

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Bachelorscriptie Taal- en Letterkunde
Frans – Spaans

Análisis del cuento “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar

Tim Michielsen

Promotor: Rita De Maeseneer
Tweede lezer: An Van Hecke

Universiteit Antwerpen
Academiejaar 2006-2007

But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for a infinite greatnesse of Place.

(*Leviathan*, IV, 46 en *El Aleph* de Jorge Luis Borges)

Índice

Índice	II
Agradecimientos	III
Introducción	IV-V
I. EL CUENTO LATINOAMERICANO Y CORTAZARIANO	1-4
II. LO FANTÁSTICO	4-21
2.1. Definición general	4-5
2.2. Lo fantástico en el cuento “Carta a una señorita en París”	5-22
2.2.1. Lo fantástico según Cortázar	5-7
2.2.2. Lo fantástico y los animales	7-22
2.2.2.1. Cortázar y los animales	8
2.2.2.2. Los conejitos en general	8-9
2.2.2.3. Los conejitos en el cuento	9-22
2.2.2.3.1. Interpretación ontológica	9-11
2.2.2.3.2. Interpretación autobiográfica	12-14
2.2.2.3.3. Interpretación metafísica/ideológica	14-21
2.2.2.3.4. Interpretación de la presencia literaria	21-22
III. EL LENGUAJE	22-28
3.1. Ambigüedad	23-24
3.1.1. Relación con lo fantástico	23-24
3.1.2. Ejemplos	24
3.2. Lenguaje poético y musical	24-28
3.2.1. Relación con lo fantástico	24-27
3.2.2. Ejemplos	27-28
IV. METALENGUAJE	28-30
V. EL USO DE LA CARTA EN “CARTA A UNA SEÑORITA EN PARIS”	30-34
4.1. La carta: presencia y ausencia, espacio interior y espacio exterior	30-31
4.2. La carta del patriarca	31-34
VI. CONCLUSION	35-36
VII. BIBLIOGRAFIA	37-41

Agradecimientos

Julio Cortázar, un niño en su corazón, nos ha dado la oportunidad de gozar de un mundo que no nos imaginábamos. Sus cuentos han contribuido a crear este mundo, a oponerlo a lo que llamamos la realidad. Nos ha enseñado que uno que vive en este mundo, vive de manera artificial. Por eso, quería mostrarnos el otro lado no artificial de las cosas y que es necesario pensar de manera no racional al considerar nuestra realidad. Creo que, al analizar el cuento “Carta a una señorita en París”, logró comunicarnos este otro lado de las cosas. Muchas gracias a él -que murió demasiado temprano- por haber abierto otro camino por el que podemos caminar.

También quiero agradecer a Willy O. Muñoz, profesor de la Universidad de Kent, por haberme enviado su artículo que he podido aprovechar para analizar este cuento cortazariano. A continuación, agradezco a Santiago Colas, profesor de la Universidad de Michigan, que me envió las referencias a su trabajo sobre Julio Cortázar. Asimismo, muchas gracias a los otros autores que han analizado de manera muy admirable la obra de Julio Cortázar. Sin esta ayuda, nunca lograría profundizar mi conocimiento sobre Julio Cortázar.

No quiero dejar de mencionar de todas las observaciones y correcciones de la profesora De Maeseneer. Sin su apoyo, habría sido poco fácil comenzar este trabajo. Le agradezco por haberme mandado el artículo de Kathleen O’Gorman. ¡Muchas gracias!

Asimismo, agradezco a la doctora An Van Hecke su ayuda.

Por último, agradezco a mi familia, a mis amigos, a ella y a todos los que voy a conocer.

Tim Michielsen

Introducción

Julio Cortázar, famoso por sus cuentos y *Rayuela*, nos dejó un tesoro literario. Su obra provoca un sinnúmero de interpretaciones. El testimonio más grande de este tesoro son la gran cantidad de interpretaciones de su obra. No obstante, tenemos en cuenta las diferentes observaciones del mismo Cortázar, porque opinamos que el escritor puede ayudar a explicarnos de lo que tratan sus cuentos. En cuanto al cuento “Carta a una señorita en París” que vamos a analizar, entramos en el ámbito de lo fantástico. Lo fantástico es la guía en *Bestiario*, el libro de 1951 en que aparece “Carta a una señorita en París”. Este cuento es un diamante en el tesoro que es la obra cortazariana.

Lo que haremos en la primera parte es proponer una definición del cuento en términos cortazarianos. Apoyándonos en un artículo del mismo Julio Cortázar, intentaremos determinar cuáles son las características del cuento cortazariano. Con respecto al cuento en general, analizaremos un artículo de José Miguel Oviedo y uno de Carmen de Mora con el objetivo de ver en qué medida las características del cuento cortazariano se aplican al cuento en general.

Luego, en la segunda parte, estudiaremos el papel de lo fantástico con respecto a los conejitos, en general (a base del diccionario de Chevalier y Gheerbrant) tanto como a nivel de este cuento. Estos juegan un papel muy importante. Por esta razón, será muy útil descubrir el porqué de su presencia. Estudiando este cuento, nos dimos cuenta de las diferentes interpretaciones para explicar el papel de los conejitos: en primer lugar, daremos la interpretación ontológica, porque se trasluce en este cuento el pensamiento ontológico de Julio Cortázar. En segundo lugar, la interpretación autobiográfica porque la vida de Cortázar influyó mucho en la redacción de este texto. En tercer lugar nos ocuparemos, por medio de los artículos de Willy Muñoz y de Deborah Meacham sobre la modernidad, de la interpretación metafísica/ideológica para ver en qué medida está presente en “Carta a una señorita en París”.

En la tercera parte, investigaremos cómo el lenguaje determina este cuento. Explicaremos la intención de Julio Cortázar al remontarse a lo poético y a lo musical, porque en este cuento se encuentran muchas indicaciones de poesía y música. Luego, hablaremos de la ambigüedad típica de Cortázar. En este cuento aparecen algunas frases muy ambiguas que nos confunden. Por eso, intentaremos explicar por qué suele utilizar estas frases muy ambiguas. Después, nos

ocuparemos de la explicación de algunos recursos estilísticos que nos han llamado la atención. Por último, destacamos que Cortázar también se ocupa del discurso metaliterario e intentaremos determinar la función de este tipo de discurso.

En la última parte, analizaremos el uso de la carta en “Carta a una señorita en París”. Analizaremos, con la ayuda de un artículo de Kathleen O’Gorman, el uso de la carta. Además, intentaremos determinar el papel del hombre y el papel de la mujer, porque son los protagonistas en este cuento.

Por eso amando tanto la realidad –su «gran mujer»- su recurrencia en lo fantástico debe verse como un intento, a veces desesperado, de estirarnos de la piel de lo cotidiano, de hacernos salir de esta especie de prehistoria de nosotros mismos en la que vivimos.

(Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*)

I. EL CUENTO LATINOAMERICANO Y CORTAZARIANO

Antes de que comencemos a analizar el cuento “Carta a una señorita en París”, es útil repasar las características más importantes del cuento. Tenemos que preguntarnos lo que puede ser un cuento: El cuento es un género muy popular en Latinoamérica, aunque no es tan claro cómo se debe definir el cuento: “Esa indeterminación genérica permanece largo tiempo encubierta por el uso de la misma palabra ‘cuento’ para designar muy diversas cosas, que [45] sólo se parecen porque nos sirven para relatar y fantasear [46]”.¹ El mismo Cortázar explicó su visión sobre el cuento, mientras vivía en Francia:

*[...] poco a poco, en sus textos originales o mediante traducciones, uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente, y llega el día en que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo.*²

Hay muchas obras en las que se describen las características de un cuento. Pero eso difiere de autor a autor, porque cada autor tiene otra visión sobre los ingredientes de un cuento. El cuento cortazariano por su lado, tiene los ingredientes siguientes³:

1) En primer lugar, importa la brevedad del cuento. A diferencia de una novela, el cuento deja información redundante. Para José Miguel Oviedo, este criterio tiene menos importancia,

¹ Oviedo, 1997: 45-46

² Cortázar, 1970: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [07/02/07]

³ Presentamos algunos aspectos de la cuentística cortazariana basándonos tanto en un ensayo del mismo Cortázar, como en dos ensayos que no son de la mano de Cortázar

porque presta mucho más atención a la intensidad. Dice que esta intensidad determina la extensión del cuento:

No importa cuántas páginas exactamente tenga, es un relato que no puede durar mucho. Pero la verdadera diferencia no está en la extensión o duración del cuento, sino en su intensidad, que es de otro orden del que brinda la novela. Es esa intensidad la que determina la extensión (y no al revés), la que en sí misma no es un criterio relevante.⁴

Según Julio Cortázar, el cuento debe escribirse

mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige⁵.

En el cuento cortazariano “Carta a una señorita en París”, se revela esta intensidad de manera muy eficaz: el protagonista vive un período muy intenso en el departamento de su amiga. Los hechos se suceden muy rápidamente y desesperan al protagonista. Los días y las noches pasan muy rápidamente y al final el protagonista no ve otra posibilidad que suicidarse. Cortázar describe el desarrollo del cuento en su ensayo “Algunos aspectos del cuento”: “Por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*”⁶. A su vez, el lector queda con muchas preguntas, porque no sabe verdaderamente por qué los conejitos nacen y por qué el protagonista no espera a su amiga Andrée... !Pues, no importa la extensión (cantidad), sino la intensidad (calidad)!

