition without ignoring the Latin-American fiction through the retaking of certain themes and procedures. In this perspective, a recurrence is applied to the theatrical metaphors and from it another constant manifests itself and that deserves to be highlighted: the playful inversion of the roles among the characters or among the characters and the narrators. Such recurrences bring to memory echoes the narrative «El espectro», by Horacio Quiroga as will be seen in «Instrucciones para John Howell» (*Todos los fuegos el fuego*) or in «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*). The rereading will consider tradition and its recapture taking as support the psychoanalytic theory.

Key words:

· «Theatrum mundi» · Julio Cortázar · Horacio Quiroga · literary tradition · desire

El «theatrum mundi» y «El espectro»

Entre sus múltiples aspectos expresivos, la obra de Julio Cortázar presenta importantes relaciones con la tradición europea, sin ignorar la ficción latinoamericana mediante el retomar de ciertos temas y procedimientos. En esa perspectiva surge la constante que contempla las metáforas teatrales y, de ella, aflora otra que merece ser destacada: la lúdica inversión de papeles entre personajes o entre personajes y narradores, que es uno de los aspectos fundamentales que provocan en los lectores la sensación de extrañamiento.

Desde Platón, en *Filebo y las leyes*, ya se encuentra la idea de que el hombre sería una «marioneta de origen divino» o de que la vida se vincularía a la tragedia y a la comedia. *Policraticus* de Salisburi agrega que «cada cual olvida su papel y representa el de otro». Horacio, Séneca y San Agustín reflexionan también sobre la cuestión consolidando la metáfora del *teatro del mundo* tanto en la Antigüedad pagana como en la cristiana (Curtius). Europa continúa su incorporación gracias a Ronsard, Shakespeare, Cervantes y Calderón de la Barca, entre otros.

Por cierto, Calderón nos interesa particularmente porque, además de ser considerado el primer poeta en convertir la metáfora teatral en objeto de un drama sacro, *La vida es sueño* revela también una significativa duplicidad compositiva, es decir, en el interior de la obra teatral se inserta la metáfora aquí perseguida, dado que el personaje principal de su drama se configura encarcelado en el *teatro del mundo*.

Siglos más tarde, Cortázar todavía preserva tal tradición en diversos cuentos y amplía su alcance al traer a la memoria del lector, aunque no explícitamente, ecos de la ficción del uruguayo Horacio Quiroga, que es un eslabón más de esa cadena, en el contexto latinoamericano. Si en la producción cortazariana la metáfora teatral reaparece bajo diferentes formas, construida por la escenificación de deseos especulares y por la invasión de una ficción en otra, como se verá más específicamente en «Instrucciones para John Howell» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) o en «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*, 1959), Quiroga ya se había valido de la misma metáfora en «El espectro», publicado en 1921 en la revista *El Hogar*. La relectura tendrá en cuenta la tradición y su rescate, el extrañamiento y sus diferentes formas, con el aporte de la mirada de la teoría psicoanalítica.

Mientras Cortázar expande la red metafórica de la escenificación gracias a los diálogos con el teatro, la radio, la fotografía, etc., Quiroga se centra especialmente en el cine. En esta dirección se impone la relectura del renombrado «El espectro», cuento que enfoca un actor de Hollywood, Duncan, su mujer Enid y el reencuentro con Grant, un gran amigo de Duncan. Al restablecerse las relaciones se crea un triángulo amoroso, dado que amigo y mujer se enamoran, sin declararse. La situación se transforma con la muerte del actor, hecho que permite la unión de la pareja y, con ello, se instaura la culpa silenciosa que los lleva a aguardar ansiosamente el estreno de dos cintas cinematográficas de Duncan, «El paramo» y «Más allá de lo que se ve».

