

Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras  
Facultad de Humanidades  
Programa Graduado de Estudios Hispánicos

Tesis de Maestría:

*Elementos neofantásticos en la obra narrativa breve de Julio Cortázar y Samanta Schweblin*

Jorge Antonio Sánchez Rivera  
801-11-7475

Fecha de aprobación:

6 de diciembre de 2019

© 2019. Derechos Reservados. No puede ser reproducida o publicada en parte o en su totalidad sin la aprobación del autor o de la Universidad de Puerto Rico

## Índice

<i>Resumen</i> .....	<i>iv</i>
<i>Resumen biográfico del autor</i> .....	<i>vi</i>
<i>Reconocimientos</i> .....	<i>ix</i>
<i>Introducción</i> .....	<i>1</i>
<i>Marco teórico</i> .....	<i>13</i>
<i>Capítulo I: Lo neofantástico metafórico</i> .....	<i>27</i>
Animales neofantásticos .....	<i>27</i>
Los perseguidos por fuerzas innominables.....	<i>49</i>
<i>Capítulo II: Puentes neofantásticos</i> .....	<i>78</i>
Intersticios temporales, puentes eternos y repeticiones infinitas.....	<i>78</i>
Puentes hacia <i>lo otro</i> .....	<i>105</i>
<i>Conclusiones</i> .....	<i>118</i>
<i>Bibliografía</i> .....	<i>122</i>
<i>Corpus</i> de obras estudiadas .....	<i>122</i>
Otros textos mencionados de ambos autores .....	<i>122</i>
Estudios críticos principales .....	<i>122</i>
Julio Cortázar .....	<i>122</i>
Samanta Schweblin .....	<i>123</i>
Marco teórico .....	<i>125</i>
Otras referencias de apoyo .....	<i>125</i>

## Resumen

La obra de Julio Cortázar figura en el canon de la literatura hispánica por su contribución a la formación de escritores actuales, como es el caso de Samanta Schweblin. Jaime Alazraki afirma que los relatos cortazarianos difieren del molde fantástico tradicional y, para explicarlos, el crítico elabora una poética de lo neofantástico. En tales cuentos se emplean metáforas de «algo» que el escritor quiere sugerir a través de la ambigüedad o mediante la configuración de un relato que aúna dos órdenes disímiles y que otorgan un elemento neofantástico para expresar una situación incomunicable. Así, pues, utilizando la definición de lo fantástico y neofantástico de los textos teóricos de Todorov, Barrenechea y Alazraki, este proyecto examina el elemento neofantástico en algunos cuentos de Cortázar y Schweblin, demostrando que la poética sigue siendo una herramienta literaria eficaz para escritores contemporáneos.

## Abstract

The work of Julio Cortázar is part of the Hispanic literary canon for his contribution to forming current writers, such as Samanta Schweblin. Jaime Alazraki affirms that Cortázar's short stories differ from the traditional fantastic mold and, in order to explain them, the critic develops the poetic of the neo-fantastic. In those short stories the author uses metaphors of "something" that he wants to suggest through the ambiguity or configuration of a story that combines two dissimilar orders and that charge the text with the neo-fantastic to express an incommunicable situation. Thus, using the definition of the fantastic and neo-fantastic with the theoretical texts by Todorov, Barrenechea and Alazraki, this project examines the use of the neo-fantastic elements in some short stories by Cortázar and Schweblin, demonstrating that the neo-fantastic remains an effective literary tool for contemporary writers.

## Resumen biográfico del autor

Jorge Antonio Sánchez Rivera es estudiante de Maestría en el Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras (UPRRP). Cursó su Bachillerato en Educación Secundaria con concentración en Español y una segunda concentración en Estudios Hispánicos, Literatura Hispanoamericana y Puertorriqueña en la UPRRP. Como parte del Bachillerato, fue miembro del Programa de Estudios de Honor y realizó la tesina titulada *La eternidad en la obra narrativa de Jorge Luis Borges*, evaluada con sobresaliente por el comité constituido por la doctora Carmen I. Pérez Marín, el doctor Arturo Echavarría Ferrari y el doctor Emilio R. Báez Rivera. Jorge Sánchez ha estudiado algunos textos narrativos de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Samanta Schweblin, y ha presentado sus investigaciones en foros académicos entre los que cabe mencionar el Encuentro Subgraduado de Investigación y Creación de la Universidad de Puerto Rico; el ILASSA Student Conference, Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies Student Association, de la Universidad de Texas, en Austin; y el Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship Reshaping Hispanic Cultures, del Observatorio of Instituto Cervantes en la Universidad de Harvard (FAS). Asimismo, ha publicado algunas de sus investigaciones en *[IN]Genios, Revista de investigación y actividad creativa multidisciplinaria subgraduada* y en *Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship*. Fue profesor de Literatura Hispánica en el Colegio San Ignacio de Loyola de Puerto Rico entre 2017 y 2018. Actualmente Jorge Sánchez cursa su doctorado en el Departamento de Lenguas Romances de Boston University.



**Elementos neofantásticos en la obra narrativa breve de  
Julio Cortázar y Samanta Schweblin**

## Reconocimientos

Ante todo, quisiera agradecer a la doctora Carmen Ivette Pérez Marín, quien ha sido guía incondicional en mi quehacer académico desde mi bachillerato. Gracias a la doctora Pérez Marín me he formado como académico, he aprendido a leer asiduamente y a basarme en los textos como fuente principal para argumentar. Soy académico porque amo la literatura y también porque admiro y me siento inspirado por la labor de la profesora Pérez Marín. Igualmente, agradezco la lectura minuciosa y las sugerencias del doctor Juan G. Gelpí y del doctor Fernando Feliú. También ofrezco mi agradecimiento a la doctora Rosa María Juarbe, la doctora María Luisa Lugo Acevedo, al doctor Emilio Ricardo Báez Rivera y la doctora Mercedes López-Baralt, ínclitos profesores que me han enseñado, guiado y aconsejado durante mis años en la Universidad de Puerto Rico.

Por otra parte, este trabajo vio luz gracias al apoyo del Programa Graduado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras, de las doctoras Sofía Irene Cardona, Pamela Phillips y Marla Pagán, coordinadoras del PGEH durante mi maestría. Igualmente, mi agradecimiento a mis estudiantes y compañeros del Colegio San Ignacio de Loyola, en especial a Nilka Avilés y Carmen Barrios, amigas sempiternas.

Finalmente, gracias a mi madre Margarita Rivera Castellano, *mater familias*, y a mi hermano José Ignacio Sánchez Rivera, por creer en mis inventos literarios; a mi novia Yuliana M. Ramos Orta, compañera fiel y amorosa de mis aventuras; a mis amigos Nivea, Winnie, Emmanuel, Anissa y a todas las personas que de alguna u otra forma han contribuido en mi formación desde que inicié mis estudios de la obra cortazariana y schwebliana.



## Introducción

La literatura fantástica, gracias a su capacidad para renovarse como género, ha sido ampliamente cultivada por afamados autores de la literatura mundial y, en especial, de la literatura hispanoamericana. Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Carlos Fuentes, entre otros, son autores hispanoamericanos que se han destacado mundialmente por textos literarios en los que se manifiesta el género fantástico. Diversos críticos han analizado con profundidad la labilidad o mutabilidad del género fantástico, esto porque las obras literarias exigen que se revisen los parámetros o límites con los que se considera un texto como fantástico. Tal como ha comentado el teórico búlgaro-francés Tzvetan Todorov: «*toda obra modifica el conjunto de las posibilidades, cada nuevo ejemplo cambia la especie*» (4). Así, pues, es comprensible que la literatura fantástica modifique algunas de sus categorías debido al paso del tiempo y a la creación de obras que manejan, cambian o desafían el género en cuestión. Algunos críticos, entre los que cabe destacar a David Roas, han elucubrado sobre los límites o amplitudes del género fantástico, dando paso a que los académicos revisiten obras literarias con una lente nueva para estudiarlas. Es por esto que los cuentos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y, más recientemente, Samanta Schweblin, se estudian desde ópticas de lo fantástico que incluyen o divergen según los postulados de Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Jaime Alazraki, David Roas, entre otros.

Por lo tanto, conviene siempre examinar las obras de autores consagrados y contemporáneos tomando en cuenta estas teorías que contribuyen al estudio de la literatura fantástica. De ahí nace nuestro interés en estudiar la poética de lo neofantástico, teorizada por Jaime Alazraki, en algunos textos que componen la obra narrativa breve de dos escritores argentinos, Julio Cortázar y Samanta Schweblin. Nuestro proyecto demuestra, por un lado, la

vigencia de la obra cortazariana en el acervo de la literatura hispanoamericana actual y, por otro, afirma que la literatura hispanoamericana contemporánea escrita por mujeres regresa a los maestros del *Boom* hispanoamericano para proponer una renovación tanto en la literatura como en el género fantástico<sup>1</sup>. Asimismo, afirmamos que ambos autores recurren a tal renovación del género fantástico para profundizar en el ser humano contemporáneo, su mundo, sus luchas y la visión de una realidad que cambia incesantemente.

Conviene recordar brevemente la importancia de estos dos autores argentinos y su intención de renovar la literatura hispanoamericana. Julio Cortázar (1914-1984) es un autor destacado del *Boom* hispanoamericano y figura en la nómina de autores que renueva el género del cuento y lo fantástico en Hispanoamérica. Tampoco pasa inadvertido que Saúl Yurkievich considere *Rayuela* como el «vademécum obligado de la nueva novela, su representante más cabal» («Introducción» 580). En definitiva, la obra cortazariana es quizá el epítome de la revolución creativa en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX y no es de extrañar que tantos autores contemporáneos recurran a sus textos. Recordemos la frase lacónica y genial de Roberto Bolaño que figura en algunas ediciones de Alfaguara del autor argentino: «Cortázar es el mejor». Tal renovación artística lleva al crítico Jaime Alazraki a desarrollar una poética de lo neofantástico para explicar las formas en que los relatos cortazarianos se apoyan: «con idéntica certeza en la dimensión histórica como en la dimensión fantástica» (*Hacia* 69). Aunque la poética de lo neofantástico pareciera figurar solo en los relatos cortazarianos, actualmente en Hispanoamérica hay escritoras jóvenes cuya cuentística manifiesta

---

<sup>11</sup> Cabe aclarar que nuestro interés en estudiar la prosa narrativa de ambos autores nace de dos cursos en los que se estudiaron algunos de sus textos. Agradezco al doctor Juan G. Gelpí por incluir en su curso de Literatura Hispanoamericana Contemporánea (2017) la colección de cuentos *Pájaros en la boca* (2009) de Samanta Schweblin y por motivarme a continuar estudiando sus cuentos para el presente trabajo. Asimismo, agradezco a la doctora Carmen I. Pérez Marín por el curso doctoral que ofreció sobre la obra de Julio Cortázar (2018), pues la semilla de esta tesis se sembró y germinó en su curso.

eventos y elementos neofantásticos para representar los temas y asuntos que atañen a la vida contemporánea. Una de las autoras cuya obra demuestra elementos que se pueden rastrear hasta la obra cortazariana es la escritora argentina Samanta Schweblin (1978).

Esta escritora argentina ha adquirido en los últimos años un lugar prestigioso entre los autores hispanoamericanos jóvenes más reconocidos. Ha publicado tres colecciones de cuentos: *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2009)—reeditado en 2017 con el título *Pájaros en la boca y otros cuentos*, el cual incluye cuentos de la primera colección y dos cuentos inéditos—y *Siete casas vacías* (2015). También ha publicado dos novelas: *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2018). Su nombre cobra importancia en el ámbito de la literatura actual por los premios literarios que ha ganado, las traducciones que han hecho de sus libros y por los diversos artículos, reseñas y estudios críticos que se han realizado sobre su obra<sup>2</sup>. Tal como ha destacado Agustín Prado Alvarado: «Samanta Schweblin, no solamente es una de las mejores cuentistas del orbe hispano, sino que muchos de sus cuentos, realmente magistrales, los podemos considerar como parte de los nuevos derroteros dentro de la tradición fantástica hispanoamericana» (15). Por lo tanto, examinaremos a dos autores cuya obra sobresale entre sus coetáneos y en nuestra actualidad por su maestría en el arte de las letras.

En cuanto a lo neofantástico, como se ha visto en los cuentos de Cortázar, en la obra schwebliana el evento sobrenatural o insólito se suscita desde la cotidianeidad y, tal evento, «prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y

---

<sup>2</sup> Conviene resaltar que la escritora ganó el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes en Argentina por su colección *El núcleo del disturbio*, luego obtuvo el premio Casa de las Américas por la colección *Pájaros en la boca* y posteriormente el premio Juan Rulfo por el cuento «Un hombre sin suerte» que forma parte de la colección *Siete casas vacías*, colección que ganó el IV Premio Internacional de Narrativa Breve. En cuanto a las novelas, cabe mencionar que la traducción de *Distancia de rescate* fue finalista del Man Booker International Prize. Estos premios le han otorgado una posición importante en el ámbito literario actual, junto con reseñas e innumerables entrevistas de periódicos como *The Guardian*, *Clarín*, *El País*, *La Nación*, *Eterna Cadencia*, *The New Yorker* y *Literary Hub*, entre otros.

cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico» (Alazraki, *Unicornio* 28). Por consiguiente, leemos en los cuentos de ambos autores una poética que dista de lo fantástico tradicional, no sacude al lector ni a sus personajes, sino que «[l]a transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor propone revelar o comprender» (Alazraki, *Unicornio* 35). Dicha transgresión es vista en algunos cuentos a través de una metáfora epistemológica que no admite interpretaciones unívocas de lo que sustituye en el texto. Jaime Alazraki explica que la metáfora de lo neofantástico contiene un tenor, o la parte de la imagen que se busca definir o describir, y un vehículo, o la parte de la imagen que define o describe, por comparación, al tenor de la metáfora; luego añade que la comparación establece una relación en la que tenor y vehículo se reconocen, y que se llamaría base (*Unicornio* 38-39). La base, en todo caso, «alcanza una apertura» y dentro del espacio limitado que abre la relación entre tenor y vehículo «entra un número ilimitado de posibles interpretaciones ... y en esa metáfora reconocemos una dimensión ontológica que trasciende al personaje mismo para hacerse experiencia de cada lector» (Alazraki, *Unicornio* 39-40)<sup>3</sup>.

Por lo tanto, dentro de la apertura que se establece entre el tenor y el vehículo de las metáforas neofantásticas, reconocemos que ninguna interpretación es unívoca —siempre que se fundamente con el texto— y que cabría una miríada de interpretaciones que depende de los lectores, más que de la experiencia del personaje. Así, pues, todo este uso de la metáfora que elude la univocidad forma parte del lenguaje poético cortazariano dentro de la prosa narrativa el cual integra al lector en el proceso de lectura y le otorga significación al texto solo en el momento de comunicación entre lector y texto. Por otro lado, para estos autores el único objeto

---

<sup>3</sup> Remitimos al lector interesado al capítulo tres del libro *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, de Jaime Alazraki, en el que se dilucida con ejemplos el empleo de la metáfora como imagen de lo neofantástico y se mencionan los teóricos en que se basa para su explicación. Asimismo, en el apartado titulado «Marco teórico» de este trabajo exploraremos con más detalles esta noción de lo neofantástico.

fantástico, ambiguo y enigmático es el ser humano, y no otros seres extraordinarios. Por consiguiente, las metáforas que emplean lo neofantástico intentan expresar la condición humana, su mundo y la relación de ambos; por ejemplo, se aproximan al inconsciente humano, a la sociedad contemporánea ante las imposiciones morales tradicionales, al avance exponencial de la tecnología, entre otros. En este sentido, las metáforas de que se valen ambos autores más que denotar, connotan los aspectos de la condición humana y apuntan a situaciones del ser humano que permanecen ignotas para la razón humana, que no se pueden traducir en el código tradicional del lenguaje. Estas se expresan a través de imágenes poéticas que otorgan tanto un sentido al relato como a la condición humana. Jaime Alazraki ya había explicado que:

las metáforas que propone la narración neo-fantástica buscan conciliar lo irreconocible: decir, con un lenguaje que ha conceptualizado el mundo, mensajes (entre-visiones) que escapan la coherencia del concepto. No hay objetos que correspondan a los sentidos de esos relatos ... no hay significados que traduzcan el sentido de esos significantes. Los significantes que propone lo neo-fantástico son esas metáforas en que los términos de dos sistemas contradictorios han sido integrados. (*Unicornio* 129)

Ahora bien, para la segunda colección de cuentos de Cortázar, *Final del juego*, dicha noción de lo neofantástico que recurre a una metáfora para comunicar situaciones inexpresables, cambia. Alazraki explica que los relatos de la segunda colección unen, superponen o yuxtaponen dos órdenes o historias que, confrontados, otorgan un carácter neofantástico al relato. Asimismo, de la unión mencionada emerge un silencio que interroga al lector y lo impele a pensar sobre las posibilidades de interpretación del relato. El propio Alazraki explica con maestría esa segunda forma de lo neofantástico:

Lo fantástico en estos cuentos no depende de la irrupción de un hecho fantástico ... sino de la manera cómo las dos historias superpuestas han sido articuladas. Tomadas separadamente, no hay nada extraño en cada una de ellas, pero al acoplarlas en un solo cuento, al obligarlas a enfrentarse y a intercambiar señales, el relato genera un sentido ausente en cada narración por separado ... Al crear una verdadera red de intrínsecas interrelaciones, Cortázar las ha obligado a decir algo vedado a cada una aisladamente. (*Hacia* 149-150)

Por consiguiente, la confrontación de dos órdenes o historias a través de una unión, superposición o yuxtaposición establece una interrelación entre ambos de donde surge el elemento neofantástico que, por su parte, no depende de una metáfora. Conviene aclarar que en este trabajo basamos nuestra interpretación de lo neofantástico que une dos historias según lo plantea Alazraki. Sin embargo, proponemos que lo neofantástico se percibe, en ocasiones, en la unión de dos órdenes distintos, no exclusivamente en la unión de dos historias. Incluso, la conjunción de dos órdenes puede suscitarse de diversas formas dependiendo de la técnica que el autor utilice. Por ejemplo, dos puntos de vista de una misma historia, la fusión de voces, tiempos o imágenes disímiles, la forma en que un relator deja entrever otra historia, la visión entrelazada de una misma historia o la superposición de narraciones en una misma historia. Aun cuando nos referimos a órdenes, podría pensarse en la unión del plano onírico con la realidad, la conjunción del orden animal con el humano, o el efecto de aunar el plano de la muerte o lo fantasmal con la realidad.

Así, esta unión de dos órdenes o historias, como comenta Alazraki, forma un silencio inquietante desde el cual el relato interroga a los lectores. Conviene mencionar que se retomará más adelante la discusión sobre la poética de lo neofantástico, pues, una vez se diferencia su

empleo del género fantástico de siglo XIX y teorizado por Tzvetan Todorov, el lector acepta narraciones en las que lo cotidiano y lo sobrenatural confluyen con igual pertenencia al mundo, o, como arguye Jaime Alazraki: «Once this distinction has been made, we have not only a new label but a more effective critical tool for understanding these fictions that ... both accept and reject all interpretations. Sometimes these interpretations ... tell us more about the interpreter than about the text being interpreted» («Introduction» 12).

Así, pues, en esta investigación se examinará el elemento neofantástico en los cuentos: «Carta a una señorita en París», «Después del almuerzo», «Una flor amarilla» y «Axolotl», de Julio Cortázar, y los compararemos con los cuentos: «Pájaros en la boca», «En la estepa», «Un gran esfuerzo», «Hacia la alegre civilización» y «Mariposas», de Samanta Schweblin<sup>4</sup> con el propósito de demostrar cómo ambos autores recurren a dicha poética para indagar en algunas experiencias del ser humano en el mundo que vive, o cree que vive, como ha señalado Schweblin<sup>5</sup>. Para ello emplearemos lo neofantástico con metáfora y con dos historias que intercaladas cargan de neofantástico el relato. Asimismo, dialogaremos y exploraremos brevemente otros cuentos de la autora argentina para analizar los elementos neofantásticos y cómo estos figuran en su obra narrativa, tanto en el género del cuento como en el de la novela, a la vez que funcionan como un vehículo para comprender esas imágenes inquietantes que percibimos en su prosa narrativa. Con ello demostraremos, por un lado, la vigencia de Cortázar en la literatura y crítica contemporánea, y, por otro, los ecos de su obra en una escritora actual cuyo *corpus* también expresa situaciones comunicables a través del género fantástico nuevo.

---

<sup>4</sup> El primer cuento de Julio Cortázar pertenece a la colección *Bestiario*, mientras que los otros tres relatos pertenecen a la colección *Final del juego*. Respecto a las narraciones schweblianas, todas pertenecen a *Pájaros en la boca y otros cuentos*, edición publicada en 2017.

<sup>5</sup> En entrevista con Arthur Dixon; remitimos al lector interesado al apartado de «Bibliografía» del presente trabajo.

Julio Cortázar, a pesar de ser un autor sumamente explorado por la crítica, tiene una obra narrativa cuya cantera de temas no cesa de estudiarse, pues su riqueza y complejidad como escritor permite que se hagan nuevas investigaciones con ópticas disímiles e innovadoras. Cabe recordar una cita de la investigadora Diana Sorensen en la que se expone la importancia del escritor argentino para las letras hispánicas y para la crítica: «Cortázar ... Committed to originality and technical innovation, to literary revolution as an antidote to the prescriptive, conventional ways of the past, he struggled to remain true to both political change and the absolute autonomy of the imagination» (78). Gracias a tal autonomía absoluta de la imaginación, a las técnicas innovadoras de narrar y a la revolución literaria cortazarianas, su obra admite que otros críticos estudien temas bajo lentes nuevas, y que se pueda comparar con la obra de escritores contemporáneos.

También conviene recordar las palabras de Alicia Mercado-Harvey, quien arguye que: «Cortázar sigue más vivo que nunca en las nuevas generaciones, tanto de novelistas como cuentistas, del Cono Sur [ya que] particularmente ... abogaba por una visión global, por una literatura que no se circunscribía a una región y se alejaba de la idea de escribir exclusivamente dentro del espacio latinoamericano» y añade que «[s]us marcas están a la vista ... en los cuentos de Schwebelin» (32, 35). Concordamos con la visión de Mercado-Harvey, por ello que se seleccionó a la autora argentina quien, a su vez, ha obtenido su importancia en las letras actuales por la maestría con que crea sus cuentos cuyos temas e historias atañen a la contemporaneidad a la vez que explora esas áreas que el humano tiende a ocultar. De manera que consideramos a Schwebelin heredera de la renovación cortazariana, mas afirmamos su potencialidad y autonomía en las letras hispanoamericanas actuales. Razón por la que conviene abordarlos en un estudio comparativo detallado.

Así, pues, proponemos este estudio como uno de los primeros que se dedican a comparar minuciosamente algunos paralelismos en la narrativa de Cortázar y Samanta Schweblin<sup>6</sup> e igualmente de los pioneros en analizar lo neofantástico en la obra de ambos. Si bien es cierto que varios críticos ya han notado que parte de la narrativa de Schweblin cabe mejor dentro del neofantástico y algunos lo han explorado brevemente en cuentos como «Papá Noel duerme en casa» y «Bajo tierra», los textos seleccionados aún no se han estudiado con la profundidad y rigurosidad que este estudio hace, subrayando la importancia de los elementos neofantásticos.

Igualmente, cabe señalar que se han seleccionado los cuentos cortazarianos tomando en cuenta que algunos han sido estudiados cabalmente por la crítica, pero resulta pertinente revisitarlos una vez más para proponer una interpretación de las metáforas partiendo del propio relato y no elementos extraliterarios, como han hecho algunos críticos. Todos los cuentos escogidos para nuestro análisis serán abordados tomando en cuenta los elementos neofantásticos de la poética desarrollada por Alazraki. Hasta donde sabemos, no se ha realizado un estudio que compare los relatos de ambos autores a la luz de esta teoría y consideramos que resultaría provechoso examinarlos desde esta óptica que destaca el nexo o puente entre ambos.

Por otra parte, conviene mencionar que «Carta a una señorita en París», «Axolotl», «Pájaros en la boca» y «Mariposas» se han seleccionado para nuestro estudio porque, además de manifestar lo neofantástico, utilizan los animales como metáforas de situaciones comunicables. «Axolotl» y «Mariposas» se escogieron también porque reflejan dos órdenes que se aúnan: el orden de los animales y el de los humanos. En cuanto a «Después del almuerzo» y «En la estepa», estos cuentos muestran un ente que podría interpretarse como un humano o como un animal y, a su vez, esa cosa funge como una metáfora de situaciones comunicables del ser

---

<sup>6</sup> Conviene señalar que Flavio Garcia en 2016 publicó un artículo crítico en el que compara a ambos autores titulado «“Na estepe”, de Samanta Schweblin: Um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar».

humano que valdría explorar. Por último, se han seleccionado los cuentos «Una flor amarilla», «Un gran esfuerzo» y «Hacia la alegre civilización» para afirmar que dos órdenes, historias o tiempos confluyen en una sola historia e instalan lo neofantástico el relato.

Para desarrollar el análisis propuesto, se definen y discuten los conceptos «fantástico», «maravilloso», «extraño» y «neofantástico». Nos apoyamos en los textos de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea y Jaime Alazraki. También nos han resultado útiles otros textos como *Metaphors We Live By*, de George Lakoff y Mark Johnson, para explicar que las metáforas usadas en el texto neofantástico deben interpretarse a partir de las sugerencias del propio texto. Si bien es cierto que estas no admiten interpretación unívoca, tampoco responden a cualquier interpretación o argumento, sino a una base que se funda en el texto mismo. El libro *Man and His Symbols*, de Carl Jung, ha sido particularmente útil para estudiar las metáforas de algunos cuentos cortazarianos y schweblianos como pulsiones inconscientes y emociones reprimidas del humano, las cuales solo pueden comunicarse a través del lenguaje metafórico. Con este texto definimos y exploramos conceptos del psicoanálisis como el inconsciente y su contenido, las represiones, los símbolos y el componente subliminal de las emociones. Por otra parte, también explicamos el concepto del doble o *doppelgänger* según lo dilucida Robert Rogers en su texto *The Double in Literature*, pues tal como este expresa el teórico, «[the double] device has been used so often that ... provokes confusion», luego puntualiza citando a Albert J. Guerard, que «no term is more loosely used by casual critics in literature» (2).

Además de los textos teóricos mencionados nos apoyamos en los estudios críticos de autores canónicos y recientes sobre la obra cortazariana y schwebliana; cabría mencionar a Jaime Alazraki, Saúl Yurkievich, Diana Sorensen, Petra Báder, Flavio Garcia y Marta Sierra. Con estas bases teóricas y críticas nos proponemos probar que ambos autores argentinos se valen de lo

neofantástico para presentar situaciones comunicables que solo se pueden expresar a través de metáforas o situaciones en las que dos órdenes o historias se aúnan sin negarse con el propósito de ahondar en el único objetivo de la ficción neofantástica, el ser humano.

Los capítulos de la tesis se dividen a partir de como se aborda el elemento neofantástico, por ello el primer capítulo se titula «Neofantástico metafórico», e incluye el análisis de dos metáforas. Estas sustituyen las pulsiones inconscientes y la condición humana ya sea explícitamente por medio de animales en «Carta a una señorita en París» y «Pájaros en la boca», o implícitamente por una cosa innominable que podría ser un animal o un ser humano en «Después del almuerzo» y «En la estepa». El segundo capítulo, «Puentes neofantásticos», explora la noción del intersticio que une dos órdenes disímiles o dos historias a través de un puente para representar el elemento neofantástico. En «Una flor amarilla», «Un gran esfuerzo» y «Hacia la alegre civilización» se analiza la unión de dos órdenes a través de dos tiempos y dos historias. Por otro lado, en los cuentos «Axolotl» y «Mariposas» se examina cómo el orden de un animal se aúna al orden del ser humano. Así, pues, se analizan algunos eventos comunicables que solo pueden intuirse a través de metáforas y el intersticio que une dos órdenes o dos historias y cargan de neofantástico el texto, a la vez que interrogan al lector con el silencio que genera tal unión. Al final de cada capítulo se mencionan otros textos de ambos autores en los que se puede percibir lo neofantástico para aprehender las imágenes inquietantes que proponen. Las conclusiones reafirman nuestra visión del elemento neofantástico en los textos discutidos y se dialoga con otros textos de la prosa narrativa de Samanta Schweblin en que se puede rastrear tal elemento para comprender sus imágenes inquietantes. Asimismo, se examinan brevemente otras tangencias temáticas entre ambos autores, como el uso de los personajes infantiles o adolescentes, los animales, el tiempo, la eternidad, entre otros.

Con este estudio proponemos que el elemento neofantástico es una poética que utilizan Cortázar y Schweblin para indagar y profundizar en el objeto y propósito de la ficción neofantástica, el ser humano y su mundo. Si bien reconocemos que Cortázar utiliza lo neofantástico porque esta poética corresponde a su visión de mundo, de igual forma consideramos que Samanta Schweblin también la utiliza porque se interesa por indagar al ser humano y su mundo en la contemporaneidad, o el mundo que el humano cree vivir. La autora ha señalado lo siguiente en su entrevista con Arthur Dixon: «Todo está ahí para mí, al mismo tiempo. Es el realismo absoluto lo que permite al fantástico acercarse sin quebrar nunca el *link* con el mundo en que vivimos –o creemos que vivimos–. Y, al mismo tiempo, es la inminencia del fantástico lo que vuelve más nítido y amenazante el mundo real. Van de la mano» (Dixon). Inclusive, consideramos que el uso de la poética de lo neofantástico por parte de Schweblin responde a su cuestionamiento de la realidad acelerada y cambiante en que vivimos y los efectos que estos cambios pueden tener en el ser humano. Una realidad extraña e insólita (ya podemos hacer cosas inimaginables hace veinte años a través de los celulares) que el humano ha dejado de cuestionarse. La propia autora comenta, sobre su novela *Kentukis*: «Quizá lo que nos pas[a] es que tomamos estas tecnologías con absoluta naturalidad, pero todavía no nos hemos dado tiempo para pensarlas ... Creo que esto es justamente lo peligroso de estas tecnologías, nosotros mismos utilizándolas a diario sin terminar de entenderlas del todo» (Dixon). Igualmente, eso sería lo peligroso de no cuestionar la realidad en que el ser humano «cree que vive», que esta podría ser una amenaza para el humano que no indaga en ella y que asume cualquier suceso insólito o sobrenatural sin reparos.