⁴ Oviedo, 1997: 43

⁵ Cortázar, 1970: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [07/02/07]

⁶ Cortázar, 1970: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [07/02/07]

2) El cuento debe considerarse como una construcción perfecta (o una construcción que se acerque a la perfección). No basta con acumular acontecimientos hasta construir un relato de forma breve, sino que el autor debe intentar eliminar lo que no se necesita (en la novela al contrario, uno puede amontonar los acontecimientos sin que deba preguntarse si es necesario o no dejarlos). Así parece que el cuento es como un diamante no elaborado que el autor tiene que transformar en un diamante magnífico. No es tan fácil, pero en el caso de Julio Cortázar encontramos a un especialista. De esta manera, se puede comparar el cuento con un soneto: una forma mínima en la que se encuentra un tesoro de información. Oviedo lo formula en estas palabras: “Por su rigor interno, por su extrema concisión y por su presentación extraordinaria de lo más ordinario, el cuento se parece muchísimo al soneto, forma perfecta si las hay, porque en ella cabe todo contenido, pero el continente deja en él una impronta única e imborrable”.⁷ Con lo que respecta al cuento que vamos a analizar, se ve muy claramente que la forma tanto como el contenido se inscriben en una dimensión poética. Por una parte, al nivel formal, Cortázar nos ofrece un lenguaje poético muy rico. Por otra parte, Cortázar confirma con “Carta a una señorita en París” el respeto por la brevedad del cuento. En la edición de Alfaguara en la que se sitúa “Carta a una señorita en París”, Cortázar necesita solamente 13 páginas para llegar al clímax, a

*poner todo (el universo mismo, si ése es su tema) en una nuez, en la punta de un alfiler, y dejarnos con la sensación de que no hay más que decir. El cuento sella su visión del mundo con un súbito descubrimiento que altera la nuestra para siempre; y en una página puede hacer lo que la novela también hace, pero en 200. En el cuento no hay una segunda oportunidad.*⁸

3) Los cuentos deben ser, como las novelas, obras totalizadoras. En otras palabras, no solamente se comunican mensajes directos (explícitos), sino también mensajes indirectos (implícitos). En términos cortazarianos, se pueden comparar los cuentos con fotografías: los cuentos representan un fragmento de la realidad, pero este fragmento alberga una riqueza tan grande que da la impresión de que es una obra totalizadora. El cuento sería así tan significativo como una fotografía buena⁹. En “Carta a una señorita en París”, el narrador nos explica (pues directamente) que se siente enfermo mental y físicamente. Por eso, empieza a

⁷ Oviedo, 1997: 44

⁸ Oviedo, 1997: 45

⁹ Cortázar, 1970: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [07/02/07]

vomitarse conejitos. Nos extraña mucho que vomite conejitos, pero estos animales son más que animales; Al analizar el cuento, constataremos que simbolizan la solución a la crisis y a la enfermedad de la modernidad. Se cuestionan así los valores del hombre que crea un mundo artificial a través de su pensamiento demasiado racional.

4) La dimensión metafísica surge muy frecuentemente en los cuentos. Se puede explicar de la manera siguiente: existe la idea de que los escritores de cuentos practican una profesión alejada de la realidad. No tocan un mundo histórico (como lo hacen los novelistas), sino un mundo lleno de “metafísica, la teología y la mitología”¹⁰. En cuanto a “Carta a una señorita en París”, los conejitos representan una fuerza « extraña ». Por lo menos, las ideas desarrolladas en este cuento “tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla”¹¹. Efectivamente, el protagonista no se atreve a entrar enteramente en el ámbito no racional. Por eso, queda con un pie en la dimensión de la racionalidad.

5) Una última característica del cuento cortazariano se observa en su lenguaje¹²: el lenguaje del cual se sirve Julio Cortázar se caracteriza por la ambigüedad, el juego, la vanguardia, el surrealismo, el simbolismo, la poesía entre otras cosas. Se mezcla todo eso como se mezclan los elementos durante un experimento. De esta manera, Cortázar puede ir más allá, “porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de [sic] los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esta comunicación”¹³. En “Carta a una señorita en París”, el protagonista intenta buscar una solución a la crisis del mundo de la modernidad. Por medio de un experimento formal –un nuevo lenguaje-, se puede construir un mundo nuevo y destruir el antiguo en crisis para llegar a un mundo sin crisis. En el apartado sobre el lenguaje (la parte 3), intentamos ver cómo funciona este experimento lingüístico en “Carta a una señorita en París”.

II. LO FANTÁSTICO

2.1. Definición general

¹⁰ Oviedo, 1997: 47

¹¹ Cortázar, 1970: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [07/02/07]

¹² Mora, 1995: 108

¹³ Cortázar, 1970: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [07/02/07]

Podemos considerar el cuento “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar como un cuento que pertenece al género llamado fantástico. ¿Pero qué es lo fantástico? Según el propio Cortázar, categorizar a su obra es muy difícil porque “el término fantástico es sólo por cuestión de vocabulario”¹⁴. Sin embargo, encontramos muchas definiciones en las que se ve muy claramente lo que puede ser lo fantástico: en general, lo fantástico es la invasión de un nuevo orden en nuestra percepción de la realidad (o lo que percibimos como realidad), en nuestro mundo (o lo que percibimos como nuestro mundo). Y este orden es un orden desconocido, que escapa a nuestro orden conocido, regido por la razón. Lo que parece natural a nuestros ojos no forma parte de este orden nuevo, porque este último es todo lo que nuestra razón llamaría « no natural ». En consecuencia, nuestra razón niega la existencia de este orden desconocido¹⁵.

2.2. Lo fantástico en el cuento “Carta a una señorita en París”

2.2.1 Lo fantástico según Cortázar

En “Carta a una señorita en París”, el hecho fantástico consiste en vomitar conejitos. Según Deborah M. Meacham, los conejitos son “un desafío al orden lógico del mundo; están fuera de la ley, fuera del orden lógico, fuera del tiempo y espacio racional concreto”¹⁶. A este punto, Julio Cortázar dijo en *Conversaciones con Cortázar* que “existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir”¹⁷. Cada hombre que piensa racionalmente no puede entender cómo uno vomita conejitos. Es una irracionalidad en el mundo racional. En cuanto a “Carta a una señorita en París”, los conejitos parecen creaturas « normales », solamente nacen de manera muy extraña (nuestra razón no acepta esta extrañeza). Además, lo que nos extraña aún más es que el protagonista no se pregunte por qué nacen los conejitos de su garganta. Es un personaje que permanece indiferente frente a la causa de este hecho fantástico. La invasión de lo fantástico es aquí un hecho que importa poco a sus ojos. Los conejitos forman parte de su vida cotidiana y en consecuencia forman parte de lo que él llama « lo normal ». En este

¹⁴ Bermejo, 1978: 136

¹⁵ Alazraki, 1983: 21-22, 35, 62

¹⁶ Meacham, 1995: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [07/09/06]

¹⁷ Bermejo, 1978: 42

caso, se cumple lo fantástico de Julio Cortázar. Para él, lo fantástico “irrumpe en lo cotidiano y es lo cotidiano, además”¹⁸.

Para demostrar que los conejitos « pertenecen » a lo cotidiano, mencionamos algunos ejemplos en el texto: “De cuando en cuando se 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”.¹⁹ Allí vemos que aparece el grupo de palabras “de cuando en cuando”, lo que refiere sin duda a la cotidianidad. Hay cierta regularidad en cuanto al hecho de vomitar conejitos: el lector ve más adelante en el cuento que el protagonista dice – aproximadamente– cuánto tiempo transcurre entre el nacimiento de dos conejitos. Después del nacimiento de un conejito, declara lo siguiente: “Al cabo de un mes, cuando sospechaba que de un momento a otro...”²⁰. Otro fragmento confirma esta regularidad: “Yo viviría cuatro meses en su casa: cuatro –quizá, con suerte, tres- cucharadas de alcohol, en el hocico”.²¹ Allí podemos deducir de lo contado que vomita un conejito por mes. A medida que va avanzando el cuento, esta constante cambia, hecho que comentaremos más adelante²². Nos enteramos de que el protagonista quiere vivir normalmente con estos conejitos, que quiere que la gente sepa (“no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose”²³) que vomita “de cuando en cuando” conejitos (no obstante, no puede decirlo a alguien que vomita conejitos: “Nunca se lo había explicado antes, no crea por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito.”²⁴). Por eso decide escribir una carta. En su mente, los conejitos pertenecen a lo normal. Al nacer uno de sus conejitos declara que “es un conejito normal y perfecto”²⁵. Explica por qué el protagonista niega la causa del nacimiento de los conejitos y también por qué no se ocupa del origen de estos animales. Ya forman parte de su vida: vomitar conejitos es una de sus costumbres. El protagonista lo formula con las siguientes palabras:

[...] yo aguardaba sin preocupación la mañana en que la cosquilla de una pelusa subiendo me cerraba la garganta, y el nuevo conejito repetía desde esa hora la vida y las costumbres del anterior. Las costumbres, André, son formas concretas del ritmo,

¹⁸ Bermejo, 1978: 136

¹⁹ Cortázar, 1986: 25

²⁰ Cortázar, 1986: 26

²¹ Cortázar, 1986: 27

²² En 2.2.2.3.3.

²³ Cortázar, 1986: 25

²⁴ Cortázar, 1986: 25

²⁵ Cortázar, 1986: 25

*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.*²⁶

En este fragmento vemos que el protagonista aguarda “sin preocupación” la mañana, lo que puede probar que, para el protagonista, el origen de los conejitos no tiene importancia. Otra posible prueba es la aparición del verbo “repetir”, verbo relacionado con las costumbres. Además, el protagonista parece definir lo que entendemos por la palabra “costumbres”: dice que le ayudan a vivir. Los hombres viven con un ritmo y en el caso del protagonista, el nacimiento de los conejitos depende de su ritmo que tiene en su vida. Así el lector va a pensar que los conejitos no constituyen un problema tan grande para el protagonista. Para mostrar otros ejemplos de que los pequeños conejos no molestan al protagonista, analizamos algunos pasajes en el cuento. Desde el inicio del cuento hay otro problema que no se encuentra una causa en los conejitos, sino una solución: “Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado”²⁷. Veremos más adelante que los conejitos intentarían ayudarle a resolver este problema del orden cerrado²⁸.

Después de que el conejito ha comido, el protagonista dice lo siguiente: “Yo sé que puedo dejarlo e irme, continuar por un tiempo una vida no distinta a la de tantos que compran sus conejos en las granjas”²⁹. Es como si el protagonista tuviera la misma vida que otras personas que tienen conejos, sin preocuparse demasiado por ellos. Cuida de los conejitos como lo hacen normalmente otras personas que tienen conejos. Para asegurarse a sí mismo que no hay problema y que sólo tiene que darles trébol, dice el protagonista lo siguiente: “Mire usted, yo tenía perfectamente resuelto el problema de los conejitos. Sembraba trébol en el balcón de mi otra casa, vomitaba un conejito, lo ponía en el trébol [...]”³⁰. Pues, no hay ningún problema, lo tiene todo bajo control. En la parte siguiente intentamos explicar por qué el protagonista no se siente molesto por los conejos pequeños y por qué, en su estado adulto, sí le molestan.