80 81

Estrenada la primera, ambos van diariamente al teatro para verlo, dejándose absorber por la imagen del actor que, poco a poco, adquiere vida a los ojos de los amantes, día tras día más y más obsesionados por la mirada de Duncan, que juzgan dirigida hacia ellos, a tal punto de que Grant deja de ser mero espectador, empuña un arma, dispara a la figura del amigo en la pantalla e, inexplicablemente, acierta en sí mismo: «Estoy completamente seguro de que *quise* dirigir el arma contra Duncan. Solamente que, creyendo apuntar al asesino, en realidad apuntaba contra mí mismo. Fue un error, una simple equivocación, nada más; pero que me costó la vida» (Quiroga:551).

En la película, Duncan es un personaje que lucha con un hombre y lo mata, sin saber que era el amante de su mujer. Cuando se produce la revelación, una expresión de odio se estampa en su rostro. Espectadores, Grant y Enid no aguantan la mirada del personaje, considerando que éste vuelve los ojos progresivamente hacia ellos. Aunque conozcan literalmente el mecanismo cinematográfico que hace que la presencia de Duncan se constituya en mera «ironía de la luz» o «frente eléctrico de lámina sin costado ni fondo», una sensación inquietante los invade. Como en la película, también ellos se presentan con una revelación: la escena filmada está viva, flagrante no en la pantalla sino en el escenario donde ambos sienten que su amor «sin culpa se transformaba en una monstruosa infidelidad ante el marido vivo» (548).

Así, la figura de Duncan crece, rebasando los límites de la representación fílmica y de la platea, llegando hasta la pareja, según el relato de Grant, no casualmente un literato. Algo de la historia de los tres se espeja en la película y tal visualización desencadena, en el Imaginario del narrador (y en el de la amada), el fantasma de la deuda y de la culpa, causante del movimiento de la imagen que se modifica en la pantalla. Día tras día, la mirada de Duncan se desplaza volviéndose cada vez más hacia la pareja y fijándose en sus ojos. Un círculo sin salida los envuelve: algo externo, capturado por la mirada, despierta lo interno —el sentimiento de

traición— que, a su vez, actúa sobre lo externo. En la base del juego parece estar la identificación de Grant con Duncan, hace mucho establecida por haber elegido el mismo objeto de deseo: Enid.

No se puede olvidar que, en el lecho de muerte, Duncan le pide al amigo que vele por su esposa como un hermano, insinuándose la idea de incesto que persigue al narrador y a la mujer. Y, al comentar esa pérdida, Grant se justifica por medio de una metáfora melodramática en la cual la «terrible águila enjaulada» en su corazón no deseó la sangre del amigo, al contrario, la alimentó con su propia sangre. Ahora, cabría aquí la pregunta: ¿hasta qué punto el argumento no funciona como negación del deseo prohibido de Grant, aparentemente sólo pasible de realización con la desaparición del otro?

Sin duda, tal posibilidad es ilusoria. El deseo será contenido por la deuda para con Duncan. Muerto el marido, Enid y Grant liberan el afecto antes rechazado, pero pagan un precio inesperado, el peso de la traición imaginaria, vinculado a una posible culpa cuya raíz está tanto en el deseo anteriormente reprimido, como en el aspecto social, oriundo del moralismo que agrada al público de la época. Quiroga parodia la tradición del melodrama que llega al campo cinematográfico y que será retomada por distintos autores latinoamericanos, entre ellos Cortázar. Basta recordar «Continuidad de los parques» (*Final del juego*, 1956) o «Cambio de luces» (*Alguien que anda por ahí*, 1977), dos cuentos que tratan de metáforas teatrales, condensadas respectivamente en la lectura de una novela y en la puesta en escena y escucha de una novela radiofónica por sus protagonistas.¹

En «El espectro» de Quiroga, la asistencia al cine para ver repetidamente la película no genera la necesaria reelaboración de la culpa por parte de la pareja, sino al contrario, la acentúa y la ilusión escénica invade la ilusión de la *vida*. El deseo de los personajes las mezcla de tal forma que la separación sólo parece concretarse mediante la muerte. Con todo, ese desenlace es igualmente ilusorio, ya que es Grant la víctima de su propio tiro. La lógica del fantasma se muestra clara: cabe a su creador administrarlo, verbalizarlo o someterse a él. Grant no se torna jamás sujeto de su deseo, manteniéndose entre el placer y el deber de fidelidad generador de una deuda sólo pagada con la vida, o sea, Grant queda preso de una repetición psíquica que lo paraliza (Freud, 1968).