## Marco teórico

Para definir lo neofantástico como metáfora y como intersticio por el que confluyen dos órdenes o historias a través de un puente, debemos hacer un breve recuento sobre el género fantástico en la literatura hispanoamericana. Para comenzar, tomamos como punto de partida el texto *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov. Este teórico analiza y teoriza sobre las características estructurales que debe tener un texto para considerarse fantástico. El teórico lo resume en tres parámetros principales:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas vivientes, y vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser sentida también por un personaje; de ese modo el papel del lector es, por así decirlo, confiado a un personaje y al mismo tiempo la vacilación se encuentra representada, se convierte en uno de los temas de la obra ... Por último importa que el lector adopte cierta actitud ante el texto: negará tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». (32)

Para Todorov, entonces, la ambigüedad y la duda que provoca un evento sobrenatural en el lector son elementos fundamentales para que se suscite lo fantástico en un texto (24); el propio teórico expresa: «Lo fantástico implica entonces una integración del lector al mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el propio lector de los acontecimientos relatados» (30; énfasis nuestro)<sup>7</sup>. Hemos subrayado la ambigüedad en la teoría de Todorov

---

<sup>7</sup> Conviene aclarar que a pesar de que el lector debe sentir vacilación sobre los eventos insólitos que se suscitan en el texto y sobre las leyes que imperan al acabarlo, no es imprescindible que el personaje principal también sienta tal vacilación. A pesar de que en la mayor parte de los textos fantásticos se cumplen ambas condiciones (tanto lector como personaje sienten duda), no en todos funciona así con los personajes (Todorov 31). También el teórico menciona que el temor se relaciona con el texto fantástico, mas no es una característica o condición principal dado que entonces el género dependería de la sangre fría del lector para que se suscite o no el efecto fantástico (35).

porque será uno de los rasgos que lo neofantástico retomará con las metáforas epistemológicas de los eventos insólitos. Cabe incluso citar un fragmento que consideramos axial de la teoría de lo fantástico: «Una vez cerrado el libro, la ambigüedad permanecerá» (Todorov 43). Por otro lado, también Todorov utiliza dos géneros vecinos de lo fantástico para delimitar o definir el género que nos atañe. Así, el teórico comenta que si un texto cumple con los parámetros del género fantástico, mas tiene al final una explicación racional o las leyes que imperan en el texto pertenecen a nuestra realidad, se categoriza como extraño (fantástico-extraño); mientras que si el texto propone una explicación mágica o las leyes que imperan pertenecen a un orden irreal o en el que las leyes son mágicas, Todorov considera el texto como maravilloso (fantástico-maravilloso) (44-52).

Aparte de ello, Todorov establece otra distinción sobre el género fantástico, señala que este no se puede suscitar en la poesía porque la misma no tiende a describir un mundo evocado: «Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer: exige, como se recordará, una reacción ante los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado» (61). Y añade luego que, tal como ha descrito en los parámetros principales del género fantástico, se debe prescindir de toda interpretación alegórica porque «la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo» (63). Y, como sabemos, ese sentido literal de los eventos sobrenaturales del género fantástico es un rasgo importante para que se suscite la duda: «Si lo que leemos describe un acontecimiento sobrenatural, y sin embargo no es necesario tomar las palabras en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay lugar para lo fantástico» (65). Finalmente, la siguiente frase que resume la importancia de deslindar toda interpretación alegórica y poética de lo fantástico: «No toda ficción, con todo

sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal» (77).

De la teoría sobre el género fantástico que desarrolla Todorov importa destacar tres elementos que lo neofantástico retomará en su poética. Estos son la reacción que tendrán el lector y el personaje principal ante un hecho sobrenatural, la ambigüedad que figura en la explicación a tal evento, y el uso de verbos en pretérito imperfecto o de frases que provocan incertidumbre «en cuanto a la verdad de la frase que [se] enuncia» (38). Cabe recordar que las locuciones como «me parecía», «creí», «me sentía», «sucedió como si...» demuestran poca certeza sobre la verdad de los hechos cuando el personaje enuncia o cuando el mismo narrador describe los sucesos. Esto es importante porque la incertidumbre, duda y ambigüedad de lo fantástico aumenta. Empero, antes de dilucidar la poética de lo neofantástico, debemos explicar cómo Ana María Barrenechea dialoga con la teoría de Todorov en cuanto la literatura fantástica que se produce en Hispanoamérica y muestra cómo esta literatura se distancia de los postulados todorovianos. Para Barrenechea la literatura hispanoamericana del siglo XX (piénsese en autores como Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Elena Garro, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, entre otros) no cabría en los postulados de la literatura fantástica según los parámetros que establece Todorov, principalmente porque la «rigidez de exclusiones genéricas» que establece el teórico «no resulta aplicable a la literatura contemporánea que construye géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes» (393). De manera que el ensayo de Barrenechea amplía el *corpus* de obras que se consideran como parte de la literatura fantástica proponiendo unas definiciones nuevas, puesto que las obras hispanoamericanas exigen esta revisión al moldear lo fantástico a nuevos géneros y escenas.

Barrenechea explica que «la literatura fantástica quedaría definida como ... las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita» (393). De este modo la crítica argentina considera que hay una existencia de sucesos irreales, sobrenaturales o insólitos y que se problematiza su convivencia con el orden que reconocemos como verdadero, aunque al final del texto se resuelva o borre tal problemática<sup>8</sup>. También la crítica añade un componente que Todorov deslindaba totalmente del género fantástico. Nos referimos al sentido alegórico tan presente en la literatura hispanoamericana del siglo pasado y que refuerza «el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal» (395).

Sin embargo, la aportación más importante de Barrenechea en 1972<sup>9</sup> fue explicar cómo en la literatura hispanoamericana del siglo XX hay un *corpus* de obras en que dos órdenes confluyen sin que el lector dude de estos: «Un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las clasifique como maravillosas» (395). Propone Barrenechea que las obras fantásticas pueden desarrollarse en tres tipos de órdenes: primero, todo lo narrado entra en el orden de lo natural; segundo, todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural; o, hay mezcla de ambos órdenes (396-397). Así, la investigadora explica con ejemplos de obras de autores hispanoamericanos consagrados que estos: «superan la mera extrañeza como elemento imaginativo o como variedad introducida para entretener al lector ... lo cual da a toda línea del

---

<sup>8</sup> Barrenechea comenta: «... en cambio nuestro enfoque permite retener las obras de sentido traslaticio explícito o implícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aun cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre» (395).

<sup>9</sup> Ana María Barrenechea publica su ensayo tres años antes de que Jaime Alazraki publicara en la revista *Dada/Surrealismo* la distinción entre el género fantástico y el neofantástico.

relato ... una marcada nota de atención centrada en lo inusitado de ese orden, y sugiere la amenaza callada del otro o la sospecha de que quizás en este mundo de los hombres no exista ningún orden» (398-399). Así, pues, podríamos pensar que los cuentos de Cortázar y Schwebelin entran en el tercer tipo descrito por Barrenechea, hay mezcla de ambos órdenes. Ahora bien, en lo neofantástico observaremos que el problema a plantearse además de residir en la convivencia de ambos órdenes (neofantástico con noción de puente), también descansa en la posibilidad de interpretar los eventos irreales, sobrenaturales o insólitos, pues estos son metáforas que solo se expresan a través de un lenguaje poético (usando la figura de la metáfora) y no se da por medio del lenguaje tradicional. Por lo tanto, entendemos que el trabajo inicial de Barrenechea, en que se propone una literatura fantástica nueva para las obras hispanoamericanas, llega a convertirse en la poética de lo neofantástico que Alazraki desarrollará posteriormente. Empero, como explicaremos, esta poética incluye las metáforas epistemológicas que se ven en los cuentos cortazarianos y schwebelianos. Por consiguiente, la problemática que establece Barrenechea, la posible convivencia de dos órdenes pasa en lo neofantástico a un segundo plano, pues se problematizan las significaciones que puedan tener las metáforas de los cuentos en que conviven ambos órdenes con igual permanencia y aceptación. Por ello pasaremos a explicar la poética de lo neofantástico.

Jaime Alazraki desarrolló la poética de lo neofantástico principalmente en dos textos: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (1983) y en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994), no obstante, en otros ensayos revisó dicha poética y explicó cómo el elemento neofantástico se percibe en gran parte de la obra cortazariana, desde *Bestiario* hasta *Deshoras* (Alazraki, «Cortázar» 208), y cómo va transformándose con cada texto, aun las novelas. Brevemente, dividiremos nuestro análisis en

lo neofantástico metafórico y lo neofantástico con noción intersticio/puente por el que se conectan dos órdenes o historias.

Lo fantástico nuevo, a diferencia del género tradicional del siglo XIX, y según lo describe Alazraki, no se propone estremecer ni horrorizar con un evento insólito, sino que expande la realidad acostumbrada y permite la entrada de un orden alterno, sin estos negarse (*Unicornio* 35). Nueve años después, Alazraki abunda sobre su definición de lo neofantástico:

Desde el comienzo mismo del relato, la escala realista se yuxtapone a la escala fantástica, cada una gobernada por una clave diferente ... en casi toda la ficción neofantástica, no hay un proceso gradual de presentación de la realidad para finalmente abrir en ella una fisura de irrealidad ... el escritor de lo neofantástico otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes, y sin ninguna dificultad se mueve con igual libertad y sosiego en ambos. (*Hacia* 69-70)

Cabe mencionar que Todorov había expuesto sobre un efecto que tiene el género fantástico en cuanto a la lectura y el orden en que se leen estas obras, efecto que se disipa en lo neofantástico: «[En el relato fantástico] Si se conoce por adelantado el final del relato, todo el juego queda falseado, porque el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación» (92). Luego expande su idea: «De allí que la primera y la segunda lectura de un cuento fantástico den impresiones muy distintas (mucho más que en otro tipo de relatos); de hecho, en la segunda lectura, la identificación ya no es posible» (92). Este efecto, como mencionamos, queda anulado en el relato neofantástico porque ya ni el lector ni el personaje se sorprenden, se estremecen o se

horrorizan. Por consiguiente, se comprende que tanto la visión como la intención del relato neofantástico difieren del género fantástico tradicional (Alazraki, «Narrativa fantástica» 795)<sup>10</sup>.

Asimismo, conviene señalar que el elemento neofantástico de los cuentos cortazarianos se proyecta a través de metáforas que intentan aproximar al lenguaje un sentido incommunicable del relato y que ayudan a «... aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas» (Alazraki, *Unicornio* 35).

Estas metáforas no sugieren el tenor con que se compara, de manera que, existe una miríada de interpretaciones, muchas posibles y ninguna unívoca<sup>11</sup>. Las metáforas de los cuentos son parte del lenguaje renovado que contribuye Cortázar a la literatura fantástica, pues en vez de caer en convenciones del lenguaje, el autor «... seeks a new language with which to read the world, a new code with which to touch those areas of reality untouchable through the signs of the realist code» (Alazraki, «Introduction» 12). Cabe mencionar que esas metáforas de los relatos neofantásticos permiten mantener la ambigüedad que Todorov había destacado en su teoría del género fantástico.

Por otra parte, habría que aludir a George Lakoff y Mark Johnson para comprender que el lenguaje metafórico de los cuentos cortazarianos, en los que la cotidianeidad se aúna con lo insólito, es parte precisamente de la vida y lo cotidiano. Tal como mencionan ambos autores: «We have found ... that metaphor is pervasive in everyday life» (3). No obstante, y tal como hemos comentado, en las interpretaciones a las metáforas de los relatos neofantásticos no cabe

---

<sup>10</sup> Cabe citar nuevamente a Alazraki para dar cuenta de su explicación sobre la visión e intención del relato neofantástico: «Por su visión, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real ... lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una “fisura” o “rajadura” en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es ... una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad ... En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico» («Narrativa fantástica» 794).

<sup>11</sup> «Son adivinanzas sin posible solución, referentes sin referencia o de un infinito número de referencias, metáforas absolutas, que rechazan todo tenor o los aceptan todos» (Alazraki, *Unicornio* 71).

toda interpretación, pues como arguyen Lakoff y Johnson: «In allowing us to focus on one aspect of a concept ... a metaphorical concept can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor» (10). Así, pues, al analizar «Casa tomada», resulta poco razonable interpretar la metáfora de los ruidos como una jirafa que anda por la casa, pues no hay ninguna evidencia dentro del relato que remita a tal interpretación. Por lo tanto, aunque en los cuentos neofantásticos las metáforas no tienen interpretación unívoca, ello no significa que cualquier interpretación es admisible, no pueden ser caprichosas ya que «... there are many cases where context does matter ... Thus, part of a metaphorical concept does not and cannot fit» (Lakoff y Johnson 13).

De manera que conviene aclarar que en este trabajo analizaremos lo neofantástico metafórico a través del texto *Man and His Symbols*, de Carl Jung, pues consideraremos las metáforas creadas por Cortázar y Schweblin como pulsiones inconscientes, emociones reprimidas, miedos y neurosis que se manifiestan en la cotidianeidad a través de la metáfora. Ciertamente, para aludir a pulsiones, emociones, miedos y neurosis del inconsciente resulta imprescindible definir ese componente humano que algunos psicoanalistas como Freud y Lacan han estudiado. No obstante, los examinaremos a través del texto clásico de Jung. De manera breve Jung explica sobre el inconsciente y su contenido neurótico que:

... part of the unconscious consists of a multitude of temporarily obscured thoughts, impressions, and images that, in spite of being lost, continue to influence our conscious minds ... If you observe the behavior of a neurotic person, you can see him doing many things that he appears to be doing consciously and purposefully ... unconscious contents of the mind behave as if they were conscious and that you can never be sure, in such cases, whether thought, speech, or action is conscious or not ... In fact, their mental state

causes an uncertainty of behavior because their consciousness is liable to unpredictable eclipse by an interference from the unconscious. (18-19)

Por lo tanto, algunas de las acciones que veremos en los cuentos como partes conscientes de los personajes, piénsese en vomitar conejitos o comer pajaritos vivos, se examinarán como una manifestación del inconsciente que, por diversas razones, pueden ser recuerdos negativos, emociones reprimidas u obsesiones compulsivas. Como también ha descrito Jung, en muchas ocasiones estas manifestaciones son producto de elementos vitales que el ser humano desea olvidar, ignorar o colocar en un armario, tal como veremos en «Carta a una señorita en París». Cabe citar nuevamente al psicoanalista en cuanto al componente que el ser humano intenta ocultar:

This subliminal material can consist of all urges, impulses, and intentions; all perceptions and intuitions; all rational or irrational thoughts, conclusions, inductions, deductions, and premises; and all varieties of feeling. Any or all of these can take the form of partial, temporary, or constant unconsciousness ... Some of one's thoughts lose their emotional energy and become subliminal ... because there is some reason why we wish to push them out of sight. (Jung et al 24)

Así, pues, interpretaremos algunas metáforas neofantásticas de los relatos cortazarianos y schweblianos como la manifestación del inconsciente, de todo el material «subliminal» que los humanos intentamos ocultar, pero que forman parte de nosotros y cuya única forma de expresión es a través de ese nuevo lenguaje propuesto por Cortázar, la metáfora de lo neofantástico.

Un último punto que conviene rescatar de la poética neofantástica de Jaime Alazraki, es el *modus operandi* del relato neofantástico. Si bien ya hemos señalado que en su visión e intención difiere de lo fantástico tradicional, también la forma en que están organizados los

elementos del cuento neofantástico importa. No hay en estos cuentos una presentación de la realidad conocida por los lectores para gradualmente socavarla con un evento sobrenatural que desestabiliza esa realidad. Por el contrario, en el relato neofantástico la realidad conocida y el nuevo orden se aúnan sin negarse, sin violarse, sin causar un detente de lectura. Un ejemplo de ello puede verse en el relato «Axolotl» cuya tercera oración introduce con total normalidad o cotidianeidad el hecho de que el narrador del cuento no es un hombre, sino un axolotl. Este procedimiento, o *modus operandi* como le llama Alazraki, contribuye a la visión e intención de lo neofantástico que hemos dilucidado en los párrafos anteriores.

Ahora bien, la noción de lo neofantástico metafórico se renueva en la segunda colección de cuentos de Cortázar, *Final del juego*. El propio Alazraki explica que «... en los cuentos de *Final del juego* hay una resolución que consiste en el silencio que genera la confrontación de dos historias. En casi todos los relatos de esta segunda colección la narración se bifurca en dos historias» («Cortázar» 211), y es el lector quien debe establecer el puente entre las dos historias para otorgar sentido a ese silencio que figura en el intersticio por donde se aúnan ambas («Cortázar» 211). Por consiguiente, en los cuentos de *Final del juego* vemos una reconfiguración de lo neofantástico que se enfoca en la unión de dos historias a través de un intersticio que impide deslindar las dos experiencias y permite un nuevo orden en los relatos. Alazraki resume dicha reconfiguración de la siguiente forma: «Lo fantástico en estos cuentos no depende de la irrupción de un hecho fantástico, como en los relatos de *Bestiario*, sino de la manera cómo las dos historias yuxtapuestas han sido articuladas» («Cortázar» 215). Por lo tanto, más que observar una metáfora con interpretaciones diversas, interesa analizar en estos cuentos la manera en que están estructurados los cuentos y cómo el intersticio entrelaza dos ámbitos o historias en un

relato<sup>12</sup>. Por consiguiente, la confrontación de dos órdenes o historias a través de una unión, superposición o yuxtaposición establece una interrelación entre ambos que otorgan un carácter neofantástico estos relatos que no acuden a una metáfora.

En este trabajo basamos nuestra interpretación en el recurso que consiste en suscitar lo neofantástico por medio de la unión de dos historias como señala Alazraki. Sin embargo, proponemos que lo neofantástico se percibe también en la unión de dos órdenes distintos, no exclusivamente en la unión de dos historias. Incluso, la conjunción de dos órdenes o historias puede suscitarse de diversas formas dependiendo de la técnica que el autor privilegie para el relato: dos puntos de vista de una misma historia, la fusión de voces, tiempos, imágenes u órdenes disímiles (piénsese en la unión del plano onírico con la realidad, o la unión del orden animal con el humano, etc.), la forma en que un relator deja entrever otra historia, la visión entrelazada de una misma historia o la superposición de narraciones en una misma historia. Por otra parte, dicha unión de dos órdenes o historias, como comenta Alazraki, forma un silencio inquietante desde el cual el relato interroga a los lectores: ¿es posible que un moteca en el pasado sueñe con la contemporaneidad? ¿cabe la posibilidad de que el punto de vista sobre un asesinato pueda ser catalogado como un acto atroz o como una obra de arte? Estas preguntas son ejemplos de las interrogantes surgidas a través de dos silencios que genera lo neofantástico en los relatos «La noche boca arriba» de Cortázar y «La pesada valija de Benavides» de Schweblin. Como en ambos relatos mencionados, analizaremos el elemento neofantástico que une dos órdenes o historias en algunos cuentos de Cortázar y Schweblin.

Así, pues, el relato neofantástico, como hemos explicado, se diferencia del fantástico tradicional en cuanto a su visión, intención y modo de operar, igualmente tendrá un propósito

---

<sup>12</sup> «Leídos individualmente, ninguno de los dos relatos nos impresiona como fantástico; al contrario, hay en ellos una fuerte dosis de realismo. Es la integración de las dos historias en un solo relato lo que genera su carga fantástica» (Alazraki, «Cortázar» 211).

distinto. La narrativa neofantástica tiene como objeto principal al ser humano y su situación en el mundo, y recurre a los elementos neofantásticos para expresar, describir y profundizar en la condición del hombre, en el ente que aún tiene agujeros negros por descubrir. Por lo tanto, como expresa Alazraki en su poética: «Lo neo-fantástico, así definido, se presenta como una alternativa gnoseológica» (*Unicornio* 44), pues a partir de un lenguaje nuevo (metáforas) desvelaremos ese intersticio por el que la realidad conocida se desborda de nuevas cosas (hechos insólitos o personajes innominables) que, a su vez, nos ayudan a comprender al ser humano y su condición. Por consiguiente, a través de la poética de lo neofantástico y en diálogo con los cuentos de Cortázar y de Schwebelin, distinguiremos las metáforas neofantásticas y el intersticio por donde confluyen y participan dos órdenes, como parte del lenguaje neofantástico para comunicar componentes del ser humano y su mundo que no pueden ser expresados a través del lenguaje tradicional, sino a través de un nuevo lenguaje poético, neofantástico.

Por otro lado, analizaremos cómo lo neofantástico se suscita mediante el empleo del doble o *doppelgänger*. Para comprender este término o motivo literario, emplearemos el texto teórico de Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Rogers explica cuatro distinciones axiales de la naturaleza del doble que cabe citar:

First, the fragmentation in this novel is implicit, not explicit. We may sense this division, but it is not mentioned by the author, and none of the characters exhibits any direct awareness of it ... The second distinction involves terminology ... Both dual and multiple fragmentation can be described satisfactorily by the term “decomposition” ... therefore the terms doubling, splitting, fragmentation, and decomposition as synonymous ... Context may normally be relied upon to make clear whether the word “double” refers

to one-half of a duality (a “component character”), to a pair, or to one of a group of independent, interrelated characters. (4)

Conviene también aclarar que el doble puede percibirse por multiplicación o por división, vale la pena ver la definición de Rogers:

the division involves the splitting up of a recognizable, unified psychological entity into separate, complementary, distinguishable parts represented by seemingly autonomous characters ... This kind of representation typically expresses ambivalent feelings, the conjunction of which ... is so intolerable that the ambivalence is dealt with defensively by decomposing the love and hate [character] into two separate and seemingly unrelated persons. (5)

Por último, el doble puede ser subjetivo u objetivo: «Both represent conflict but subject doubling represent conflicting drives, orientations, or attitudes without respect to their relation to other people, whereas object doubling displays inner conflict expressed in terms of antithetical or incompatible attitudes toward other people» (Rogers 5). Tomando en cuenta estas distinciones anteriores, analizaremos el doble en los cuentos de Cortázar y Schweblin.

Por lo tanto, a través del marco teórico expuesto se examinarán los cuatro cuentos de Cortázar y los cinco de Schweblin, en diálogo con otros relatos para afirmar el empleo de elementos neofantásticos, ya sea a través de una metáfora o de un intersticio que une dos órdenes o historias, en la obra narrativa de ambos autores argentinos. Recuérdese que nuestro examen estará cimentado en la poética desarrollada por Alazraki, mas también se valdrá como referencias de apoyo en la teoría de Todorov, Barrenechea, Jung, Lakoff y Johnson, y Rogers para interpretar algunos aspectos relacionados con lo fantástico nuevo de cada texto. Así, pues, no clasificaremos a estos autores como pertenecientes a lo neofantástico, sino que examinaremos el

elemento neofantástico para comprender mejor las imágenes insólitas o incognoscibles que saltan de algunos relatos cortazarianos y schweblianos.

## Capítulo I: Lo neofantástico metafórico

En este primer capítulo abordaremos cuatro relatos breves en diálogo con otros cuentos de ambos autores. Nuestro análisis se centrará en explorar el elemento neofantástico a través de una metáfora que intenta expresar una situación incommunicable relacionada con el ser humano y su mundo en los cuentos «Carta a una señorita en París» y «Después del almuerzo», de Julio Cortázar, y «Pájaros en la boca» y «En la estepa», de Samanta Schweblin. Como parte de nuestro análisis examinaremos el uso de animales o de cosas innominables como metáforas neofantásticas de pulsiones inconscientes, emociones reprimidas o comportamientos obsesivos compulsivos.

### Animales neofantásticos

En el cuento «Carta a una señorita en París» se narra la carta de un personaje que ha estado viviendo en el departamento de Andrée en la calle Suipacha y que estaría allí por cuatro meses, hasta el regreso de ella de París en septiembre. El narrador le expresa a Andrée las vicisitudes que ha enfrentado en el departamento a consecuencia de que él vomita conejitos que crecen, destrozan la estancia y, finalmente, motivan el suicidio del narrador, quien no puede criar más de diez conejitos, pero tampoco posee la voluntad para matarlos cuando los vomita. Diversos críticos ya han interpretado la metáfora de vomitar conejitos y hasta se ha escrito que el cuento se origina de una neurosis que sufría Cortázar y de la que se curó al trasladarla al papel, como ha anotado Jaime Alazraki (*Unicornio* 79). No obstante, estos conejitos, además de originarse en el interior del narrador, tienen un comportamiento que apunta a que estos podrían ser una metáfora de algo más que animalitos, de algo que intenta manifestarse: «... llenaron de pelos la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos»

(*Cuentos completos* 118; énfasis nuestro). El comportamiento descrito por el narrador demuestra que estos animalitos, en efecto, no son lo que parecen, puesto que los conejos no gritan. Sin embargo, si consideramos que el acto de vomitar conejitos es una metáfora de las pulsiones inconscientes y condiciones neuróticas que el narrador reprime, se entendería que tales pulsiones quieran salir y gritar. Así, pues, analizaremos cómo Cortázar utiliza el elemento neofantástico para, a través de una metáfora, expresar unas pulsiones reprimidas del narrador relacionadas con su pasado, con el acto de mudarse y con el síndrome obsesivo compulsivo.

Desde el inicio del relato, el narrador proyecta un comportamiento inusual, pues este no quería irse a vivir al departamento de Andrée porque ello significaba ingresar en un orden distinto al suyo, irrumpir en el orden de Andrée y dislocarlo con su presencia. Fijémonos en que el narrador no considera un problema ni un hecho insólito vomitar conejitos, sino que enfoca su preocupación en el orden cerrado del departamento en el que irrumpe:

Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento ... No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire ... Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros ... allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal ... Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse ... al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa ... Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro ... Y yo no puedo acercar los dedos a un libro ... sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos. (112; énfasis nuestro)

Conviene subrayar las descripciones que hace el narrador sobre su problema al entrar en el orden cerrado del departamento de Andrée y dislocarlo. A este «le duele ingresar en un orden cerrado», le es amargo y difícil, lo percibe como un ultraje y un desafío. El hecho insólito de vomitar conejitos se toma sin reparos por el narrador y el lector. Este no sorprende ni causa miedo, pues la importancia del elemento neofantástico recae en la ambigüedad sobre la significación de los conejitos y las consecuencias que tales tendrán en el departamento y en el personaje.

Precisamente, tomando en cuenta la poética de lo neofantástico, reconocemos en este cuento un evento insólito (vomitar conejitos), que no sorprende, no causa miedo, sino que tal evento se percibe como una metáfora cuya carga de ambigüedad —característica primordial del género fantástico— permite que sea interpretada de diversas formas, siempre que tales interpretaciones se puedan fundamentar con el texto en cuestión. Cabe recordar que una metáfora: «In allowing us to focus on one aspect of a concept ... [it] can keep us from focusing on other aspects of the concept that are inconsistent with that metaphor» (Lakoff & Johnson 10), por tanto, las interpretaciones posibles para «vomitar conejitos» deberán fundamentarse en el texto principal.

Por otro lado, tal como mencionara Alazraki, no podemos reducir los conejitos a simples alucinaciones del narrador (*Unicornio* 73), pues estos en efecto y según la visión de nuestro relator existen en la narración<sup>13</sup>. Consideramos que podrían ser la concreción de las pulsiones inconscientes reprimidas del narrador que incluye el comportamiento obsesivo compulsivo cuya manifestación se observa en su incomodidad al irrumpir en el orden del departamento. Es insólito que una persona vomite sus pulsiones reprimidas y más que estas, al ser vomitadas,

---

<sup>13</sup> Es indudable que estos conejitos existen en la narración: «Los conejitos vomitados son conejos como todos los conejos: nada en su conducta —fuera de su fantástico origen— nos hace pensar en una alegoría» (Alazraki, *Unicornio* 77).

tengan la forma de conejitos. Mas es en tal evento insólito que figura la metáfora, forma del lenguaje para comunicar lo incommunicable o lo insólito para las leyes lógicas del humano<sup>14</sup>.

Ahora bien, vomitar conejitos es una metáfora que forma parte de la cotidianeidad del narrador, inclusive forma parte de su vida antes de ingresar en el orden de Andrée:

... esta carta se la envió a causa de los conejitos, me parece justo enterarla; y porque me gusta escribir cartas, y tal vez porque llueve ... De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose ... Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube ... Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante ... Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método. (113-114)

Es tan cotidiano el acto de vomitar conejitos que, al expresar el propósito de escribir la carta, lo compara con acciones corrientes como escribir y llover, actos de cualquier día. Nuevamente, subrayamos que el elemento neofantástico, vomitar conejitos, se toma sin reparos por el narrador y por el lector, de manera que se suscita en el cuento lo que Alazraki ha descrito como: «... una situación que al principio del relato se perfila como fantástica, pero que a lo largo de la narración vamos aceptando con la misma naturalidad ... como si se tratara de... un poema, o de un resfriado, o de algo no diferente a lo que normalmente nos ocurre a diario» (*Unicornio* 77).

---

<sup>14</sup> Cabe citar nuevamente a Alazraki, quien arguye que los conejitos no pueden ser una simple alucinación, sino una forma de expresar lo incommunicable para la razón lógica del humano: «Más que una alucinación, los conejitos están ahí como una metáfora de obsesiones, tensiones, fobias, fatigas, confusión emocional, constricción intelectual ... Lo fantástico es aquí una manera de conocer poéticamente lo racionalmente inconocible, de expresar artísticamente lo que es inexpresable en términos lógicos» (*Unicornio* 73-74).