2.2.2. Lo fantástico y los animales

²⁶ Cortázar, 1986: 27

²⁷ Cortázar, 1986: 23

²⁸ Véase 2.2.2.3.3.

²⁹ Cortázar, 1986: 26

³⁰ Cortázar, 1986: 26

2.2.2.1. Cortázar y los animales

En “Carta a una señorita en París” la presencia de lo fantástico depende de animales. Éstos aparecen muchas veces en los cuentos de Julio Cortázar. Pensemos en el título de la colección de cuentos en que se encuentra “Carta a una señorita en París”. Esta colección se llama *Bestiario*, lo que se refiere claramente al mundo zoológico³¹. Hay una relación entre los animales y lo fantástico. Representan lo fantástico, porque no piensan como lo hacemos nosotros, ven el mundo de otra manera que nosotros y se encuentra en los animales un lado desconocido: los animales no pueden hablar con nosotros, no pueden comunicarnos su percepción y su conocimiento. Cortázar explica a Ernesto González Bermejo que a él le sorprende “esa noción de incomunicabilidad total que puede haber entre una mosca y un hombre, entre una hormiga y un hombre”³². Pues, hay algo misterioso, algo oscuro en los animales, pero no podemos ver este lado misterioso, solamente vemos la forma bajo la cual aparece este lado oscuro, es decir el mismo animal.

2.2.2.2. Los conejitos en general

A nuestro parecer, los conejos son animales normales, pero en este cuento, el conejo figura de manera muy especial. Por eso, se requiere alguna precisión sobre el significado simbólico de los conejos que volveremos a comentar en apartados ulteriores. En el *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, hemos encontrado que los conejos simbolizan en primer lugar la fertilidad, la regeneración y la renovación perpetua de la vida, porque se asocian con la vieja divinidad Tierra-Madre. Efectivamente, constatamos que el protagonista produce muchos conejitos en el cuento, hasta llegar a una abundancia. En consecuencia, no nos puede sorprender que se mate a sí mismo con el objetivo de terminar con su problema.

Se nos ofrece también otro rasgo simbólico del conejo: “Lièvres et lapins sont lunaires, parce qu’ils dorment le jour et gambadent la nuit.”³³ En cuanto a “Carta a una señorita en París”, se destaca que los conejitos duermen de día y que se despiertan al anochecer. En este mundo al

³¹ Bermejo, 1978: 53

³² Bermejo, 1978: 54

³³ Chevalier y Gheerbrant, 1982: 571

revés, se critica de esta manera la vida humana artificial. Los conejitos combaten al protagonista para que se dé cuenta de que vive de manera artificial.

Luego, se subraya otra característica significativa para “Carta a una señorita en París”. Los conejitos simbolizan lo siguiente: “C’est parce qu’il participe de l’inconnaissable, de l’inaccessible, sans cesser pour autant d’être un *voisin*, un familier de l’homme sur cette terre, que le lapin ou lièvre mythique est un intercesseur, un intermédiaire entre ce monde et les réalités transcendentes de l’autre”³⁴. Se puede afirmar que los conejitos son criaturas que nos comunican el otro lado de las cosas, un lado que trasciende la realidad tal como la conocemos.

Un tercero y último factor que destacamos, tal vez mucho más escondido que los dos expuestos arriba, es la sexualidad³⁵. Como los conejitos penetran y destruyen el ámbito de la mujer que se llama Andrée, nos parece lícito afirmar que este acto tiene un valor sexual. Todas las posesiones de Andrée son violadas por los conejitos. Dado que los conejitos nacen de la garganta del protagonista, podemos llegar a suponer que su deseo más grande es poseer a la dueña de la habitación en que se queda. De este modo, los conejitos son así la encarnación del deseo del protagonista.

2.2.2.3. Los conejitos en el cuento

2.2.2.3.1. Interpretación ontológica

En el cuento hay algunos momentos en que el protagonista muestra mucha simpatía por los conejitos. Los trata con mucho afecto:

*Me lo pongo en la palma de la mano, le alzo la pelusa con una caricia de los dedos, el conejito parece satisfecho de haber nacido y bulle y pega el hocico contra mi piel, moviéndolo con esa trituración silenciosa y cosquilleante del hocico, de un conejito contra la piel de una mano.*³⁶

³⁴ Chevalier y Gheerbrant, 1982: 572

³⁵ Chevalier y Gheerbrant, 1982: 573

³⁶ Cortázar, 1986: 26

El protagonista se pregunta si puede matar a sus conejitos. La respuesta está llena de emociones: no puede hacerlo, porque los conejitos son tan pequeños y tan inocentes. El elemento infantil en los conejitos tiene tanta fuerza que le es imposible matarlos:

Apenas pude me encerré en el baño; matarlo ahora. Una fina zona de calor rodeaba el pañuelo, el conejito era blanquísimo y creo que más lindo que los otros. No me miraba, solamente bullía y estaba contente, lo que era el más horrible modo de mirarme. Lo encerré en el botiquín vacío y me volví para desempacar, desorientado pero no infeliz, no culpable, no jabonándome las manos para quitarles una última convulsión. Comprendí que no podía matarlo.³⁷

En una de las entrevistas de Ernesto González Bermejo con Julio Cortázar podemos observar que el hombre Julio Cortázar es alguien que habla con mucho respeto por los niños³⁸ y que tiene “lados pueriles a veces excesivos”³⁹. Puede explicar por qué admira los conejitos, porque representan un estado joven, son como los niños. Cortázar le explica a Bermejo que

En momenos [sic] en que hay que adoptar una decisión de adulto, muchas veces yo me refugio en un estado de espera, pueril, realmente infantil, como si la solución fuera a venir de otro lado, como si yo tuviera un padre todopoderoso que me va a sacar las castañas del fuego.⁴⁰

Este lado pueril es un lado que tiene algo fantástico: el niño todavía no tiene incorporado el pensamiento racional de los adultos y ve las cosas de otra manera. Lo que piensa el niño difiere mucho de lo que piensan los adultos. En la mente de los niños, los hechos lógicos todavía no existen y se adaptan mucho más fácilmente al lado desconocido del mundo. A los adultos les va escapando este lado desconocido que los niños captan fácilmente con su “capacidad de captación”⁴¹. Por eso, podemos llamarlos representantes de lo fantástico. Y puesto que Julio Cortázar admira mucho lo fantástico, hemos notado con mucha frecuencia la presencia de lo infantil en este cuento.

³⁷ Cortázar; 1986: 28

³⁸ Bermejo, 1978: 45-52

³⁹ Bermejo, 1978: 46

⁴⁰ Bermejo, 1978: 46

⁴¹ Bermejo, 1978: 46

Con toda esta información podemos entender que para el protagonista, los conejitos no constituyen ningún problema. Están siempre muy quietos, se callan y el protagonista los quiere como otras personas quieren a los niños. El protagonista muestra gran sensibilidad hacia estos animales pequeños. Cortázar explica que, cuando era niño, su nivel de sensibilidad era muy superior al de otros niños. Y cuando escribe cuentos, sabe que ha conservado esta sensibilidad. Conserva el niño en sí mismo:

Tengo un [51] buen diálogo con los niños. Tengo una buena relación con su mundo porque no trato de imponerles mi estructura de entrada. Y el niño lo comprende perfectamente. Como lo comprenden los gatos y los perros [añadamos los conejitos][52].⁴²

Ahora podemos entender el porqué de los actos del protagonista durante la juventud de los conejitos. A base de su testimonio sobre los niños reconocemos en los conejitos un elemento infantil que le impide al protagonista matarlos. Además, en los conejitos se trasluce al propio Cortázar, hombre que siempre quería ser niño. En lo que sigue vamos a decir algo sobre el desarrollo mental y físico de los conejitos. Su estado de conejitos cambia en estado de conejos –“creciendo, ya feos y naciéndolos el pelo largo, ya adolescentes y llenos de urgencias y caprichos”⁴³- que difieren mucho de su estado anterior. Como los adultos humanos, los conejos ya crecidos intentan instaurar su propia estructura sin que tengan en cuenta al protagonista, que les ha dado la vida. El objetivo con el que operan es el siguiente: destruir el departamento que baña en el orden “minucioso”⁴⁴ instaurado por las mujeres (tema que vuelve muy frecuentemente en la obra de Cortázar⁴⁵ y del que hablaremos en la parte 2.2.2.3.3.). Los conejos son como los adultos en nuestro mundo: quieren poder y quieren instaurar su propia estructura. Y es exactamente lo que rechaza Julio Cortázar. Así podemos ver este cuento como una crítica dirigida hacia el mundo de los adultos, que utilizan la razón para estructurar nuestro mundo. La consecuencia es que los niños tienen que abolir la sensibilidad, porque ésta impide que ellos organicen el mundo tal como lo quieren los adultos. En la parte 2.2.2.3.3. investigaremos cómo el orden en la existencia humana importa a los ojos de los adultos (e importa poco a los ojos del protagonista) y cómo los conejos actúan de la misma manera que los adultos.

