

POÉTICA DEL CUENTO DE JULIO CORTÁZAR

Miriam Noemí Di Gerónimo
Universidad Nacional de Cuyo

Cortázar es un autor que ha sido estudiado parcialmente. Los textos críticos que ha suscitado su producción literaria dejan aspectos importantes sin considerar. La originalidad de su obra ficcional ha sido destacada de manera más unánime que la lucidez teórica de sus escritos no ficcionales. La dificultad tal vez se encuentre en el hecho de que no hay un volumen específico de Cortázar que recoja su singular teoría del cuento sino que sus reflexiones se hallan diseminadas en sus ensayos, ficciones y en las entrevistas que el autor concede a la prensa .

Un tema capital y recurrente en la producción cortazariana es la literatura. En los reportajes periodísticos -aunque la temática sea otra- sus reflexiones concluyen siempre orientándose hacia el objeto literario. En los cuentos y las novelas se pueden espigar -como asunto accesorio o central- especulaciones sobre la materia del contar y los problemas que suscita el acto de escribir.

Los ensayos de Cortázar en los que discurre acerca del cuento son iluminadores en la medida en que acotan los límites del género, precisan sus características en forma global y, además, se refieren al proceso de escritura del autor en particular. Cortázar no vierte sus consideraciones teóricas acerca de este género en el tratado sino en el ensayo; esto desorienta al lector porque, disfrazadas de humor y a veces en un tono desenfadado, disimulan su profunda seriedad. Las notas vertidas en el ensayo resultan poco académicas por su estilo deliberadamente antisolemne, su marcada voluntad de diálogo y una cadencia más próxima a la ficción que al carácter expositivo. A pe

sar de su fecha temprana, algunos de los ensayos denotan una madurez indiscutible².

Cortázar aclara que se trata sólo de apreciaciones personales que no pretenden ser normativas, sino meramente descriptivas. Pero si se valora en Julio Cortázar una personalidad que aúna la agudeza reflexiva del crítico, la claridad didáctica del maestro, la originalidad del creador y la experiencia de un ávido conocedor de la literatura universal, se puede advertir que el autor ha tenido peso como teorizador del cuento pero sin ser destacado particularmente en el conjunto de críticos literarios que se han ocupado del tema³. Creo pues necesario sistematizar, de manera sintética⁴, su concepción del cuento para considerar su aporte tanto en la investigación del género cuento como en su original teoría de lo fantástico.

Las especulaciones de Cortázar acerca del "género cuento"⁵ y sus características esenciales son meramente descriptivas; no pretende con ellas establecer una preceptiva ya que parten principalmente de su propia experiencia como cuentista y lector incansable. Los aspectos del género que se destacan se refieren a diversos tipos (fantásticos, realistas, dramáticos, humorísticos). Se trata de ciertas constantes, ciertos valores, ciertos elementos invariables comunes a todos los cuentos.

Según Cortázar, el cuento es un "género [0] poco encasillable" (AAC, p. 369) porque no existen leyes que lo rijan y a las cuales deba adscribirse. Cortázar consigna que el cuento no dispone de una preceptiva previa y acabada como la de la novela. El autor lo atribuye

al hecho de que se trata de un "género de [00] difícil definición, [00.] huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia [00.] secreto y replegado en sí mismo, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario" (AAC, p. 369).

El autor destaca *la autonomía*: el cuento es independiente de cualquier otro género:

Para mí un relato que valga como tal supone el desarrollo de un mecanismo, una máquina que, a partir de una serie de elementos previos o finales, se organiza, se define y adquiere

su autonomía como cuento. Se despega por completo de cualquier otro género: no es un fragmento de novela, no es un poema en prosa, no es el relato de un sueño. No es fragmentari⁰⁶ .

El concepto que Cortázar posee del género, cuento es muy riguroso y estricto: "[mi concepto del cuento es] Muy severo: alguna vez lo he comparado con una esfera; es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos"⁷ .

La extremada minuciosidad y estrictez que Cortázar reserva para el cuento hace que Yurkievich considere que en este autor prima una "función preeminentemente artística":

Si el cuento es esfera autónoma, el cuento. representa la literatura literaria, celosa de su dominio, aquella que no se abre a su entorno sino para asimilarlo a su propia entidad, para transmutarlo en signo estético mediante una suspensión formal que lo desliga del autor y del referente, que lo inserta en un contexto aparte cuya función es preeminentemente artística. Todo en él debe aprehenderse y verificarse dentro de la forma que lo configura como integridad independientes.