Desde el punto de vista compositivo, el sentimiento de extrañeza está anclado en el recurso de la «mise en abyme» en distintos niveles: la narración contiene en sí otra ficción con argumento semejante, la cinematográfica, que a su vez rompe sus límites gracias al movimiento de las imágenes, causante, paradójicamente, de la identificación y de la inversión de papeles de los personajes. A semejanza del espejo donde la parte derecha del cuerpo es izquierda, Grant se vuelve Duncan en la pantalla en función de deseos análogos y del Imaginario dominado por la deuda fantasmática.

En el cuento, el literato Grant narra su historia después de muerto, al lado de Enid, también muerta. La repetición los marca. Si antes insistían en ver diariamente la primera película de Duncan, ahora insisten en esperar el estreno de la segunda, «Más allá de lo que se ve». Sin embargo, la búsqueda de Grant es otra y algo singular en la tradición del tema del doble y del «theatrum mundi», o sea, se instaura la tentativa de invertir, o mejor dicho, de revertir la trayectoria anterior y volver a la vida por la misma brecha de la ilusión artística a la que ambos se entregaron, en cuanto son reflejo de sus fantasmas. Visualizan ahí la reaparición

corpórea de Duncan como si él estuviera vivo y deducen que el mismo movimiento cinematográfico podría apagar la muerte y devolverlos a la vida. Cabe subrayar que, para la pareja de amantes, Duncan ya se encuentra vivo en su aspecto psíquico. La metáfora escénica se desplaza hacia el título de la película: la búsqueda está más allá de la lógica cotidiana e, inquietante, la respuesta queda suspendida tanto para los personajes como para los lectores–espectadores.

Cortázar y los ecos de Quiroga

La presencia de esa metáfora teatral, que desvela la escena del deseo y se vincula a la invención estética, se verifica recurrentemente en Cortázar. Entre las distintas narrativas que la retoman, dos pueden dar cuenta de ciertos hilos de invención, que preservan su tradición y revelan ora ecos de Quiroga, ora rasgos bastante distintos, pero importantes, pues son marcas de la especificidad de cada autor. Son las ya citadas: «Instrucciones para John Howell» y «Las babas del diablo».

82 83

La metáfora (teatral) de «El espectro», construida por la invasión de una instancia artística en otra (el cine en el texto), en «Instrucciones para John Howell» tiene literalmente lugar en una representación dramatúrgica. El personaje central, Rice, espectador de una obra, es convocado tras el primer acto a participar del segundo. Sin ninguna explicación, le entregan anteojos, una peluca pelirroja y además los supuestos directores le informan acerca de algunos procedimientos oscuros, recordándole que él es Howell, marido de Eva, quien lo traiciona con un amigo. Probablemente Howell lo sabe pero prefiere callarse. Rice se niega a obedecer las órdenes, argumentando que puede provocar un escándalo en el teatro y que no es un actor. La respuesta que recibe es inquietante: «Precisamente (...) Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell» (Cortázar, 1996: 571). El extrañamiento se intensifica, pues Rice desconfía que «tuvo como una sospecha de que estaba harto de repetir las mismas cosas cada noche» (571).

En definitiva, ¿quién es Rice? ¿Es espectador o es actor? Y es más, los supuestos directores ignoran sus protestas, lo impelen hacia el escenario y desde cierto momento, lo orientan a actuar como quiera. Durante el segundo acto, el personaje va bien pero no obedece a los directores en el tercero, y actúa contrariando lo determinado (luego, la libertad de acción es parcial) cuando pretende ayudar a la protagonista que le pide que la salve de un posible asesinato. Retirado de escena, Rice retorna a la platea en el intento de asistir al desenlace de la trama. Un actor de anteojos y pelirrojo (¿su doble?) lo sustituye para cumplir el guión preestablecido. La mujer muere, quizá a causa del adulterio. No hay seguridad absoluta acerca del asesinato. El actor huye. Inexplicablemente Rice también. Ambos se encuentran en la fuga siguiendo caminos diferentes, tratando de escapar de los perseguidores. En ese breve contacto, el actor garantiza a Rice: «“Siempre ocurre lo mismo”, dijo hablándose a sí mismo. “Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros y al final no sirve de nada”» (579).