Sin embargo, estas pulsiones inconscientes del narrador (hasta ahora se ve incomodidad y compulsión por el orden) provienen de sucesos pasados de su vida:

... elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua convivencia hasta que septiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá... ... Me mudé el jueves pasado, a las cinco de la tarde, entre niebla y hastío. He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el jueves fue un día lleno de sombras y correas, porque cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible. (113)

La cita alude a un pasado que perturba la mente del narrador antes de mudarse. Las sombras y los látigos parecen ser imágenes de recuerdos reprimidos por el narrador. Estas memorias, junto con la ansiedad y el comportamiento obsesivo que refleja el narrador cuando comienza a vivir en el departamento, se metaforizan en conejitos vomitados. Remitimos al texto teórico de Carl Jung para explicar el comportamiento del personaje-narrador y sus memorias reprimidas: «The more they are repressed, the more they spread through the whole personality in the form of a neurosis» (Jung et al 89). Por consiguiente, la incomodidad que proyecta el narrador cuando entra al orden del departamento podría ser un reflejo de su ansiedad por reprimir los recuerdos pasados. Por ello vomita el primer conejito antes de entrar al departamento, en el ascensor. Si el personaje ya venía con dichas pulsiones que se manifestaban a través de conejitos vomitados, estas se agravan ante su llegada al orden cerrado del departamento de Andrée el cual provoca que se manifieste su obsesión compulsiva con mayor recurrencia por el orden de las cosas que transgrede.

Conviene aclarar la función simbólica de los animales, que según M.-L. von Franz: «[t]he Self is often symbolized as an animal, representing our instinctive nature and its connectedness

with one's surroundings» (Jung et al 220); y añade Aniela Jaffén: «The animal motif is usually symbolic of man's primitive and instinctual nature» (Jung et al 264). Así, comprendemos que los conejitos podrían ser una metáfora de los instintos inconscientes del narrador, de sus recuerdos reprimidos y del eventual choque entre su orden y el del departamento<sup>15</sup>. Según la poética descrita por Alazraki, la acción de vomitar conejitos sin sorpresa alguna refiere a lo neofantástico porque es un acto que desafía la realidad, y por esto es que el narrador anhela mantener en secreto sus conejitos vomitados:

Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito. Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacía total. No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche. (113)

Un lector atento se dará cuenta de que esa irrupción de los conejitos va en contra de la cultura o la costumbre a la que el ser humano está arraigado<sup>16</sup>. Es un intersticio que expande la realidad y crea un nuevo orden en contra de las leyes científicas y causales, por esto que el narrador quiera mantener en secreto sus vómitos. Así, si interpretamos la metáfora de los conejitos vomitados como incomodidad, ansiedad y comportamientos obsesivos compulsivos, entenderemos que el narrador deba mantenerlos reprimidos, ocultos ante los demás. Sobre el uso de animales como metáforas del inconsciente en los cuentos cortazarianos Catherine Bretillón ha comentado: «En muchos cuentos de Cortázar los animales parecen simbolizar los instintos

---

<sup>15</sup> «There are many references in this story to orderliness and to the narrator's lack of it, or at least to his having an abnormal sense of order» (Standish 24).

<sup>16</sup> Según Alazraki: «El mundo narrativo de Cortázar, en cambio, más que la aceptación de la cultura representa su desafío: un desafío a “treinta siglos de dialéctica judeo-cristiana”, al “criterio griego de verdad y error”, a “la lógica aristotélica y al principio de razón suficiente”, al *homo sapiens* y, en general, a lo que él llama *la gran costumbre*» (*Hacia* 64-65). En ese desafío cae lo neofantástico, pues su irrupción desafía la cotidianeidad conocida por los lectores.

primitivos reprimidos que desbordan e invaden a los personajes» (398); y luego añade que: «[e]n ciertos casos los animales surgen del interior de los personajes ... Estos animales parecen representar una amenaza oculta ... introduciéndose bruscamente dentro de un orden preestablecido, y despertando así los instintos más reprimidos» (398).

Ahora bien, una vez el narrador entra en el orden preestablecido de Andrée, se magnifican los instintos reprimidos del narrador. Nótese que antes de ir al departamento, este vomitaba los conejitos cada mes o entre cinco y seis semanas, no obstante, cuando llega al orden cerrado e irrumpe en él con su comportamiento obsesivo, con su orden, entonces vomita con mayor frecuencia: «Enseguida tuve miedo (¿o era extrañeza? No, miedo de la misma extrañeza, acaso) porque antes de dejar mi casa, sólo dos días antes, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes, por cinco semanas, tal vez seis con un poco de suerte» (114). Luego añade: «Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris» (115). Por consiguiente, si hemos propuesto que la metáfora de vomitar conejitos apunta a sus pulsiones inconscientes, a sus ansiedades por las memorias, a su comportamiento compulsivo ante un nuevo orden, el que vomite con mayor frecuencia dentro del departamento significaría que estas pulsiones, memorias y compulsiones se manifiestan con mayor magnitud, asunto que debe manejar por un periodo de cuatro meses en que vivirá en el departamento de Andrée.

Otro ejemplo de que los conejitos podrían ser pulsiones inconscientes del narrador se refleja cuando este menciona a Sara, la señora que limpia: «Sara no vio nada, la fascinaba demasiado el arduo problema de ajustar su sentido del orden a mi valija-ropero, mis papeles y mi displicencia ante sus elaboradas explicaciones» (115; énfasis nuestro). En cuanto a esta cita Peter Standish comenta que: «The fact that the narrator manages to hide the rabbits from Sara,

apparently the housekeeper, who otherwise is so meticulous about keeping things in order, suggests that they are really his problem, perhaps only his fantasy» (24). Si bien es cierto que el cuento admite como interpretación de la metáfora vomitar conejitos como pulsiones inconscientes, memorias pasadas u obsesiones compulsivas, también es posible ver otros objetos de la casa en función de la metáfora aludida. Citemos un ejemplo, luego de tener los diez conejitos, el narrador decide guardarlos (encerrarlos) en el armario del dormitorio de Andrée, no solo para controlarlos, sino también para ocultarlos de Sara:

Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí. Ahí dentro. Verdad que parece imposible; ni Sara lo creería. Porque Sara nada sospecha, y el que no sospeche nada procede de mi horrible tarea, una tarea que se lleva mis días y mis noches en un solo golpe de rastrillo y me va calcinando por dentro ... Hay diez. De día duermen. Con la puerta cerrada, el armario es una noche diurna solamente para ellos, allí duermen su noche con sosegada obediencia. (115)

Resulta interesante que el narrador esconda/encierre los conejitos —igual a tratar de esconder en el subconsciente sus pulsiones y compulsiones— y que hace lo indecible porque Sara no los vea —no vea las manifestaciones concretas de sus pulsiones—, acto que le está consumiendo tanto de día como de noche. Es en la soledad que percibimos la libertad de esas pulsiones: «... y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y mi tristeza. Los dejo salir, lanzarse ágiles al asalto del salón ... ellos alteran, remueven, acaban en un momento» (116). Por supuesto, solo en la privacidad dejará el narrador correr sus pulsiones, cuando Sara no lo puede ver. Sin embargo, igual que el subconsciente se manifiesta con mayor potencia cuando

queremos reprimirlo, el narrador va perdiendo el control hasta que los conejitos/pulsiones dejan de obedecerle:

Así es que saltan por la alfombra, a las sillas, diez manchas livianas se trasladan como una moviente constelación de una parte a otra, mientras yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos —un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses—, no así insinuándose detrás del retrato de Miguel de Unamuno, en torno al jarrón verde claro, por la negra cavidad del escritorio. (116)

Al narrador le sucede lo que Jung describe sobre lo reprimido en el inconsciente: «Where they are repressed or neglected, their specific energy disappears into the unconscious with unaccountable consequences. The psychic energy that appears to have been lost in this way in fact serves to revive and intensify whatever is uppermost in the unconscious» (Jung et al 83).

Cabe mencionar que el narrador está constantemente describiendo artículos del departamento que, a su vez, remiten al orden del lugar y a la irrupción por parte de las pulsiones inconscientes del personaje-narrador. Se menciona el armario del dormitorio (donde «guarda» los conejitos), la alfombra, las lámparas del salón, las sillas, el retrato de Miguel de Unamuno, el jarrón verde, el librero, todos son ejemplos de cosas que pertenecen al orden del departamento y que la ansiedad del narrador trastocará durante su estadía con las pulsiones ya ineluctables que siente<sup>17</sup>.

Posteriormente, el narrador hace evidente en la carta que su problema está en el cambio repentino del orden: «No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro ... solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto» (116). Así, las pulsiones, memorias y obsesiones compulsivas e inconscientes se

---

<sup>17</sup> No pasa inadvertido que el cuadro dentro del cuarto sea de Miguel de Unamuno, pues cuando el narrador está relatando su deseo de que los conejitos le obedezcan, tal como un dios desea que lo obedezcan, esto podría remitir a la novela *Niebla*, de Unamuno, texto en que el personaje principal, Augusto Pérez, reta a su dios y creador, el propio Unamuno. Al igual que la creación de Unamuno reta a su dios, estos conejitos desobedecen a su dios; las pulsiones, memorias y compulsiones no están controladas por la voluntad de su conciencia.

intensifican hasta llevar al narrador al autoengaño: «Y cuando regreso y subo en el ascensor ... me formulo noche a noche irremediadamente la vana esperanza de que no sea verdad» (116-117), pero esto no las detiene, los conejitos siguen destrozando el orden cerrado del departamento de Andrée. Cabe mencionar otro pasaje en que podríamos interpretar los conejitos como recuerdos del narrador: «... es casi hermoso ver cómo les gusta pararse, nostalgia de lo humano distante ... además usted habrá advertido —en su infancia, quizá— que se puede dejar a un conejito en penitencia contra la pared, parado, las patitas apoyadas y muy bien quieto horas y horas» (117). Guiño de ojo, la descripción que hace la penitencia parecería la que se le ejerce a un niño cuando se comporta mal, así pues, ¿no estará el narrador intentando exponer un pasado que lo perturba a través de la única forma en que puede expresar lo incomunicable, la metáfora de vomitar conejitos?

De manera que el narrador-personaje sigue perdiendo el control de sus conejitos hasta perder la noción del tiempo: «Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla de amanecer ¿Es de veras el día siguiente, Andrée?» (118). El relato continúa describiendo los destrozos del orden y las cosas del departamento, y se percibe a un narrador llevado al límite de su conciencia, en especial cuando el número de conejitos aumenta de diez. Es fundamental que dediquemos un breve espacio a analizar el número de conejitos. El narrador comenta que se siente bien cuando solo debe velar por diez conejitos, mas que al aumentar el número este pierde el control total de ellos: «En cuanto a mí, del diez al once hay como un hueco insuperable. Usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza ... No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andrée, doce que será trece. Entonces está el amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tantos más» (118; énfasis nuestro). J. C. Cooper, en su

enciclopedia de símbolos, explica la simbología de los números: «TEN ... It is the all-inclusive; law; order; dominion», mientras que describe el once como: «Sin; transgression; peril. Ten being the perfect number and the law, eleven represents the exceeding of both» (431; énfasis nuestro).

Así, pues, el lector reconoce tanto por lo narrado como por lo que simbolizan los números —posterior al once son incontrolables— que las pulsiones inconscientes, los recuerdos y su obsesión compulsiva llevan al narrador a la decisión de finiquitar su vida<sup>18</sup>. Ilan Stavans explica el sentido apocalíptico o fatalista de estos cuentos neofantásticos: «The end, expectedly, is apocalyptic ... This type of ending suggests the impossibility of life as it is, the need for something altogether new—a new order, a messianic dimension that will allow our rational universe to expand its scope to other realms of knowledge» (38). Y, dado que el narrador no puede sobrevivir en el orden lógico humano con su orden neofantástico, se sugiere que el narrador tira los conejitos por el balcón y se suicida.

Por lo tanto, en este cuento el elemento neofantástico propone un orden nuevo en la vida y en el departamento de Andrée, y, al no ser aceptado este orden por el ente que lo sufre, debe eliminarse uno de los dos órdenes, en este caso el del narrador. De esta forma pudo callar las pulsiones inconscientes que se manifiestan con mayor fuerza en él. Asimismo, tomando nuestra interpretación de la metáfora neofantástica de vomitar conejitos como pulsiones inconscientes, recuerdos pasados o compulsiones obsesivas, el cuento cortazariano cumple con el propósito principal del relato neofantástico, a través del ser humano y su situación de vida/mundo, se describe su condición humana a través de una metáfora para expresar lo que parece incomunicable para muchos humanos, el inconsciente.

---

<sup>18</sup> Alazraki ha dedicado un espacio para subrayar la importancia de los números *vis-à-vis* la gravedad del estado en que se encuentra el narrador-personaje: «Finalmente, el número de “conejitos vomitados” es de alguna manera una indicación del grado de gravedad de un estado cuya única manifestación explícita son esos conejitos que el narrador vomita y que ahora han aumentado a once» (*Unicornio* 76).

Por otro lado, en el cuento «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin, se verá igualmente que utiliza el elemento neofantástico con el propósito de profundizar en el ser humano. Una diferencia veremos en este otro relato, hay una posibilidad para vivir en ese nuevo orden que incluye lo neofantástico, aunque esa posibilidad no haga feliz a quienes viven en él. En este cuento de Schweblin, comparándolo con el discutido, abordaremos la metáfora neofantástica también como indicador de pulsiones inconscientes y como un quiebre del orden normal. Asimismo, destacaremos la presencia del elemento neofantástico a través de una metáfora abierta a diversas interpretaciones, los pájaros.

«Pájaros en la boca», de Samanta Schweblin, es un relato narrado en primera persona por un padre que es visitado por su exesposa, Silvia, quien lo lleva a ver a su hija con urgencia. Una vez llegan a la casa de Silvia, esta le muestra que la hija de ambos come pajaritos vivos y lo obliga a que se la lleve. El hecho insólito, que no perturba en lo absoluto a Sara, la niña, le preocupa al padre en primera instancia porque desea remediarlo y, luego, porque él deberá darle los pajaritos que comerá o la salud de ella se verá afectada. Al final el narrador se integra al orden nuevo de la realidad, compra un pajarito, se lo da a la niña y solo cuando sabe que ella se lo ha comido, él vuelve a sentir tranquilidad. De manera que, como comenta Geney Beltrán Félix, «Merced al pasivo temple de quien lo atestigua, el episodio finalmente se incorpora en la cadena de lo rutinario: la metáfora extravagante confirma, y no refuta, la realidad» (Beltrán *Letras Libres*). Podemos notar que el cuento está repleto de temas y motivos que se perciben en la cuentística cortazariana, no solo el elemento neofantástico como vehículo para integrar un orden nuevo, sino también el tema de la niñez, la soledad y las intuiciones de un problema incommunicable entre los personajes.

Desde el inicio del cuento se hace evidente que entre el narrador y Silvia hay una relación poco cordial por un pasado que no se menciona claramente:

Apagué el televisor y miré por la ventana. El auto de Silvia estaba estacionado frente a la casa ... Pensé si había alguna posibilidad real de no atender, pero ... ella sabía que yo estaba en casa ... Señaló el sillón y obedecí, porque a veces, cuando el pasado toca a la puerta y me trata como hace cuatro años, sigo siendo un imbécil» (*Pájaros* 29; énfasis nuestro).

Este indicio de la relación entre Silvia y el narrador será importante para nuestro análisis, pues si consideramos las acciones de Sara como un reflejo de las pulsiones inconscientes, de su inestabilidad mental por la separación de sus padres, tendremos un posible tenor a la metáfora de comer pájaros vivos<sup>19</sup>. Por otra parte, es importante notar que estos personajes están separados aproximadamente hace cuatro años, según el propio narrador sugiere. Continuando con la trama, notamos que cuando Silvia y el padre llegan a ver a Sara en la casa de la madre, la niña proyecta una conducta extraña:

Sara estaba en el sillón ... llevaba puesto el jumper de la secundaria, que le quedaba como a esas colegialas porno de las revistas. Estaba sentada con la espalda recta, las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, concentrada en algún punto de la ventana o del jardín ... Siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebotante de salud. Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio unos cuantos meses. El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes ... Aunque mi nena era realmente una dulzura, dos palabras alcanzaban para

---

<sup>19</sup> Joanna R. Bartow también ha señalado que la inquietud del narrador se origina de las circunstancias extrañas y de las reticencias de los padres: «... la inquietud ... surge de lo insólito y lo absurdo de las circunstancias, de lo no dicho y la falta de explicación y de la aparente inutilidad de los padres» (85).

entender que algo estaba mal en esa chica ... A veces pienso que quizá debí habérmela llevado conmigo, pero casi siempre pienso que no. (30)

Para comprender el efecto que tiene el elemento neofantástico en Sara, vale la pena detenerse en la descripción detallada que hace el narrador porque nota algo extraño en ella, «algo estaba mal en esa chica» (30), y porque este se cuestiona si debió habérsela llevado o no. Claramente la situación entre él y Silvia aún figura como un conflicto importante e irresoluto. Son estos los indicios de un problema que se reflejará en el comportamiento de Sara.

Posteriormente, el narrador se enfrenta al suceso neofantástico:

De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse ... Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchados de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Corrí hasta el baño, me encerré y vomité en el inodoro. Pensé que Silvia me seguiría y empezaría con las culpas y las directivas desde el otro lado de la puerta, pero no lo hizo. (31)

Si en «Carta a una señorita en París» el elemento neofantástico consta de vomitar conejitos, en este caso se trata de comer pajaritos vivos, acción que muestra: «... the other side of reality, for a territory that rejects Aristotelian logic, or simply for an innocent view of the world ... a path that contravenes Western reasoning» (Alazraki, «Introduction» 13)<sup>20</sup>. Tal como hemos visto en los

---

<sup>20</sup> Cabe añadir lo que la crítica Sunniva Skripeland ha visto sobre la acción de la niña en el cuento: «Sara rompe palpablemente con las leyes éticas y normas acerca del consumo de la carne ... El otro aspecto siniestro sobre el hábito alimenticio de Sara es el hecho de que come pájaros que son destinados a ser mascotas» (37). No solo son animales destinados para ser mascotas, sino también, como en el cuento cortazariano discutido, son animales que inspiran piedad y amor, razón por la que al narrador de «Carta...» se le hace imposible matarlos luego de vomitarlos.

relatos cortazarianos, en un cuento donde las leyes de nuestra realidad parecieran ser normales, el elemento neofantástico expande dicha realidad para admitir un orden nuevo<sup>21</sup>. Además de que la realidad se resquebraja con el elemento neofantástico, la reacción del padre y de Sara no es de horror, miedo o estremecimiento, sino que el primero demuestra asco y su hija reacciona con una sonrisa. Sucede lo que Alazraki ilustra de la siguiente forma: «Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra» («Narrativa fantástica» 795). Ahora bien, resta analizar un posible tenor a la metáfora de comer pájaros vivos, lo cual consideramos como representación del instinto inconsciente de Sara, una manifestación de sus pulsiones por la inestabilidad familiar.

Ya sabemos que los padres están separados hace cuatro años y que el punto de comunicación es la niña. No obstante, tanto el padre como la madre muestran un desapego inexplicable por la niña. Aun dentro del baño el padre piensa que Silvia «empezaría con las culpas» (31). Luego él le dice a Silvia: «¡Dios santo, Silvia, tu hija come pájaros!» (32), la llama «tu hija», cuando es la niña de ambos. La madre, por su parte, le exige que se la lleve y añade: «Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella» (32). Este comportamiento tanto del padre como de la madre reflejan un desapego inexplicable con la niña, quien, evidentemente, ha hecho una fisura en el orden de ambos padres, en especial en el padre<sup>22</sup>:

---

<sup>21</sup> Alazraki comenta sobre esta técnica de los cuentos cortazarianos: «His stories invariably present a world we recognize as our own, a world that seemingly does not depart from that of realism: the same routines, duties, ceremonies and institutionalized games; the same problems and situations, stereotypes and conflicts. Yet, his stories do not point at those surfaces we associate with realism, but rather at cracking them, at forcing them to yield to a hidden face» («Pushing» 134).

<sup>22</sup> Vale la pena observar otra interpretación de la relación extraña entre los padres de Sara y ella. Joanna R. Bartow ha sugerido la posibilidad de que tales acciones extrañas se fundan en que la niña podría ser adoptada y no engendrada por los padres. Bartow expresa lo siguiente: «Sin otra referencia o explicación en el texto, el padre menciona la palabra *adopción*, una posible señal oblicua al contexto histórico. La palabra aparece cuando él busca una solución a la crisis de su hija en el Internet, introduciendo “‘pájaro’, ‘crudo’, ‘cura’ y ‘adopción’” ... La inclusión de *adopción* queda sumamente ambigua pero llamativa por estar fuera de lugar, y por insinuar la incertidumbre inquietante sobre la identidad causada por la apropiación de niños. ¿Qué no sabemos sobre el origen de Sara y por eso qué crimen testimonia metafóricamente el sacrificio de pájaros?» (95).

Traté de serenarme. Pensé en cosas que me ayudaran a dar algunos pasos torpes ... rezando por que ese tiempo alcanzara para volver a ser un ser humano común y corriente, un tipo pulcro y organizado ... Pensé en cosas como que si se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturalista es más sano que la droga, y desde el social más fácil de ocultar que un embarazo a los trece. (32)

Resulta fundamental subrayar que el padre piensa en cómo ocultar este nuevo orden que ha abierto una fisura y ha irrumpido en su orden normal, al igual que el narrador de «Carta...» quien ocultaba su orden frente al orden de las otras personas. Cabe mencionar también que, similar al narrador de «Carta...», este «problema» de Sara viene del pasado: «Silvia volvió con una caja de zapatos ... Fue hasta la jaula, la abrió, sacó de la caja un gorrión muy pequeño ... lo metió en la jaula y la cerró. Tiró la caja al piso y la hizo a un lado de una patada, junto a otras nueve o diez cajas similares que se iban sumando bajo el escritorio» (31; énfasis nuestro).

Ciertamente, si los padres llevan un tiempo separados, si la relación entre estos muestra poca cordialidad, entonces podría intuirse que Sara pudo haber estado soportando estas pulsiones inconscientes a raíz de la disfunción familiar hasta que, de pronto, se manifestaron en el acto de comer pajaritos vivos. Como comenta von Franz: «[t]he imperfections of the world, and the evil within oneself as well as outside, become conscious problems; the child must try to cope with urgent ... inner impulses as well as the demands of the outer world» (Jung et al 168-169; énfasis nuestro). Piénsese en el narrador de «Carta...» que encerraba los conejitos en el armario hasta que estos (conejitos/pulsiones) se manifestaron fuera de su interior, tal como Sara manifiesta a través de la metáfora de comer pájaros vivos sus pulsiones inconscientes, metáfora que expresa esa parte incomunicable del ser humano.

Ya desde ese primer momento en que se presencia el evento neofantástico, el relato provee suficientes indicios para notar la relación extraña, desapegada y, de cierta forma, apática, que los padres tienen con relación a Sara. Cuando esta lleva tres días en la casa del padre, estos son los pensamientos de él:

Sara estaba casi todo el tiempo en el living, erguida en el sillón con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas. Yo salía temprano al trabajo ... sabiendo que ella seguía sentada ahí, mirando hacia el jardín durante horas. Cuando entraba a la casa, alrededor de las siete, y la veía tal cual la había imaginado durante todo el día, se me erizaban los pelos de la nuca y me daban ganas de salir y dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que cazaba de chico y guardaba en frascos de vidrio hasta que el aire se acababa. (33)

Tanto la madre como el padre muestran una conducta tan extraña, capaz de matar a la niña de ser posible<sup>23</sup>. Cabe también notar que este comportamiento del padre impele al lector a interpretar a los pájaros como una posible metáfora de la propia Sara, pues la niña se siente y encuentra tan encerrada o enjaulada como los pajaritos. Posteriormente, cuando la madre visita a Sara al cuarto día del padre llevársela para traerle cinco cajas de zapatos, se expone la relación que estos tenían y que puede ser el punto de partida para el comportamiento de Sara: «Cada uno sabía lo que pensaba el otro. Yo podía decir “Esto es culpa tuya, esto es lo que lograste”, y ella podía decir algo absurdo como “esto pasa porque nunca le prestaste atención”. Pero la verdad es que ya estábamos muy cansados» (34). La disfunción familiar es evidente y, a pesar de que Silvia se compromete a seguir trayendo las cajas de zapatos (con pajaritos dentro), después de varios días ella telefonea al narrador para avisar que no podría llevar más cajas por una «gripe feroz» y

---

<sup>23</sup> Sunniva Skripeland también ha comentado sobre el comportamiento extraño de los padres: «Los padres han decidido de distanciarse de su hija, algo que afecta el cuento porque la imagen de la familia ha adquirido aspectos temibles» (39).

luego de ello desaparece de la vida de Sara. Inclusive, el narrador trata de contactar a Silvia por la misma situación de Sara, mas luego se da por vencido. Por otro lado, conviene recordar un momento en que Sara le pregunta a su papá si la quiere y este responde: «Hice un gesto con la mano, acompañado de un asentimiento. Todo en su conjunto significaba que sí, que por supuesto. Era mi hija, ¿no? Y aun así, por las dudas, pensando sobre todo en lo que mi exmujer hubiera considerado “lo correcto”, dije: —Sí, mi amor. Claro» (37). Por lo tanto, es evidente que tanto Silvia como el narrador tienen un comportamiento de desapego con relación a Sara. Ello permite pensar en la conducta de Sara como metáfora de sus sentimientos reprimidos e, incluso, como un acto contestatario ante la conducta de sus padres. Conviene añadir que esta conducta de los padres podría considerarse como actos de violencia contra Sara ya que ambos han pensado o mencionado la intención de eliminarla de sus vidas. Por ejemplo, hacerle daño, encerrarla hasta que se acabe el aire o ingresarla en un hospital psiquiátrico. Contra estos actos es que Sara se rebela comiendo pajaritos vivos, incomodando la vida tanto de Silvia como del narrador.

Entendemos, pues, que la conducta insólita de Sara es una metáfora para expresar o manifestar sus represiones por la relación con sus padres y la relación que estos llevan entre sí. Cabe citar nuevamente a Jung: «The more they are repressed, the more they spread through the whole personality in the form of a neurosis» (Jung et al 89). Asimismo, no debe sorprendernos que Sara, al igual que el narrador de «Carta...», sienta pulsiones inconscientes por la mudanza repentina, entrada a otro orden. Incluso el mismo narrador expone en más de una ocasión la posibilidad de una enfermedad mental:

Ahora pensaba ... casi todas las noches, dando vueltas sin poder dormir, considerando la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico. Quizá podría visitarla una o dos veces por semana ... Pensé en esos casos en que los médicos sugieren cierto aislamiento

del paciente, alejarlo de la familia por algunos meses. Quizá era una buena opción para todos. (33-34)

Nuevamente notamos un comportamiento apático por parte del padre cuando piensa en ingresarla en un centro psiquiátrico. En otro pasaje se lee: «Sara no quería salir. Estudiando su comportamiento pensé que quizá sufría algún principio de agorafobia. A veces sacaba una silla al jardín e intentaba convencerla de salir un rato. Pero era inútil» (35). En ambas citas se manifiestan con claridad los indicios de que el comportamiento de Sara proviene de una enfermedad mental. Afirmamos que comer pájaros es la forma en que reprime sus sentimientos.

Por otra parte, la metáfora de comer pájaros además de representar la inestabilidad mental o emocional de Sara ante el comportamiento de sus padres también manifiesta una deficiencia física cuando el narrador deja de darle pájaros vivos para comer. Rememoremos que Sara se veía muy bien cuando el padre la fue a recoger en casa de Silvia. Después en su casa este comenta: «Conservaba, sin embargo, una piel radiante de energía, y se la veía cada vez más hermosa, como si se pasara el día haciendo ejercicios bajo el sol» (35). No obstante, cuando Silvia deja de traer las cajas con pajaritos vivos —recordemos que esta se distancia totalmente de la situación— la niña muestra un comportamiento desequilibrado: «Esa noche Sara tardó en dormirse. Mi cuarto estaba bajo el suyo y la escuché en el techo caminar nerviosa, acostarse y levantarse varias veces ... Estaba perdiendo sus cachetes rosados y ya no se la veía tan bien como en los días anteriores» (36); «Volvimos a dormir mal, ella paseando de un lado al otro de la habitación, yo dando vueltas en mi cama ... Tenía el pelo un poco desarreglado y ya no se sentaba erguida, parecía muy cansada» (37); «Se la veía tan pálida que parecía enferma» (38). Sara muestra una inestabilidad física cuando deja de comer los pajaritos neofantásticos. Por consiguiente, no comer pajaritos vivos (metáfora que representaría las emociones reprimidas)

afecta el físico de Sara, pues es la manifestación incontrolable de sus emociones, de lo que siente y no puede expresar. Cabe citar a Catherine Bretillón quien comenta sobre cómo la situación animal profundiza en la condición propia del ser humano: «La profundización del estado animal, es pues, asumida desde la vivencia humana como algo nuestro, inseparable y extraño. Así pues ... es reconocer el misterio mismo de nuestro propio ser» (391).

Antes de proseguir con el análisis de la metáfora neofantástica, conviene discutir las escenas en que el padre visita el supermercado y en la mirada concentrada de Sara en el jardín. Es evidente que dos órdenes disímiles están encontrados. El orden de Sara se acerca a lo primitivo por comer pajaritos vivos, mientras que el del padre se enfoca en lo procesado: «En el supermercado la gente cargaba sus changos de cereales, dulces, verduras, carnes y lácteos. Yo me limitaba a mis enlatados y hacía la cola en silencio» (34); «Al día siguiente, antes de regresar a casa, pasé por el supermercado ... Me detuve en la sección de mascotas ... Después fui a la sección de jardinería ... hasta que finalmente empujé el chango y regresé a la sección de enlatados» (35-36). Son dos órdenes encontrados, la niña se inclina por lo primitivo, mientras que el padre por lo procesado y enlatado<sup>24</sup>. Por otra parte, vemos dos órdenes enfrentados entre el padre y la niña si recordamos lo que cada uno hace en el tiempo de ocio. Él, desde el inicio del cuento, está muy pendiente a la televisión, diríase que es lo único que hace en su tiempo de ocio en la casa, mientras que Sara observa obsesivamente el jardín. De manera que, recordando en «Carta...» el orden del departamento de Andrée contrapuesto con el orden del narrador, en el relato schwebliano también hay una intención de presentar dos órdenes disímiles que, eventualmente, cederán por completo a uno nuevo. Tal como ha señalado Alazraki: «El elemento

---

<sup>24</sup> Agradecemos al doctor Juan G. Gelpí por guiarnos a esta interpretación en su curso de Literatura Hispanoamericana Contemporánea.

fantástico provoca una disyunción que no es sino la ruptura del orden cerrado que cede a un orden abierto» (*Unicornio* 204).