Para Cortázar, una de las características esenciales que debe reunir un cuento plenamente logrado es su *esfericidad*; alude con esto a su "forma cerrada", es decir, que "la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera" (DCB, p. 35). Otro rasgo constitutivo del género y que depende del anterior es la *brevedad*: "El cuento es una esfera, es una cosa que se define rápidamente y cuya perfección está precisamente en su brevedad"⁹ .

La esfericidad preexiste a la conformación del cuento y determina su génesis. La forma esférica involucra directamente *la participación del narrador* "que pudo haber sido uno de los personajes [.o.] trabajando desde el interior hacia el exterior" (DCB, p. 35) y agrega:

Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe pre-existir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica. (DCB, p. 35).

En relación con esta característica, Cortázar recuerda su mala experiencia de lectura de aquellos relatos "donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta [oo.] detalles o pasos de una situación a otra" (DCB, p. 37).

Para ahondar aún más en este punto es necesario tener en cuenta la relación que existe entre el narrador y lo narrado, que en la concepción del cuento de este autor se establece como *polarización*:

[oo.] cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. (DCB, p. 36).

De estas palabras surge otro rasgo fundamental del cuento para Cortázar: *la autarquía*: "El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso". (DCB, p. 37).

Esta consigna se cumple y es verificable en los relatos de Cortázar; sobre todo en los de la primera época. Allí la acción se da pura, limpia de intervenciones accesorias tanto del autor implícito como del narrador; se crea en el lector la ilusión de que el relato nace espontáneamente y se hace a sí mismo. En realidad, ésta es sólo la primera impresión porque, en un nivel más profundo de análisis, se advierte -por parte del autor- una evaluación precisa, sopesada, de cada elemento y una voluntad de no dejar nada librado al azar.

En los cuentos de la segunda época (publicados después de *Rayuela*), esta consigna no es tan constante pues existen intervenciones reiteradas del autor implícito y del narrador que comenta una situación de relato encubiertas en la máscara del autor ficcionalizado. Este tipo de aclaraciones habrían sido prescindibles en los primeros cuentos. Si se toma por caso "Diario para un cuento" que pertenece a su último volumen, se advierte que la extensión de este cuento es mayor -35 páginas- si se lo compara, por ejemplo, con "Continuidad de los parques" que abarca una página y media.

Desde otro enfoque, por momentos se cuelean las marcas del discurso ensayístico que explica situaciones a veces accesorias que podrían considerarse digresiones desde una preceptiva rígida como la de los primeros tiempos de Cortázar.

A propósito de "Diario para un cuento"IO, uno de sus últimos cuentos publicados, el autor comenta en una entrevista:

"Diario para un cuento" es un cuento muy pensado. Creo que técnicamente es espontáneo como escritura, sin embargo. Es un cuento que responde, no sé, a la forma en que me ocurre escribir ahora, en los últimos años. Más pausado, más trabajado, más reflexionado" (LFP, pp. 37-38).

Esta "aparente espontaneidad" que en el nivel de su composición exige un trabajo profundo y minucioso es una característica del *estilo* cuentístico de Julio Cortázar. Al respecto, Borges -en su *Biblioteca personal*- opina lo siguiente: "El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar un argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumirlo verificamos. que algo precioso se ha perdido"l .

La crítica en general-sustentada por Poe- manifiesta consenso al afirmar que la eficacia de un cuento reside en la *concentración de los elementos* narrativos para producir en el lector el efecto buscado. Cortázar coincide en que esta característica es fundamental, pero la circunscribe a una etapa precisa, al cuento moderno: "Estoy hablan

do del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios". (DCB, p.35).

La noción de *economía de medios* en Cortázar se relaciona directamente con los conceptos de límite -en cuanto a extensión- y de *esfera* -en cuanto a la estructura-: "Es decir, el símbolo, la metáfora del perfecto cuento es la esfera, esa forma en la que no sobra nada, que se envuelve a sí misma de una manera total, en la que no hay la menor diferencia de volumen, porque en ese caso sería ya otra cosa, no ya una esfera". (LFP, p. 60).