Tales palabras condensan el juego narrativo. El cuento gira en torno a la identificación entre el espectador y la obra y el deseo de intervención del primero en la segunda. Con todo, la ilusión teatral es más fuerte, porque se apoya en la

creación artística y el actor debe contentarse con representarla. Al igual que en «El espectro», hay un triángulo amoroso, un asesinato, la especularidad entre los personajes y el intento de que una instancia interfiera en la otra. En el texto de Quiroga, el espectador invade la pantalla por sentirse, imaginariamente, invadido por el personaje cinematográfico. El resultado es la muerte. En cambio, el espectador de «Instrucciones» entra en el escenario, inicialmente *obligado*, pero se deja absorber por el placer de la interpretación, tratando de cambiar la trama prevista.

Esa ceguera, marca de la omnipotencia de aquél que está al acecho de la representación ajena —sea Rice o sea Grant—, provoca el desvanecimiento del sujeto. Tomar el papel del otro implica someterse o luchar contra la pulsión de muerte que gana el primer plano. Es más, el cuento termina con Rice en fuga, insinuando que el proceso narrativo puede volverse una infinita repetición del enredo. Como se puede notar en las dos narraciones, el involucrarse con el pacto ficcional tiene un alto precio: la muerte bajo formas diferentes. En el cuento de Quiroga, el espectador se entrega a la película y al propio Imaginario sin desconfiar de la inversión de su desenlace. Y todavía el narrador Grant, al morir, parece lograr el alejamiento necesario para escribir su historia. En el cuento de Cortázar el espectador se entrega igualmente a la ilusión del guión y se cree parte de éste. Nuevamente la presencia del narrador se hace sentir por medio del mismo recurso de la extrañeza generada por el doble y por la fuga inexplicable del protagonista. No por casualidad el narrador anuncia desde el principio del texto: «Pensándolo después —en la calle, en un tren, cruzando campos— todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso» (570).

En síntesis, Rice olvida su papel de espectador que debe distanciarse críticamente de la representación. Seducido, entra en el universo creativo creyendo poder cambiarlo. Retirado del escenario, persiste en el engaño del poder de la actuación y de la identificación pues Rice cumple el mismo destino del actor, su imagen especular. En este momento una pregunta se impone: ¿hasta qué punto el guión teatral, parte del cuento, no da lugar al guión narrativo que lo reemplaza instaurando una nueva imposibilidad de autonomía del sujeto, siempre preso de su deseo y de los hilos de creación artística? Texto y teatro se espejan y paradójicamente constituyen la misma ficción, reiterándose el proceso de «mise en abyme».

Los ecos de Quiroga no terminan ahí. En «Las babas del diablo» nuevos hilos narrativos evocan «El espectro». Cortázar compone una narración compleja en la que ora la primera, ora la tercera persona, domina el discurso creándose así una duplicidad instigadora en relación con el modo de contar discutido a lo largo del texto. Como en el cuento del autor uruguayo, la trama gira en torno de un narrador ya muerto, Roberto Michel. Literato, traductor y fotógrafo, dando despreocupado un paseo por las islas de París, escudriña una escena a primera vista normal. Una mujer conversa con un adolescente en un aparente juego de seducción en el cual actúa un tercero: un hombre, dentro de un coche esperando el resultado.