⁴² Bermejo, 1978: 51-52

⁴³ Cortázar, 1986: 33

⁴⁴ Cortázar, 1986: 23

⁴⁵ Puleo, 2004: <http://www.alfonselmagnanim.com/DEBATS/85/index.htm> [27/01/07]

2.2.2.3.2. Interpretación autobiográfica

Para entender el problema del orden instaurado por los adultos, tenemos que referirnos a algunos datos biográficos sobre Julio Cortázar en relación con *Bestiario* y “Carta a una señorita en París”. Nos enteramos de que Julio Cortázar escribió este cuento en un período muy difícil de su vida. A este punto, Standish nos cuenta en *Understanding Julio Cortázar* que “in real life, such were the pressures and the tensions, albeit self-inflicted, that Cortázar felt during the period when he was endeavoring to qualify as a translator that he began to become neurotic and experience nightmares”⁴⁶. También en *Los mundos de Julio Cortázar*, Malva E. Filer plantea que hay un elemento biográfico que aparece en “Carta a una señorita en París”: “sabemos que Cortázar fue a vivir, efectivamente, a un apartamento tal como allí se describe, en circunstancias personales muy penosas, y que el escribir ese relato fue para él una catarsis”⁴⁷. Por eso, Cortázar empezó a escribir con estas experiencias malas en la mente. La consecuencia de este acto de escribirlas resultó en la cura de estas enfermedades mentales: Standish nos explica que

*These nightmares and neuroses had their beneficial side in that writing literature proved to be a therapeutic way to exorcize them, and thus they provided the genesis of several of the stories that would later come together in his first collection, Bestiario [...].*⁴⁸

En el caso de “Carta a una señorita en París”, este cuento sería inspirado por “one of the author’s nightmares and that it was written at a time when he was minding an apartment for an absent acquaintance”⁴⁹. Esta amiga sería Andrée, la señorita que reside en París. También Stavans confirma que la base de muchos cuentos de Julio Cortázar tiene un origen neurótico. En cuanto al cuento que analizamos, pretende que tiene su origen en “Cortázar’s initiation as a translator. In order to become to become independent, he needed to pass the exam and thus earn his own Money. While preparing for the exams, he began to develop neurotic symptoms, such as recurring nausea”⁵⁰. Pues Cortázar debía sentirse muy mal en ese periodo, lo que se

⁴⁶ Standish, 2001: 5

⁴⁷ Filer, 1970: 41

⁴⁸ Standish, 2001: 5

⁴⁹ Standish, 2001: 25

⁵⁰ Stavans, 1996: 37

percibe también en “Carta a una señorita en París”: el personaje de este cuento se siente mal como el mismo Cortázar. Stavans describe algunas características de esta enfermedad:

*His characters suffer from this mild form of mental disorder: they are intensely and inappropriately fearful of things and situations and compulsively need to pursue certain thoughts or actions in order to reduce anxiety. They have such physical symptoms as tenseness, fatigue, and the excessive use of defense mechanisms, and these neurotic aspects are frequently pushed to limit, becoming forms of psychosis, which involve a loss of the sense of reality.*⁵¹

Al acercarnos a los sentimientos del protagonista, salta a la vista que no se siente muy bien en este mundo de pensamiento racional. Se destaca que, desde el inicio, la relación que tiene el protagonista con su ámbito está en desequilibrio: “me duele ingresar en un orden cerrado”⁵². No puede soportar la armonía que domina en el departamento. En todo el relato aparecen muchas palabras que expresan su amargura y su insatisfacción con el mundo que lo rodea: “amargo”⁵³, “horrible”⁵⁴, “ultraje”⁵⁵, “desafío”⁵⁶, “sombras”⁵⁷, “misericordia”⁵⁸, ... Estas palabras indican muy claramente que hay una discordancia entre él y su entorno. Por eso, se retira en sí mismo con el objetivo de no confrontarse a lo que nosotros llamaríamos la « realidad ». Malva E. Filer confirma que “la idea de ser distinto lo abruma y lo ha llevado a una soledad implacable”⁵⁹. A este efecto, el protagonista declara que “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”⁶⁰. Además, nadie constata que el protagonista está sufriendo y nadie sabe lo que es la verdadera razón de su comportamiento. Ni Sara (“Sara no vio nada”⁶¹, “porque Sara nada sospecha”⁶²), ni sus compañeros en su trabajo (“ahora me llaman por teléfono, son los amigos que se inquietan por mis noches recoletas, es Luis que me

⁵¹ Stavans, 1996: 13

⁵² Cortázar, 1986: 23

⁵³ Cortázar, 1986: 23

⁵⁴ Cortázar, 1986: 24

⁵⁵ Cortázar, 1986: 24

⁵⁶ Cortázar, 1986: 24

⁵⁷ Cortázar, 1986: 25

⁵⁸ Cortázar, 1986: 27

⁵⁹ Filer, 1970: 40

⁶⁰ Cortázar, 1986: 25

⁶¹ Cortázar, 1986 : 28

⁶² Cortázar, 1986: 29

invita a caminar o Jorge que me guarda un concierto”⁶³) saben lo que está pasando. Finalmente el protagonista informa en su carta que se le ocurre vomitar conejitos entre el primero y el segundo piso⁶⁴. Pues, está el protagonista en aislamiento total cuando nacen los conejitos. Solamente Andréa, la señorita en París, va a saber la verdad. !Pero ni siquiera eso está seguro, porque no se sabe si el protagonista envía o termina verdaderamente la carta!

2.2.2.3.3. Interpretación metafísica/ideológica

Ya constatamos que los conejos intentan destruir el orden en el departamento. Según el protagonista, este orden es un orden “cerrado, construido ya en las más finas mallas del aire”⁶⁵. Los conejos adultos parecen destruir con vehemencia este orden que reina en el departamento. Entonces, para aclarar el contexto en que vivía Cortázar cuando escribió *Bestiario* nos referimos a lo que se puede llamar el posmodernismo y la modernidad. Alazraki confirma que

*Su obra es una enciclopedia de la modernidad, pero irreverentemente empalada en eso que hoy llamamos posmodernidad, es decir, en ese sentido de la historia recuperada que reencuentra lo que el hombre es como ente enclavado en el tiempo, en su entorno, en el remolino político y humano que, para bien o para mal, nos ha tocado a vivir.*⁶⁶

Aunque no es fácil determinar, las características principales de esta corriente⁶⁷ son el caos, demasiada significación, la confusión entre lo que es real y lo que es ficción, un malestar en este mundo, carencia de crítica, falta de un centro en que podamos replegarnos, el cambio constante, etc. Además, tampoco es posible enumerar todos los conceptos que el posmodernismo comprende. Según Ihab Hassan⁶⁸, se pueden destacar dos conceptos importantes (con muchísimos subgrupos): las indeterminaciones⁶⁹ que sirven para criticar todo el imperio del discurso en Occidente y las inmanencias (la capacidad del hombre de crear

⁶³ Cortázar, 1986: 31

⁶⁴ Cortázar, 1986: 25, 26, 31, 33

⁶⁵ Cortázar, 1986: 23

⁶⁶ Alazraki, 1978: 2

⁶⁷ Hay mucha duda en cuanto a lo que pueden ser las características del posmodernismo (http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm [05/04/07])

⁶⁸ Véase <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf> [10/04/07]

⁶⁹ Por ejemplo la ambigüedad, la anarquía, el polimorfismo / la androginia, el juego, el silencio, “the terms of unmaking” como la deconstrucción, la deformación, la diferencia,...

su propio sentido: “the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, immediately, by its own environment”⁷⁰. Como ya hemos visto, el protagonista sufre en este mundo y por eso podemos reconocer algunas características del posmodernismo en los sentimientos del protagonista. Ahora bien, para profundizar nuestro análisis, nos basaremos en dos artículos en los cuales los autores opinan que el protagonista que sufre está luchando contra la gran Tradición Occidental.

En primer lugar, veamos como Willy O. Muñoz interpreta en su artículo “La alegoría de la modernidad en « carta a una señorita en París »” los síntomas de la enfermedad mental del protagonista. Según él, en el cuento se ataca el pasado de los tiempos clásicos, en los cuales reinaba la razón humana. Pero en la modernidad, la literatura produce “en el artista una fuerte hostilidad contra la tradición”⁷¹. Según nosotros, las representantes de esta tradición y el orden son las mujeres que figuran en este cuento: Sara y André. Sus vidas se determinan por el racionalismo, por la armonía. Sus vidas son tan regladas que cada objeto tiene su lugar y nada o nadie puede turbar este orden. El protagonista dice a este propósito que este orden en el departamento de André, “construido ya hasta en las más finas mallas del aire”⁷², representa el alma de la mujer que vive allí. Por eso, no se puede cambiar este orden porque alteraría “el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitación lejana”⁷³. Además, Sara se ocupa de que el orden sea conservado: “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 donde abunda la expresión « por ejemplo »”⁷⁴. Las palabras “orden” y “por ejemplo” no necesitan explicación para probar que responden a las exigencias de la razón. Sara de su lado, tiene una vida muy esquemática, según un programa que relaciona el orden con la puntualidad: “Sara encuentra todo bien aunque a veces la he visto algún asombro contenido, un quedarse mirando un objeto, una leve decoloración de la alfombra, y de nuevo el deseo de preguntarme algo”⁷⁵. Pues, el protagonista vive en una constante tensión: de un lado los conejitos atacan el orden que le duele tanto y de otro lado no puede soportar los daños que causan los conejitos ya crecidos. Por eso, intenta reparar los daños:

⁷⁰ Por ejemplo la difusión, la disseminación, pulsión, interjuego, comunicación, interdependencia,...

⁷¹ Muñoz, 1982: 33

⁷² Cortázar, 1986: 23

⁷³ Cortázar, 1986: 24

⁷⁴ Cortázar, 1986: 28

⁷⁵ Cortázar, 1986: 32

Hago lo que puedo para que no destrocen sus cosas. Han roído un poco los libros del anaquel más bajo, usted los encontrará disimulados [31] para que Sara no se dé cuenta. ¿Quería usted mucho su lámpara con el vientre de porcelana lleno de mariposas y caballeros antiguos? El trizado apenas se advierte, toda la noche trabajé con un cemento especial que me vendieron en una casa inglesa –usted sabe que las casas inglesas tienen los mejores cementos- y ahora me quedo al lado para que ninguno la alcance otra vez con las patas [32]⁷⁶.

Después asegura a Andréa en la carta que hace todo para reparar todo y finalmente dice que no es su culpa (“no es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito”⁷⁷, “no tuve tanta culpa, usted verá cuando llegue que muchos de los destrozos están bien reparados con el cemento que compré en una casa inglesa, yo hice lo que pude para evitarle un enojo”⁷⁸).

A pesar de su afinidad con la cultura de Occidente, se constata que los conejitos intentan destruir estos vestigios del pasado, porque el departamento de Andréa está estructurado a la luz de la razón humana. Muñoz plantea a este punto que

El destrozo insalvable que los conejitos infligen va dirigido, pues, contra la cultura que la casa encarna, de la misma manera como [que] la dinámica renovadora de la modernidad está centrada contra la tradición, la que tiene que ser negada para crear una ruptura, una interrupción en la continuidad.⁷⁹

En esta explicación observamos que Muñoz utiliza la palabra “dinámica”. Esta palabra se opone a las estructuras fijas clásicas. El tiempo en que vive el protagonista es un tiempo en que las cosas cambian muy rápidamente. Por eso, podemos entender que los conejitos destruyen el departamento en que reina una atmósfera de constancia e invariabilidad. De este modo, se critica la razón con la cual Andréa ha estructurado su departamento. El protagonista es un hombre posmoderno y en consecuencia no puede sentirse cómodo en este ámbito invariable:

⁷⁶ Cortázar, 1986: 31-32

⁷⁷ Cortázar, 1986: 31

⁷⁸ Cortázar, 1986: 35

⁷⁹ Muñoz, 1982: 34

*Toda obra de arte existe en el tiempo, que como inexorable patrón es siempre cambiante, por lo que en otro instante la razón crítica se vuelve contra sí y deja de ser creadora de sistemas para juzgarse, interrogarse y por último destruirse, acentuando así la temporalidad del arte, enfatizando que nada es permanente e identificándose con la sucesión y la alteridad*⁸⁰.