El rigor en la elección de las palabras por su fuerza connotativa al servicio de la economía y la forma arquitectural del cuento que distingue Borges en Cortázar son herencia del mismo Borges, según confiesa Cortázar en una entrevista:

Lo primero que me sorprendió leyendo los cuentos de Borges fue una impresión de *sequedad*. Yo me preguntaba: "¿Qué pasa aquí? Esto está admirablemente dicho, pero parecería que más que una adición de cosas se trata de una continua sustracción". [...] Entonces, yo fui un poco el centinela de mi propio lenguaje, desde muy joven. (LFP, p.60).

[Seguí] la lección borgiana, en el sentido de enseñarme la economía. Es decir: no la de escribir *duro*, pero sí *ceñido*. O sea eliminando todo lo eliminable, que es mucho.[...] Y agregado a eso la noción que podríamos llamar estructural de la lengua. Y eso es lo que te hace decir a vos que mis cuentos están bien armados. (LFP, p. 61; el agregado es mío).

La eliminación de elementos accesorios, la búsqueda de la precisión y la sobriedad se plasman en el estilo de los cuentos de Cortázar como en una partitura. Según el autor, en relación con la economía está también *la noción de ritmo* y música:

Para mí, la escritura es una operación musical. Lo he di

cho ya varias veces: es la noción del ritmo, de la eufonía. No de la eufonía en el sentido de las palabras bonitas; por supuesto que no, sino la eufonía que sale de un dibujo sintáctico (ahora hablamos del idioma) que al haber eliminado todo lo innecesario, todo lo superfluo, muestra la pura melodía.

Lo que yo podría considerar como mi estilo al escribir es la eliminación de toda posibilidad de hacer variaciones. Es decir, que la melodía tiene que darse en toda su pureza; [u.]. (LFP, p.61).

Para Cortázar, la noción de ritmo en el lenguaje, las frases y la sintaxis se corresponde también con un determinado ritmo en la narración. Es lo que tradicionalmente se conoce con el término "tempo". Este ritmo interno de la narración (que se advierte en la intención del narrador de acelerar o retardar la marcha del discurso) se asemeja -según Cortázar- en términos musicales, a un vocablo del jazz, el *swing*, que alude además a la capacidad generativa de la palabra:

Nadie ha podido explicar qué cosa es el *swing*. La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos, que según el metrónomo deberían ~er iguales. Y entonces, una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El buen auditor de jazz escucha ese jazz e inmediatamente está en estado de tensión. El músico lo atrapa por el lado del *swing*, del ritmo, de ese ritmo especial. Y *mutatis mutandi [sic]*, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos.

He tratado de que la frase no solamente diga lo que quiere decir, sino que lo diga de una manera que potencie ese decir, que lo introduce *[sic]* por otras vertientes, no ya en la mente sino en la sensibilidad. Una doble acción ['00]: el mensaje entra en la inteligencia, pero con *swing*, el ritmo que hay en la cons

trucción (y ésa es la parte musical) entra en el lector por una vía más subliminal, de la que él no se da cuenta. (LFP, p. 169-170).

El hecho de que exista una íntima relación entre música y escritura, hasta el hecho de que Cortázar considere la escritura como una operación musical, parte de su profunda afición por la música. Él mismo reconoce lo siguiente: "[oo.] soy auditor que llega hasta lo obsesivo. Y esa nostalgia de la música yo la he llevado de alguna manera a la escritura, en la prosa a través del ritmo". (LFP, p. 153).

La noción de economía de medios (que potencia el cuento plenamente logrado) se pone en evidencia en la *estructura limitada, circular y cerrada* del género. El comienzo de cada relato es ya una condensada síntesis de los elementos esenciales de la trama que rematará inevitablemente al final del cuento. Estos conceptos los desarrolla Cortázar en sus ensayos; allí expresa:

[oo] el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida.(DCB, p. 41).

[oo.] un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. [oo.] Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicemos la primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo, su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. (AAC, p.372).