Michel saca una foto y, al notarlo, el chico huye y la mujer se irrita, tratando de recuperar el negativo que había registrado la escena. El narrador no cede, preserva la foto, la revela y la amplía al punto de compararla a «una pantalla donde proyectan cine» (222). Ahora bien, la palabra «cine» (del griego *kiné*) es también una reducción de «cinematógrafo» (del griego *kinema*, *kinématos* —movimiento y *graph*— (d) escribir), término empleado para designar parte del equipamiento de la fotografía y de la proyección, que captura «instantáneas» de objetos, creando

«la ilusión de escenas en movimiento». Su etimología reúne movimiento y grafo. A su vez, «fotografía» (del griego *phós, photós* / luz y *graph* / (d) escribir) conlleva la idea literal de «escritura de la luz (imagen)» en movimiento.² Así, Michel no se engaña al aproximar los dos lenguajes.³ Obsesivo, entre el trabajo de una traducción y las miradas lanzadas a la foto, él empieza a visualizar otra escena, que devela una situación antes no percibida. Gracias a la repetición y a la insistencia de su mirada, el enredo de la seducción del joven se reelabora. Recurso paradójico, el acto de repetir implica no sólo reencontrar el placer del acecho, sino pagar con la vida ese voyeurismo.

Los mismos escenarios y personajes se modifican por la mediación de la fotografía. Del encuadre rígido la escena pasa a moverse, el orden se invierte permitiendo un nuevo rumbo a la historia interrumpida y al «recuerdo petrificado» frente a la «perdida realidad». Una vez más, la presencia del Imaginario se hace sentir. Antes de la foto Michel ya había fantaseado sobre la vida cotidiana del adolescente, su sensualidad en un virtual encuentro amoroso con la mujer, etc. Después de la foto la ampliación del escenario —análogo a una película— reaviva otros fantasmas y Michel se da cuenta del papel que el hombre del coche desempeña en la «comedia» capturada en su máquina. Es el hombre el «verdadero amo», la mujer estaría a su servicio para atraer al chico. Al ir más allá de los límites de la fotografía algo inexplicable se concreta y aunque el chico escape de nuevo, queda la sugerencia de que el fotógrafo había sido asesinado por violar el tiempo, el espacio y los bordes de lo real, capturado en un recorte cristalizado.

A semejanza de «El Espectro» la mirada desencadena algo terrible y reprimido en el Imaginario del protagonista que también se desplaza en cada escena. Michel se identifica ora con el chico, confiriéndole perfil y vida a partir de la propia experiencia, ora con el hombre, ya que ambos escudriñan la escena de seducción. Irónicamente, éste cree *saber mirar* y tener el «deber de estar atento» en función de su actividad como fotógrafo. Mirar es para él «lo que más nos lanza hacia afuera de nosotros mismos». La ilusión del saber lo acerca a Grant que también cree —sin decirlo— *saber mirar*. No se les ocurre desconfiar de tal saber, causante de la identificación imaginaria con sus pretendidos opuestos. Perciben, menos aún, que efectos de la «verdad» afloran cuando ese saber parece fracasar, es decir, pierden la vida por el engaño de sus construcciones imaginarias que pasan a conducir y a dominar la mirada. Y el narrador en tercera persona afirma algo que se puede extender a Grant: «Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales» (220), llevando al lector a preguntarse: ¿de qué Real se habla?

En «Las babas del diablo» (214–224), el arte fotográfico se sostiene en la metáfora teatral que incorpora otra: la del cine. Cercana a «El espectro», ésta presenta un triángulo que hay que deshacer y un orden que, roto, debe ser reconstituido. Ciegos y de modos distintos, Michel y Grant piensan dominar el entorno, desconociendo la fuerza de los fantasmas personales que los obsesiona pues no se verbalizan antes de la muerte. Y la historia de la vida de cada uno sólo será reescrita si los límites, impuestos por la muerte, son restablecidos. La narrativa puede ser un desvío para la reelaboración de esa ceguera, pero sin lograr romperla en vida.

Tradición y extrañamiento: «cambio de luces»

En líneas generales, los cuentos aquí releídos dan continuidad, en momentos distintos, a la tradición del *mundo como teatro* pero insisten en un rasgo común: la escena teatral espeja el deseo prohibido de cada protagonista y recompone pedazos de sus historias. A primera vista la representación teatral rompe las barreras de la censura y el automatismo de repetición que encierran los deseos.