Por último, reconocemos que al final de «Pájaros en la boca» se asume el orden neofantástico para continuar viviendo en el orden nuevo. El padre de Sara le compra un pájaro y se lo coloca en el cuarto, solo cuando escucha el agua del grifo correr, este se siente tranquilo y seguro, pues ha asumido el orden nuevo:

El pájaro se movió y sus patas se escucharon sobre el cartón, pero Sara permaneció inmóvil. Dejé la caja sobre el escritorio y, sin decir nada, salí del cuarto y cerré la puerta. Entonces me di cuenta de que no me sentía bien. Me apoyé en la pared para descansar un momento ... Escuché un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras. (38)

Petra Báder ya ha comentado que el orden de su hija lo lleva a convertir su orden cerrado en ese otro orden nuevo: «El narrador intenta acercarse, adentrarse en esta nueva realidad y, como consecuencia, este nuevo código se hace cotidiano» (194). Sin embargo, como un guiño de ojo, aunque el padre asume el nuevo orden neofantástico de su hija, no significa que es un final feliz para él. No solo se las debe ingeniar para bajar las escaleras, sino para continuar el resto de su vida en ese orden, con una hija que come pájaros vivos. Este tipo de final remite a lo que el maestro argentino, Jorge Luis Borges, había notado en los finales de los cuentos cortazarianos: «Very subtly the narrator has attracted us to his terrible world in which happiness is impossible» («Preface» 21). Precisamente, si en «Carta...» el narrador desiste de convivir con sus pulsiones y en ese nuevo orden neofantástico que se le ha salido de control, en «Pájaros en la boca» el padre asume el nuevo orden neofantástico, mas no con felicidad.

Finalmente, en ambos cuentos las metáforas neofantásticas figuran como parte principal. Estos animales viven de nuestro lado, pues son parte de nuestro inconsciente. En un cuento se originan en el cuerpo del hombre que luego los vomita y en el otro es parte de la salud y vitalidad de Sara, pues esta reprime sus emociones comiendo pajaritos vivos y solo así puede vivir en el nuevo orden. Por otro lado, en ambos relatos se ha discutido cómo el evento neofantástico se asume sin reparos por los personajes (narrador de carta y Sara) como por los lectores. Estos sucesos inquietantes no horrorizan ni estremecen, sino que como ha comentado Peter Standish: «One thing that is clear is that ... something out of the ordinary ... is nonetheless accepted as if it were normal» (23-24). Igualmente, en ambos se percibe una noción fatalista cuando culmina la historia. En «Carta...» el narrador escribe sobre su futuro suicidio y en «Pájaros en la boca» el narrador admite que de alguna forma se las ingeniaría para persistir en su nueva vida y orden neofantástico. Tanto Cortázar como Schweblin, en última instancia, recurren a las metáforas de lo neofantástico para expresar algo incomunicable (pulsiones o emociones inconscientes), una imagen que el lenguaje convencional no puede describir<sup>25</sup>. Asimismo, en ambos esa metáfora toma forma de animal. Estas metáforas, finalmente, a pesar de admitir una miríada de tenores para ser interpretadas, tienen como objetivo final expresar situaciones relacionadas con la condición humana, no son fantasmas, hombres lobos ni monstruos fuera de nuestro mundo, son cosas que regresan al objetivo de la ficción neofantástica, el propio ser humano y su mundo (Alazraki, *Unicornio* 41). Precisamente, empleamos el término general «cosa» porque en la próxima parte analizaremos el elemento neofantástico a través de objetos o entes que, a su vez, pueden ser animales o niños.

---

<sup>25</sup> «Metaphors assist the poet in naming what conventional language cannot name, at least not quite in the same way. For Cortázar, these stories were a form of describing those perceptions which, coming from “an unfathomable region” defy conventional language» (Alazraki, «Pushing» 135)

### Los perseguidos por fuerzas innominables

A diferencia de «Carta...» y de «Pájaros...», en el cuento «Después del almuerzo» se lee la historia de un niño/adolescente que debe llevar de paseo a una «cosa» la cual nunca se nombra ni se clasifica durante todo el relato, solo se le describe en pocas ocasiones y solo a través de sus comportamientos pasados o su inacción durante el paseo:

Lo encontré en un rincón del cuarto, lo agarré lo mejor que pude y salimos por el patio hasta la puerta que daba al jardín de adelante. Una o dos veces sentí la tentación de soltarlo ... Nunca me habían pedido que lo llevara al centro, era injusto que me lo pidieran porque sabían que la única vez que me habían obligado a pasearlo por la vereda había ocurrido esa cosa terrible con el gato de los Álvarez. (*Cuentos completos* 392; énfasis nuestro)

En el caso de esta narración y tal como menciona Alazraki: «The fantastic element reappears ... by means of an unyielding silence» («Pushing» 135). Ese silencio sobre la identidad de lo que llevaba de paseo es, a su vez, la puerta de entrada para una metáfora de diversos tenores. Algunos críticos han señalado que se trata de un hermano con condiciones especiales o discapacidades y, en un trabajo anterior, hemos analizado la metáfora como un posible animal<sup>26</sup>. Sin embargo, consideraremos en nuestro análisis que la cosa es todo lo posible: cosa/animal/hermano, pues de igual forma la metáfora funciona para expresar una situación incommunicable sobre el narrador.

Tal como sucede en los cuentos estudiados, el narrador joven de este cuento proyecta un comportamiento que valdría repensar a través de la relación entre él y la cosa/animal/hermano. Si fuese metáfora de un animal, este expresaría lo que ha declarado Catherine Bretillón sobre los

---

<sup>26</sup> Remitimos al lector interesado a nuestro artículo titulado «Animales neofantásticos: paralelismos entre «Después del almuerzo» de Julio Cortázar y «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin», del *Instituto Cervantes Symposium on Recent Scholarship*, vol. 1, mayo 2019.

animales con relación al ser humano: «Los animales expresan el enigma inconsciente de los personajes y develan su intimidad ... los personajes ven fracturada su interioridad y se sienten acosados por ella bajo la forma animal que representa o simboliza su fuerza amenazadora» (399). Entonces, es comprensible que leamos a un narrador que proyecta ansiedad y hasta malestar físico cuando otras personas lo están mirando, y ello se refleja desde el inicio del cuento cuando los padres le piden que saque a la cosa/animal/hermano a pasear:

Después del almuerzo yo hubiera querido quedarme en mi cuarto leyendo, pero papá y mamá vinieron casi enseguida a decirme que esa tarde tenía que llevarlo de paseo ... Iba a decirles otras cosas, explicarles por qué no me gustaba tener que salir con él, pero papá dio un paso adelante y se puso a mirarme en esa forma que no puedo resistir, me clava los ojos y yo siento que se me va entrando cada vez más hondo en la cara, hasta que estoy a punto de gritar y tengo que darme vuelta y contestar que sí, que claro, en seguida. (392; énfasis nuestro).

Nuevamente, debemos notar desde el inicio la intención de ocultar el nombre y cualquier descripción directa de la cosa/animal/hermano que debe pasear en la tarde. Sucede aquí lo que Alazraki ha descrito sobre el cuento «Casa tomada»: «Los personajes saben lo que el lector no puede saber, porque el narrador se calla respecto a lo que sabe: en ese silencio se funda el relato ... Pero este silencio o ausencia del relato es su más poderosa declaración» (*Unicornio* 142, 146). Por otro lado, esa mirada hacia el narrador es el indicio de ansiedad o timidez que se revela con mayor fuerza cuando otras personas lo miran: «... todo el tiempo sentía que los vecinos estaban mirando desde los jardines, sin decir nada pero mirando. No quiero mentir, en realidad no me importaba tanto que nos miraran (que lo miraran a él, y a mí que lo llevaba de paseo)» (393). A pesar de que el narrador dice no importarle las miradas de otros, citaremos durante

nuestro análisis varios momentos en los que su intolerancia e impaciencia para con la cosa/animal/hermano, se agudiza cuando otros los están mirando.

Conviene señalar que, al igual que en los cuentos antes discutidos, este adolescente vive su experiencia neofantástica solo, es un narrador solitario como menciona Sarah E. King: «This tendency toward solitude is magnified to the point of pathology in “Después del almuerzo”» (125). Cabe reiterar que el problema del narrador se encuentra en las miradas, pues, a diferencia de los personajes adultos, los niños y adolescentes pertenecen a ese grupo de seres que admiten lo neofantástico sin reparos: «... they are portrayed as being able to accept phenomena without the demand for rational order or logical explanation; the fantastic and the phantasmagorical can take their place beside the real, for perceptions stretch beyond the confines of reason and language» (Standish 34). Así, pues, el problema no es la cosa que debe pasear, dado que esta se asume sin reparos, sino las miradas penetrantes de las otras personas. Regresando al cuento, sucede que el narrador lo lleva por una baldosa mojada con la que la cosa/animal/hermano se moja:

Por la mañana había llovido ... Yo hacía lo posible para cruzar por las partes más secas ... pero enseguida vi que a él le gustaba meterse en el agua ... y cuando me di cuenta ya estaba completamente empapado y tenía hojas secas por todas partes. Tuve que pararme, limpiarlo ... lo peor era estar ahí parado, con un pañuelo que se iba mojando y llenando de manchas de barro y pedazos de hojas secas. (393)

Mencionamos este evento, pues las hojas secas, como veremos, se retomarán al final de la historia cuando el narrador se limpie el rostro con el mismo pañuelo con que secó a la cosa/animal/hermano y reconocerá también en ellas la responsabilidad que tiene todo humano para con una cosa/animal/hermano. Posteriormente, el narrador lo guía al tranvía para poder

llegar a la ciudad y, por falta de asientos, el narrador lo sienta junto a una señora y él se sienta más adelante en otra silla vacía. Expone el narrador: «Lo mejor hubiera sido sentarme detrás de él para vigilarlo, pero el tranvía estaba lleno y tuve que seguir adelante y sentarme bastante más lejos. Los pasajeros no se fijaban mucho, a esa hora la gente va haciendo la digestión y está medio dormida con los barquinazos del tranvía» (393-394; énfasis nuestro). Fijémonos en que, nuevamente, el narrador se preocupa más por las miradas de los pasajeros que por la misma existencia de la cosa/animal/hermano. Y la narración continúa:

Lo malo fue que el guarda se paró al lado del asiento donde yo lo había instalado, golpeando con una moneda en el fierro de la máquina de los boletos ... Me tuve que levantar (y ahora dos o tres pasajeros me miraban) y acercarme al otro asiento. «Dos boletos», le dije. Cortó uno, me miró un momento, y después me alcanzó el boleto y miró para abajo, medio de reojo. «Dos por favor», repetí seguro de que todo el tranvía ya estaba enterado ... me volví en dos trancos a mi asiento, sin mirar para atrás. Lo peor era que a cada momento, tenía que darme vuelta para ver si seguía quieto en el asiento de atrás, y con eso iba llamando la atención de algunos pasajeros. Primero decidí que sólo me daría vuelta al pasar cada esquina, pero ... tenía miedo de oír alguna exclamación o un grito, como cuando el gato de los Álvarez. (394; énfasis nuestro)

Habría que pensar en la pulsión inconsciente que padece el narrador, en la ansiedad causada por las miradas de los otros. Él piensa que miran por la cosa/animal/hermano, pero realmente es su ansiedad la que se está proyectando en eso que lo acompaña. Mientras están en el tranvía, la narración se enfoca totalmente a través de la lente del narrador, tanto así que no somos capaces de saber si lo que él ve ha sucedido o solo está en su mente:

Como a las ocho cuerdas no sé por qué me pareció que la señora que iba del lado de la ventanilla se iba a bajar. Eso era lo peor ... yo sabía lo que iba a ocurrir en ese caso y estaba con los nervios de punta ... en una de esas me pareció que la señora estaba ya a punto de levantarse, y hubiera jurado que le decía algo porque miraba de su lado y yo creo que movía la boca. Justo en ese momento una vieja gorda se levantó ... Al final creo que la empujé ... no sé cómo llegué al lado del asiento y conseguí sacarlo a tiempo para que la señora pudiera bajarse ... Entonces lo puse contra la ventanilla y me senté a su lado, tan feliz aunque cuatro o cinco idiotas me estuvieran mirando desde los asientos de adelante y desde la plataforma. (394; énfasis nuestro).

Es fundamental fijarse en los verbos subrayados, estos representan la visión del narrador, que podría ser falsa. No tenemos certeza si lo que él ve está ocurriendo o si es parte de sus pulsiones inconscientes y de su ansiedad social. Inclusive, se utiliza desde ese momento en adelante el imperfecto y la modalización, dos procedimientos de escritura que también otorgan ambigüedad al texto fantástico. Cabe explicar, basándonos en el texto de Todorov, que el proceso de modalización refiere a la falta de certeza o certidumbre por la relación entre el sujeto de la enunciación y la enunciación misma: «Por ejemplo, las dos frases “Afuera llueve” y “Tal vez llueve afuera” se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica además la incertidumbre en que se encuentra el sujeto que habla, en cuanto a la verdad de la frase que enuncia» (37-38). En cuanto al uso del imperfecto, el teórico búlgaro-francés comenta: «El imperfecto tiene un sentido similar ... Éstos son algunos ejemplos tomados al azar: *Me parecía ... Y tenía la idea ... Creí ... Me sentía ... Tuve la sensación*» (Todorov 38). Así, pues, los procedimientos del imperfecto y modalización contribuyen a la ambigüedad del elemento neofantástico, pues hay poca certeza sobre lo que el narrador ve y vive en el cuento; es un narrador poco fiable.

Cabe mencionar también que una vez el narrador logra sentarse al lado de la cosa/animal/hermano, su ansiedad por las miradas vuelve a manifestarse cuando gente en los asientos del frente y desde la plataforma lo miraban. Posteriormente, el inspector del tranvía pasa y sucede lo siguiente:

Cuando llegó a mi asiento le alcancé los dos boletos y él marcó uno, miró para abajo, después miró el otro boleto, lo fue a marcar y se quedó con el boleto metido en la ranura de la pinza, y todo el tiempo yo rogaba que lo marcara de una vez y me lo devolviera, me parecía que la gente del tranvía nos estaba mirando cada vez más. Al final lo marcó encogiéndose de hombros, me devolvió los dos boletos, y en la plataforma de atrás oí que alguien le soltaba una carcajada, pero naturalmente no quise darme la vuelta. (395; énfasis nuestro).

Como ya hemos mencionado, parecería que la cosa con que viaja el narrador podría ser un animal, razón por la cual el inspector reacciona como hemos leído. Por otro lado, Diana Sorensen ha estudiado la hostilidad a la que se enfrentan algunos personajes cortazarianos en lugares que, al ser públicos, se supondría un espacio de sana convivencia:

This is the space of civil society ... Yet this space becomes mysteriously charged with hostility ... The space in which association takes place is dangerous because nothing prepares the characters for the incomprehensible fury of their fellow beings ... Furthering the disconcerting nature of the passengers' aggression is the absence of language: there are no explicit codes with which to master the social networks ... What takes over is a dark, aggressive power whose identity is never revealed: part of its force lies precisely in the impossibility of translating it into language. (80-81)

Similar a un cuento cortazariano anterior, «Ómnibus», en este cuento las miradas de los pasajeros, el guarda y el inspector resultan hostiles para el narrador, sin pensar en las miradas de esos otros pasajeros. Precisamente, como comenta Sorensen, en un ambiente colectivo y de comportamiento civil, este narrador se siente rodeado por miradas hostiles, si tomamos en cuenta sus neurosis o pulsiones inconscientes.

Tal como le sucede a Sara en «Pájaros en la boca», este narrador adolescente presenta síntomas físicos relacionados con sus pulsiones inconscientes: «... cuando bajamos del tranvía y empezamos a andar por San Martín sentí como un mareo, de golpe me daba cuenta de que me había cansado terriblemente, casi una hora de viaje y todo el tiempo teniendo que mirar hacia atrás, hacerme el que no veía que nos estaban mirando» (396). Por lo tanto, vemos que esta cosa/animal/hermano no solo se interpreta como síntoma de neurosis mentales, ansiedad e incomodidad, sino que los síntomas se reflejan también en el físico del narrador. Sobre esta función doble del animal como síntoma de padecimientos mentales y físicos, Catherine Bretillón declara que: «La animalidad pone pues de manifiesto en el hombre una violencia, una fuerza amenazadora que lo habita inconscientemente y que el ser no puede controlar. Así mismo, la animalidad en los cuentos tiene por función la de materializar esta amenaza» (401).

Precisamente, en esta etapa del cuento leemos que la cosa/animal/hermano comienza a materializar las aflicciones del narrador.

Durante la caminata a la Plaza de Mayo su preocupación por las miradas, no por la cosa/animal/hermano, continúan. El narrador expone que le hubiera gustado ir a una lechería para pedir un helado, pero, «... me iba a arrepentir si lo hacía entrar en un local cualquiera donde la gente estaría sentada y tendría más tiempo para mirarnos» (396). Después cuando está esperando para cruzar una calle expresa: «Y claro, el del puesto de revistas de la esquina ya

estaba mirando cada vez más, y le decía algo a un pibe de mi edad que hacía muecas y le contestaba qué sé yo» (397). Si, como comenta Jung, «[a]s a general rule, the unconscious aspect of any event ... appears not as a rational thought but as a symbolic image» (5), la imagen simbólica del relato figura en esa cosa/animal/hermano, es la metáfora que expresa las pulsiones inconscientes, miedos, neurosis y timidez del narrador, en otras palabras, todo el componente mental que resulta incomunicable en un lenguaje común. Por ello que Cortázar emplee la metáfora de algo innominable que, a su vez, puede asumir diversos tenores dependiendo del lector del texto.

Otro aspecto importante que conviene mencionar es un pensamiento instintivo de matar a la cosa/animal/hermano, tal como el narrador de «Carta...» lo tuvo para matar a sus conejitos y el narrador de «Pájaros...» consideró matar a Sara, este narrador también siente ese instinto primitivo con tal de finiquitar esa cosa, esa metáfora que materializa sus pulsiones y miedos: «Cuanto más pensaba más me afligía, y al final tuve miedo de veras, casi como ganas de vomitar, lo juro ... y cuando estuvimos en la Plaza lo solté, seguí dando unos pasos solo, y después volví para atrás y hubiera querido que se muriera, que ya estuviera muerto» (397). Vemos otro rasgo repetitivo en estos tres personajes, el deseo que ese problema que se origina de *otro orden* se muera para que el mundo vuelva a ser «normal».

El narrador llega a la Plaza de Mayo, lo sienta en un banco y lo abandona:

Yo no sé en qué momento me vino la idea de abandonarlo ahí ... Me parece que en ese momento no pensaba en volver a casa ni en la cara de papá y mamá, porque si lo hubiera pensado no habría hecho esa pavada. Debe ser muy difícil abarcar todo al mismo tiempo como hacen los sabios y los historiadores ... Desde la otra punta de la plaza apenas se

veía el banco ... me largué hasta el Paseo Colón, esa calle donde mamá dice que no deben ir los niños solos. (398)<sup>27</sup>

Esta etapa final del cuento es la más importante, pues es cuando el niño siente síntomas físicos ineluctables. Una vez abandona la cosa/animal/hermano sus pulsiones inconscientes se manifiestan en su físico, está enfermo en ambos planos:

No me acuerdo muy bien de lo que pasó en ese rato en que yo andaba por el Paseo Colón ... En una de esas yo estaba sentado en una vidriera baja de una casa de importaciones u exportaciones, y entonces me empezó a doler el estómago, no como cuando uno tiene que ir en seguida al baño, era más arriba, en el estómago verdadero, como si me retorciera poco a poco, y yo quería respirar y me costaba, entonces tenía que quedarme quieto y esperar que se pasara el calambre, y delante de mí veía como una mancha verde y puntitos que bailaban, y la cara de papá, al final era solamente la cara de papá porque yo había cerrado los ojos, me parece, y en medio de la mancha verde estaba la cara de papá. Al rato pude respirar mejor, y unos muchachos me miraron un momento y uno le dijo al otro que yo estaba descompuesto, pero yo moví la cabeza y dije que no era nada, que siempre me daban calambres pero se me pasaban en seguida ... el otro me aconsejó que me secara la frente porque estaba sudando. (398)

Además de las pulsiones antes explicadas, en este caso vemos que el abandono representa un síntoma mental y físico, es como si la cosa/animal/hermano fuera metáfora de todas las

---

<sup>27</sup> Guiño de ojo, cuando el narrador dice «Debe ser muy difícil abarcar todo al mismo tiempo como hacen los sabios y los historiadores» (397), nos recuerda al maestro argentino, Jorge Luis Borges. Borges, quien desarrolla en varios de sus cuentos esa noción del ser que trata o puede abarcar *todo* al mismo tiempo, cabe recordar los cuentos «Las ruinas circulares», «La biblioteca de Babel», «El jardín de senderos que se bifurcan», «Funes, el memorioso», «El Aleph», entre otros. No pasa inadvertido que nuestro narrador es un lector, recordamos que al inicio del cuento el narrador hubiera preferido quedarse leyendo que ir a pasear a la cosa/animal/hermano, ¿acaso sus lecturas giran en torno a escritores como Borges? ¿De dónde obtiene un adolescente como el narrador dicho pensamiento?

enfermedades que afligen al narrador<sup>28</sup>. Estas pulsiones inconscientes reflejadas en la fisicidad del narrador representan lo que Aniela Jaffén ha explicado: «[e]ven civilized men must realize the violence of their instinctual drives and their powerlessness in face of the autonomous emotions erupting from the unconscious» (Jung et al 264). Asimismo, a tal evento del cuento Peter Standish comenta: «A psychological handicap is perhaps what dogs the life of the narrator of “Después del almuerzo” ... Whatever one may like to assume “it” actually is (for its identity is never revealed), more important is what it represents in terms of an adolescent’s fears, inhibitions, and a sense of responsibility» (38). Precisamente, la cosa/animal/hermano no puede ser abandonada por el narrador porque en realidad es una metáfora de sus neurosis, de su ansiedad social, como alude Jaffén: «[b]ut in man, the “animal being” (which lives in him as his instinctual psyche) may become dangerous if it is not recognized and integrated in life» (Jung et al 265). Sin embargo, también puede ser la representación de su responsabilidad para con la cosa/animal/hermano impuesta por el padre, esa sensación de responsabilidad que menciona Standish y que se retomará luego con la imagen de las hojas secas. Por estas aflicciones tanto mentales como físicas, el narrador decide volver junto a la cosa/animal/hermano para ambos regresar a la casa. Cabe citar una vez más el cuento:

... entonces saqué el pañuelo y me lo pasé por la cara, y sentí un arañazo en el labio, y cuando miré era una hoja seca pegada en el pañuelo que me había arañado la boca. No sé cuánto tardé en llegar otra vez a la Plaza de Mayo. Desde lejos vi que no se había movido del banco, pero seguí corriendo y corriendo hasta llegar al banco, y me tiré como muerto ... y la gente se daba vuelta con ese aire que toman para mirar a los chicos que corren, como si fuera pecado. (398)

---

<sup>28</sup> Debe tener igual importancia para las citas el uso del imperfecto y modalizaciones como parte del elemento neofantástico, sobre todo en la última cita que empieza «No me acuerdo muy bien de lo que pasó» y que en el momento culminante de la aflicción física expresa «me parece».

Una vez junto a la cosa/animal/hermano, el narrador deja de padecer malestares físicos, aunque no sus ansiedades, neurosis, miedos y responsabilidades, pues con estas tendrá que vivir el resto de sus días. Piénsese en el símbolo de las hojas en el labio como un augurio de que las condiciones mentales que sufre el niño también las sufren sus padres, son padecimientos para toda la vida: «Claro que estarían contentos de que yo lo hubiera llevado a pasear al centro ... pero no sé por qué en ese momento se me daba por pensar que también a veces papá y mamá sacaban el pañuelo para secarse, y que también en el pañuelo había una hoja seca que les lastimaba la cara» (399). Recurrimos a una cita de Standish para explicar el valor de las hojas secas: «The recurrent images of dead leaves in this story suggest that some of the problems are not exclusive to the adolescent or escapable in adult life» (38), así pues, las pulsiones inconscientes del narrador son un problema que permeará hasta su vida adulta<sup>29</sup>. Esto también nos lleva a pensar en la noción de infelicidad en los cuentos cortazarianos, pues: «... in Cortázar's view, our modern-day neurosis pushes us to the very limit of our existence, to extremes that force us to reevaluate our entire approach to routine» (Stavans 38).

De manera que hemos visto que esta metáfora de una cosa, la cual puede asumir el tenor de un animal o un hermano, representaría el inconsciente humano, sus pulsiones, ansiedades, obsesiones y neurosis que el personaje proyecta en sus acciones. Cortázar además de emplear animales como metáforas del subconsciente, utiliza también la presencia de un ser innombrable para representar estas pulsiones inconscientes de los personajes. Así, pues, el elemento neofantástico cumple con el propósito de profundizar en el humano y su mundo, en expresar esas áreas incommunicables a través de un lenguaje renovado. Igualmente, en el cuento «En la estepa» de Samanta Schweblin examinaremos una cosa innominable, metáfora que nos ayudará a

---

<sup>29</sup> Evelyn Picón Garfield ha visto que ese algo expresado a través de una metáfora figurará en la vida del niño porque ve en sus padres el signo de las hojas secas: «Y al llegar a casa sugiere que todos llevamos un “monstruito” dentro que cuidamos y que a veces queremos perder ... Es necesario que cuidemos lo anormal» (64).

comprender a los cuatro personajes, seres humanos, que giran en torno a la cosa. Si en el cuento de Cortázar la cosa innominable es parte de la familia, aunque nadie lo quiere, en el relato «En la estepa» de Schweblin encontramos otra cosa innombrable, mas esta no es parte de la familia, sino que los personajes quieren que forme parte de ella. Ese deseo, que podría interpretarse como obsesión, se origina de la relación entre Ana y Pol, y de otros factores que rodean el relato de silencios que apelan a la ambigüedad de lo neofantástico. Así, pues, analizaremos la metáfora neofantástica del cuento schwebliano como un animal, un niño o un monstruo, y todas ellas como la obsesión que sienten Ana y Pol por conseguir la cosa.

Primeramente, habría que darle importancia al ambiente donde se desarrolla el cuento, ya que desde el título y las primeras líneas notamos una intención de subrayar el lugar donde estos personajes se mueven: «No es fácil la vida en la estepa, cualquier sitio se encuentra a horas de distancia, y no hay otra cosa más para ver que esta gran mata de arbustos secos» (*Pájaros* 159). El *Diccionario de la lengua española*, en su vigésimo tercera edición actualizada en 2018, registra que «estepa» (del francés *steppe*, y este del ruso *step*) significa erial (tierra o campo sin cultivar ni labrar) llano y muy extenso. A diferencia del relato cortazariano cuyo ambiente es ciudadano, en este caso nos encontramos en un campo «a varios kilómetros del pueblo» (159). Tal como ha estudiado Marta Sierra, tanto Schweblin como Mariana Enríquez son escritoras argentinas contemporáneas que emplean los espacios pos-urbanos o los campos para desarrollar sus relatos insólitos. Si la literatura anterior —quizá desde los sesenta hasta inicios de este siglo— se enfocaba en la ciudad y sus espectros, piénsese en los ruidos innombrables de «Casa tomada», cuento que se desarrolla en la ciudad, estas escritoras narran espacios ciudadanos en ruinas (pos-urbanos) o espacios que se han olvidado, el campo. Cabe citar a la crítica:

Their short stories move away from the city and its urban dreams. They build ... a “non-place,” a hollow place that connects reality and fiction, the natural and the supernatural ... Spectral presences disrupt the relationship between space and its object relations as they dislocate the material world, and unsettle our senses of place ... The city no longer expresses social order; it is no longer the lettered city that Rama had in mind when writing about the formation of modernity in Latin America. (Sierra 47-48)

Precisamente, hemos dedicado estas líneas al espacio en que se desarrolla el cuento «En la estepa» porque, como arguye Sierra, el campo se convierte en un lugar intermedio, el intersticio por donde se cuele el otro orden neofantástico y se aúna con el orden normal de los personajes. Añade Sierra al comentario anterior: «As in Enríquez’s fiction, Schweblin describes spatial relationships as haunted ... Whereas in Enríquez the stories center in marginal areas of Buenos Aires, Schweblin displaces her narrative to a town in the countryside. They both explore ... places that house the phantasmagoric» (61). Y, aunque «En la estepa» no encontraremos fantasmas ni espectros, el campo se convertirá en el espacio que alberga lo *otro* innominable, la cosa/animal/niño/monstruo que Ana y Pol se obsesionan por tener en su núcleo familiar.

En el relato, narrado en primera persona por Ana, el personaje de Pol sale constantemente de su casa y deja sola a Ana, quien se intuye que es su pareja, y que se dedica a hacer diversas actividades que, por un lado, prefiere hacer sola, y, por otro, van dirigidas a la fertilidad:

Pol va al pueblo tres veces por semana, envía a las revistas de agro sus notas sobre insectos e insecticidas ... En esas horas en las que él no está, llevo adelante una serie de actividades que prefiero hacer sola. Creo que a Pol no le gustaría saber sobre eso, pero cuando uno está desesperado, cuando se ha llegado al límite, como nosotros, entonces las soluciones más simples, las velas, los inciensos y cualquier consejo de revista parecen

opciones razonables. Hay muchas recetas para la fertilidad, y no todas son confiables, así que apuesto a las más verosímiles y sigo rigurosamente sus métodos. Anoto en el cuaderno cualquier detalle pertinente, pequeños cambios en Pol o en mí. (159)

Con la cita anterior habría que fijarse en dos indicios fundamentales para la trama del relato, primero, las actividades que hace Ana están relacionadas con la fertilidad, sin embargo, son actividades que han llegado al límite de confiar en la ciencia o medicina, y se han inclinado por lo esotérico («las velas, los inciensos») o por cualquier consejo de revista por la desesperación que Ana menciona. Por otro lado, estas actividades prefiere hacerlas sola, por consiguiente, debe haber cierta desconfianza de Pol en estas actividades de fertilidad<sup>30</sup>. Así, pues, desde el inicio del cuento percibimos una obsesión por la fertilidad, por obtener eso que aún no tienen, y una relación que quizá se encuentra en momentos de dificultad precisamente por la falta de eso que ha llevado a Ana al límite.