Sin embargo, no es tan claro lo que puede ser la modernidad. Deborah M. Meacham explica en su ensayo “Lo bárbaro renovador: una función de los animales en la obra de Cortázar” que “la era moderna se caracteriza por su multiplicidad, su ambigüedad, su velocidad, su voracidad”⁸¹. Y esta es exactamente la situación en la que se encuentra el protagonista. Según la gente racional, la situación en que nos encontramos ahora sucedería en un tiempo de pensamiento racional mientras que Julio Cortázar opinaría que el pensamiento racional es algo artificial:

*Entre tantos conflictos que impone la modernidad en la vida humana es clave el cambio de las nociones del tiempo y del trabajo. El tiempo ‘natural’, un tiempo regido por los ciclos de la tierra y de la vida de la sociedad primitiva, se cambia por el tiempo reloj de la fábrica: el tiempo de la modernidad capitalista que vigila a todos desde su torre de ladrillo. En el tiempo de la jornada fija el trabajo y el juego se excluyen mutuamente. Trabajamos para el rendimiento capitalista, o para un fin humano. Nos intentan engañar llamando al tiempo no-productivo en el trabajo ‘tiempo muerto’, pero así, tan lejos de la vida del trabajo equivale a la muerte. La modernidad crea oposición entre trabajo y placer, vida y muerte, dicotomías que no existían en la vida ‘primitiva’.*⁸²

Pues, en este tiempo conflictivo vive el protagonista, que es un hombre en conflicto consigo mismo y con su ámbito. Los conejitos parecen sus « liberadores » (“los animales son la posibilidad frente a las contradicciones y cambios inhumanos de la modernidad. [...]. Los animales se revelan como una reacción a la modernidad: un arma secreta, un desorden renovador”⁸³) de este mundo tan artificial, porque cambian el tiempo artificial de la racionalidad en el tiempo ‘natural’, es como si el protagonista regresara a un estado primitivo:

⁸⁰ Muñoz, 1982: 35

⁸¹ Meacham, 1995: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [28/01/07]

⁸² Meacham, 1995: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [28/01/07]

⁸³ Meacham, 1995: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [29/01/07]

“Cortázar abre una posibilidad restaurándonos el tiempo y los valores primitivos a través de la figura del animal. El animal en sus cuentos es un retorno a lo original, a lo primigenio de la humanidad. Funciona en un nivel que asociamos con las leyendas y los mitos”⁸⁴ !Y es que el mismo Cortázar relaciona con lo fantástico! Los conejitos intentan curar al protagonista cambiando todo este orden artificial en su orden en que reina el tiempo ‘natural’: “de día duermen. 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”⁸⁵. Repite más adelante: “le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos. De día duermen”⁸⁶.

No obstante, el protagonista no está tan contento con esta liberación, porque vive no solamente en el mundo fantástico de los conejitos, sino también en el mundo racionalista y artificial de los adultos. Hay una verdadera tensión entre estos dos mundos: “vine a descansar a su casa. [...], si esta mudanza me alteró también por dentro –no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha-”⁸⁷. Dice que “no es nominalismo, no es magia”, con lo que refiere por una parte al nominalismo del mundo racional. En la Edad Media, Willem de Ockham planteó que “los conceptos generales son solamente ‘nombres’ (nomina), es decir construcciones lingüísticas de los cuales nos servimos para orientarnos en este mundo y para buscar un sostenimiento, pero a lo cual nada corresponde en realidad (el nominalismo de Ockham)”⁸⁸. Mejor dicho, el nominalismo es una construcción artificial, de la cual nos servimos ahora también, en la cual asociamos los conceptos (por ejemplo la idea de lo que es un árbol) en nuestra mente con los objetos (por ejemplo un árbol material) en nuestra percepción (« realidad »). Por otra parte, el protagonista admite que tampoco es magia. Podemos sugerir que lo mágico tiene una relación con lo fantástico, aunque no es lo mismo.

Pues, el protagonista se sitúa entre dos mundos: como lo veremos en la parte sobre la ambigüedad (2.1), el protagonista intenta quedar en estos dos mundos y reconciliarlos en vano: intenta reparar el departamento, sigue trabajando, lee libros de índole no racional y se

⁸⁴ Meacham, 1995: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [28/01/07]

⁸⁵ Cortázar, 1986: 29

⁸⁶ Cortázar, 1986: 31

⁸⁷ Cortázar, 1986: 31

⁸⁸ Traducción literal que proviene de Van Eekert, 2004: 71

destruye el departamento a la vez... Helmy F. Giacoman lo resume de este modo: “la dualidad difícilmente se resuelve en la unidad; se cerraría en un vértice, un punto, ente sin dimensión y por tanto sin proyección [sic]. Julio Cortázar no acostumbra casi nunca a colocar punto final”⁸⁹. En consecuencia, el protagonista pierde su identidad a causa de su indecisión. El filósofo Claudio Magris formula su visión sobre el hombre posmoderno en *Knack* de esta manera: “el sujeto nunca puede afirmarse jamás, cambia enteramente, pierda su identidad”⁹⁰. De esta manera, llegamos a la conclusión de que la coexistencia entre la tradición y la (post)modernidad no es posible. Ahora podemos entender por qué el protagonista favorece la muerte.

También en su vida Julio Cortázar oscila entre dos mundos: su apreciación por la cultura francesa y París, la capital en la que se albergan/albergaban muchos escritores que pertenecían a corrientes cerca de lo fantástico (como por ejemplo el surrealismo⁹¹, futurismo, dadaísmo y el cubismo⁹²). Después de la publicación de *Bestiario*, Cortázar se fue a Francia, lo que confirma su afiliación a este país. De todos modos, Cortázar sigue siendo un argentino que admira también su propia Argentina. Con respecto a lo « argentino » en Cortázar, no debe sorprender que le llamen a Cortázar “un argentino en París”⁹³. Además, en este cuento el protagonista se encuentra en Buenos Aires, mientras que Andrée está en París. De esta manera hay también una tensión entre dos personajes tan distantes el uno del otro. Se puede decir que Buenos Aires representa lo fantástico y que París simboliza lo cultural y lo razonable. No obstante, París se sitúa también en un dualismo: de un lado hay la atmósfera presente de la cultura occidental, de otro lado hay corrientes en las que lo fantástico tiene un papel importante. Así, podemos constatar que Julio Cortázar no sigue una línea recta, sino caminos muy duales...

Meacham lo entiende de otra manera. Propone que el protagonista no se dé cuenta de que la solución viene de los conejitos. En su opinión, “el protagonista es incapaz de aceptar la cura de la manera que su propio cuerpo propone: la resiste y, por eso, muere”⁹⁴. Esta autora percibe la liberación del protagonista en términos bahktinianos. Los conejitos serían así figuras

⁸⁹ Giacoman, 1972: 215

⁹⁰ Traducción literal que proviene de Luyten, 2007: 120

⁹¹ Mora, 1995: 108

⁹² Futurismo, dadaísmo y el cubismo: véase Amestoy, 1986: 156

⁹³ Giacoman, 1972: 238

⁹⁴ Meacham, 1995: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [29/01/07]

del realismo grotesco (o más bien, por ser contemporánea, del grotesco realista) que Bajtin explica en detalle. En vez de ver a los conejitos como una alucinación paranoica, con la lente de Bajtin la figura del conejo se revala como: "...la fuerza productora y regeneradora de la tierra y el cuerpo...el correctivo natural corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales"⁹⁵.

Si uno concibe el comportamiento grotesco de los conejitos como una tentación de liberar al protagonista, podemos entender por qué intentan reducir a cenizas el pasado y curar al protagonista de la enfermedad de la modernidad (que causa ambigüedad).

¡En resumen, los conejitos liberarían así al protagonista y le sujetarían a una regeneración bakhtiniana efectuada sobre estas cenizas, con lo que su sentimiento malo desaparecería! No obstante, la regeneración no funciona. La responsabilidad que conlleva esta regeneración es demasiado grande: "las criaturas cortazarianas están condenadas a demarcar sus espacios de juego, a aceptar la existencia y darle forma. Esta responsabilidad ilimitada produce angustia y desesperación"⁹⁶. Al final del cuento, podemos constatar que un mejoramiento de su situación y una regeneración tras la crisis del protagonista son imposibles. Prefiere dar el nuevo futuro, que aparece simbólicamente al amanecer de un nuevo día bajo el sol, a los colegiales (no es accidental que dé el futuro a niños) sin que continúe viviendo:

Entonces está el amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tanto más. Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. [...] el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.⁹⁷

Pues, en vez de reconciliar los dos lados, lo fantástico y lo racional, se deshace de esta responsabilidad demasiado insoportable. De esta manera, el protagonista muestra que no puede funcionar en este tiempo tan conflictivo. Buscando un equilibrio, se desequilibra a sí mismo. La consecuencia es grave: matándose a sí mismo, prefiere pasar la responsabilidad a los jóvenes. Parece muy cobarde, pero vimos que el protagonista intentó por lo menos hacerlo...