Por lo tanto, *el desenlace* de los cuentos del autor está en relación directa con el ritmo del discurso, cuya tensión ha sido dosificada convenientemente y que sugiere, además, un dibujo musical. Así lo expresa Cortázar en una entrevista que reproduce Ornar Prego:

El cuento, por ejemplo, es un género literario particular,

que posee una estructura muy musical. Se procede por una especie de acumulación de tensión que estalla hacia el final, en el desenlace dramático. Hay una concentración de fuerzas que sólo se resolverá en el final. Mis cuentos buscan la misma cosa, terminan siempre con una frase que es una condensación en la que cada palabra, cada coma, tienen una función rítmica. (LFP, p. 154)

En Cortázar, el ritmo final, concretamente en el desenlace de los cuentos, no se produce como una disminución paulatina de la velocidad, sino de manera abrupta, generalmente como un acaecimiento irremediable que resuelve el conflicto planteado en las últimas seis o siete líneas. Veamos cómo define el autor este cambio de ritmo:

El cuento tiene que llegar fatalmente a su fin como llega a su fin una gran improvisación de jazz o una gran sinfonía de Mozart. Si no se detiene ahí se va todo al diablo. [...] cambio [de ritmo] que puede ser, en la mayoría de los casos una aceleración. Es una aceleración, es una precipitación del desenlace, que es casi siempre la explicación fatal del cuento. El punto máximo del drama. (LFP, p. 170; el agregado es mío).

Cada cuento es irreversiblemente trágico. Los conceptos de Lancelotti acerca de Kafka pueden aplicarse a Cortázar: "el destino, es decir, la tragedia, [...] Kafka sabe imponerla en los menores episodios: adivina que su carga metafísica se da, también en lo nimio"¹². En el cuento cortazariano específicamente lo fatal se halla unido al juego, el protagonista está sujeto a sus reglas; así lo explica su autor:

Ese hombre juega un juego mortal que evidentemente tiene que terminar en catástrofe, pero que tiene todas las características de un juego: un código ~omo la rayuela, el fútbol, el box- y la posibilidad de ser interrumpido porque no es fatal. Aunque el que juega de verdad un juego lo juega hasta el final;

ese hombre no puede dejar el juego que ha inventado porque lo lleve a la muerte¹³ .

Sin duda, el *sentimiento de fatalidad* tiñe todos los cuentos de Cortázar. Se instala desde el principio pero sigue una *gradación*: es apenas perceptible en el comienzo y va ganando progresivamente el ánimo del que lo lee.

El autor-narrador va dosificándolo inteligentemente y el lector lo va percibiendo casi subrepticamente *in crescendo* hasta hacer eclosión en el clímax (no muy largo) y luego la distensión final donde no hay revés de la trama, *elfatum* es inexorable. Evidentemente, desde la técnica narrativa, la eficacia del tratamiento de lo fatal depende del ritmo.

Para Cortázar, el cuento se da dentro de una pulsión. Según declaraciones del mismo autor el final de sus cuentos siempre se expresa en una frase larga o una acumulación de frases largas con un ritmo perceptible en voz alta. El sentimiento de fatalidad depende del ritmo: el molde rítmico da sentido a la frase.

Las nociones de pulsión y ritmo están conectadas íntimamente a la música: el ritmo del cuento describe armonía como una página musical. Así lo expresa el autor en una entrevista a Ernesto González Bermejo:

Si vos releés mis primeros cuentos *-Bestiario*, por ejemplo- encontrarás que el último párrafo de todos los relatos, el que los define, donde en general está la sorpresa final de lo fantástico, el desenlace (ya sea brutal o patético), está armado sobre un esquema rítmico inflexible. La ubicación de las comas, el encuentro de un sustantivo con un adjetivo, un tiempo de verbo, la caída de una frase hacia el punto final, se dan como, *mutatis mutandi*, se daría una partitura musical¹⁴ .

El ritmo descubre el sentido del cuento, funciona como un despertador de los sentidos, pero, sin duda, es un *modus de muerte*. Además de las propiedades ya citadas, Cortázar añade otras que

caracterizan el cuento diferenciándolo de *la novela y la novela corta*. En un primer momento, el autor parte de la extensión de lo narrado como ingrediente distintivo:

Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele' comparar con la novela, género más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, tomaya, el nombre de "nouvelle", género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. (AAC, p. 371).