Sucede en este cuento de Schweblin lo que Saúl Yurkievich ha comentado sobre los relatos cortazarianos: «Sus personajes son nuestros semejantes ... Acciones y actantes habituales sugieren un acaecer posible de ocurrir a cualquiera, acaecer corriente que por sutiles deslices se encamina a lo fantástico» (*Mundos* 40). Precisamente, el orden del relato va revelando los intersticios por donde se entrevé lo neofantástico. Esto lo vemos en las actividades que los personajes realizan para «cazar» u obtener eso que tanto desean, actividades que parecieran pertenecer a un orden nuevo. Lo neofantástico deja entreverse a través de uno de los ritos de «fertilidad» que se narra en esa primera parte del cuento:

---

<sup>30</sup> Cabe mencionar que en otro cuento de Schweblin, «Conservas», la fertilidad y la posición de la mujer ante las imposiciones de la sociedad para que se convierta en una madre (la maternidad) figuran como tema principal. Asimismo, los temas de la maternidad o paternidad y su relación con los hijos son axiales en las novelas *Distancia de rescate* y *Kentukis* de Schweblin; recordemos que en la última novela se dedican varias entradas a la vida de Enzo, su exesposa y su hijo, una de las historias más importantes de la novela.

Oscurece tarde en la estepa, lo que no nos deja demasiado tiempo. Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. Pol limpia las cosas mientras espera a que se haga la hora ... como si antes de empezar uno ya estuviera pensando en la forma de hacerlo cada vez mejor, revisando atentamente los últimos días para encontrar cualquier detalle que pueda corregirse, que nos lleve a ellos, o al menos a uno: el nuestro. (159)

Como menciona Yurkievich, vamos encaminados a lo fantástico, sin embargo, desde una visión normalizada, como si lo que cazarán fuera parte de su cotidianeidad. A pesar de que parece extraño el uso de linternas y de redes, y la minuciosidad con que se preparan para conseguir esa cosa, si se considera esta preparación como un rito de fertilidad, entonces ese rito formaría parte de su orden, ya que, como menciona Alazraki: «Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor propone revelar o comprender» (*Unicornio* 35).

Ciertamente, la actividad a la que acuden los personajes del cuento para obtener la cosa por más extraño que parezca al lector, no transgrede el orden de los personajes, no irrumpe violentamente, sino que se asume sin reparos. Igualmente, cabe señalar que la preparación para conseguir la cosa sugiere también que podría tratarse de un animal, mas veremos que no puede tomarse esta interpretación como unívoca.

La narración ofrece otros detalles del proceso que llevan a cabo Pol y Ana para conseguir «el de ellos»:

Cuando estamos listos Pol me pasa la campera y la bufanda, yo lo ayudo a ponerse los guantes y cada uno se cuelga su mochila al hombro. Salimos por la puerta trasera y caminamos campo adentro ... En esa zona los arbustos son pequeños ... y Pol cree que esa es una de las razones por las que el plan fracasa cada noche. Insistimos porque van

varias veces que nos pareció ver algunos, al amanecer, cuando ya estamos cansados. Para esas horas yo casi siempre me escondo detrás de algún arbusto, aferrada a mi red, y cabeceo y sueño con cosas que me parecen fértiles. Pol en cambio se convierte en una especie de animal de caza. (160; énfasis nuestro)

Por un lado, subrayamos la intención de la narradora en eludir nombrar la cosa que buscan, pues como mencionara Diana Sorensen sobre los cuentos cortazarianos, en estas narraciones: «Messages are either unclear or derived from a withheld origin ... The reader senses that even the narrator withholds information» (82). Por otro lado, conviene siempre alertar sobre el uso de verbos que demuestran poca certeza: «nos pareció». Además, consideramos que es un rito de fertilidad al que acuden estos personajes, dado que la obsesión que la narradora tiene por conseguir la cosa es tanta que hasta sueña con cosas que le parecen fértiles. Así, intuimos que el lector está ante otro rito de fertilidad en el que Pol confía y que, definitivamente, trastoca nuestras bases científicas y nuestro conocimiento lógico sobre cómo una mujer consigue la fertilidad y, en última instancia, tener «un hijo». La actividad forma parte del orden neofantástico. Es una nueva forma de fertilidad que desafía la lógica natural y se asume sin reparos.

Ahora bien, la metáfora neofantástica, a diferencia de «Después del almuerzo» que aparece desde el inicio del cuento, no se manifiesta hasta los párrafos finales. No obstante, un lector atento podría intuir desde el principio que la cosa es una metáfora de las obsesiones de la pareja por tener un hijo/cosa, recuérdese que, similar al cuento «Conservas», estamos ante unos personajes que deben reproducirse para cumplir con las imposiciones sociales. Esta metáfora de las obsesiones que sienten tanto Ana como Pol se incrementa cuando Pol conoce a Arnol y Nabel, otra pareja que ya tiene la cosa/animal/niño:

—Vinieron por lo mismo —dice [Pol] ... y tienen uno, desde hará un mes ... Estamos invitados a cenar. Hoy mismo ...

Me alegra verlo feliz y yo también estoy tan feliz que es como si nosotros también lo hubiéramos logrado ...

—¿Y cómo es? ¿Lo viste?

—Lo dejan en la casa.

—¿Cómo que lo dejan en la casa? ¿Solo?

Pol levanta los hombros. Me extraña que el asunto no le llame la atención, pero le pido más detalles mientras sigo adelante con los preparativos. (161)

Si interpretamos la metáfora de la cosa como un animal o como un infante, para ambos entenderíamos la reacción de Ana ante la noticia de que Arnol y Nabel lo dejan solo en la casa mientras ellos salen. Así, pues, vemos que la metáfora neofantástica admite en este cuento más de un tenor, que no hay interpretación unívoca y que tal ambigüedad es componente principal tanto del texto neofantástico como de la narrativa schwebliana<sup>31</sup>.

Después de los preparativos para la cena con Arnol y Nabel, Ana piensa lo siguiente: «Quizá Nabel también haya usado velas y soñado con cosas fértiles a cada rato y ahora que lo consiguieron puedan decirnos exactamente qué hacer» (162). Es importante señalar desde ya que ambas parejas se parecen, pues uno de los temas del relato es el uso del doble o la fragmentación por división objetiva de Ana y Pol en Nabel y Arnol. Ambas parejas han llegado a la estepa en las afueras del pueblo por la misma razón, conseguir la cosa (recuérdese que nuestra interpretación se inclina por una metáfora de la obsesión de las parejas por tener un hijo). Cada

---

<sup>31</sup> Cabe citar a Petra Báder, quien ha notado el rasgo de la ambigüedad y diversidad de interpretación en los cuentos de Schweblin: «El uso frecuente de la omisión de referencias da lugar a la ambigüedad, otro rasgo característico de la narrativa schwebliana ... En suma, la ambigüedad o lo heterogéneo de los cuentos reside en que el lector debe rellenar con sentido los huecos, estos pozos que Schweblin deja abiertos» (192, 197).

pareja vive a veinte kilómetros de sí; Ana se pregunta si Nabel, como ella, habrá soñado y usado velas para conseguirlo. También Arnol revisa la comida junto con Pol mientras las mujeres quedan solas, momento preciso en que la similitud entre las parejas se hace más evidente:

Mientras ellos conversan nosotras descubrimos que tenemos vidas similares. Nabel me pide consejos sobre las plantas y así yo me animo y hablo sobre las recetas para la fertilidad ... Nabel enseguida se interesa y descubro que ella también practicó algunas.

—¿Y las salidas? ¿Las cacerías nocturnas? —digo riéndome—. ¿Los guantes, las mochilas?

Nabel se queda un segundo en silencio, sorprendida, y después se echa a reír conmigo.

—¡Y las linternas —dice ella y se agarra la panza—, con esas pilas que no duran nada!

Y yo, casi llorando:

—¡Y las redes! ¡La red de Pol!

—¡Y la de Arnol! —dice ella—. ¡No puedo explicarte! (163)

Si tomamos en cuenta la teoría del doble de Robert Rogers, interpretamos a Nabel y Arnol como el doble o la fragmentación de Ana y Pol, pues son parejas similares, con un mismo propósito y hasta se dividen las acciones por género. Por ejemplo, mientras los hombres están en la cocina las mujeres conversan sobre la cosa y los ritos. Esta descomposición o fragmentación de los personajes se percibe a través de una división objetiva, pues, si tomamos en cuenta que Nabel y Arnol consiguieron la cosa —y se comportan de manera extraña en las partes finales del relato— entonces esta pareja sería la antítesis de lo que Ana y Pol representan. Cabe comentar brevemente, Ana y Pol anhelan conseguir la cosa/animal/niño —cuya interpretación puede ser la obsesión de la pareja por tener un hijo— que Nabel y Arnol ya tienen. Es por esto que Nabel y Arnol actúan distinto a Ana y Pol sobre la importancia que le dan a la cosa, porque ya la

obsesión se ha disipado cuando la consiguieron. Remembremos a Sara que refleja sus pulsiones y emociones en comer pajaritos vivos y sin estos su físico no tolera la fuerza inconsciente que la acosa. Igualmente, Nabel y Arnol no demuestran obsesión por la cosa porque ya la consiguieron, mientras que Ana y Pol proyectan durante el cuento un aumento en el deseo de ver la cosa que sus dobles tienen, de conocerla, de saber cómo es y cómo se consigue. Tal como mencionara Marta Morello-Frosch sobre el doble en Cortázar: «[e]n casi todos los casos, la imagen del doble permite posibilidades de enriquecimiento vital, asomarse a zonas ignoradas o remotas como si las viviéramos, no como mera visita extraña y aleja a esa atmósfera» (324). En este caso, Ana y Pol se asoman a la zona de Nabel y Arnol, casi sienten que estarán en esa zona si consiguen la cosa. De manera que Ana y Pol se están mirando en un espejo, y Nabel y Arnol son la inversión de estos, por ello que la fragmentación sea objetiva (Rogers 4-5). Como arguye Rogers, esta forma del doble que se mira en un espejo es una representación clara de la división de la mente humana:

When an author portrays a protagonist as seeing his double, it is not simply a device or gimmick calculated to arouse the reader's interest by virtue of the strangeness of the episode but is, in fact, a result of his sense of the division to which the human mind in conflict with itself is susceptible. An equally obvious inference to be drawn is that when an author wishes to depict mental conflict within a single mind a most natural way for him to dramatize it is to represent that mind by two or more characters. (29)

Por lo tanto, podríamos considerar que la cosa/animal/niño es una metáfora de las obsesiones que siente una pareja cuando desea tener un hijo. Además, el relato muestra la obsesión del humano de manera fragmentada en las dos parejas (la inversión de un espejo) una que aún la padece y la otra que la controla porque consiguieron la cosa. Por consiguiente, el uso del doble en el cuento

tiene importancia a la hora de ilustrar cómo se siente la pareja en cuanto a sus obsesiones antes de obtener la cosa y después de conseguirla.

Sobre el uso de la mente humana como materia de lo fantástico menciona Alazraki que los autores de lo fantástico «... vieron en la locura un camino para alcanzar una imagen más lúcida del mundo ... una forma de tocar la realidad prescindiendo de esquemas y sistemas lógicos» (*Unicornio* 35). Y la forma con que se pueden proyectar esas partes oscuras del ser humano (su inconsciente, sus pulsiones, emociones y obsesiones) es a través de la metáfora de lo neofantástico, pues estas son «... signos abiertos a la indefinición y que en la literatura de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio» (Alazraki, *Unicornio* 38).

Conviene ahora presentar las pocas descripciones que se ofrecen de la cosa antes de que Pol la conozca y las reacciones extrañas por parte de Nabel y Arnol cuando Ana y Pol intentan a toda costa verla:

Quiero preguntar cosas: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad ... Sé que debo decir algo amable antes de preguntar lo que quiero. La felicito por la casa, y enseguida pregunto:

—¿Es lindo?

Ella se sonroja y sonrío. Me mira como avergonzada y yo siento un nudo en el estómago y me muero de felicidad y pienso: «Lo tienen, lo tienen y es hermoso».

—Quiero verlo —digo.

«Quiero verlo ya», pienso, y me incorporo. Miro hacia el pasillo esperando a que Nabel diga «Por acá», al fin voy a poder verlo, alzarlo.

Entonces Arnol regresa con la comida y nos invita a la mesa.

—¿Es que duerme todo el día? —pregunto, y me río, como si fuera un chiste.

—Ana está ansiosa por conocerlo —dice Pol, y me acaricia el pelo. (162-163)

Nuevamente, subrayamos que la cosa pueda tener diversos tenores: un niño, un animal o, como notamos en la actitud de Ana, una obsesión concretada, por ello que sea innominable. Asimismo, resulta importante señalar la comparación entre el campo y la ciudad en cuanto a la cosa. ¿Acaso se consiguen en la ciudad, pero son disímiles? Como menciona Marta Sierra, los espectros ciudadanos se trasladan a otro ambiente, en este caso el campo. Por otra parte, las evasiones por parte de Nabel para contestar las preguntas de Ana o para llevarla hasta donde está la cosa/animal/niño resultan inquietantes. De manera que se nota una actitud extraña en ese doble de Ana y Pol, actitud que se revela cada vez más extraña cuando Nabel se está riendo por los utensilios que usaban para capturar a la cosa y dice: «—Y la escopeta —vuelve a golpear la mesa—, ¡por Dios Arnol! ¡Si solo dejaras de disparar! Lo hubiéramos encontrado mucho más rápido... Arnol mira a Nabel, de pronto parece furioso y larga una risa falsa, exagerada» (164).

A pesar de esa reacción de Nabel y Arnol, la obsesión de Ana y Pol para ver la cosa aumenta:

—Ay... Por favor... —dice Arnol y acerca la fuente para ofrecer más carne—, por fin gente con quien compartir toda esta cosa... ¿Alguien quiere más?

—Bueno, ¿y dónde está? Queremos verlo —dice al fin Pol.

—Ya van a verlo —dice Arnol.

—Duerme muchísimo —dice Nabel.

—Todo el día.

—¡Lo vemos dormido! —dice Pol.

—Ah, no, no —dice Arnol—. Digo, no tiene ningún sentido verlo así. Para eso pueden verlo cualquier otro día. (164)

La obsesión de la narradora y su compañero acrecienta a tal nivel que Pol decide aventurarse a ver la cosa, por consiguiente, a enfrentarse a su obsesión. Pol pregunta por el baño y Arnol le contesta que «no funciona bien» (164), mas le indica con la mirada donde está cuando Pol le hace un gesto que le resta importancia al hecho de que no funcionara bien. Esto parece perturbar a Arnol quien le dice que lo acompañará y Pol le responde que no hace falta y entra por la puerta de la derecha en el pasillo. Posteriormente sucede el encuentro con la cosa. Tal como habíamos comentado, si en «Después del almuerzo» la metáfora innominable acompaña al narrador, en este caso al final se ve:

Parece incómodo, al fin corta con el tenedor una porción enorme de su postre y se la lleva a la boca ... Desde la cocina Nabel pregunta cómo nos gusta el café. Estoy por contestar cuando veo a Pol salir silenciosamente del baño y cruzarse a la otra habitación. Arnol me mira esperando una respuesta ... Al fondo, la luz del cuarto se enciende. Hay unos segundos de silencio y luego escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra ... Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso, una silla quizá; un mueble pesado que se mueve y después cosas que se rompen. Arnol toma el rifle que está colgado de la pared y corre hacia el pasillo ... Pol sale del cuarto de espaldas, sin dejar de mirar hacia adentro. Arnol va directo hacia él y Pol reacciona, lo golpea para quitarle el rifle, lo empuja hacia un lado y corre hacia mí. (165; énfasis nuestro).

Ante todo, nótese nuevamente la modalización de la narradora cuando dice «parece incómodo», rasgo distintivo de lo fantástico a nivel del lenguaje. Por otro lado, percibimos unos ruidos, cosas caerse, rodar y el grito de Pol cuando se enfrenta a sus obsesiones, y posteriormente se desata la

breve pelea entre Arnol y Pol hasta que Pol y Ana abandonan la casa. Por tanto, desde la cita anterior vemos que la obsesión de Pol, la cosa/animal/niño, lo ataca. Sus obsesiones se desatan de tal forma que atacan a su ser consciente, esto porque: «... a negative impulse broke loose and did its deadly work regardless of the conscious will» (Jung et al 264).

Asimismo, conviene señalar que ninguno de los personajes cuestiona lo que están viendo, asumen la metáfora neofantástica como parte de su orden. La cosa ataca a Pol y por eso él grita, sin embargo, vemos la aceptación total de su existencia en su orden normal. Igualmente, Arnol no cuestiona la existencia de la cosa en el orden, sino que la defiende o protege de Pol. Tal como hemos indicado, la cosa ataca a Pol y por eso él decide salir corriendo y llevarse a Ana:

Ya en la ruta andamos un rato en silencio, tratando de calmarnos. Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos. Pronto nos acercamos a nuestra casa a toda velocidad y a toda velocidad nos alejamos. Todo su hombro pensando en detenerlo, pero él respira agitado; las manos tensas aferradas al volante. Mira hacia los lados el campo negro, y hacia atrás por el espejo retrovisor. Deberíamos bajar la velocidad, podríamos matarnos si un animal llegara a cruzarse. Entonces pienso que también podría cruzarse uno de ellos: el nuestro. Pero Pol acelera aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad. (166)

Como mencionara Evelyn Picón Garfield sobre los cuentos de Cortázar: «... hay animales que concretizan obsesiones, como las mancupias y los conejos. Hay lo bestial en la anormalidad y en la violencia; y hay el animal que simboliza el puente al otro ... o la mutabilidad del hombre» (72). Asimismo, esta cosa/animal/niño/monstruo es la concretización de la obsesión de Pol y

Ana, obsesión por tener la cosa que, eventualmente, los ataca, tal como una obsesión inconsciente se manifiesta negativamente ante el ser consciente.

Al final se intuye que Pol ya no desea tener la cosa, todo lo contrario, podría matarla si se le cruzara en su camino. Por consiguiente, este se aleja de la cosa, a diferencia de «Después del almuerzo» cuyo narrador aprende a vivir con ella<sup>32</sup>. Piénsese que tanto Ana como Pol han descubierto a través de la cosa que la fertilidad, la maternidad y paternidad no son aspectos del humano con los que ellos pueden vivir. Descubren, intuimos, que no estaban preparados para enfrentar la maternidad y paternidad, similar a como sucede en el cuento «Conservas». Empero, lo que más importa examinar es cómo el relato se va construyendo alrededor de un silencio por omisión que encubre esa metáfora —cosa innominable— cuya base es capaz de asumir varios tenores sin negarlos, sin interpretación unívoca<sup>33</sup>. Así, pues, sucede lo que Jaime Alazraki ha ilustrado en los cuentos de Cortázar desde sus primeras colecciones hasta las últimas: «In the end, the reader of these stories is confronted with a silence which represents its most powerful message. In reading them, one has the distinct feeling that the narrative has been woven around that silence, as its habitat, as the only way of transmitting its implications and resonances» («*Bestiary to Glenda*» 138). Por supuesto, ese silencio que arropa a la cosa innominable es parte del lenguaje neofantástico, se elude nombrarla para que la metáfora pueda expresar diversos

---

<sup>32</sup> Cabe señalar que el terror de los ojos de Pol no podría interpretarse como el terror ocasionado por un cuento fantástico tradicional, pues, como hemos subrayado, este asume sin cuestionarse lo que vio en la habitación. Esa cosa sobrenatural es parte del orden normal, no transgrede lo lógico. Ahora bien, su reacción cabe dentro del neofantástico, citamos nuevamente a Alazraki quien expresa que: «Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra» («Narrativa fantástica» 795). Por supuesto, la intención de este cuento figura en el silencio por omisión que circunda a el ente, silencio de una metáfora que expresa lo incomunicable —sus obsesiones— y que podría asumir diversos tenores, dependiendo del lector.

<sup>33</sup> Flavio Garcia ha analizado los objetos innominables en «Casa tomada» y «En la estepa», cuyo silencio ahonda en el enigma del cuento y en la mente del lector por las descripciones detalladas de lo cotidiano (70-71). Asimismo, Paula C. Garrido ha señalado la importancia del silencio irresoluto para proyectar diversas interpretaciones sobre la cosa: «El silencio no se resuelve y lo que se genera es un espectro de posibilidades de sentido» (258).

tenores. Ciertamente, la cosa/animal/niño/monstruo, se convierte en un ente polisémico tal como debe ser la metáfora de lo neofantástico:

... acepta todas las soluciones posibles, lo cual es una manera de decir que no acepta ninguna, porque el texto escoge la ambigüedad; no tiene un significado unívoco, como las demás unidades: es un elemento polivalente o un término polisémico. Esta polivalencia o polisemia no es un accidente, sino una elección del texto, y desde ella el texto rechaza la atribución de un valor o significado definido y exclusivo. (Alazraki, *Unicornio* 146-147)

De manera que, en este cuento llegamos a un final en que no hay posibilidad de convivir con la metáfora neofantástica, así como el narrador de «Carta...» tiene que suicidarse porque no puede convivir con sus pulsiones. Hemos discutido las funciones de dos narradores que no pueden convivir con sus pulsiones y obsesiones inconscientes, el de «Carta...» y los de «En la estepa», y examinado dos narradores que aprenden a vivir con esas pulsiones, el niño de «Después del almuerzo» y el padre de «Pájaros...». No obstante, todos estos personajes proyectan sus pulsiones, obsesiones y emociones a través de una metáfora neofantástica que asume diversos tenores y expresa lo comunicable en un lenguaje tradicional. Similar a estos cuentos, en «Cefalea», «Casa tomada» y «Bestiario», de Cortázar<sup>34</sup> —los cuales han sido examinados por Alazraki— y en «Mariposas», «Matar a un perro» y «El hombre sirena» de Schweblin, también se percibe el uso de lo neofantástico metafórico para expresar esas situaciones y pulsiones del humano que el lenguaje tradicional hace comunicables. Valdría la pena comentar brevemente dos de los tres cuentos de Schweblin mencionados, dado que en el

---

<sup>34</sup> También es importante comentar que en cuentos como «Silvia», «Verano» y «Satarsa», contenidos en los textos *Último round*, *Octaedro* y *Deshoras* respectivamente, también se percibe el uso del elemento neofantástico a través de una metáfora. Estos son algunos ejemplos en los que vemos que el género fantástico nuevo se manifiesta en las últimas colecciones de cuentos de Cortázar.

caso de «Mariposas» dedicaremos parte del segundo capítulo a analizar lo neofantástico con noción metafórica y de intersticio/puente.

En el cuento «Matar un perro», un narrador en primera persona cuenta su ritual de paso para entrar en lo que, intuimos, será su trabajo. Un ritual que consiste en matar a un perro con una pala mientras una persona llamada el Topo lo observa y evalúa. Este narrador le da al perro dos veces con una pala, lo coloca en el baúl del carro, conduce hasta un muelle, baja al perro moribundo y le da otro palazo frente al Topo, luego de que este insistiera en tres ocasiones que finiquitara la vida del animal. Este cuento se podría interpretar al perro como metáfora de las inseguridades, dudas y miedos que el narrador siente. Mientras la vida del perro va extinguiéndose, proporcionalmente el narrador va perdiendo sus dudas, su miedo y su inseguridad ante el acto de matar; sabe que el trabajo futuro conllevará matar personas. El narrador cumple con matar al perro e, intuimos, pierde esa inseguridad que tenía el inicio del relato. Sin embargo, el Topo no lo contrata por haber dudado y lo lleva a la misma plaza donde había encontrado al animal que mató. Los otros perros se le acercan para vengarse, tal como un borracho le había dicho al narrador que sucedería. El narrador llega al final deshumanizado, es un animal más como los perros, pues ha perdido su miedo e inseguridad al matar. Ahora los otros perros pueden matarlo tal como entre ellos se atacan, pues, como animales, no tienen ese componente humano que el narrador perdió, la compasión y la misericordia por el otro. Así, consideramos que el perro asesinado funge como una metáfora del miedo, la inseguridad y la duda que sentía el narrador y que, al asesinarla a palazos, termina igual que los otros animales: no es un humano con sentimientos sino un animal incompasivo e impiadoso. Precisamente, vemos en este cuento lo que Jung ha descrito sobre los instintos o sentimientos reprimidos: «[s]uppressed and wounded instincts are the dangers threatening civilized man» (Jung et al 266).

En este caso el miedo, la inseguridad y la duda, que hacían al narrador humano, se convierten en una amenaza cuando los reprime (al matarlos) y lo convierten en otro animal inescrupuloso, listo para ser condenado o castigado por los otros perros<sup>35</sup>.

Por otro lado, en el relato «El hombre sirena» una mujer narra en primera persona el momento en que se encuentra con un hombre sirena en el muelle donde está el bar en que bebía café. Ella se acerca a la columna de hormigón donde está sentado el hombre sirena y conversa con este. Habla de su madre, la condición de salud de ella, de su hermano y de la obstinación de él en controlarla, saber dónde está, con quién habla, qué hace, prácticamente todo acerca de su vida. Ella espera a que él la busque mientras habla con el hombre sirena sobre la forma controladora anormal del hermano. El hombre sirena insiste en que ella le cuente por qué su hermano la controla tanto que, incluso, sobrepasa la intención de cuidarla y ella explica que: «Mamá es como yo, somos mujeres independientes y necesitamos nuestro espacio» (101). A lo que añade luego: «Es que mamá... Ella no solo está enferma: la verdad es que la pobre está totalmente loca...» (102). Por lo tanto, una primera interpretación sobre el silencio o las reticencias que circundan la relación de la narradora con el hermano podría ser que la narradora está igual de loca que la madre y que oculta su condición de salud (cierta locura), la cual, a su vez, se proyecta en el hombre sirena. En un silencio de autocensura si lo interpretamos de tal forma. Además, percibimos la interpretación de una enfermedad cuando el hermano la recoge y le dice: «Vamos, es tarde. El médico va a matarnos» (103). Por consiguiente, una primera interpretación podría ser su enfermedad o locura, ese aspecto que la une a su madre.

Sin embargo, a esta interpretación podríamos añadir otras igualmente posibles.

Recordemos que la metáfora neofantástica admite diversos tenores posibles y ninguno unívoco.

---

<sup>35</sup> Cabe citar a Hernán Faifman quien ha interpretado la metáfora del perro en el relato schwebliano: «En este caso, la narrativa lo metaforiza con la figura del perro: es la matanza de todo aquello que se considera salvaje e inferior» (8).

Este hombre sirena que solo ella ve y con el que dialoga podría interpretarse también como una metáfora de la libertad que la narradora anhela y no puede tener por su hermano. Esta se siente libre junto al hombre sirena, se siente feliz: «... y para cuando me acomodo junto a él siento que la frescura de su cuerpo me llena de una felicidad vital» (100); «Le doy un beso y siento el frío de su boca despertar cada célula de mi cuerpo ... No es solo una sensación, es una experiencia reveladora, porque siento que ya nada puede ser igual» (102). Pero dicha felicidad y libertad se ve truncada por el hermano al recogerla, esa persona que «quiere saber todo, controlar todo» (101). Empero, cabría pensar, ¿libertad para qué? ¿para el amor? Al igual que se ha interpretado que los hermanos de «Casa tomada» llevan una relación incestuosa, en este cuento la relación de la narradora con su hermano también impele a pensar en un posible deseo posesivo por parte del hermano. Razón por la que ella se mantiene distanciada de la familia: «Yo necesito estar descansada, no puedo permitirme emociones fuertes. Tengo un problema, acá, en el corazón; yo creo que es en el corazón. Así que mantengo distancia. Por mi salud...» (101). Y posteriormente expresa el amor que siente por hombre sirena, a quien apenas conoce, y este le dice que nadie le va a hacer daño:

Aunque no puedo decirle que lo amo: no todavía, debe pasar más tiempo, debemos hacer las cosas paso a paso ... Pero la decisión está tomada, es irrevocable. Yo, que toda la vida creí que se vive por un único amor, encontré al mío en el muelle, junto al mar, y me toma ahora francamente de la mano, y me mira con sus ojos transparentes, y me dice: —No sufras más, morocha, ya nadie va a hacerte daño. (102; énfasis nuestro)

Habría que estudiar con más detenimiento la relación entre estos hermanos, en especial con la respuesta del hombre sirena. Podría interpretarse que el hermano, además de controlarle la vida, le hace otras cosas que le causan daño. Por otro lado, aunque la narradora desee estar con el

hombre sirena —la metáfora de su libertad general o su libertad para con el amor— al final del relato vemos que no hay posibilidad de convivir con el elemento neofantástico: «Entonces no sé qué hacer, y cuando no sé qué hacer, el mundo me parece un lugar terrible para alguien como yo, y me siento muy triste. Por eso pienso: es solo un hombre sirena ... mientras me subo al auto y trato de tranquilizarme. Puede estar ahí otra vez mañana, esperándome» (103). A pesar de que la narradora contempla que el hombre sirena la estará esperando en el muelle, los lectores intuimos la imposibilidad de vivir con el hombre sirena. Le es imposible conseguir su libertad porque el hermano está ahí para controlarle todo lo que hace (101). Por lo tanto, en este cuento también vemos el uso de la metáfora neofantástica para expresar diversos tenores que, en última instancia, exploran al ser humano. La metáfora podría interpretarse como la locura de la narradora, como su deseo de libertad o su deseo de amar a otra persona, a su verdadero amor. Como en los cuentos discutidos anteriormente, estas metáforas tienden a revelar o expresar lo incomunicable para el ser humano, sus emociones, pulsiones inconscientes, miedos, obsesiones, entre otros.