En la pantalla, en el escenario o en la isla en París, el azar hace que se configure ante los personajes la escena de sus deseos. La mirada captura esa escena interdicha desencadenando el rasgo fantasmal y secreto de cada uno que, si al principio gana forma visual, pasa en seguida al acto (el tiro de Grant, el rechazo al guión teatral y la fuga de Rice, la foto polémica y su ampliación por parte de Michel). Los personajes desafían las fronteras de lo que comúnmente se entiende por *realidad* y dejan aflorar el guión imaginario que los lleva a creer en la realización del deseo. Una nueva ilusión se instaura. La realización imposible en vida, y la muerte surge como una especie de solución reorganizando el juego entre la realidad referencial y la psíquica.

Con todo, estamos en el interior de la ficción y según Freud, ésta tiene medios de crear efectos de sentido que la vida no alcanza.⁴ Así, la muerte o su sustituta —la fuga incesante— producen otra ilusión: la de la escritura ficcional de la historia de cada uno. Sólo el arte, y específicamente la literatura, daría voz a narradores muertos. Y en medio del extrañamiento de los textos sobreviene la pregunta: ¿qué muerte sería esa? ¿La del *yo* que cedería lugar al *otro*, a aquél que narra? No por casualidad, en los tres cuentos actúan primera y tercera persona (discurso indirecto libre) en el intento de continuar la invención literaria. En «Las babas del diablo», el modo y la función de narrar son constantemente puestos en duda y el narrador varía, de forma clara, entre la tercera y la primera persona que termina por asumir el final del texto. Esos trueques se hacen en nombre de la fuerza y de la coherencia ficcional, constituyendo tal proceso un otro recurso generador de la duplicidad intrigante. Y además, el narrador omnisciente transfiere voz y mirada al personaje que «vivió» la experiencia perturbadora, en el intento de tornar el relato más convincente. La tercera persona, sin embargo, está siempre pronta para retomar el discurso en aquellos pasajes en los cuales el personaje queda imposibilitado de narrar.

En líneas generales existe también el objetivo de construir una trama tranquila para el lector, próxima de su cotidiano repetitivo, inicialmente sin sobresaltos, desarticulando esa seguridad en el final, gracias a algo inesperado y también incómodo, que quiebra las certezas con relación a lo que se cree «realidad» y provocando efectos de extrañeza inquietante. Confianza e inmediata ruptura, produciendo dudas, sustentan ese sentimiento de extrañeza. No obstante, un rasgo es indiscutible: más allá de la muerte está la palabra literaria que reintroduce la vida, acepta la otra lógica (la del inconsciente) y, sobre todo, perdura. Para Cortázar y Quiroga, la ilusión artística parece constituir el modo de burlar la pulsión de muerte, romper el automatismo de repetición cotidiano y dar forma estética al fantasma y, en esa elaboración residiría una de las funciones del arte, según Freud.⁵

Como se puede ver, aunque los ecos de Quiroga no ganen referencias explícitas en Cortázar, ciertos temas y procedimientos los acercan. Es más, ese acercamiento no es nuevo. Algunos estudiosos ya lo resaltaron. Entre ellos, David Lagmanovich, que en su artículo «Prólogo: para una caracterización general de los cuentos de Julio

Cortázar», señaló vínculos formales entre los dos autores y también propuso un paralelo entre las narrativas «Las moscas» de Quiroga, y «La noche boca arriba» de Cortázar, observación anteriormente hecha por Enrique Anderson Imbert. En 1973, Davi Arrigucci Jr subrayó igualmente relaciones formales entre ambos, sea en las reflexiones teóricas sobre el cuento, sea en las convergencias de narrativas, como, por ejemplo, «Las moscas» y «Axolotl» o «Lejana». El propio Cortázar reconoce efectos de tales ecos en «La barca o Nueva visita a Venecia» (*Alguien que anda por ahí*), lo que posibilita establecer con mayor seguridad las relaciones aquí pretendidas:

Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habían conmovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono. Lo que hubiera tratado de hacer por amor sólo podía recibirse como insolente pedantería; acepté lamentar a solas que ciertos textos me parecieran por debajo de lo que algo en ellos y en mí había reclamado inútilmente. (Cortázar, 1996:161)

86 87

Sin embargo, no se puede creer enteramente en la declaración de Cortázar. Al lector le cabe desconfiar de las intenciones confesas y conscientes de los autores. A veces ni ellos mismos identifican rasgos de lecturas ajenas que fueron reelaborados o recreados en sus textos. En los cuentos estudiados ciertos puntos comunes permiten vincular a Cortázar y Quiroga, entre ellos, la creación de un sentimiento inquietante, analizado muy bien por Freud en 1919, el espejamiento de espacios y personajes, la inversión de papeles de esos mismos personajes, la presencia de la muerte (literal o metafórica), la formación de triángulos amorosos, el tono paródico y, sobre todo, la *mise en abyme*.

Responsables del retorno de la temática «*theatrum mundi*», ambos recobran la tradición europea así como también echan luz sobre una instigadora cuestión discutida por Lacan en la huella del psicoanálisis, a saber: *la verdad tiene estructura de ficción* (21). En una ronda infinita la metáfora teatral escenifica textualmente la verdad de cada protagonista dando a la ficción el estatuto de verdad que, de nuevo, puede ser escenificada y así sucesivamente.

En cada cuento, gracias a formas singulares, se contempla esa constante, y el lector termina dudando de los límites de su experiencia y reviendo la creencia en su omnipotencia, entereza, verdad y saber, abriéndose la posibilidad de percibir tanto los riesgos de la ciega repetición de normas sociales cotidianas como la entrega a su fantasma personal y su precaria condición de sujeto dividido, sometido a un real que siempre se le escapa.

Notas

¹ Las cuestiones aquí enfocadas en los dos cuentos serán estudiadas con más detalles en un trabajo más amplio.

² Acerca de la etimología de los términos citados, ver Nascentes (1955).

³ Vale recordar que Cortázar compara la forma cuento a la fotografía (artística), argumentando que ambos constituyen un recorte de la «realidad» que explota hacia una «realidad» más amplia (Cortázar, 1970).

⁴ Ver Freud en su «Das Unheimliche» (1919). Cito el término en alemán por la dificultad de su traducción en varias lenguas; el alemán captura, a un tiempo, la sugerencia de familiaridad y extrañamiento en una sola palabra. Para la normatización necesaria al ensayo, aquí fue utilizada la edición francesa (Freud, 1971:163–210).

⁵ Para el psicoanalista, nadie acepta renunciar al principio del placer en nombre de la «realidad», pero el artista se distancia de lo real y le da forma a sus fantasmas, gracias a dones especiales, transformándolos en «reflejos preciosos» de ese real. Los hombres pueden así compartir la renuncia que provoca la insatisfacción y obtener la «conciliación» entre los principios del placer y de la «realidad», no alcanzada sin la transfiguración artística (Freud, 1911).

Referencias bibliográficas

CORTÁZAR, JULIO (1970). «*Algunos aspectos del cuento*». *Casa de las Américas*, (60).

——— (1996). *Cuentos completos*. Vol. I. Madrid: Alfaguara.

CURTUS, ERNEST ROBERT (1996). *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp.

QUIROGA, HORACIO (1996). *Todos los cuentos*. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (ed. crítica). Madrid/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: UFRJ.

FREUD, SIGMUND (1968). «Au-delà du principe de plaisir». *Essais de psychanalyse*, (44), 7–82. Traducción de S. Jankélévitch.

——— (1971). *L'inquiétante étrangeté. Essais de psychanalyse appliquée*. París: Gallimard.

——— (1984). «Formulations sur les deux principes des événements psychiques». *Résultats, idées, problèmes*. París: PUF.

LACAN, JACQUES (1986). *Le séminaire*. Livre VII. *L'éthique de la psychanalyse*. París: Seuil.

LAGMANOVICH, DAVID (1975). *Estudios de los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Hispam.