⁹⁵ Meacham, 1995: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [29/01/07]

⁹⁶ Luna-Escudero-Alie, María E., 2004: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cortaexi.html> [31/01/07]

⁹⁷ Cortázar, 1986: 35

2.2.2.3.4 Interpretación de la presencia literaria

Si pasamos a otra interpretación de la modernidad, más bien en relación a la literatura, hemos de observar que el protagonista, tal como lo fue Julio Cortázar, no sólo muestra interés en las obras modernas, sino también en los tiempos clásicos (aunque hay solamente un ejemplo). En “Carta a una señorita en París” figuran tanto referencias a obras de la modernidad así como referencias a obras de la tradición clásica. Por ejemplo, expresa el deseo de leer “todos sus Giraudoux, Andréé, y la historia argentina de López que tiene usted en el anaquel más bajo”⁹⁸. En la página que sigue a este ejemplo podemos postular –hipotéticamente– que Julio Cortázar intencionadamente separa los nombres de Luis y Jorge para referir a Jorge Luis Borges (“es Luis que me invita a caminar o Jorge que me guarda un concierto”⁹⁹). Asimismo se refiere a Ozenfant¹⁰⁰ (músico francés), Gide, Troyat y Giraudoux (véanse algunas líneas antes) para mostrar su afinidad con la cultura francesa: “mi Gide que se atrasa, Troyat que no he traducido”¹⁰¹.

Notemos que Gide era uno de sus autores favoritos como lo observa Standish: “we know that Gide was one of Cortázar’s preferred authors”¹⁰². Disponemos de algunos datos para probar la importancia de la obra de Gide en la vida de Julio Cortázar. Según Juan Gustavo Cobo Borda, Gide le abrió a Cortázar el camino “hacia una exploración existencialista-sensorial [...]. Una impregnación de lo no dicho y oculto. Un tantear por nuevos caminos que rompan el esquematismo binario judeo-cristiano”¹⁰³. Todos estos elementos vuelven también en “Carta a una señorita en París”. Retomemos por ejemplo la búsqueda de lo oculto, lo que se puede llamar en este caso « el otro lado de las cosas ». Cobo Borda sugiere que en las novelas de Gide, Cortázar encontraba “una vía de acceso al otro lado de las cosas”, la que pone todo en cuestión¹⁰⁴. Con respecto al arte de escribir cuentos, Cortázar pensaba haber aprendido personalmente algo de los escritos de Gide:

⁹⁸ Cortázar, 1986: 30

⁹⁹ Cortázar, 1986: 31

¹⁰⁰ Cortázar, 1986: 24

¹⁰¹ Cortázar, 1986: 32

¹⁰² Standish, 2001: 17

¹⁰³ Cobo Borda, 2004: 5

¹⁰⁴ Cobo Borda, 2004: 5

El Gide que con tanta frecuencia cita Cortázar sobre la necesidad de no apoyarse en el impulso adquirido, de cortar y pasar a otra escena, de suspender lo consabido e internarse por inexploradas vías, determinaría mucho de su técnica de corte y montaje, de suspenso y asomo a otras perspectivas.^{105/106}

Un último caso de coincidencia con Gide se encuentra en el repaso de todo el repertorio de la tradición clásica, tan perceptible en varios de los poemas y cuentos cortazarianos. En “Carta a una señorita en París”, hay un sólo ejemplo, es decir la referencia al busto de Antinoo¹⁰⁷.

Los demás ejemplos constituyen referencias a Miguel de Unamuno¹⁰⁸ y a Augusto Torres¹⁰⁹. Juan José Barrientos descubrió que el conocimiento de estos autores es un elemento biográfico. En efecto, Julio Cortázar, al escribir sus cuentos, se daba cuenta de su buen conocimiento de autores franceses y de otros escritores: “no los hubiera escrito si no hubiera leído muchos otros relatos y si no hubiera conocido la tradición a la que a menudo se oponen sus cuentos”¹¹⁰.

III. EL LENGUAJE

Otro aspecto del cuento cortazariano es el lenguaje que utiliza el escritor para acercarse a lo fantástico. En este cuento se observan muchos recursos lingüísticos que sirven para expresar lo fantástico: evitando el lenguaje no poético que remite a la racionalidad, Julio Cortázar se ve obligado a utilizar la poesía, la música y algunos recursos estilísticos. Estos recursos cambian la relación que solemos tener con el lenguaje. Pero tenemos que notar que este último es un producto que proviene de la razón humana, instrumento de que se sirve también Cortázar. ¿No parece muy paradójico que se sirva de un producto de la razón humana, la razón que él rechaza con mucha vehemencia? Sí, pero escribe alejándose de este código: escoge sus palabras con tanta sensibilidad que el lenguaje no se parece al lenguaje común y así sentimos la presencia de lo fantástico.

¹⁰⁵ Cobo Borda, 2004: 6

¹⁰⁶ En esta cita, se destaca también que el cine influye

¹⁰⁷ Cortázar, 1986: 33

¹⁰⁸ Cortázar, 1986: 30

¹⁰⁹ Cortázar, 1986: 33

¹¹⁰ Barrientos, 1986: 67

3.1. La ambigüedad

Lo que llama la atención en las palabras del protagonista es que pronuncia algunas frases enigmáticas y ambiguas. Esta parte podría formar un conjunto con la parte 2.2.2.3.2. *Interpretación autobiográfica*, porque la ambigüedad es una característica del hombre posmoderno y confirma este mal sentimiento por parte del protagonista. Pero lo analizamos en otro apartado, porque esta ambigüedad juega un gran papel en este cuento visto que se nos confronta con la indecisión y el desconocimiento (de su verdadera situación) del protagonista. ¿Qué es lo que tiene que hacer? El mismo protagonista no lo sabe: De un lado, quiere a estos conejitos que, a su vez, le adoran. Los incorpora en su vida: su intento era de “implantar un sistema dentro de lo absurdo”¹¹¹. Sin embargo, el sistema no es fijo puesto que los conejitos ya crecidos se rebelan contra el sistema. En lugar de dejar que ataquen el ámbito y el orden tan cerrado, el protagonista hace todo para reparar los daños. Es muy ambiguo: por una parte, el protagonista cuida de los conejitos y por otra parte está luchando contra los daños que causan los conejitos ya crecidos. Se muestra aquí la indecisión por parte del protagonista. No sabe qué hacer...

3.1.1. Relación con lo fantástico

Se manifiesta de manera muy clara esta ambigüedad en las palabras del protagonista: hay algunas frases que están llenas de contradicciones. El primer ejemplo se encuentra en la primera página del cuento: “Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia”¹¹². ¿cómo uno puede oponerse a algo y aceptarlo al mismo tiempo? Es una frase que no corresponde al pensamiento racional. Otra frase ambigua es “pero no le escribo por eso, 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”¹¹³. Parece que el protagonista no quiere tocar a la esencia de su carta. Hay información innecesario. ¡Según nosotros es mucho más importante que envíe esta carta para informar a Andrée y no el hecho de que le guste escribir cartas y que esté lloviendo fuera (lo que le impide ir fuera de la casa)!

¹¹¹ Filer, 1970: 41

¹¹² Cortázar, 1986: 23

¹¹³ Cortázar, 1986: 24

3.1.2. Ejemplos

También en sus sentimientos se observa esta dicotomía: “elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible”¹¹⁴, “qué alivio, qué paz, qué horror, Andréé”¹¹⁵. En cuanto a los conejitos, son descritos de manera dual: “el conejito parece normal, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño y perfect como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito”¹¹⁶. De este modo, uno puede preguntarse si los conejitos existen o no... El protagonista mismo también parece dudar la existencia de los conejitos, lo que podemos ver en el ejemplo muy significativo a nuestro modo de ver: “como un poema en los primeros minutos, el fruto de una noche de Idumea: tan de uno que uno mismo... y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta”¹¹⁷. ¿Existen los conejitos en realidad o solamente existen en las palabras escritas que provienen de la mente del protagonista (“su llano mundo blanco tamaño carta”)? Finalmente mencionamos un último ejemplo: “solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha-. Así, Andréé, o de otro modo, pero siempre así”¹¹⁸. El lector sigue confundido cuando lee esta frase, es lo menos que podemos decir... Más adelante, profundizaremos nuestro análisis sobre la ambigüedad con la tesis de que el protagonista se autocrítica y que sus palabras son solamente productos de su propia imaginación.

3.2. Lenguaje poético y musical

3.2.1. Relación con lo fantástico

Con mucha admiración señalamos que la descripción minuciosa de los hechos en el cuento se observa en muchas ocasiones. Algunos pasajes son muy poéticos en este cuento: el lenguaje de Julio Cortázar ayuda mucho a aumentar la tensión y la presencia de lo fantástico. La descripción a veces poética por parte del protagonista refleja el amor por la poesía que Cortázar tenía en su vida. No sorprende que Cortázar escribiera un poemario (*Presencia*), antes de comenzar su carrera cuentística: “Su iniciación en las letras data de 1938, con la

¹¹⁴ Cortázar, 1986: 25

¹¹⁵ Cortázar, 1986: 31

¹¹⁶ Cortázar, 1986: 25

¹¹⁷ Cortázar, 1986: 27

¹¹⁸ Cortázar, 1986: 31

aparición de un pequeño libro de sonetos, firmado con el seudónimo de Julio Denis”¹¹⁹. En *Conversaciones con Cortázar* el escritor argentino declara que la poesía fue su intención inicial porque

*Las primeras obras de la humanidad fueron poéticas. Los primeros textos filosóficos son poemas. Los presocráticos, por ejemplo, los grandes metafísicos; Parménides es un poeta; Platón puede ser considerado un poeta; los grandes textos cosmogónicos son poemas.*¹²⁰

También a Saúl Yurkievich Cortázar le explica que la poesía es el foco central de su obra:

*Nunca olvido que la filosofía griega no comenzó por la prosa sino por la poesía. [...]. Mirando históricamente, se diría que en el mundo grecolatino la poesía precede a la prosa, así como en la infancia del hombre la poesía viene antes que la prosa.*¹²¹

Respecto a estas opiniones, podemos entender por qué Julio Cortázar opta por la poesía: el hombre presocrático era un hombre que tenía otra visión del mundo. Entendía el mundo no a base de la razón, sino a base de principios que ahora consideramos como “mecanismos mágicos”¹²². Así vemos la relación con lo fantástico: lo que acaece en nuestro cuento parece muy mágico y se puede situar lo mágico en la misma dimensión que lo fantástico. Efectivamente, podemos confirmar que vomitar conejitos es algo muy mágico. Standish lo ilustra con la explicación siguiente: “this sort of writing is then compared to Baudelaire’s concept of the magical properties of poetry. The story depends on qualities that characterize poetry and music: tension rhythm, internal pulse, the irruption of the unforeseen within a framework of the familiar”¹²³. De ahí que Cortázar utilice un lenguaje poético: escribiendo poesía, se acerca a lo fantástico. Por la misma razón, Standish asocia lo mágico con lo fantástico.