En resumen, hemos examinado y afirmado, a través del análisis detallado de cuatro cuentos en diálogo con otros de ambos autores, el uso del elemento neofantástico metafórico para expresar situaciones y aspectos del ser humano que resultan incomunicables, como lo es el inconsciente humano, sus pulsiones y emociones reprimidas. Además, hemos examinado en este capítulo algunos temas y motivos de la obra cortazariana y schwebliana que figuran en otros cuentos y novelas, por ejemplo, el uso de animales, niños o adolescentes, la ruptura de un orden, la familia, entre otros. En el próximo capítulo analizaremos el elemento neofantástico con noción de intersticio por el que pasa un puente para unir dos historias u órdenes disímiles en un relato.

Compararemos el elemento neofantástico en los cuentos «Una flor amarilla» y «Axolotl» de Cortázar, y en «Un gran esfuerzo», «Hacia la alegre civilización» y «Mariposas» de Schweblin.

## Capítulo II: Puentes neofantásticos

En este capítulo examinaremos el elemento neofantástico partiendo del análisis que hace Jaime Alazraki para la segunda colección de relatos cortazarianos, *Final del juego*. Recordemos que, en estos cuentos, Alazraki estudia cómo la conjunción de historias pertenecientes a órdenes disímiles carga de fantástico el relato a través del silencio que genera la confrontación de las dos historias («Cortázar» 211). Como declara el propio crítico argentino: «Leídos individualmente, ninguno de los dos relatos nos impresiona como fantástico; al contrario, hay en ellos una fuerte dosis de realismo. Es la integración de las dos historias en un solo relato lo que genera su carga fantástica» («Cortázar» 211). Precisamente es lo que veremos en los cuentos «Una flor amarilla» y «Axolotl», de Cortázar, y «Un gran esfuerzo», «Hacia la alegre civilización» y «Mariposas», de Schweblin, la integración de dos órdenes —y que se asume por los personajes o el lector sin reparos— en un solo relato refleja la carga neofantástica. Asimismo, veremos que en algunos de estos cuentos también podemos analizar el elemento neofantástico como una metáfora. Cabe mencionar que, como hicimos en el capítulo anterior, examinaremos estos cuentos en diálogo con otros relatos de ambos autores e, inclusive, con relatos de Jorge Luis Borges. Abordaremos, pues, el uso del elemento neofantástico en los relatos cortazarianos y schweblianos con el propósito de ahondar en el ser humano y su situación en el mundo.

### Intersticios temporales, puentes eternos y repeticiones infinitas

En el cuento cortazariano «Una flor amarilla» un narrador cuyo nombre desconocemos explica por qué somos inmortales a través de una narración que le hace un borracho en un bistró de la rue Cambonne. Este borracho expresa que encontró en la línea 95 de autobuses a un chico

de trece años, Luc, quien es la viva imagen de él, su «figura análoga» (355). Al conocerlo y conocer a su familia, hasta convertirse en un amigo de estos, se percata de que las personas son inmortales porque siempre hay otro que vive una vida similar, que son similares, pero que tales vidas nunca se encuentran<sup>36</sup>. Alazraki ha declarado que el tema de este cuento es la reencarnación, no en vano, pues con un pasaje revelador se comprende que estamos ante la reelaboración de un cuento borgeano, «Las ruinas circulares»:

Pero lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda. Luc ya casi no le importaba; de noche, su insomnio se proyectaba más allá hasta otro Luc, hasta otros que se llamarían Robert o Claude o Michel, una teoría al infinito de pobres diablos repitiendo la figura sin saberlo, convencidos de su libertad y albedrío. (*Cuentos completos* 357)<sup>37</sup>.

Así como el soñador soñado del relato borgeano está convencido de una libertad y albedrío falsos, de igual forma el borracho del cuento cortazariano se percata de que el hombre vive convencido de tales nociones falsas. Comprende que vive hasta la eternidad en un tiempo lleno de infinitas repeticiones análogas<sup>38</sup>. Otra similitud entre ambos cuentos es el uso del doble,

---

<sup>36</sup> Este relato cortazariano reelabora los temas axiales de algunos cuentos borgeanos. El tema del tiempo circular o simultáneo, que remiten a su vez a la eternidad, figuran en los cuentos «Las ruinas circulares», «El jardín de senderos que se bifurcan» y «El Aleph», por mencionar algunos; asimismo, el tema de la inmortalidad hace que ineludiblemente pensemos en «El inmortal» de Borges.

<sup>37</sup> Evidentemente son cuentos que comparten un mismo tema, mas con una elaboración diferente. También Ilan Stavans ha percibido el paralelismo entre el relato borgeano y el cortazariano: «[t]he story's underlying thesis is unquestionably Borgesian: nothing in a person's life is truly original' every life is an endless chain of repetitions that have populated humankind since the beginning» (39).

<sup>38</sup> Conviene mencionar que los temas del tiempo estirado o la conjunción de tiempos figuran en la prosa narrativa breve de Cortázar en diversos niveles, piénsese en cuentos como «La noche boca arriba», «Las armas secretas», «Todos los fuegos el fuego» o «La autopista del sur». Graciela Maturo ha explorado el uso del tiempo en algunos de estos relatos, consideramos fundamental citarla: «[e]n “La autopista del sur” La “salida del tiempo” parece haber hallado aquí su objetivación en la inmovilidad, primero angustiada, luego aceptada, de unos automovilistas que regresan a la ciudad ... [en] “La isla a mediodía” ... Es él [Marini] quien mira a través de un cristal, quien desea pasar al otro lado, pero también, en el cuento, el que es capaz de salir realmente fuera del tiempo e instalarse en un tiempo mítico, en una isla eterna y sin devenir ... [además] Dos situaciones análogas, alejadas en tiempo y espacio,

aunque en el relato cortazariano no funge como una repetición exacta e idéntica, sino análoga como aclara el narrador. Con este doble, el borracho y Luc, sucede lo que Morello-Frosch ha identificado en algunos textos de Cortázar: «Se trata de una repetición de actos no exactamente iguales, tan sólo similares ... doble esquema simultáneo, un personaje doble, que juega su papel a plena conciencia, y el del otro, con creciente intuición del mismo» (326). Similar al cuento «En la estepa» de Schweblin, en «Una flor amarilla» el uso del *doppelgänger* es un tema fundamental como parte de la ficción neofantástica, pues a través de este tema se refleja la unión de dos órdenes disímiles.

Con estas tangencias pasamos al elemento neofantástico del cuento: la conjunción de dos órdenes (tiempos) que se supone no se confrontaran. En otras palabras, cuando el personaje borracho (su orden y tiempo) se encuentra con Luc en el autobús (otro orden y tiempo), hacen de ambos un orden y tiempo simultáneos. Esta unión de órdenes, tiempos y espacios distintos es la base de la ficción neofantástica, tal como ha expresado Alazraki:

De esta tensión entre dos fuerzas opuestas —una que nace del plano temporal, otra que la niega; una que agota el espacio en la geometría, otra que la trasciende— deriva lo que podría definirse como la espina dorsal de su ficción neofantástica ... La narración se apoya con idéntica certeza en la dimensión histórica como en la dimensión fantástica ... un intersticio a través del cual el escritor se asoma a sus entrevisiones que, en última instancia, son el verdadero destino hacia el cual enfila el cuento ... ese canje en que el código realista cede a un código que ya no responde a nuestras categorías causales de tiempo y

---

se aproximan en “Todos los fuegos el fuego” ... La imagen del incendio alcanza el valor de un restablecimiento justiciero, vindicatorio para todos los tiempos y los hombres» (65-66).

espacio[;] ... un orden escandalosamente en conflicto con el orden construido por nuestro pensamiento lógico. («Prólogo» XXXI)

Se entrelazan dos historias que podrían parecer realistas para cualquier lector: dos desconocidos se conocen luego de verse en un autobús y el mayor de estos se hace amigo de la familia del menor hasta que el menor sufre una enfermedad que, a manos del mayor, termina muriendo. Ambas están cargadas por lo neofantástico cuando el lector sabe que se trata de dos personajes que son *doppelgänger*, que son uno la repetición del otro. Igualmente, si recordamos que Alazraki describe un silencio que subyace en esta unión de historias u órdenes disímiles, dicho silencio se manifiesta desde el inicio del cuento cortazariano: «Nada estaba explicado pero era algo que podía prescindir de explicación, que se volvía borroso o estúpido cuando se pretendía —como ahora— explicar» (354). Ciertamente, hay un silencio que genera la carga neofantástica en este cuento, el silencio se genera cuando se aúnan los dos órdenes y las dos historias de sus vidas, la del borracho y la de Luc. No obstante, ¿por qué creerle a ese narrador borracho del bistró en la rue Cambronne? ¿Cómo se suscita la unión de esos órdenes y tiempos? Habría que examinar la narración con detalle.

Me contó su historia en un bistró de la rue Cambronne, tan borracho que no le costaba nada decir la verdad aunque el patrón y los viejos clientes del mostrador se rieran hasta que el vino se les salía por los ojos ... Me contó que era jubilado de la municipalidad ... Era un tipo nada viejo y nada ignorante, de cara reseca y ojos de tuberculoso. Realmente bebía para olvidar, y lo proclamaba a partir del quinto vaso de tinto. No le sentí ese olor que es la firma de París pero que al parecer sólo olemos los extranjeros. Y tenía las uñas cuidadas, y nada de caspa. (354)

No pasa inadvertido que el narrador del cuento a quien el borracho le narra la historia de Luc subraya ciertas características de este borracho y que tales descripciones provengan del primer párrafo. Este personaje relator se trata de una persona «que no le costaba nada decir la verdad», «nada viejo y nada ignorante», con «uñas cuidadas, y nada de caspa» (354). Por lo tanto, intuimos que el narrador apunta a la veracidad de lo que contará este borracho por su aspecto. También, el hecho de que este personaje relator esté borracho de vino es un indicio de la veracidad de lo que cuenta. Si recordamos el motivo latino *in vino veritas*, entenderemos el porqué el narrador del cuento cree, a partir de la historia del borracho, que «somos inmortales» (354), sabe que uno de los efectos principales del alcohol es desinhibir a la persona que lo toma, por ello que diga o cuente la verdad. Posteriormente, el borracho expone cómo fue el encuentro fortuito con Luc:

Contó que en un autobús de la línea 95 había visto a un chico de unos trece años, y que al rato de mirarlo descubrió que el chico se parecía mucho a él, por lo menos se parecía al recuerdo que guardaba de sí mismo a esa edad. Poco a poco fue admitiendo que se le parecía en todo ... y más aun en la timidez, la forma en que se refugiaba en una revista de historietas, el gesto de echarse el pelo hacia atrás, la torpeza irremediable de los movimientos ... Buscó un pretexto para hablar con el chico, le preguntó por una calle y oyó ya sin sorpresa una voz que era su voz de la infancia. (354)

En la cita anterior notamos uno de los temas fundamentales de la obra cortazariana, el azar. Es totalmente fortuito el encuentro entre el borracho y Luc en el autobús, mas este encuentro llevará al borracho a pensar cómo finiquitar la cadena de sus «yo» posteriores. Por otro lado, vemos que el parecido entre estos personajes se refleja en el físico, en su forma de ser, en las acciones, en los gustos y hasta en el tono de la voz. Evidentemente vemos que a través de

un intersticio se aunaron los dos órdenes, tiempos e historias, pues podríamos deslindar la historia de la vida del borracho y de la de Luc, sus vicisitudes y enfermedades tal como el relator cuenta en el relato. Igualmente, conviene que subrayemos el uso del pretérito imperfecto y de las modalizaciones explicadas por Todorov como parte del relato fantástico. Luc se «parecía» mucho al relator, pero, un lector atento se percatará de que, «se parecía al recuerdo que guardaba de sí mismo». Por consiguiente, vemos en el nivel del lenguaje la poca certeza del cuento fantástico. Aunque el narrador cree lo que el borracho le cuenta (lo sabemos por su afirmación al inicio del cuento), el lector atento no se engaña ante un relator que ve en otro un parecido a sus recuerdos.

Por otra parte, en este relato cortazariano percibimos que la conjunción de órdenes se suscita desde los primeros párrafos. Si en «Continuidad de los parques» el lector se percata de la unión de historias al final del cuento y en «La noche boca arriba» está ante dos órdenes y tiempos intercalados, en «Una flor amarilla» la conjunción de órdenes ocurre al principio. Como hemos discutido, la unión de dos órdenes distintos, el silencio que figura por esa unión y el evento mismo de encontrarse con uno mismo, con nuestra reencarnación antes de morir, son elementos que forman parte de lo neofantástico. Así, pues, «[l]o fantástico en estos cuentos no depende de la irrupción de un hecho fantástico, como en los relatos de *Bestiario*, sino de la manera cómo las dos historias yuxtapuestas han sido articuladas» (Alazraki, «Cortázar» 215).

Una vez el relator conoce a Luc, se hace amigo de la familia para poder visitarlo constantemente. A través de esas visitas es que llega a la conclusión: «Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todos inmortales» (355). Y el relator continúa con su conclusión sobre la inmortalidad de cada ser humano:

Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo ... Sin contar la fabulosa casualidad de encontrármelo en el autobús ... Luc no solamente era yo otra vez, sino que iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla ... Luc era yo, lo que yo había sido de niño, pero no se lo imagine como un calco. Más bien una figura análoga, comprende, es decir que a los siete años yo me había dislocado una muñeca y Luc la clavícula, y a los nueve habíamos tenido respectivamente el sarampión y la escarlatina ... a mí el sarampión me había durado quince días mientras que a Luc lo habían curado en cuatro, los progresos de la medicina y cosas así. Todo era análogo. (355-356; énfasis nuestro)

Fijémonos nuevamente en que el encuentro con su «reencarnación» se suscita a través de un «pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo». De manera que la unión de esos dos tiempos a través de un intersticio provoca un puente eterno, pues están en una simultaneidad temporal. Por otro lado, también hay que fijarnos en que estos personajes iguales eran análogos, no idénticos. Una definición simple de analogía aclarará este pensamiento: «relación de semejanza entre cosas distintas» (*Diccionario de la lengua española*). Por supuesto, las semejanzas son las dos personas y las diferencias son simplemente los tiempos. Por ello que el relator continúe su historia ofreciendo un ejemplo posible para que el narrador y los lectores entiendan la espiral de tiempo en que se encuentra cada ser humano: «... bien podría suceder que el panadero de la esquina fuese un avatar de Napoleón, y él no lo sabe porque el orden no se ha alterado, porque no podrá encontrarse nunca con la verdad en un autobús» (356; énfasis nuestro). La conjunción de órdenes es lo que inquieta al relator, al narrador y, en última instancia, al lector. Es lo que carga de neofantástico el cuento, pues dos órdenes (historias) que podrían darse

separadas, se unen azarosamente y proyectan un evento insólito tomado sin reparos por los personajes, ya que ellos aceptan como cierto tal encuentro y que cada ser humano es inmortal.

Posteriormente, el relator comenta otros eventos de su vida que se ven replicados en la vida de Luc, aunque con algunas alteraciones mínimas, así la obsesión del relator hacia Luc se hace evidente: «Después, como yo me callaba, el hombre dijo que había empezado a pensar solamente en Luc, en la suerte de Luc» (357). No sorprende que este relator, al igual que los personajes discutidos en el primer capítulo, sienta una obsesión, en este caso por su otro «yo», porque ese otro tendrá el mismo destino que él tuvo: «... cualquier cosa que hicieran el resultado sería el mismo, la humillación, la rutina lamentable, los años monótonos, los fracasos que van royendo la ropa y el alma, el refugio en una soledad resentida, en un bistró de barrio» (357). Con ese pensamiento este relator comprende que no puede vivir en este orden neofantástico y eterno, que debe de alguna forma quebrar la cadena de Luc subsiguientes y regresar a un orden consecutivo.

Luc se enferma con una bronquitis al igual que el relator había tenido una «infección hepática» a esa edad. A Luc lo cuidaban en la casa de dicha enfermedad y el relator cuenta:

Se acostumbraron a que yo me encargara de comprar los medicamentos, después que les hablé de una farmacia donde me hacían un descuento especial. Terminaron por admitirme como enfermero de Luc, y ya se imagina que en una casa como ésta, donde el médico entra y sale sin mayor interés, nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico... ¿Por qué me mira así? ¿He dicho algo que no esté bien?

No, no había dicho nada que no estuviera bien, sobre todo a esa altura del vino. (358)

Por lo tanto, este relator, similar a «Carta...» y a «En la estepa», no puede vivir conforme con el orden neofantástico. Por ello que mate a Luc, para acabar con esa cadena infinita de sus «yo»,

para regresar a su orden consecutivo: «... estaba como anegado por la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal, de sentir que mi vida se seguía desgastando día tras día, vino tras vino, y que al final se acabaría en cualquier parte y a cualquier hora» (358). Sin embargo, como hemos examinado en otros cuentos, este final no es feliz para el relator, sino que todo lo lleva a un final fatal, en que desea encontrarse nuevamente con Luc, con ese pliegue del tiempo. Es un narrador que desea regresar al orden neofantástico y no puede:

Una tarde, cruzando Luxemburgo, vio una flor ... una flor amarilla cualquiera ...Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre ... siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros, no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor ... En la plaza salté a un autobús que iba a cualquier lado y me puse absurdamente a mirar, a mirar todo lo que se veía en la calle y todo lo que había en el autobús ... Toda la tarde, hasta entrada la noche, subí y bajé de los autobuses pensando en la flor y en Luc, buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien que pudiera ser yo otra vez, a alguien a quien mirar sabiendo que era yo, y luego dejarlo irse sin decirle nada. (358-359)

Este final fatalista o sin posibilidad para la felicidad, tal como había enunciado Borges que sucedía en los cuentos cortazarianos, se percibe en este personaje relator al desear regresar a ese orden neofantástico en que se sabía inmortal.

Un cuento schwebliano cuyo tema también consiste en una repetición irremediable entre los hombres de una familia lleva por título «Un gran esfuerzo». Examinaremos este cuento

prestando especial atención al uso de lo neofantástico a través de dos órdenes unidos (el sueño y la realidad), dos historias (la del padre y la del hijo), el uso del doble y el empleo del color amarillo como metáfora de la repetición.

Igual que «Una flor amarilla», vemos una cadena iterativa de elementos similares (de padres a hijos) que debe quebrarse: «Podría sacrificarse y trastocar así esta cíclica tragedia: soltar un eslabón de la cadena para romper el círculo. Quizá así liberaría a su propio hijo del dolor de sus hijos, y a los hijos de su hijo del mismo dolor» (*Pájaros* 185). Precisamente la cita anterior describe el problema que aflige a estos miembros de la cadena, el dolor, y expresa el tema de la repetición que se pasa de hijo varón en hijo varón. En este relato schwebliano hay un sueño que provoca dolor en el padre del personaje principal y en el personaje mismo. Dolor que, a su vez, hace que se sientan rígidos, que no puedan mirar a sus hijos sino a cualquier cosa amarilla, que provoca una «necesidad de atención ... insaciable [e] ... imposible de satisfacer» (183) para con sus hijos, y, asimismo, los impele a abandonar la presencia de sus hijos. Por ello que para el personaje principal sea tan importante que lo curen de sus sueños, de eso que lo aflige, dado que no desea abandonar a su hijo ni sentirse mal ante su presencia.

Desde la primera oración del cuento se describe el sueño que perturba al personaje principal: «Él y su padre eran un animal amarillo, un mismo animal mirándose al espejo. El sueño se repetía» (179). Habría que subrayar desde el comienzo el uso del *doppelgänger*. Así como el relator borracho es similar a Luc, en este caso vemos el doble entre padre e hijo los cuales confluyen en un animal amarillo en el plano onírico. Este doble constituye uno de los eslabones de la cadena de cosas amarillas que el personaje desea romper. Por consiguiente, el uso del doble forma parte del elemento neofantástico para representar el evento sobrenatural que se transfiere de padre a hijo: el dolor amarillo. Por otro lado, así como en «Una flor amarilla»

habrá incesantemente una flor amarilla para cada hombre y esto representa la inmortalidad a través de la repetición análoga e infinita, en el cuento de Schweblin los objetos amarillos también representan una repetición, la del dolor que los personajes sienten. Para calmar el dolor, el personaje principal acude adonde la señora Linn quien utiliza aceites y masajes para hacer que el personaje hable sobre los problemas que lo perturban y para aliviarlo por un tiempo<sup>39</sup>.

Ahora bien, el lector se percata de que el sueño del personaje principal se relaciona con su experiencia como hijo y con los recuerdos sobre su padre, quien abandonaba consistentemente a la familia: «En la quinta sesión contó el sueño ... En la sexta sesión habló del padre, de esa primera vez que el padre se había ido de la casa ... En la octava sesión contó la siguiente vez que el padre había intentado dejarlos: su madre escribía la lista de las compras, su padre miraba atentamente los azulejos de la cocina, los amarillos» (179-180; énfasis nuestro). Destacamos varios aspectos, primero, vemos que entre el sueño y las memorias de su niñez hay una relación estrecha, por ello que hable en la quinta sesión del sueño y en las posteriores de su padre y de sus abandonos. Por otra parte, el padre miraba los azulejos amarillos para no mirar a su hijo —el personaje principal—, tal como ocurrirá con él y su hijo: «... no pudo sostenerle al chico la mirada. Buscó un punto fijo entre los juguetes de la habitación, un punto fijo que lo rescatara del pánico, y se aferró a un títere amarillo colgado un poco más allá, cerca de la ventana» (184). Por consiguiente, el amarillo, además de manifestarse en los sueños como animal que une al padre y al personaje principal, también se convertirá en el color de lo que ellos deben mirar para no ver a sus hijos, para no sentir el dolor que los ata. Así, el color amarillo se encuentra tanto en el orden

---

<sup>39</sup> Conviene señalar que esta señora se parece a la «mujer de la casa verde» que divide y transmiga el alma de David en la novela *Distancia de rescate*, ambas son «curanderas» que viven en los pueblitos: «Podía ir con esa señora o con cualquier otra, había una en cada barrio» (*Pájaros* 179). Hay que recordar, como arguye Marta Sierra, que lo fantástico se transfiere en la literatura hispanoamericana contemporánea a otros espacios que no son ciudadanos, sino en campos, barrios y lugares pos-urbanos.

onírico como en el real, es el elemento que une los dos órdenes disímiles y que necesitan curar para que no se repita en generaciones futuras.

En definitiva, el color amarillo connota un mensaje importante que el propio personaje principal comenta luego de contar de los primeros abandonos del padre: «Sé que es extraño ... pero estoy seguro de que solo miraba los amarillos. Amarillos como en mi sueño ... y quizá estaba ahí, en el amarillo, el detalle importante» (180). Ciertamente, ya que es el detalle que une los órdenes. Por otro lado, también se observa la unión de dos historias intercaladas. Piénsese que, a través de su tratamiento «médico», el personaje principal narra parte de la vida del padre, de cómo los abandonó y de sus acciones extrañas, a la vez que habla del dolor que le aflige. Por lo tanto, vemos que en el tratamiento de la señora Linn se intercala la historia de la vida del padre, la vida del personaje principal y los sueños que tiene el personaje principal en un mismo relato. Así, lo soñado y lo real confluyen a través de los objetos amarillos.

El relato continúa intercalando las memorias del padre y el sueño del personaje principal en las sesiones de la señora Linn:

En los últimos años de la primaria, las inminentes desapariciones de su padre lo atormentaban cada vez más, y no era solo por el dolor de sentirse abandonado. Era rencor. El rencor que ese padre torpe y débil, incapaz de alejarse definitivamente, iba inflando dentro de su pecho ... En la novena sesión la señora Linn preguntó otra vez por el sueño. Seguía repitiéndose, aunque el tratamiento aliviara los síntomas. Él y su padre seguían siendo un animal amarillo, un mismo animal mirándose al espejo. (181)

Nuevamente, la historia de su padre y los abandonos se intercala con su historia del personaje y principal y su sueño. Tomadas cada una por separada no impresionan como neofantásticas, un padre desea abandonar la familia, lo hace y luego regresa o un hijo que sufre dolores corporales

cuyo origen ignora. Sin embargo, aunadas por el sueño y lo que este sueño provoca en la realidad, es de donde emerge lo neofantástico. Por otro lado, ¿acaso son el rencor, odio y abandono los sentimientos que se manifiestan a través del animal amarillo en el plano onírico y en el dolor corporal en el plano real? Además de interpretarse el color amarillo como el elemento neofantástico que une el orden onírico con el real, también podrían examinarse, tanto las cosas amarillas como el dolor corporal, como metáforas de las pulsiones inconscientes que siente el personaje por los abandonos de su padre, o como las manifestaciones de su rencor:

Su padre volvió a irse unos meses después de que él empezara la secundaria, y una tarde, al fin, logró no regresar ... Casi tres años más tarde, el teléfono sonó y era su padre. “Me siento muy solo”, dijo su voz. “¿Dónde estás, papá? Voy a buscarte”, dijo él, y como solo hubo silencio él intentó: “¿Estás hacia el oeste? ¿O tendría que tomar la autopista? ¿Estás cerca o estás lejos?”. Esperó, pero el padre ya había cortado. — ¿Duele ahí? —preguntaba a veces la señora Linn, y sus manos rodeaban las zonas de dolor. (182)

En la referencia anterior notamos que una posibilidad interpretativa a las metáforas de lo amarillo y del dolor corporal. Podría ser ese abandono que sintió el personaje principal por parte del padre o el rencor que el propio personaje señala. Su inconsciente y sus pulsiones reprimidas se metaforizan en el plano onírico en el animal amarillo que une al personaje principal y su padre como un espejo. Y, en el plano real, se metaforizan en los dolores que siente en el cuerpo, dolores que el personaje principal llama, posteriormente, «el dolor amarillo» (183).

Después vemos que la razón por la que el padre abandonó el hogar pudo haber sido el personaje principal: «Más tarde su hermana se fue de la casa, y él unos años después. Él se fue un sábado, lo recuerda porque su padre volvió a la casa un miércoles. Él lo había esperado casi siete años, pero bastó que hiciera sus valijas y se fuera de la casa para que su padre, solo cuatro

días después, tocara el timbre de la casa» (182). Consideramos que los hijos varones forman parte de eso que perturba a los padres, tal vez por esa razón el personaje principal desea curarse, porque tiene un hijo y no quiere repetir lo que sucedió con su padre. Y aunque, después de tener un hijo, el personaje principal piensa que fueron inventos de su adolescencia culparse por el abandono del padre, luego se narra el evento extraño que concatena la actitud de su padre con la suya respecto a su hijo. Esto cuando el personaje principal junto con su padre visita de improviso a la señora Linn para narrar su experiencia:

Él dijo que esa tarde estaba leyendo en la cocina cuando su hijo fue a buscarlo y lo arrastró hasta su cuarto. Había preparado una pequeña obra de títeres, le pidió que se sentara y que prestara atención ... Y ahora la señora Linn tenía que tener paciencia, porque lo que pasó fue algo extraño, difícil de explicar ... El chico sacó un títere a escena y el títere abrió la boca blanca y enorme, y tembló sin cerrarla, como si estuviera gritando ... El chico escondió el títere tras el telón y volvió a sacarlo, volvió a hacerlo gritar y volvió a esconderlo. Lo hizo todo una y otra vez, hasta que él reconoció el dolor, entre la nuca y la garganta. El dolor que lo endurecía y lo aterraba en sus sueños, el dolor que lo ataba a su padre y a su propia imagen frente al espejo, el dolor amarillo. (183)

El lector nota que las metáforas de las cosas y el dolor amarillos, cuyo origen se encontraba en el plano onírico, podrían interpretarse como el dolor que sentía el personaje principal ante el abandono de su padre y que se manifiesta cuando el títere se esconde:

El dolor que le provocaba cada desaparición era algo brutal. Cada vez que el chico volvía a ocultarse tras el telón, un hilo invisible tiraba violentamente de él ... —Entendí que yo

no podía vivir más con él, ni sin él. Era un gran error, lo que fuera que nos unía. Una tragedia en la que los dos fracasaríamos. (184)<sup>40</sup>

En ese momento el personaje principal entiende que debe hacer algo para finiquitar la iteración de ese dolor amarillo que no le permite vivir en paz con su hijo y que, como intuimos, es el elemento que une el plano onírico, con el de las memorias y el presente. Los órdenes confluyen a través del color amarillo cuya metáfora, asimismo, podría interpretarse como las pulsiones inconscientes que estos personajes manifiestan ante sus hijos. Por ello el personaje principal decide librarse al llevar a su padre en el carro y darle el «empujón que toda su vida había necesitado para dejarlos» (184-185). No obstante, el padre no actúa. La cadena continúa concatenada entre los tres elementos, aunque el personaje principal estaba dispuesto a todo para evitar que el hijo soñara con el animal amarillo, padeciera el dolor amarillo y tuviera que mirar algo amarillo para no ver a su futuro hijo.