La extensión parece ser el elemento diferenciador más importante entre esos tres géneros narrativos y el que subordina los otros rasgos. Sin embargo, y sobre todo, existen caracteres estructurales que los definen y distinguen.

Según la opinión del autor, el cuento constituye un orden cerrado, más ceñido, más limitado, mientras que la novela pertenece a un orden abierto, menos rígido, más libre si se quiere.

Para ilustrar gráficamente estos conceptos, Cortázar compara el cuento con una fotografía y la novela con una película:

No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional: a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese como podría hacerla un cuentista en muchos aspectos. [...] definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de realidad, fijándole determinados límites, pero de manera que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par en una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el de

sarrollo de elementos parciales acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el 'clímax' de la obra, [...]. (AAC, p. 371).

Por todo lo dicho, Cortázar coincide con la crítica especializada al sostener que la naturaleza de cada género narrativo es, en sí misma, diferente. La intención del autor, la construcción, el ritmo y el tono que adopta cada uno son diversos. En efecto, la estrictez, el tono esencial y la condensación de los elementos constitutivos del cuento (acción, tiempo, espacio, personajes) hacen que se diferencie de manera más categórica este género narrativo de los otros. Al respecto, Cortázar aclara:

[...] precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado [...]. (DCB, p. 35).

[...] lo siempre asombroso de los cuentos contra reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones y terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las *nouvelles*. (DCB, p. 36).

Siguiendo a Cortázar, la intención del autor es diferente al producir un cuento que al escribir una novela o "nouvelle"; entonces la recepción del lector también difiere. Concretamente Cortázar distingue:

[...] el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argen

tino, muy amigo del boxeo, me decía que en el combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela *gana siempre por puntos*, mientras que el cuento *gana por knockout*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. (AAC, p. 372; los subrayados son míos).

El elemento significativo del cuento del que habla Cortázar parece recaer en el *tema*. Sin embargo, su alcance es mayor y abarca también las *formas expresivas*. Para Cortázar "significativo" no es sinónimo de insólito, extravagante o extraordinario.

El concepto es más complejo. Se trata de que ese núcleo central que constituye el tema proyecte sus haces de luz hacia diversas direcciones: "[los buenos cuentos] son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota" (AAC, p. 375)]⁶. Hasta un acontecimiento banal y trivial puede alcanzar proyecciones insospechadas en la creación literaria. Como dice Borges: "las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos"¹⁷

No obstante, la plasmación en un cuento de esos temas cotidianos es original y auténtica cuando -según Cortázar- "se convierte en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico" (AAC, p. 373).

Para Cortázar, la idea de significatividad no tiene sentido si no se relaciona con las de *intensidad* y *tensión*, que no se refieren sólo al tema, sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica utilizada para desarrollarlo:

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. (AAC, p. 378).

[la tensión] es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. (AAC, p. 378; el agregado es mío).

Estas y otras aseveraciones demuestran que, para Cortázar, la cuestión *del Jondo y la Jorma es un Jalso problema* pues "es verificable que la expresión acaba siempre por reflejar cualitativamente el contenido, y que toda elección maniquea en pro de la una o del otro lleva al desastre en la medida que no hay dos términos sino un continuo" (L VDOM, pp.95-96). En la teoría y práctica cortazarianas, todos los elementos de la narración se orientan para producir un efecto único. Cortázar explica claramente cómo logra este objetivo y consigue a la vez que sus cuentos sean memorables:

[...] la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. (AAC, p. 378).

El hecho de que la memoria conserve intactos algunos cuentos y otros no, tiene su explicación, según Cortázar. El primer mérito de acuerdo con su teoría- es poder transmitir al lector sin demasiadas pérdidas "el temblor original", "el balbuceo arquetípico", "las latencias de una psiquis profunda" "para no falsear el misterio" (DCa, p.42).

Se trata de cuentos que, aun en una apariencia de espontaneidad, responden a una rigurosa organización. Esta estructura cerrada hace pensar en la *estructura del poema*. En efecto, Cortázar considera el cuento como hermano de la poesía:

El génesis del cuento o del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen 'normal' de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esa afinidad que muchos encontrarán fantásica. Mi experiencia me dice que, de alguna manera,

un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. [...] he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. *Ellos* respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables [...].