¹¹⁹ Filer, 1970: 2

¹²⁰ Bermejo, 1978: 16

¹²¹ Yurkievich, 1994: 59

¹²² Bermejo, 1978: 16

¹²³ Standish, 2001: 82

En la cita de Standish notamos también que Cortázar habla sobre los niños: estarían más cerca de lo fantástico, porque cuando escriben algo -estando a solas¹²⁴- su obrita sería más poética que prosaica¹²⁵. La poesía es como un retorno a un tiempo que admitía la sensibilidad, un tiempo en que vivía el hombre presocrático. Este hombre creía en lo fantástico y todavía no conocía los principios de la razón que caracteriza nuestro mundo artificial. En cuanto a los niños, con su sensibilidad vuelve este tiempo y así Cortázar muestra que lo fantástico rompe con la razón que domina el mundo de los adultos.

Hay también comparaciones musicales que revelan un lenguaje poético: “mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart”¹²⁶. Su amor por la música se observa aquí de manera muy clara. Junto con la poesía, la música tiene para Cortázar la fuerza de acercarse a lo fantástico. Alazraki lo ilustra de esta manera:

*El interés de Cortázar por la música y en particular por el jazz, y testimonia algunas de las preocupaciones cardinales de su generación: la poesía como exploración, la vida como misterio insoluble, la autenticidad como la prueba última y primera de la literatura, el tiempo, la soledad y la muerte.*¹²⁷

De este modo, las referencias a la música y su descripción poética nos enseñan algo sobre nuestra condición existencial. Nos ayudan a ir más allá: en la realidad estamos cegados por lo artificial que regla nuestras vidas, pero podemos distanciarnos de esta realidad falsa a través de la música (y de la poesía). Con esta idea, nos referimos al filósofo existencialista Jean-Paul Sartre. Se puede ver su pensamiento como “una reacción contra la tradición racionalista francesa impuesta por René Descartes”¹²⁸. Al rechazar el racionalismo, podemos tocar la esencia de la vida: como la poesía, la música significa un “retorno al ser”¹²⁹. Asimismo podemos entender el sentimiento del protagonista: este lenguaje musical (y poético) proviene

¹²⁴ Bermejo, 1978: 17

¹²⁵ Bermejo, 1978: 17

¹²⁶ Cortázar, 1986: 24

¹²⁷ Alazraki, 1994: 35

¹²⁸ Luna-Escudero-Alie, María E., 2004: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cortaexi.html> [30/01/07]

¹²⁹ Alazraki, 1994, 37

de un hombre que “no está contento con la realidad circundante, rechaza y denuncia las reglas sociales, busca un mundo más amplio e integral para salvar lo verdaderamente humano”¹³⁰.

3.2.2. Ejemplos

Analicemos algunos fragmentos en la primera página del cuento que prueban la presencia de lo poético en “Carta a una señorita en París”. Al inicio del cuento el protagonista quiere cambiar el orden en el departamento, pero le es casi imposible hacerlo. Describe este momento de la siguiente manera: “y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones”¹³¹. Constatamos que hay una acumulación de palabras y de comas -lo que se llama asíndeton¹³², construcción a menudo utilizada en la poesía- que refleja la debilidad del protagonista en relación a este orden. La comparación que sigue a este asíndeton es también muy poética. Se aumenta la sensación del sentimiento malo del protagonista. Esta descripción proviene del interior profundo del protagonista y penetra muy fuertemente en la mente del lector. El lenguaje poético nos abre así la puerta a lo fantástico y en consecuencia podemos entender, paulatinamente, los sentimientos malos del protagonista hacia el ámbito que le afecta tanto.

En la misma página encontramos “cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente [...]”¹³³. Aparte de la doble presencia de la c en “cuán culpable”, que expresa la dureza al desplazar los objetos en el departamento y al cambiar el orden que reina en ella, se repite el verbo “poner”, por lo que Cortázar pone énfasis en el miedo por parte del protagonista. Casi no se atreve a pensar en las consecuencias. El orden en el departamento es tan sagrado, que sabe que al desplazar tal o cual objeto, cometerá un error. También hay anáfora del verbo “mover” en la frase siguiente: “mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de [...]” que expresa el mismo sentimiento horrible al desplazar algo en el departamento. Al lado de este recurso estilístico, llama también la atención otro asíndeton: “y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una

¹³⁰ Scholz, 1977: 32

¹³¹ Cortázar, 1986: 24

¹³² “Figura que afecta a la construcción sintáctica del enunciado y que consiste en la omisión de nexos o conjunciones entre palabras, proposiciones u oraciones. Esta ausencia de nexos confiere al texto una mayor fluidez verbal, al tiempo que transmite una sensación de movimiento y dinamismo o de apasionamiento, y contribuye a intensificar la fuerza expresiva y el tono del mensaje”

(<http://www.uchile.cl/cultura/actividades/glosario/asindeton.htm> [10/04/07])

¹³³ Cortázar, 1986: 23

fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar”¹³⁴. Esta acumulación de elementos visuales, el oído, el olor prueba claramente que se trata de una mezcla de los sentidos. El protagonista siente en todas partes este orden que reina en el departamento, lo que trasluce en sus palabras. La consecuencia es que se confronta al lector con lo natural (aunque este orden es artificial). Se opone a lo artificial, que ya comentamos en otras partes. Hay también un asíndeton al observar todas estas comas, lo que crea un efecto de desconcierto y de desesperación en el protagonista al confrontarse a este orden.

IV. METALENGUAJE

En la carta que escribe el protagonista, hay algunas referencias al acto de escribir cartas. El autor refiere a sus propias palabras y a la posible interpretación de sus palabras. Como ya lo hemos visto en la parte sobre la ambigüedad, se puede interpretar el texto de diferentes modos. No sólo tiene como consecuencia que Andrée sea muy confusa al leer la carta, sino también el lector quien lee el cuento. Hay una duda constante en las palabras del autor. Con este acto autorreflexivo, el autor quiere llamar la atención sobre el valor de verdad que prestamos a sus palabras. Su situación es tan alarmante que se autocrítica al final del cuento. Analizamos algunos pasajes en los que el autor se « autocuestiona ». En primer lugar, se describen los conejitos como un poema, pues como una creación literaria y no como una verdad extraliteraria:

*Andrée, un mes es un conejo, hace de veras a un conejo; pero el minuto inicial, cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia inajenable... Como un poema en los primeros minutos, el fruto de una noche de Idumea: [...] tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta.*¹³⁵

Con estas palabras, el lector (y Andrée) puede preguntarse si estos conejitos son productos de la imaginación o no.

La ficción (la historia que se narra) en este cuento es que el protagonista vomita conejitos. Al analizar el comportamiento de los conejitos, constatamos que son la corporeización de tal o

¹³⁴ Cortázar, 1986: 23

¹³⁵ Cortázar, 1986: 27

cual enfermedad mental (tal vez la enfermedad de la modernidad como hemos sugerido). Julio Cortázar lo dijo de esta manera: “se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso”¹³⁶. Se enmascara así la enfermedad mental que tiene el protagonista. En este caso, se puede hablar de una alegoría, puesto que se transmite el contenido de otra manera (indirectamente):

*“Carta a una señorita” codifica el metatexto por recurso a patrones alegóricos más sutiles, pero todavía inscritos a nivel de la acción narrada. Una metáfora sostenida permite extrapolar la analogía del proceso creador, una vez más configurado según las líneas surrealistas.*¹³⁷

En consecuencia, los conejitos forman parte de lo que podemos llamar metaficción. No se trata de que haya conejitos, sino del mensaje escondido que el protagonista quiere transmitir. Amestoy explica que el surrealismo juega un gran papel al analizar este acto autorreflexivo: “El escritor como médium bretoniano de un poder que lo trasciende. El discurso como fuerza automática que arrasa con los códigos rígidos de la tradición. La nueva palabra que crece a expensas del orden esteticista que destruye y así transforma y vitaliza”¹³⁸. Con esta explicación, el protagonista puede culpabilizar a un poder que lo trasciende y que lo obliga a escribir. Pero tenemos que añadir que el lector (y André) tiene muchas dificultades al leer el cuento visto que, a causa de esta fuerza automática, hay “fragmentación, elipsis, superposición de convenciones literarias y códigos ficticios dispares, suspensión del proceso conceptual”¹³⁹ (que son las características del posmodernismo). Asimismo, el protagonista informa a André que ella leerá la carta de otra manera:

*Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mí este lado del papel, este lado de mi carta continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones.*¹⁴⁰

¹³⁶ Cortázar, 1970: <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [31/01/07]

¹³⁷ Amestoy, 1986: 156

¹³⁸ Amestoy, 1986: 156

¹³⁹ Amestoy, 1986: 156

¹⁴⁰ Cortázar, 1986: 35

Pues, Andrée no podrá descifrar correctamente el (o los) mensaje(s) que el protagonista deja. El contenido tanto como la forma son tan confusos que Andrée no comprenderá por qué el protagonista se mata a sí mismo. Hay demasiada confusión...

V. EL USO DE LA CARTA EN “CARTA A UNA SEÑORITA EN PARIS”

5.1 La carta: presencia y ausencia, espacio interior y espacio exterior

El protagonista escoge escribir una carta para pasar mensajes a Andrée. Normalmente uno ofrece al destinatario la oportunidad de responder a una carta, pero no es el caso de “Carta a una señorita en París”. Otras características de una carta son:

the letter nevertheless mediates presence and absence, intimacy and abandonment [...]. It can emphasize either the distance between the writer and addressee or its function as a connector, a bridge between two. It can also demonstrate the gap between self and world, enacting a dialectic of private and public in its elements of plot as well as in its textual strategies.¹⁴¹

De un lado, al escribir esta carta, el protagonista simboliza su propia presencia. Asimismo subraya la presencia simbólica y la cercanía de la mujer en la habitación, aunque esta última no está en el departamento (lejanía). De otro lado, después de su muerte, el autor de la carta simboliza su propia ausencia con su muerte y su presencia con su carta dejada, mientras que Andrée estará físicamente presente en la habitación. Pues, los dos personajes nunca se acercan el uno al otro. Por esta razón, podemos decir que el objetivo normal de una carta no está cumplido, porque el protagonista no leerá la respuesta de su destinataria y la ausencia es escondida por una presencia simbólica. Esta tensión entre presencia simbólica y ausencia física se hace insoportable al final de la carta. El protagonista se suicida y por eso podemos proponer que esta carta es una nota de suicidio¹⁴², y por consiguiente una respuesta es imposible.