Posteriormente, la señora Linn pregunta por el padre de su paciente y este lo trae a la sala de masajes: «Cuando regresó con su padre, la señora Linn había encendido sus dos vaporizadores de lavanda. Dio algunas vueltas alrededor del padre y del hijo, como si necesitara corroborar que fueran lo suficientemente parecidos. Después le indicó al padre que se sentara en la camilla» (185; énfasis nuestro). Conviene fijarse en que se subraya el uso del doble, pues hasta

---

<sup>40</sup> Cabe mencionar las tangencias entre este cuento y la novela *Distancia de rescate*, de Schweblin, pues en ambos hay un hilo que se tensa entre los progenitores y sus hijos. En la novela se ve entre la madre y los hijos, mientras que en el cuento entre los padres y sus hijos. ¿No es este hilo la «distancia de rescate»? Recordemos que la «distancia de rescate» es el hilo entre la madre y la hija, distancia en la que la madre podría salvarla de cualquier peligro, si el hilo se tensa demasiado, quiere decir que la hija está alejada y podría correr peligro, por ello que la «distancia de rescate» dependa de la edad de la hija, pues: «Varía con las circunstancias. Por ejemplo, las primeras horas que pasamos en la casa quería tener a Nina siempre cerca. Necesitaba ... detectar las zonas del piso más astilladas, confirmar si el crujido de la escalera significaba algún peligro. Le señalé estos puntos a Nina, que no es miedosa pero sí obediente, y al segundo día el hilo invisible que nos une se estiraba otra vez, presente pero permisivo, dándonos de a ratos cierta independencia» (*Distancia* 37; énfasis nuestro). Ahora bien, en el relato «Un gran esfuerzo», el hilo también representa la repetición de pensamientos y circunstancias entre el padre, el personaje principal, su hijo y las generaciones posteriores (*Pájaros* 185).

la señora Linn necesita corroborar que eran parecidos. Luego la señora Linn logra quebrar la repetición amarilla:

... y antes de que pudiera darse cuenta, los codos, los puños y las rodillas de la señora Linn treparon por el padre como una gran araña en trance ... él, sin dejar nunca de mirar al padre, dejó caer su cuerpo completamente relajado, en la butaca. Entonces la señora Linn, como si hubiese estado esperando exactamente ese momento, hundió una de sus rodillas en la columna de su padre. Fue un movimiento rápido y quirúrgico. Algo sonó en el cuerpo, tan fuerte que él mismo lo sintió en el suyo, tan fuerte que a él lo asustó el tirón, la corrección precisa y experta ... Después, con el alivio, entendió que todo era una buena señal ... Caminaron hasta el coche e hicieron el viaje de regreso en silencio. Pasaron la plaza y, frente al semáforo para cruzar la avenida, los dos se quedaron mirando el cruce peatonal ... Él esperó su señal, y su padre aceptó la espera. Cuando el amarillo cambió a verde, ya se sentían mucho mejor. (186)

Así estos personajes aprenden a vivir con el elemento neofantástico, cuando el color amarillo no les provoca ningún tipo de dolor ni les rememora el sueño o los abandonos del padre. Igual al cuento cortazariano, la cadena de iteraciones se rompe cuando estos aprenden a vivir en el nuevo orden neofantástico y con esa metáfora de lo amarillo cuyas interpretaciones, como hemos discutido, podrían apuntar a diversos tenores, uno de estos las pulsiones inconscientes por el abandono. Un último silencio de ambigüedad interroga al lector, ¿cómo se pudo curar el dolor físico el hijo y sus sueños cuando masajearon al padre? No hay explicación para entender cómo se relaciona el tratamiento de la señora Linn con los sueños. ¿Cómo es posible que un tratamiento corporal quiebre con el sueño insólito del personaje principal y con sus acciones ante

su hijo y su padre? A pesar de que el color amarillo une los dos planos y las dos historias, hay un silencio que refiere a la ambigüedad de los eventos y que figura en el relato cuando este acaba.

Así, pues, hemos examinado brevemente la conjunción de órdenes y de historias a través de las cosas amarillas y el uso del *doppelgänger* como parte de lo fantástico nuevo. En última instancia, «Un gran esfuerzo» es un cuento que explora el ser humano, su subconsciente y su relación paternal. Se emplea el elemento neofantástico para ahondar en esa experiencia humana extraña que sufre el personaje principal. No obstante, faltaría explorar otro cuento de Schwebelin en el que se proyecta, al igual que en «Una flor amarilla», el pliegue de órdenes y tiempos, y el silencio que circunda ambas historias. Nos referimos al relato «Hacia la alegre civilización».

En dicho relato se narra la historia de Gruner y su estadía en el campo. Gruner no tiene el cambio exacto para comprar un boleto en la estación del campo y para regresar hacia la civilización. Por lo tanto, pierde su tren y se queda impotente en la estación, pues el señor de la boletería no quiere negociar con él otras formas para subirse al tren, como pagar luego o en la estación de su destino. El tiempo pasa y el hombre de la boletería le ofrece comida a Gruner. Después la esposa del hombre lo invita a la casa a cenar y a quedarse, pues el próximo tren no pasaría hasta el otro día. A la mañana siguiente la esposa y el hombre, llamados Fi y Pe, le comentan que no lo despertaron para tomar el tren por lo cómodo que dormía. Así, Gruner se ve apresado por esta pareja rural que, realmente, no detienen los trenes que pasan por la estación —haciendo una señal de negativa cuando se acerca un tren— para mantener en la casa a Gruner y a otros tres oficinistas. Estos oficinistas son Gong, quien tiene «facultades increíbles en lo que se refiere a teorías de eficiencia y trabajo grupal» (73), Gill, un abogado de alto prestigio, y Cho, un contador capaz. Y, a pesar de que estos oficinistas tratan de manera cordial a Fi y Pe, Gruner se percata de que es un trato de sumisión intencionada mientras elaboran planes de venganza o

escape, ya que todos están presos por la misma razón, la falta del cambio exacto para comprar un boleto. Una vez Gruner sabe que los cuatro tienen un mismo objetivo, abandonar el sitio, este elabora un plan de escape perfecto que ejecutan y así logran escapar del campo hacia «la alegre civilización de la Capital».

Este resumen breve introduce el conflicto del relato, sus personajes y algunas funciones cardinales. Pe pareciera vengarse de los oficinistas, incluyendo a Gruner, manteniéndolos presos en el campo, lugar que no encaja con la vida acelerada de la ciudad. Por ello les impide su salida de la estación y, cuando Gruner le pregunta insistentemente por qué hacen eso o por qué no pueden llegar a un acuerdo para comprar un boleto, tanto Fi como Pe se quedan en silencio (porque saben qué ocultarle a Gruner) o explican que «cierta ética ferroviaria» les impide «quedarse con dinero ajeno» (73). Así, pues, el espacio del campo se convierte en un ambiente peligroso u hostil, a diferencia de lo que pensaba Gruner: «Gruner avanza hacia la ventanilla, confía en la hospitalidad de la gente de campo, en la camaradería masculina, en la buena voluntad que nace de los hombres que son bien encarados» (67). Sin embargo, este comprende después que Pe no concuerda con esa primera intuición, sino que es un «miserable que le ha negado la civilización de la Capital» (68).

Precisamente, esta confrontación entre la vida del campo y la de la civilización de la Capital se convertirá en el conflicto principal del relato: se compara la cena que Fi y Pe le ofrecen a Gruner con «las cenas típicas de la alegre civilización de la Capital» (70). Luego vemos que los oficinistas, quienes no se dedican a labores manuales o de campo en la civilización, salen obligados de su zona de confort y trabajan en labores domésticas ayudando a Pe con el campo o cazando animales para cocinar: «Las acciones de Gruner en el primer día son iguales a las de todas las personas que alguna vez estuvieron en esa situación. Recluirse ofendido

y pasar la mañana junto a la boletería de un tren que no llega. Después ... por la tarde, estudiar en secreto las actividades del grupo. Bajo el mando de Pe, los oficinistas trabajan la tierra» (71). Aun Gruner tiene que someterse a estas labores, lava los platos, se encarga del perro que vive en la estación, forma parte de las tareas del campo, caza conejos, entre otros (*Pájaros* 73). Así, el lector comprende que el conflicto está en la confrontación de dos tipos de personas que no encajan, los rurales y los urbanos. Incluso notamos una intención malvada por parte de Fi y Pe: «Antes de quedarse dormido, Gruner escucha a la mujer decirle a Pe que debe de ser más considerado ... y la voz de un Pe ofendido, contando cómo lo único que le importa a ese miserable es comprar su boleto de regreso. Desgraciado es lo último que llega a sus oídos» (70). De manera que una actividad y un espacio civilizados se convierten en hostiles o peligrosos, ya que, como ha estudiado Diana Sorensen en los cuentos de Cortázar:

... rather than voluntary association, we encounter a joint search for safety in the midst of a public existence marked by danger ... civil society is a space where the common good can be pursued, its rendering in these stories by Cortázar would suggest the very opposite: it is a space in which danger obtains. Danger is increased by silence, which weakens the social bond. (82)

Así, el silencio intencionado de Fi y Pe cuando se les cuestiona el porqué no pueden comprar los boletos incrementa la hostilidad entre las partes contrarias, tanto así que Gruner compara en varias ocasiones lo que le sucede con una guerra: «... de tratarse de una guerra, el miserable contaría ya con dos batallas ganadas» (68); «Sabe que afuera el frío es húmedo e inhóspito y sabe también que ha perdido otra batalla» (70). Ese silencio o reticencias de información por parte de Fi y Pe está, por un lado, relacionado con la confrontación entre el oficinista civilizado y la pareja rural:

Después Fi trae té para todos y todos, Pe, Cho, Gong y Gill, le hacen señas a Gruner, que se creía oculto, para invitarlo a unirse al grupo. Pero Gruner, lo sabemos, se niega. Nada más terco que un oficinista como él. De escritorios sin divisiones, pero con línea telefónica particular, en el campo aún conserva su orgullo y sentado en un banco de madera se esfuerza por permanecer inmóvil durante toda la tarde. Aunque no pase ningún tren, piensa. Aunque me pudra en este asiento ... Con fraternales palmadas en los hombros, Pe felicita a sus hombres de oficina mientras ellos, agradecidos por todo, preparan una mesa que a Gruner le recuerda ... por qué no, a la alegre civilización de la Capital. (72)

Empero, por otro lado, ese silencio también funge como materia para lo fantástico, pues, como ha declarado Lia Cristina Ceron: «A presença do silêncio, principalmente no que se refere à ausência de informações sobre os motivos que desenvolvem o conflito ... é um procedimento já explorado por escritores associados ao fantástico» (203). Recordemos que parte del elemento neofantástico se basa en que «... hay una resolución que consiste en el silencio que genera la confrontación de dos historias» (Alazraki, «Cortázar» 211), y ese silencio se llevará a cabo a través de la falta de información que los personajes Fi y Pe ofrecen a los otros personajes y, en última instancia, al lector. Es un silencio que aporta a la ambigüedad del relato y que caracteriza los géneros fantástico y fantástico nuevo.

Así como en «Una flor amarilla» la repetición de una misma persona a través de dos órdenes aunados cargan de neofantástico el relato, en este cuento hay repeticiones temporales que suscitan lo neofantástico en la historia: «Las acciones de Gruner en el primer día son iguales a las de todas las personas que alguna vez estuvieron en esa situación» (71); «Quizá hace meses, hace años que están aquí, quizá sospechan que en la Capital ya han perdido todo. Mujeres, hijos,

trabajo, un hogar» (75). Estas repeticiones son fundamentales para comprender la carga neofantástica del relato. La repetición lleva a los personajes a perder la esperanza de regresar hacia la alegre civilización de la Capital: «Y cada tanto, con la esperanza que solo renace en algunos días, la esperanza de conseguir cambio para pagar su pasaje, sentarse en el banco de la estación y contemplar un nuevo tren que, ante las inevitables señas de Pe, pasa sin detenerse» (73). Los personajes pierden la esperanza de regresar a sus vidas e incluso no hay certeza de cuánto tiempo realmente llevan allí, pues, aunque Gruner llevaba solo días, los otros compañeros parecerían haber llegado hacía meses o años. Hay una pérdida de la noción temporal por la repetición de tareas diarias obligadas que estos ejecutan. Por lo tanto, el elemento neofantástico se revela a través de esa segunda realidad que están viviendo en el campo, orden alterno cuyas nociones temporales son distintas a lo que la lógica reconoce. Similar a Cortázar, que desafiaba la lógica del conocimiento racional al trastocar el orden temporal y espacial en algunos de sus cuentos y novelas (Alazraki, «Prólogo» XXX), en este cuento de Schweblin entrevemos esa segunda realidad que viven estos personajes cuando percibimos que el orden temporal está trastocado. Además, una vez logran burlar la vigilancia de Pe y Fi, detienen un tren y se suben a él, el lector observa la unión de historias y la segunda realidad en que viven. Una realidad en que la eternidad impera tanto en la vida rural como en la ferroviaria:

Todo está repleto de gente y de valijas. Los mismos comentarios se repiten como un eco a lo largo de todo el andén:

—Pensé que nunca bajaríamos.

—Años viajando en este tren, pero hoy al fin...

—Ya no recuerdo el pueblo, y en cambio ahora, de pronto, llegar...

... Entonces un nuevo silbato y el ruido del tren que comienza a arrancar ... Es entonces cuando Gruner ve, entre los pasajeros jubilosos que lograron descender, la figura delgada y gris del perro ... retrocede hasta el animal y lo alza en brazos. El perro se deja llevar ... y el mismo impulso de la velocidad de la máquina los desprende de la estación como de un recuerdo que se ha pisado hasta hace poco pero que ahora se aleja y se pierde en el campo. Pero, y siempre hay un pero, en la puerta trasera hay una ventana, y desde esa ventana aún pueden adivinarse los vestigios de su estación ... Una mancha que ha sido para ellos un sitio de amargura y miedo. (78-79)

Varios puntos reclaman comentario para comprender la cita. En esta parte del relato se intuye que no llegarán a ninguna parte, pues, entraron en un tren que trabaja incesantemente. Los pasajeros que bajaron en la estación del campo dicen haber estado años en el tren sin que este se detuviera. Por lo tanto, no solo percibimos la unión de dos órdenes y tiempos distintos (la inmovilidad del campo versus la movilidad eterna del tren), sino que intuimos a través de los pasajeros dos historias que se han conectado al final gracias al plan logrado por Gruner y sus compañeros oficinistas. Paula C. Garrido ha estudiado el relato en cuestión y ha comentado sobre esta unión de órdenes, tiempos e historias:

Todo nos indica, a nosotros los lectores, que esta circularidad interminable ocurre simultáneamente pero en sentidos opuestos. Una inercia inexplicable impide cambiar la situación. De un lado el estancamiento, del otro lado el eterno movimiento ... Los cuatro hombres han logrado subir al tren, aquel que les promete alcanzar la realidad «de la alegre Capital», pero desafortunadamente se enfrentan a la inminencia de un vacío aún mayor al que estaban acostumbrados, el de saber fehacientemente que el tren conduce a la nada. (229-230)

Por lo tanto, el elemento neofantástico se manifiesta a través de las repeticiones diarias en el campo que, a su vez, demuestran un tiempo distinto a la lógica de nuestro mundo. Y también se manifiesta a través de la confrontación de dos historias cuyo silencio toca al lector interpretar, ya que, como arguye Alazraki: «Es al lector a quien le corresponde establecer el posible puente entre las dos historias como la forma de otorgar un sentido a ese silencio que interroga desde el fondo del relato» («Cortázar» 211)<sup>41</sup>. Otro punto que reclama comentario es la unión de dos historias al final del relato cuando los pasajeros del tren comentan que llevaban años viajando en ese tren y que no recordaban el pueblo. Desde la historia de Gruner se deja entrever otra historia con los pasajeros que bajan, una historia que no se cuenta por completo, pero que el lector intuye e intenta completar en su mente. Hay dos historias integradas al final del relato, la que se cuenta sobre Gruner y sus peripecias para salir del campo, y la que a través de los diálogos breves de los pasajeros que bajaron del tren. Tal como ha analizado Alazraki en el cuento «El río» de Cortázar (*Hacia* 147-148), en este cuento schwebliano vemos una fusión de tiempos y de imágenes cuyo silencio, al final del relato, queda en las manos del lector.

No obstante, ¿qué sentido podríamos otorgarle a la confrontación de un tiempo indefinido (el del campo) con un tiempo eterno (el del tren)? Quizá el destino final del campo y de la ciudad no son tan distintos, en ambos hay un tedio eterno. En ambos órdenes y en ambas historias el ser humano está infeliz e inconforme con su vida. Así, en este relato, el elemento neofantástico se emplea para profundizar en el ser humano y en su mundo, en el tedio de los tiempos contemporáneos. A pesar de que Gruner y sus compañeros detestaban la vida obligada del campo, quizás de igual forma detestarán permanecer *aeternitatis* dentro del tren incesante. Si uno

---

<sup>41</sup> Cabe citar a Lia Cristina Ceron, quien también ha expresado la necesidad de que el lector interprete los silencios que el cuento schwebliano contiene: «Dessa forma, há cortes temporais e elipses na narrativa, retomando a ideia de que o que é narrado é realmente só o necessário, e que o relato deve ser completado pelo leitor a partir da sua sensibilidade e intuição sobre o que está apenas sugerido» (215).

de los conflictos discutidos del cuento es la confrontación del oficinista civilizado con los trabajadores del campo, en la segunda confrontación el lector comprende que ambos viven un mismo tedio. En ambos casos están destinados a vivir eternamente la misma monotonía repetitiva. Si el tiempo que llevaban en el campo resulta indefinible (lo computan en meses o años) y repetitivo, igual de indefinible será dentro del tren. Aun, la última oración del cuento expresa: «Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, ya no habrá nada» (79). ¿Es que, como arguye Paula C. Garrido, llegarán a otra nada similar a la que vivían en el campo? De igual forma, la historia termina con la ambigüedad suficiente para que cada lector llegue a su interpretación sobre ese silencio que se genera cuando los dos órdenes se encuentran. El silencio del porqué Fi y Pe no les dejaban partir, del porqué el tren no se detiene o de qué sucederá a estos personajes posteriormente, tanto a los que subieron al tren como a los que bajaron en el campo. Sobre los silencios que necesitan ser completados por los lectores en los cuentos cortazarianos, Alicia Borinsky ha declarado que: «Es la intuición ... de aquello que el conocimiento sólo llega a apreciar a través de una respuesta de temblores, disculpas, silencios, materiales para historias que dejan eso pendiente como un hilo eléctrico» (73). Igualmente, en los cuentos de Schweblin los silencios forman parte de lo otro que el lenguaje intenta aprehender, pero que solo logra circundar a través del elemento neofantástico.

Resta analizar un último elemento neofantástico, la metáfora del perro, el cual se menciona desde el inicio hasta el final del relato. En la cita extensa que colocamos anteriormente se expresa que Gruner, después de estar dentro del tren, baja otra vez para buscar al perro:

Es entonces cuando Gruner ve, entre los pasajeros jubilosos que lograron descender, la figura delgada y gris del perro ... —Sin el perro no me voy —declara Gruner, y como si

esas palabras le diesen la fuerza que necesitaba para hacerlo, retrocede hasta el animal y lo alza en brazos. El perro se deja llevar. (78-79)

¿Por qué Gruner arriesgaría su única oportunidad de escapar para salvar al perro? ¿Es acaso ese animal algo más que un simple can? Como ha expresado Alazraki sobre la metáfora de lo neofantástico: «Sabemos que se trata de vehículos metafóricos porque sugieren sentidos que exceden su acepción literal, pero corresponde al lector percibir esos sentidos y definir el tenor significado en la metáfora» («Prólogo» XXXII). Por ello conviene repensar el perro del cuento.

La misma narración ofrece un indicio de esta metáfora canina:

El perro está enroscado, el hocico escondido entre el estómago y las patas traseras, y aunque Gruner lo ha llamado varias veces no hace caso. Se le ocurre que lo que había en el tazón era la comida del perro y está preocupado por saber cuánto tiempo hace que ese perro está allí. Saber si en algún momento ese perro también habrá querido viajar de un sitio a otro, como él esa misma tarde. Tiene la ocurrencia de que los perros del mundo son el resultado de hombres cuyos objetivos de desplazamiento han fracasado. Hombres alimentados y retenidos a puro caldo humeante, a los que los pelos les crecen, las orejas se les caen y la cola se les estira, un sentimiento de terror y frío que incita a todos al silencio, a permanecer acurrucados bajo algún banco de estación, contemplando a los nuevos fracasados que, como él, aún con esperanza, aguardan la oportunidad de su viaje. (68-69; énfasis nuestro)

Tal como Gruner piensa que el perro era un hombre que no pudo desplazarse —como él que se encuentra estancado en la estación del campo— consideramos que este animal es, ciertamente, una metáfora de Gruner, quien debe permanecer sumiso o subyugado ante el poderío de Fi y Pe. Parece conducente y viable esta interpretación al leer que Gruner es quien no

pierde de vista al perro en el resto del relato. Incluso le da de comer: «Las primeras tareas de Gruner que comienzan a hacerse habituales son el lavado de los platos después de la cena y, en la mañana, la preparación de la comida del perro» (73; énfasis nuestro); «Pe es el primero en utilizar el baño y el resto sigue por orden de llegada: Gong, Gill, Cho, y al final Gruner, que como se sabe último aprovecha el tiempo para alimentar al perro, que a esa hora aguarda en la puerta» (76; énfasis nuestro). Quizá por esta identificación que tiene Gruner con el perro —posible metáfora de los hombres que se quedan estancados en la estación por culpa de Pe— es que el personaje principal decide llevárselo cuando estos toman el tren, para no dejar atrás ese animal que podría ser metáfora de él mismo y de sus sufrimientos en el campo.

Sin embargo, también este animal podría fungir como metáfora de los otros oficinistas. Fijémonos en que Gruner computa cuánto tiempo lleva el animal en la estación, al igual que, como hemos explicitado, el narrador no precisa definitivamente el tiempo que los tres oficinistas llevan en la casa de Fi y Pe (75). Este tiempo indefinido que se vive en el campo y en el tren que no cesa de trabajar también tiene importancia para el animal. Bretillón ha notado que los animales en los cuentos de Cortázar viven fuera del tiempo: «Así pues el tiempo fuera de la historia en el que viven los animales es una materia fértil de lo fantástico en los cuentos de Cortázar» (387). Entonces resulta viable interpretar el can como metáfora del tiempo indefinido que estos personajes viven en el campo o de la eternidad que vivirán en el tren. Así, pues, en este cuento podríamos pensar que el animal se puede entrever como metáfora de lo *otro*, lo cual en este relato podría ser los oficinistas estancados como también podría ser el tiempo atemporal en que moran.

Por lo tanto, hemos demostrado en este relato schwebliano que el elemento neofantástico se percibe a través de la confluencia de dos órdenes disímiles (los tiempos) y de dos historias (los

que abordan el tren y los que bajan). Y también se ve a través de una metáfora que puede interpretarse como la inmovilidad del personaje principal, del tedio y sus sufrimientos en el campo, o del tiempo atemporal que todos los personajes viven en la historia<sup>42</sup>. Así en los tres cuentos explorados hemos visto lo que Alazraki estudió en otros relatos cortazarianos, una intención del autor de que el lector participe activamente en la lectura para interpretar estos relatos ambiguos: «Cortázar invita al lector a entrar en el juego, a participar en ese esfuerzo por leer un mensaje en que él suministra un lenguaje pero cuya semántica es un desafío que cada lector debe responder con su propia imaginación e inteligencia: la lectura como una operación activa y creadora» («Narrativa fantástica» 821). Estos autores argentinos comparten esa intención de obligar al lector a participar en la lectura empleando el elemento neofantástico y cargando de silencios de ambigüedad que caracteriza lo neofantástico estos cuentos que acuden tanto al lenguaje metafórico como a la unión de dos historias u órdenes distintos, y que, en última instancia, no causan terror ni estremecimiento. Se asumen sin reparos estos eventos insólitos, como parte del orden nuevo propuesto. Sin embargo, conviene examinar otros relatos en los que la conjunción de historia u órdenes proyecta otras implicaciones sociales, como la violencia, la coerción y las obsesiones del ser humano. Analizaremos los cuentos «Axolotl» y «Mariposas», dialogando con otros cuentos en los que la violencia y las obsesiones también figuran como temas axiales y como parte del elemento neofantástico.

---

<sup>42</sup> Conviene señalar otro cuento schwebliano en que se explora un tiempo resquebrajado o fragmentado, «Agujeros negros». Desde el título del cuento el lector sabe que tiempo y espacio no caben dentro de la lógica reconocida por el ser humano y, ciertamente, el cuento narra las desapariciones y reapariciones de la señora Fritchs, el doctor Ottone y el doctor Messina de la oficina médica a la casa de estos, nuevamente a la oficina, al pasillo de esta oficina, etc. En estos cuentos, tanto los discutidos como «Agujeros negros», sucede lo que Saúl Yurkievich ha subrayado en los relatos cortazarianos respecto al tiempo y al espacio: «... persigue el desarreglo de los sentidos para sacar al lector de las casillas de la normalidad, de la cronología y la topología estipuladas, para lanzarlo al otro lado del espejo, al mundo alucinante de los destiempos y desespacios, de las inesperadas concatenaciones e insospechadas analogías, a la otredad» (*Mundos* 43).

Puentes hacia lo otro

La obsesión, como hemos visto en los cuentos discutidos, guía a los personajes por senderos incognoscibles o inexplorados. Obsesión, pues, lleva al narrador de «Axolotl» a transmigrar, a metamorfosearse o a intercambiar su conciencia con la de un axolotl: «Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa» (*Cuentos completos* 400), «... pero lo que me obsesionó fueron las patas ... acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas» (401); «Sus ojos, sobre todo, me obsesionaban» (401); «Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como si me influyeran a distancia» (403). Ahora bien, valdría la pena revisar el elemento neofantástico a través de dos órdenes disímiles que se unen: el humano y el animal, una posible interpretación al silencio generado por la unión de estos órdenes, y qué posibles implicaciones tiene el haber cambiado su conciencia con la de un ajolote.

Este cuento se puede examinar desde la poética de lo neofantástico porque, desde el principio, presenta un evento insólito o ilógico sin estremecer ni al narrador ni al lector: «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» (400; énfasis nuestro). Como señalara Alazraki: «In this text there is not, as is the case in most neofantastic fiction, a gradual process of presentation of the real which finally yields to a fissure of unreality» («Toward» 10). Además, no bastaría con introducir el evento insólito y asumirlo sin reparo desde el inicio del relato. Posteriormente el narrador subraya la falta de extrañeza en tal suceso: «No hay nada de extraño en esto, porque desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos» (400); «Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir ... Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió» (403).

Precisamente, si no es extraño que la conciencia del narrador pasara al cuerpo del axolotl y viceversa con la del animal, tampoco consideraríamos hórrido que la voz que maneja el relato sea la del axolotl, pues, como arguyen Kauffmann y Bartra: «Esta *mise en abyme* de la narración plantea la posibilidad de que tal vez el ajolote, y no el protagonista humano, controle la narración» (230)<sup>43</sup>. Reconocemos esta interpretación al leer el siguiente pasaje del relato:

Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió ... una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todo nosotros pensábamos como un hombre, incapaces de expresión. (404)

Inclusive, el lector comprende el porqué en medio del relato el narrador expresa lo siguiente: «A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos» (401). Considérese que en el tiempo verbal está la clave para interpretar que quien maneja la narración es la conciencia del axolotl que escribe desde el cuerpo humano al que transmigró<sup>44</sup>.

Así, el lector comprenderá que el elemento neofantástico emerge de esa unión entre el orden animal (axolotl) y el orden humano. Son dos visiones de un mismo relato aunadas, o como

---

<sup>43</sup> Tal como habría eternamente humanos que realmente son sueños en «Las ruinas circulares», asimismo consideramos que —según en el argumento de Kauffmann y Bartra— habrá una miríada de personas que tienen conciencia de ajolotes.

<sup>44</sup> La cita funge como un ejemplo fundamental en que el narrador emplea la primera persona singular o plural para expresar cómo se sienten los axolotls incluyéndose como parte de ellos. No obstante, desde antes hay pasajes que demuestran tal inclusión en el reino animal: «Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario ... Vi un cuerpecito rosado y como translúcido ... 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» (400-401).

ha expuesto Alazraki: «En “Axolotl” hay un enroque de percepciones: la visión del narrador del axolotl se entrelaza con la visión del axolotl del narrador y de ese enfrentamiento emerge la significación del cuento» («Cortázar» 214). No solo dos visiones que narran un mismo relato, sino una conjunción de órdenes explícita en la historia:

Pegando mi cara al vidrio ... buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas ... Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un 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 ... Afuera, mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible ... Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. (402, 403)<sup>45</sup>

Nuevamente, consideramos que el elemento neofantástico se percibe a través de la doble perspectiva con que se narra el cuento, y, a través de la conjunción de órdenes descrita en la cita anterior. La conciencia del narrador humano pasa por el intersticio especular al cuerpo del axolotl. Sin embargo, cabe repensar cuál es la significación del cuento, por qué quiso el humano que se suscitara tal transmigración, por qué pasar su conciencia al cuerpo del animal. El mismo

---

<sup>45</sup> Ineludiblemente, la cita del cuento cortazariano nos recuerda el momento inefable en que Borges narrador ve su cara a través del Aleph. Borges narrador ve el Aleph y a través de este puede ver su cara viendo el Aleph, como un espejo mirándose, igual que la mirada del narrador de «Axolotl» que, pegado al vidrio del acuario, termina viendo su cara mirando al axolotl. Por otro lado, esta escena también remite a otro cuento cortazariano titulado «La isla a mediodía». En este Marini, pegado al vidrio de la ventana de un avión, prácticamente traspasa a la isla Xiros: «... y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul» (598).

narrador explica: «Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente ... Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente» (401, 403). Pareciera que el narrador quiere abolir el tiempo y el espacio al transmigrar al cuerpo del axolotl, que desea otra forma de vida: «Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar» (402). Recordemos que los animales en los cuentos cortazarianos viven en un tiempo fuera de la historia, como sugiere Bretillón (387), o en un tipo de eternidad, de tiempo atemporal. Por consiguiente, podríamos interpretar que el humano quería pasar al cuerpo del animal para vivir en esa eternidad inasequible dentro del orden humano y solo posible en el orden animal<sup>46</sup>.