La comunicación [entre el poeta-cuentista y el lector] se opera *desde* el poema o el cuento, no por *medio* de ellos. (DCB, p. 42 Y 44; el agregado es mío).

En cada cuento -según Cortázar- se pone de manifiesto el "oficio de escritor", por un lado, y la colaboración del lector, por otro, para que el texto se actualice plenamente.

Descubre [el cuentista] que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. (AAC, p. 378; el agregado es mío).

Las tramas de los cuentos de Cortázar contienen -él mismo lo aclara- "lo imprevisto dentro de parámetros previstos". El autor entrega al lector un cuento que debe ser entendido como obra abierta (en cuanto a la interpretación) pero que tiene en sí las claves para su comprensión. El narrador ha trabajado en un doble plano: el de lo explícitamente dicho y el de las sugerencias, el de los espacios va

cíos que deben llenarse con los movimientos cooperativos del lector¹⁸. Este lector -lector cómplice¹⁹ según Cortázar- no está abandonado pero debe poner en marcha los mecanismos para comprender las pistas, los guiños que el narrador le ha proporcionado.

La lectura de un cuento exige -según Cortázar- no sólo la colaboración del lector, sino también su entrega para que el relato alcance su condición de ser vivo. Los cuentos de Cortázar requieren un lector que sea "copartícipe" y "copadeciente" de la experiencia literaria²⁰.

Sin embargo, no cualquier lector es destinatario de los cuentos de Cortázar. Solamente gozará de ellos -dice el autor- "todo lector que los merezca" (DCB, p. 42). Cortázar busca al lector cómplice que sea capaz de aceptar tal y como fue concebida su participación en las reglas del juego textual. Se trata de un desafío apasionante e implica un riesgo que no todos están dispuestos a correr. Como dice Lida Aronne Amestoy: "Ser lector-cómplice supone ser protagonista de la búsqueda y artífice de la propia Antropofanía"²¹. En definitiva, la obra de Cortázar invita, por distintas sendas, al conocimiento de diversas zonas del propio lector. La propuesta constituye en sí una incitación fascinadora y excitante.

Como conclusión del tema propuesto me parece esclarecedor enunciar, de manera esquemática, las características que Cortázar concibe esenciales del cuento como género y del cuento plenamente logrado. Esto permitirá, primero, aprehender el tema de forma global y luego visualizar, particularmente, sus ingredientes constitutivos. Así se podrá determinar que la visión del género en Cortázar es completa y acabada y que consigna, con precisión teórica, todos los elementos indispensables para constituir una poética.

Características del cuento como género

- género poco encasillable, de difícil definición
- huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos
- en relación con la novela: no cuenta con una preceptiva previa

	cuento	novela
Límites en el desarrollo de la materia narrativa	orden cerrado (ceñida limitación)	orden abierto (sin límites)
	semejante a la fotografía	comparable al cine (película)
efecto en el lector	gana por <i>knockout</i>	gana por puntos

Características esenciales del cuento plenamente logrado

- esfericidad (forma cerrada)
- brevedad
- autarquía (autonomía e independencia del demiurgo) -máxima economía de medios
- 18 persona: uno de los personajes del cuento existe sólo dentro de la esfera
- narrador
- 38 persona: actúa como una primera disfrazada
- tensión interna de la trama narrativa
- predominio de una atmósfera peculiar
- nace de un repentino extrañamiento, de un desplazamiento (exorcismo de una experiencia "anormal")
- el desenlace debe estar incluido en el "coágulo" inicial - predilección por lo excepcional; trátase de los temas o incluso de las formas expresivas
- incisivo y mordiente, sin cuartel desde las primeras frases - tiempo y espacio condensados (tendencia a la abolición de ambos)
- rigurosidad y severidad frente a las palabras
- opera por sustracción, no por adición

- lenguaje: economía
- contrario a la ampulosidad
- musicalidad, ritmo, eufonía
- estilo: los elementos formales y expresivos se ajustan a la índole del tema
- intensidad: consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias
- tensión: es una intensidad que se ejerce en la manera en que el autor va acercando lentamente a lo contado
- en el escritor de cuentos contemporáneos operan dos fuerzas:
- responsabilidad: compromiso con su realidad nacional y mundial
- lucidez: seguro de su oficio.