No obstante, si su deseo es vivir en el cuerpo del axolotl para abolir espacio y tiempo humanos, por qué se siente prisionero al final de la narración: «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» (403). Con este pasaje anterior podríamos interpretar la significación de dos órdenes aunados no como una trans migración deseada por el humano, sino impuesta por los axolotl como venganza. Tal como expresan Kauffmann y Bartra, es posible que estos animales precolombinos se estén vengando de los europeos por arrasar con su civilización en el pretérito: «Es como si los ajolotes se vengaran, con este canibalismo de oro, de los abusos cometidos por los conquistadores contra los aztecas ... Dentro de la economía psíquica el cuento, la trans migración imaginaria del hombre en ajolote tiene la función de expiar o mitigar el complejo de culpabilidad sentido vicariamente por el protagonista» (229). Incluso, parecería que los

---

<sup>46</sup> Graciela Maturo ha comentado sobre la intención de pasar a otra dimensión temporal en algunos textos cortazarianos: «Salir fuera del tiempo, instalarse en otro tiempo, superponer a la propia otra dimensión vital ... Lo extraordinario se instala con naturalidad en la cotidianidad del vivir» (55).

fantasmas prehispánicos son los que se transmiten al cuerpo del humano, una venganza quizás más atroz que la sufrida por los aztecas durante la conquista:

No eran animales ... Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada ... Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces. Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes. Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma. Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable ... Les temía ... eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro. (402-403)

Como mencionan Kauffmann y Bartra: «Lejos de dejarse modificar por el animal, el sujeto humano ocupa su lugar y actúa como portavoz autoelegido del ajolote mudo. La usurpación de los ajolotes es completa» (230). Ciertamente, el silencio generado por la conjunción de esos dos órdenes distintos podría interpretarse como una venganza de los fantasmas aztecas cuyas almas transmigran al cuerpo de los humanos que miran los ojos de los axolotl. Por ello que el humano con conciencia de axolotl observe el sufrimiento silenciado del axolotl con mente de humano por unos días más y luego desaparezca, ha cumplido con su venganza:

Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros ... Como lo único que hago es pensar, pude pensar mucho en él. Se me ocurre que al principio continuamos comunicados ... Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre. Creo

que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él —ah, sólo en cierto modo— y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. (404)

Dos puntos reclaman comentario, afirmamos con la referencia que la obsesión fue lo que llevó al humano a su final fatal dentro del cuerpo del axolotl y tal obsesión, a su vez, se quiebra una vez el humano pasa al cuerpo del animal<sup>47</sup>. Por otro lado, vemos en la referencia que el espíritu del axolotl deja de visitarlo, pues ha cumplido con su venganza y esto, asimismo, nos lleva a la oración que inquieta a los lectores: «Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa» (404). Otro silencio emerge del relato para los lectores: ¿cuántos humanos son axolotl que han transmigrado a sus cuerpos? Como todo buen relato fantástico, la historia se acaba, pero la ambigüedad persiste (Todorov 43).

Así, pues, como hemos ejemplificado, este relato contiene el elemento neofantástico con noción de intersticio por el que pasa un puente que une dos órdenes disímiles y dos formas de narrar el suceso inquietante. De tal conjunción emergen los silencios que interrogan al lector y en los que subyace la ambigüedad del relato. Esta ambigüedad permite que el cuento pueda interpretarse como el deseo del humano en abolir el espacio y el tiempo o como una venganza de un ser antiquísimo que intercambia su conciencia con la del humano. Y, similar a ese relato cortazariano, también en «Mariposas», de Samanta Schweblin, se observa que varios niños se

---

<sup>47</sup> Consideramos fundamental citar a Ilan Stavans, quien ha comentado sobre las obsesiones y neurosis en los cuentos cortazarianos lo siguiente: «As theme or leitmotiv, neurosis appears in “Axolotl”, “Letter to a Young Lady in Paris”, “The Other Heaven”, “The Distances”, “The Health of the Sick”, and numerous other tales. His characters ... are intensely and inappropriately fearful of things and situations and compulsively need to pursue certain thoughts or actions in order to reduce anxiety ... and these neurotic aspects are frequently pushed to limit, becoming forms of psychosis, which involve a loss of the sense of reality» (13).

convierten o metamorfosean en mariposas y que esa unión de dos órdenes disímiles (animal y humano) obliga a pensar en la historia que no se narra, pero que emerge de la unión mencionada. Examinaremos este cuento schwebliano con intención de subrayar cómo dos órdenes o historias se aúnan a través del elemento neofantástico.

En el cuento se relata la espera de algunos padres a que sus hijos salgan de la escuela. El texto se enfoca en la conversación de dos padres, Calderón y Gorriti, en especial en el primero que alardea de su hija, de su físico, su inteligencia, etc. En la espera, una mariposa se posa en el brazo de Calderón y este la agarra por las alas para enseñársela luego a su hija, mas la aprieta demasiado y la marca. Después de ver la mariposa marcada, Gorriti le dice a Calderón que la tire. Este lo hace y luego la pisa. Cuando las puertas de la escuela se abren por un viento fuerte, salen mariposas que se juntan y se van con los padres que esperaban, excepto Calderón que repiensa con temor si la suya está bajo su pie muerta:

Algunos padres todavía se amontonan frente a las puertas y gritan los nombres de sus hijos. Entonces las mariposas, todas ellas en pocos segundos se alejan volando en distintas direcciones. Los padres intentan atraparlas. Calderón, en cambio, permanece inmóvil. No se anima a apartar el pie de la que ha matado, teme, quizá, reconocer en sus alas muertas los colores de la suya. (*Pájaros* 28)

Definitivamente, en este cuento de un párrafo presenciemos un evento neofantástico, ya que «... el relato se desliza hacia un destino que no es ni lo fantástico puro ni lo histórico-realista, sino apenas un intersticio por medio del cual el escritor se asoma a sus entrevisiones que, en última instancia, son el verdadero destino hacia el cual enfila el cuento» (Alazraki, *Hacia* 69). En este caso, la entrevisión se percibe cuando los padres ven salir de la escuela a sus hijos convertidos en mariposas y cuando Calderón se inquieta al pensar en que su hija es la mariposa que mató. En

este cuento la realidad y la lógica ceden cuando el orden animal se integra al humano sin que ninguno se niegue. El elemento neofantástico se percibe en esa conjunción de órdenes disímiles, pues tal como ha expresado Julia Livellara Abriley sobre otros cuentos schweblianos: «... la sola insinuación en este caso supone el conflicto entre uno y otro orden, el de lo posible y lo imposible. Los personajes perciben la transgresión del orden al manifestar que “algo extraño” está teniendo lugar repentinamente» (347). En última instancia, eso extraño que se suscita en los cuentos schweblianos está estrechamente relacionado con el silencio por ambigüedad que genera el elemento neofantástico al unir dos órdenes distintos; es alrededor de tal silencio que se debe enfocar la interpretación del lector.

Debemos, asimismo, tomar en cuenta que cuando el orden normal de los padres cede a ese otro orden animal que sale de la escuela, sus hijos convertidos en mariposas, no se percibe estremecimiento, horror ni miedo, sino que estos asumen la conjunción de órdenes sin reparos:

No alcanza a apartar el pie cuando advierte que algo extraño sucede. Mira hacia las puertas y, como si un viento repentino hubiese violado las cerraduras, estas se abren, y cientos de mariposas de todos los colores y tamaños se abalanzan sobre los padres que esperan. Piensa si irán a atacarlo, tal vez piensa que va a morir. Los otros padres no parecen asustarse; las mariposas solo revolotean entre ellos. Una última cruza rezagada y se une al resto. (28)<sup>48</sup>

Ciertamente los personajes no se aterrorizan al ver a sus hijos metamorfoseados en mariposas, de igual forma los lectores no se aterrorizan por la transformación de los niños en lepidópteros, sino que se inquietan al comprender lo que Calderón hizo con su hija/mariposa. Incluso Calderón se sorprende al pensar que pudo haber matado a su hija metamorfoseada y no por el hecho de que

---

<sup>48</sup> Agnes Simonsen ha visto una reacción similar en el cuento «Conservas»: «todas las personas en el cuento aceptan lo que pasa sin cuestionar su legitimidad» (15). Por consiguiente, afirmamos que hay una necesidad por parte de Schwebelin de expresar situaciones incommunicables a través del lenguaje poético que ofrece lo neofantástico.

los niños se metamorfosearon en mariposas. Nuevamente, en estos relatos la atención del lector se enfoca en el silencio que se genera cuando los órdenes se aúnan, en pensar ¿qué significaría la transformación de los niños en mariposas?

Igual que en «Axolotl», los humanos se convierten en animales y mantienen, intuimos, la conciencia humana, por ello que cada mariposa se vaya con sus padres. Por otra parte, si el cuerpo del axolotl se convierte en una prisión para el humano, en este caso las mariposas podrían interpretarse como el deseo de libertad de los niños, en especial de la hija de Calderón. De esta interpretación puede entreverse la segunda historia del cuento, lo que no se dice claramente, pero se percibe a través de Calderón, padre que ejerce su poder restrictivo sobre su hija/mariposa:

Una mariposa se posa en el brazo de Calderón, que se apura a atraparla. La mariposa lucha por escapar, él une las alas y la sostiene de las puntas. Aprieta fuerte para que no se le escape. Vas a ver cuando la vea, le dice a Gorriti sacudiéndola, le va a encantar. Pero aprieta tanto que empieza a sentir que las puntas se empastan. Desliza los dedos hacia abajo y comprueba que la ha marcado. La mariposa intenta soltarse, se sacude, y una de las alas se abre al medio como un papel. Calderón lo lamenta, cuando intenta inmovilizarla para ver bien los daños termina por quedarse con parte del ala pegada a uno de los dedos ... Calderón la suelta. La mariposa cae al piso. Se mueve con torpeza, intenta volar pero no puede. Al fin se queda quieta, sacude cada tanto una de sus alas, y ya no intenta nada más. Gorriti le dice que termine con eso de una vez y él, por el propio bien de la mariposa por supuesto, la pisa con firmeza. (27-28; énfasis nuestro)

Si interpretamos la metáfora de la mariposa como, precisamente, un hijo, pareciera que estamos ante una escena de un padre que le hace daño a su niña al no darle la libertad que esta desea y que manifiesta a través de su cuerpo de mariposa. La segunda historia dentro del cuento

figura en la actitud de alarde de Calderón antes de que salieran los niños/mariposas de la escuela. Parecería que la obsesión de Calderón por su hija lo lleva a apretarla, a marcarla y, finalmente, a quebrarle toda posibilidad de libertad «por el propio bien de la mariposa». ¿Acaso no es esto lo que teme cuando reconoce luego que es su hija? Este no es el primer cuento schwebliano en que los niños se enfrentan con actos violentos por parte de los adultos, incluyendo a sus padres. Podemos mencionar como ejemplos los cuentos «Papá Noel duerme en casa», «La medida de las cosas» y «Un hombre sin suerte», entre otros. Así, pues, no debe extrañarnos que en este cuento corto la mariposa pueda ser metáfora que comunique la paternidad obsesiva y violenta por parte de Calderón a su hija. Mas afirmamos que tales silencios y entrevisiones son asibles a través del elemento neofantástico que permite expresar tales situaciones comunicables. En este caso, una situación comunicable muy contemporánea, las violencias, directas o indirectas, que los padres ejercen sobre sus hijos. Considérese, pues, que el cuento de Schweblin ahonda en un tema que responde a la vida humana actual, a situaciones que se han convertido en cotidianas dentro de una sociedad donde la violencia pierde su característica de sorpresa. Cabe mencionar que esta unión de órdenes e historias a través del elemento neofantástico que proyecta situaciones en las que subyace la violencia impele a recordar los cuentos «Mujeres desesperadas» y «La pesada valija de Benavides» de la propia Schweblin, o el cuento «Anillo de Moebius» de Cortázar<sup>49</sup>. En resumen, en un cuento sumamente breve, hemos discutido cómo la conjunción de dos órdenes, el humano y el animal, ahondan en una experiencia humana común en la contemporaneidad, la sobreprotección o violencia por parte de los padres a sus hijos. Afirmamos, entonces, el empleo del elemento neofantástico tanto con noción de puente que une dos historias u órdenes como con

---

<sup>49</sup> Consideramos fundamental mencionar otros cuentos cortazarianos en los que el elemento neofantástico se percibe a través de la conjunción de dos órdenes distintos y que no hemos mencionado anteriormente. Algunos ejemplos son «Lejana» y «Ómnibus», de *Bestiario*; «Continuidad de los parques», de *Final del juego*; «En nombre de Bobby» y «Apocalipsis en Solentiname»; de *Alguien que anda por ahí*; «Texto en una libreta» y «Anillo de Moebius», de *Queremos tanto a Glenda*, entre otros.

noción de metáfora en el cuento schwebliano tal como sucede en «Axolotl», un relato en que ambas nociones de lo neofantástico también confluyen.

En otros textos de Schweblin puede examinarse el elemento neofantástico con noción de puente que une dos órdenes disímiles para entrever a través del intersticio lo otro inexplicable para la lógica humana. Entre estos conviene resaltar «Bajo tierra», «Agujeros negros», y la novela *Distancia de rescate*. En cuanto a la novela, cabe explicar que se percibe la transmigración del alma de David, un niño, a otro plano ontológico para salvarlo de un envenenamiento por agrotóxicos. Hay una posibilidad de que, al transmigrar el alma, haya entrado en el cuerpo de David el espíritu de otra cosa ignota que, como los lectores intuyen, amenaza la vida de la narradora, Amanda. Por otra parte, Amanda se encuentra en un estado intersticial, pues se encuentra entre la vida y la muerte también, y es en esos momentos que la cosa dentro del cuerpo de David la interroga sobre lo que le sucedió y que los llevó a ambos a ese presente de la narración. Al final de la novela se intuye que el espíritu que habita el cuerpo de la hija de Amanda podría ser el de David, pero, como sucede en los textos schweblianos, la ambigüedad persiste al final.

Hacemos el resumen del texto, pues, consideramos fundamental comentar que el elemento neofantástico no solo se ve en la prosa narrativa breve, sino que también se emplea en textos novelescos. En el caso de esta novela la historia se cuenta desde dos perspectivas y planos, el diálogo entre Amanda (moribunda) y la cosa en el cuerpo de David, quien, como menciona Daniel Nemrava, se encuentra en un plano omnipresente, pues incluso sabe el final irremediable de Amanda: «Sin embargo, al final resulta que la omnisciencia cae en el personaje de David en tanto guía siniestro, alguien que insinúa que ya conoce el fin de la historia que le cuenta Amanda, alguien que sabe que todo el esfuerzo y la búsqueda para redimir el alma enferma es

inútil, como si todo fuera predeterminado al fracaso» (150). De manera que dos perspectivas narran una misma historia, la de Amanda y la de la cosa en el cuerpo de David, y estas dos perspectivas se encuentran, consideramos, en planos intersticiales: Amanda narra en un orden entre la vida y la muerte, mientras que la cosa narra, al parecer, desde un plano ontológico disímil a lo que reconocemos por la lógica humana, pues sabe lo que ocurrirá al final con Amanda.

Por otra parte, el que Amanda le esté contando a la cosa dentro de David lo que sucedió con él (a través de una narración que le había hecho la madre de David) y lo que sucedió con ella y su hija, demuestra la unión de dos historias que otorga un carácter de neofantástico al estar unidas por la transmigración de las almas. Tal como ha declarado Nerea Oreja Garralda: «Sin embargo, Schweblin va un paso más allá, igual que lo hizo décadas antes Julio Cortázar ... y se acerca más a lo neofantástico» (248). No es nuestra intención hacer un análisis detallado de la novela en este trabajo, pues no figura como objetivo principal, sin embargo, no podemos dejar de comentar que esta novela también se vale del elemento neofantástico para explicar una situación que parece incomunicable y solo se expresa en la narración que hace Amanda junto con la cosa que posee el cuerpo de David. Así, pues, proponemos que la poética de lo neofantástico establecida por Alazraki podría utilizarse para abordar relatos de escritoras hispanoamericanas contemporáneas como Schweblin, y también podría examinarse en novelas cuyo objetivo, como hemos expuesto, es ahondar en la experiencia del ser humano y su mundo. Tal como mencionara Alazraki sobre la narrativa neofantástica cortazariana: «... lo fantástico reside en la manera como dos historias han sido insertadas, la una en la otra, para formar ese silencio inquietante desde el que el relato interroga» («Narrativa fantástica» 826-827), y esto es lo que hace Schweblin en algunos de sus cuentos y en la novela *Distancia de rescate*.

En resumen, hemos analizado e interpretado en este capítulo el elemento fantástico nuevo a través de un intersticio que une dos órdenes o dos historias que parecerían realistas, pero que, aunadas, suscitan lo fantástico en el relato. Y, como hemos señalado, estos profundizan en el objeto y propósito de la ficción neofantástica, el ser humano y su mundo. Alazraki ha dicho sobre Cortázar lo siguiente:

Escribe, paralelamente, esos cuentos magistrales en los que cada personaje y cada situación exudan un hondo humanismo que nos acerca poderosamente a lo que el hombre es y no es, a lo que quiere y busca ser, a lo que debería y merecería ser ... pero cada uno de esos cuentos, mal llamados “fantásticos”, lo fue acercando a ese punto en que la responsabilidad humana se convierte en responsabilidad política, en que el ahondamiento estético conlleva también un ahondamiento ético de la condición y situación del hombre en el mundo. (*Hacia* 311)

Rememoremos que son mal llamados fantásticos porque, como hemos dilucidado y ejemplificado, su poética responde a una nueva fórmula, lo neofantástico. Por otro lado, el comentario de Alazraki es pertinente porque declara magistralmente ese deseo del autor argentino de examinar al ser humano y su situación en el mundo. De igual forma consideramos que Samanta Schweblin también tiene como objeto y propósito principal de su ficción neofantástica al ser humano y su mundo en la contemporaneidad, por ello sus temas incluyen aspectos científicos actuales como vomitar un feto y conservarlo para el futuro o tres personas que cambian de espacio y tiempo constantemente por culpa de los agujeros negros. De esta forma, la autora argentina apela magistralmente a los temas actuales mediante una poética que hace de lo comunicable la expresión de lo que un lector podría desear.

## Conclusiones

Un aspecto queda claro luego de nuestro análisis de lo neofantástico en la prosa narrativa breve de ambos autores argentinos y es que el uso del elemento neofantástico en su ficción responde a una necesidad de comprender al ser humano, su lugar en el mundo y cómo este le afecta en distintos niveles. Así, pues, como hemos percibido en la interpretación de los cuentos «Carta a una señorita en París», «Después del almuerzo», «Una flor amarilla», «Axolotl», «Pájaros en la boca», «En la estepa», «Una gran esfuerzo», «Hacia la alegre civilización» y «Mariposas», con algunas menciones de otros cuentos de ambos autores, dentro de cada historia y de cada evento neofantástico subyace la vida y el ser humano. Cabe citar una idea del propio Cortázar sobre el cuento:

Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada ... Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros. (Cortázar, *Obra crítica* 370)

Precisamente, lo que hemos examinado en los cuentos de Cortázar y Schweblin es el resultado de una escritura y de imágenes cuyos significados dependen del lector, pero que, al final, transmiten la vida y el mundo en que vivimos. En los relatos estudiados podemos destacar la presencia de lo contemporáneo, a pesar de los años que distan entre la producción literaria de Cortázar y Schweblin. No pretendemos demostrar su universalidad, sino su potencialidad y significación para proyectar la vida contemporánea, el ser humano contemporáneo y los sucesos o eventos incommunicables a través del lenguaje ordinario que estos viven.

Por otro lado, conviene subrayar que el mayor logro de la ficción neofantástica, en términos estéticos o genéricos, es eludir la univocidad literaria a través de imágenes ambiguas y polisémicas que, a su vez, obligan a los lectores a participar de la lectura y de la vida en cada relato. Sea el elemento neofantástico con noción metafórica o con noción de intersticio que une dos historias u órdenes disímiles, en los relatos discutidos hemos visto la necesidad de proyectar a través del lenguaje poético o metafórico, y de los silencios cargados de ambigüedad, cómo el componente inconsciente se manifiesta a gran escala. Entre las posibles interpretaciones, hemos privilegiado el análisis psicoanalítico porque consideramos que los cuentos apuntan a este acercamiento o lo sugieren. En ellos hemos examinado las obsesiones, neurosis, compulsiones, emociones reprimidas, entre otros, que se manifiestan con mayor intensidad, mas que solo pueden comunicarse o expresarse a través de un segundo lenguaje, el poético; pues como mencionara Alazraki: «Ese lenguaje segundo —la metáfora— es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación» (Alazraki, «Narrativa fantástica» 795). El elemento neofantástico, el psicoanálisis y el uso del *doppelgänger* nos han conducido, cabe reafirmarlo, a indagar en el ser humano.

Si bien es cierto que muchos de los cuentos de Julio Cortázar han sido estudiados por diversos críticos, convenía revisarlos *vis-à-vis* la ficción neofantástica de la autora argentina contemporánea Samanta Schweblin<sup>50</sup>. Sobre ella, nos es imprescindible comentar su capacidad para denunciar situaciones sociales que inquietan a los lectores, ya sea la violencia doméstica, la pedofilia, la inseguridad de los niños ante la tecnología o la perversidad humana, la misoginia, la imposibilidad de los padres en proteger a sus hijos, los efectos o consecuencias de los agrotóxicos, entre otros temas actuales. Dado que entre la obra cortazariana y la schwebliana hay

---

<sup>50</sup> No pasa inadvertido que Schweblin declare que es «devota de la literatura fantástica» y que incluya a Cortázar como el primero en lista al mencionar los autores de los que se enriqueció como lectora (Guerrero *El Mercurio*)

una distancia temporal notable, conviene también señalar las diferencias que hay entre los textos de ambos. Schweblin, por ejemplo, aborda temas contemporáneos que con el tiempo han ganado terreno tanto en el campo social e histórico, como en el literario. Piénsese que Schweblin aborda temas de problemática de género («El hombre sirena»), la maternidad y la niñez relacionados con la violencia («Conservas», «Un hombre sin suerte»), la violencia contra la mujer («Mujeres desesperadas», «La pesada valija de Benavides»), el campo (*Distancia de rescate*, «En la estepa»), entre otros. Asimismo, consideramos que, a diferencia de Cortázar, en algunos textos schweblianos hay un miedo por la sociedad y por las tecnologías avanzadas que se producen. ¿A qué le tienen miedo los personajes de *Kentukis* si no es a la sociedad misma y lo que esta es capaz de hacer a través de las tecnologías? Vemos en Schweblin una necesidad de recalcar estos temas y miedos que se suscitan en la contemporaneidad. Si, por un lado, consideramos que la obra cortazariana está más viva hoy, pues vemos sus ecos en algunos autores contemporáneos, también pensamos que estos autores actuales figuran en el ojo literario y crítico por su capacidad de crear ficciones nuevas, con un estilo lúcido heredado de maestros como Borges, pero con la singularidad que cada autor tiene respecto a sus colegas pretéritos o coetáneos.

Valdría la pena, para futuros estudios literarios, analizar el elemento neofantástico en cuentos cortazarianos de sus últimas colecciones o en sus novelas, piénsese en *62/Modelo para armar*, el cual no pudimos incluir en este trabajo por razones de espacio. Asimismo, la obra narrativa schwebliana apenas está en germinación, sus textos magistralmente contruidos, con temas de gran potencialidad como ya hemos señalado, nos obligan a situarla en una posición privilegiada en el quehacer literario y ofrece una miríada de posibilidades para estudiar en su obra narrativa. Algunos de sus cuentos más recientes, entre estos, los contenidos en *Siete casas vacías* merecen una mirada crítica minuciosa, no solo en cuanto al elemento neofantástico, sino

también para interpretar las formas de violencia que amenazan a los personajes, ya sea a través de una condición neurótica de los adultos («Nada de todo esto», «Mis padres y mis hijos», «La respiración cavernaria»); o a través del propio humano que se aprovecha de una niña que está en la sala de espera sola, sin una bombacha puesta, y que está expuesta a la lascivia del hombre («Una hombre sin suerte») o un niño que está expuesto a través de una cámara a la mirada lúbrica de otro hombre que desconocemos (*Kentukis*).

Este estudio, pues, es solo un punto de partida para estudiar la obra breve de Cortázar y Schweblin en cuanto al uso de la poética de lo neofantástico. También es una invitación a continuar los estudios de ambos autores argentinos en la vena de una contemporaneidad precaria, amenazada constantemente por la mirada de lo otro que, a su vez, amenaza nuestras vidas. Asimismo, este estudio parte de una necesidad de estudiar autoras contemporáneas como Samanta Schweblin y Mariana Enriquez cuyas tangencias con autores del *Boom* rescatan de un posible olvido a autores magnánimos como Julio Cortázar y José Donoso, a la vez que proponen una ficción que apela a nuestra contemporaneidad.

## Bibliografía

### Corpus de obras estudiadas

Cortázar, Julio. *Cuentos completos I (1945-1966)*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.

### Otros textos mencionados de ambos autores

Cortázar, Julio. «Algunos aspectos del cuento». *Obra crítica/2*, edición de Jaime Alazraki, Santillana, 1994, pp. 363-385.

---. *Cuentos completos II (1969-1982)*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

---. *Siete casas vacías*. Editorial Páginas de Espuma, 2015.

---. *Kentukis*. Penguin Random House, 2018.

### Estudios críticos principales

#### Julio Cortázar

Alazraki, Jaime. «Introduction: Toward the Last Square of the Hopscotch». *The Final Island*.

*The Fiction of Julio Cortázar*, edited by Jaime Alazraki & Ivar Ivask, University of Oklahoma Press, 1978, pp. 3-18.

---. «Prólogo». *Rayuela* de Julio Cortázar, Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. IX-LXXV.

---. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, 1983.

---. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, 1994.

- . «Cortázar o la literatura como una búsqueda humana». *Final del juego*, Grupo Anaya, 1995, pp. 191-218.
- . «Introduction». *Critical Essays on Julio Cortázar*, G. K. Hall & Co., 1999, pp. 1-18.
- . «From *Bestiary* to *Glenda*: Pushing the Short Story to Its Limits». *Critical Essays on Julio Cortázar*, G. K. Hall & Co., 1999, pp. 133-140.
- . «La narrativa fantástica: Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández y Julio Cortázar». *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, Dario Puccini y Saúl Yurkievich editores, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 785-831.
- Borges, Jorge Luis. «Preface to Julio Cortázar's Cuentos». *Critical Essays on Julio Cortázar*. G. K. Hall & Co., 1999.
- Bretillón, Catherine. «La animalidad como materia de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar». *Actual*, vol. 33, 1996, pp. 383-410.
- King, Sarah E. «Julio Cortázar: The Fantastic Child». *Critical Essays on Julio Cortázar*, G. K. Hall & Co., 1999, pp. 115-132.
- Sorensen, Diana. «From Diaspora to Agora in Cortázar: Exile as Continental Space». *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*, Stanford University Press, 2007, pp. 78-105.
- Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. University of South Carolina, 2001.
- Stavans, Ilan. *Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction*. Twayne Publishers, 1996.
- Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Edhasa, 2004.

Samanta Schweblin

- Báder, Petra. «Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin». *Verbum Analecta Neolatina*, vol. XV, no. 1-2, 2014, pp. 191-197.

- Bartow, Joanna R. «Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en ‘Árbol genealógico’ de Andrea Jeftanovic y ‘Pájaros en la boca’ de Samanta Schweblin». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 95, no. 1, 2018, pp. 75-92.
- Ceron, Lia Cristina. «O perturbador no cotidiano: Uma leitura do conto “Hacia la alegre civilización de la capital” de Samanta Schweblin». *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 5, no. 2, 2017, pp. 201-220.
- Faifman, Hernán. «Mujeres desesperadas (por definirse): Un análisis de las relaciones entre los sexos en la obra de Samanta Schweblin». *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, mayo de 2012.
- García, Flavio. «“Na estepe”, de Samanta Schweblin: Um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar». *ALEA*, vol. 18, no. 1, 2016, pp. 65-80.
- Garrido, Paula C. *Las formas de lo irreal en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Liliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. University of Cincinnati, 2014.  
Tesis.
- Livellara Abrile, Julia. «La poética de lo fantástico y su modulación en *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 31, 2019, pp. 341-358.
- Sierra, Marta. «Spectral Spaces: Haunting in the Latin American City». *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature*, González, editors José Eduardo & Timothy R. Robbins, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 47-65.
- Simonsen, Agnes. «En el límite entre lo real e irreal: Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin». Tesina de bachillerato, Lunds Universitet, 2014.

Skripeland, Sunniva. *Extrañamente familiar: Lo siniestro en los cuentos de Pájaros en la boca de Samanta Schweblin*. Universitetet I Oslo, 2016. Tesis.

### Marco teórico

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, 1983.

---. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos, 1994.

Barrenechea, Ana María. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)». *Revista Iberoamericana*, vol. 38, no. 80, 1972, pp. 391-403.

Jung, Carl G., et al. *Man and His Symbols*. Edited by Carl G. Jung. Dell Publishing, 1964.

Lakoff, George, & Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, 1980.

Rogers, Robert. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Wayne State University Press, 1970.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción y prólogo de Elvio Gandolfo, Paidós, 2011.

### Otras referencias de apoyo

Beltrán Félix, Geney. «Pájaros en la boca de Samanta Schweblin». *Letras Libres*, 28 de febrero de 2011, pp. 1+.

Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. Debolsillo, 2014.

Borinsky, Alicia. «Figuras furiosas». *Intersticios. Lecturas críticas de obras hispánicas*, Universidad Veracruzana, 1986, pp. 73-82.

- Cooper, J. C. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Thames & Hudson, 1978.
- Ebook version.
- Dixon, Arthur, y Samanta Schweblin. «Samanta Schweblin: “La literatura es la posibilidad de probar los caminos de nuestras guerras más profundas y volver a la vida real con información vital”: Una conversación con Arthur Dixon». *Latin American Literature Today*, vol. 1, no. 9, 2019.
- Guerrero, Pedro Pablo. «Samanta Schweblin: “Soy una devota de la literatura fantástica”». *El Mercurio*, 21 de enero de 2018, pp. 1+.
- Kauffmann, R. Lane & Roger Bartra. «Julio Cortázar y la apropiación del otro: “Axolotl” como fábula etnográfica». *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 63, no. 4, 2001, pp. 223-232.
- Maturo, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Fundación Internacional Argentina, 2004.
- Mercado-Harvey, Alicia. «Cortázar ganó por nocaut». *Revista Surco Sur*, vol. 3, no. 5, 2013, pp. 32-37.
- Morello-Frosch, Marta. «El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar». *Revista Iberoamericana*, vol. 34, no. 66, 1968, pp. 323-330.
- Nemrava, Daniel. «Más allá de lo fantástico en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin». *Verbum Analecta Neolatina*, vol. 18, no. 1-2, 2017, pp.149-158.
- Oreja Garralda, Nerea. «*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz». *Orillas*, vol. 7, 2018, pp. 245-256.
- Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Editorial Gredos, 1975.
- Prado Alvarado, Agustín. «Presentación. Nuevos cuentos para el nuevo siglo XXI». *América sin nombre*, no. 22, 2017, pp.13-15.

Yurkievich, Saúl. «Introducción. Un cambio en el sistema narrativo». *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, Dario Puccini y Saúl Yurkievich editores, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 577-581.