RESUMEN

Cortázar es un autor que ha sido estudiado parcialmente. Los textos críticos que ha suscitado su producción literaria dejan aspectos importantes sin considerar. La originalidad de su obra ficcional ha sido destacada de manera más unánime que la lucidez teórica de sus escritos no ficcionales. La dificultad tal vez se encuentre en el hecho de que no hay un volumen específico de Cortázar que recoja su singular teoría del cuento sino que sus reflexiones se hallan diseminadas en sus ensayos, ficciones y en las entrevistas que el autor concede a la prensa. Creo pues necesario sistematizar, de manera sintética, su concepción del cuento para considerar su aporte tanto en la investigación del género cuento como en su original teoría de lo fantástico.

NOTAS

¹ De las obras en las que Cortázar reflexiona acerca del "género cuento" citaré sólo aquellas en las cuales su opinión sea más fecunda y esclarecedora para sistematizar su particular teoría. De los ensayos de Julio Cortázar he elegido: "Algunos aspectos del cuento" (1962-1963). En su: *Obra crítica/ 2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pp.365-385. En adelante citaré AAC; "Del cuento breve y sus alrededores". En su: *Último round*. México, Siglo XXI, 1969. "Primer piso", pp. 35-45. En adelante citaré DCB. De las entrevistas he preferido: Ornar Prego. *La fascinación de las palabras; Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik, 1985. En adelante citaréLFP. Todas las siglas serán seguidas por el (los) número(s) de página(s) correspondiente(s) a estas ediciones.

² Cf. Jaime Alazraki. "Prólogo". En: Julio Cortázar. *Obra crítica/2*. México, Alfaguara, 1994, pp.9-14.; p.13.

³ Cf. entre otros: Raúl Castagnino. "*Cuento-artefacto*" y *artificios del cuento*. Buenos Aires, Nova, 1977. Beatriz Curia. "El cuento". En: *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*. T.I., Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 1986, pp.

19-51. Gabriela Mora. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Danilo A. Vergara, 1993.

⁴ Este artículo es una síntesis de mi tesis doctoral: *Julio Cortázar y su poética del cuento*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 2000 (inérita).

⁵ A pesar de que considero las opiniones de la crítica que distinguen el cuento como una especie narrativa, adoptaré la denominación de "género" ya que Cortázar reconoce siempre al cuento como tal.

⁶ "Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue". En: Saúl Yurkievich. *Julio Cortázar al calor de tu sombra*. Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 86.

⁷ E. González Bermejo. *Revelaciones de un Cronopio; Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires, Contrapunto, 1979, p. 35.

⁸ Saúl Yurkievich. *Op. cit.*, p. 60.

⁹ Julio Cortázar. *Confieso que he vivido y otras entrevistas*. Compilación Antonio L. Crespo. [Buenos Aires], LC Editor, 1995, p. 36.

¹⁰ Julio Cortázar. "Diario para un cuento". En su: *Deshoras*. Buenos Aires, Nueva Imagen, 1983, pp. 133-168.

¹¹ Jorge L. Borges. "Julio Cortázar: Cuentos". En su: *Biblioteca personal; (Prólogos)*. Buenos Aires, Alianza, 1988, pp. 9 Y 10.

¹² Mario Lancelotti. *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba, 1965, p.54.

¹³ Reflexiones vertidas por Cortázar a Ernesto González Bermejo con respecto a su cuento "Manuscrito hallado en un bolsillo" que bien pueden aplicarse a todos sus cuentos. Cf. E. González Bermejo. *Revelaciones de un Cronopio*. *Op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵ Cf. Roland Boumeufy Réal Ouellet. *La novela*. Barcelona, Ariel, 28 ed., 1989, p. 36.

¹⁶ Los agregados son mfos.

¹⁷ J. L. Borges. *Obras completas I*. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 9.

¹⁸ Cf. Umberto Eco. *Lector in fabula; La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1981, p. 74 Y *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona, Ariel, 1979.

¹⁹ Cf. Julio Cortázar. *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana, [Wed. 1963]. 248 OO. 1980, pp. 453 Y 454.

²⁰ *Ibid*

²¹ Lida Aronne Amestoy. *Cortázar: La Novela Mandala*. Buenos Aires, Garca Cambeiro, 1972, p. 99.