¹⁴¹ O’Gorman, 1986: 492

¹⁴² Aunque no se sabe a ciencia cierta, nosotros partimos del hecho que acaece este suicidio de veras

En su situación, el protagonista comienza un juego de presencia y ausencia con su entorno. Por una parte, no quiere que Sara lo vea con sus conejitos en el espacio interior (“he attempts to hide his bunnies from Sara, the housekeeper”¹⁴³), es decir la habitación en la que reside. Por otra parte, al final del cuento el protagonista se echa de su balcón para suicidarse (“in a letter which ought to be private, he suggests the conditions leading up to a disturbing –and disturbingly public- spectacle”¹⁴⁴). Con este acto significativo, revela el ámbito personal de André, porque los pasajeros fuera del departamento verán su cuerpo, la policía investigará toda la habitación y también la nota de suicidio: “the writer transgresses the very private space of Andrea’s apartment to violate the very public space of the sidewalk below –the space of the wider world in which Andrea and others move”¹⁴⁵.

5.2 La carta del patriarca

El protagonista se encuentra en un departamento dominado por la mujer. Como ya lo hemos visto, las mujeres son las representantes del orden en este departamento. El protagonista, un hombre que no soporta esta dominación por parte de la mujer, se siente atrapado en una « caja matriarcal ». A este respecto, Kathleen O’Gorman afirma lo siguiente: “he defines himself in terms of entrapment in the maternal body, giving birth to little bunnies against his will. And, more abstractly, the writer appropriates for himself the traditional markers of the feminine, depicting himself in terms of cultural constructions of gender”¹⁴⁶. En el discurso, el protagonista dice que vomita conejitos y que nacen como niños. Es su manera de dominar a la mujer. Por eso, se puede decir que su discurso es masculino, porque utiliza el poder típico del hombre. Además se apropia de una de las características más típicas de la mujer: su capacidad de parir. Cuando los conejitos intentan destruir la habitación de su amiga, lo podemos entender como una tentativa de violación. Juan Carlos Curutchet lo llama en su obra *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* “la cosificación del individuo, su apropiación por parte de elementos exteriores a su persona”¹⁴⁷. Sin embargo, esta cosificación no significa solamente que el protagonista refuerce su poder masculino, sino también que se femeniza a sí mismo. Es un hombre/mujer, porque tiene visiones fantásticas, lo que es típico de las mujeres.

¹⁴³ O’Gorman, 1986: 493

¹⁴⁴ O’Gorman, 1986: 493

¹⁴⁵ O’Gorman, 1986: 493

¹⁴⁶ O’Gorman, 1993: 491

¹⁴⁷ Curutchet, 1972: 24

Asimismo, podemos decir que Andrée es una mujer/hombre¹⁴⁸, porque se apropia de una característica típica del hombre: el pensamiento racional, o por lo menos el narrador le atribuye esta característica.

Notemos que el protagonista da solamente su visión –masculina y femenina- en la carta. La mujer no puede responder o defenderse (“As the addressee, Andrea is constituted exclusively by the anonymous writer; she has no possibility of self-representation, no way to articulate herself”¹⁴⁹), porque al final del cuento decide no enviar la carta (“dejaré esta carta esperándola, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París”¹⁵⁰) y suicidarse (“no creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto”¹⁵¹).

Mientras que el protagonista es prisionero del orden cerrado en la habitación de su amiga, Andrée puede gozar de la libertad: “usted se ha ido a París, yo me quedé con el departamento de la calle Suipacha, elaboramos un simple y satisfactorio plan de mutua conveniencia hasta que septiembre la traiga de nuevo a Buenos Aires”¹⁵². Sin embargo, a los ojos del protagonista se desdobra la presencia de la mujer en este cuento: “not only does the writer occupy her home; he goes to great lengths to re-present it to Andrea as he perceives it, at once indentifying it with her –“como una reiteración visible de su alma” (19)- and noting its suffocating sense of order”¹⁵³. Así parece que Andrée no sólo está en París (con su cuerpo), sino que ocupa también todo el ambiente en su habitación. Pero en este caso el protagonista confunde la realidad con sus palabras. El protagonista piensa que Andrée está en el departamento, pero se deja engañar por sus propias ideas. A este efecto, O’Gorman expresa la visión falsa por parte del protagonista de esta manera: “there is no visible world of female culture even noted within this ostensibly female space”¹⁵⁴. Y cuando el protagonista nos presenta los artefactos culturales en la habitación de la mujer, solamente menciona los objetos en que aparecen hombres del pasado, escritores, músicos, etc.: Rará, Ozenfant, Mozart, Benny Carter, Giraudoux, López, Miguel de Unamuno, Franck, Gide, Troyat, Antinoo y Augusto

¹⁴⁸ Notemos que, según la profesora De Maeseneer, el nombre de Andrée puede referir a *andros*, lo que significaría que Andrée no sólo tiene características femeninas, sino también características masculinas. De esta manera, ella se parecería al protagonista.

¹⁴⁹ O’Gorman, 1993: 492

¹⁵⁰ Cortázar, 1986: 34

¹⁵¹ Cortázar, 1986: 35

¹⁵² Cortázar, 1986: 24

¹⁵³ O’Gorman, 1993: 491

¹⁵⁴ O’Gorman, 1993: 491

Torres¹⁵⁵. El protagonista transforma de este modo un lugar « femenino » en un lugar « masculino » con el objetivo de disminuir/destruir la dominación femenina:

*He determines its contours from an incontrovertible position of empowerment, presenting it with a decidedly masculine cast. Figuring the spatial dislocation of Andrea is critical to the writer's purpose: our "translator" transforms a female womb-like place into a site of male creation*¹⁵⁶.

O'Gorman añade que el poder del hombre crece tanto con la apropiación de lo femenino que va a sentirse como un dios¹⁵⁷:

*The writer simultaneously inscribes himself as a god: "[Y]o quisiera verlos quitos- un poco el sueño de todo dios, André, el sueño nunca cumplido de los dioses" (28) and "[E]s casi hermoso ver cómo les gusta pararse, nostalgia de lo humano distante, quizá imitación de su dios ambulando y mirándolos hosco" (30). Finally, "[E]tuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome" (32-33).*¹⁵⁸

No obstante, no creemos que el protagonista odie a las mujeres, porque intenta también reparar los daños causados por las conejitos. Como lo vimos anteriormente, las mujeres simbolizan el pensamiento racional y el orden. En nuestra opinión, si las mujeres no hubieran sido las representantes del racionalismo, el protagonista no habría mostrado su odio frente a ellas. Pero no solamente simbolizan el orden de índole racional. El protagonista se rebela también contra la burguesía de la que André forma parte:

El protagonista quiere afirmar su identidad rebelándose contra el mundo bello, delicado y armonioso construido por André, que representa el orden burgués y, en cierta medida, una clase social que para él es inalcanzable. Este contraste fuerte está

¹⁵⁵ En el orden en que se menciona en Cortázar, 1986: 23-34

¹⁵⁶ O'Gorman, 1993: 491

¹⁵⁷ La veneración de dioses era un uso de los tiempos que preceden al pensamiento. Entonces, se puede decir que tiene una relación con el retorno al tiempo presocrático del que hablamos en la parte sobre la poesía.

¹⁵⁸ O'Gorman, 1993: 492

*sofocando su personalidad con el mundo sombrío, inestable y deprimente en el que se ve a sí mismo.*¹⁵⁹

Esta constatación es muy contradictoria, visto que en los tiempos de la gran tradición de Occidente, los hombres simbolizaban el pensamiento racional y no las mujeres. Podemos constatar lo mismo al considerar la capacidad del protagonista de parir. Normalmente, el hombre no puede parir. Pero en este cuento, Cortázar nos describe un mundo al revés, en que hay muchas posibilidades...

¹⁵⁹ Yi-Ling Chen, 2003: ethesys.lib.pu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/getfile?URN=etd-0718105-170538&filename=etd-0718105-170538-3.pdf [30/01/07]

VI. CONCLUSIÓN

Para concluir, damos algunas observaciones personales. Aunque este cuento pertenece al género llamado fantástico, muchos autores lo han estudiado desde un ángulo racionalista. Por ejemplo, Willy Muñoz lo analiza en relación con la gran Tradición Occidental y la modernidad. Asimismo, Meacham lo relaciona con la modernidad. Del mismo modo, otros autores lo estudian desde un ángulo realista. Siempre lo han analizado en relación con o en contraste con el pensamiento racional o la realidad no fantástica. Nunca se ha estudiado desde un punto de vista exclusivamente fantástico (lo fantástico sólo puede existir merced a lo racional, porque pensamos siempre de manera dicotómica). De esta manera, parecen acentuar la imposibilidad de reconciliar lo fantástico y el racionalismo.

Sigamos nuestra observación crítica. Muchos autores dicen que el elemento autobiográfico juega un gran papel en este cuento. Notan que los conejitos son la corporeización de una enfermedad mental. Aunque Julio Cortázar afirma que se trata de una enfermedad mental, ¿podemos estar seguros de que esta experiencia forma la base de “Carta a una señorita en París”? Como Cortázar es autor de cuentos fantásticos, nos parece lícito decir que sus cuentos pueden nacer de su mente, de su fantasía y no de una experiencia de la vida real. Efectivamente, parece muy extraño que se pueda escribir un cuento fantástico a base de una experiencia realista.

Después de la lectura de “Carta a una señorita en París”, nos damos cuenta de que el protagonista es un personaje entre dos mundos. Siempre intenta buscar el equilibrio entre el mundo de pensamiento racional y el mundo de lo fantástico. Creemos que es la base de este cuento. En consecuencia, hay mucha ambigüedad, lo que confunde al lector. En cuanto al protagonista, no logra reconciliar estos dos mundos. Por esta razón, nos preguntamos si no había otra posibilidad que de matarse a sí mismo, a pesar del silencio y la incomunicación del protagonista. En la vida real, Julio Cortázar parece ser un hombre más completo que el protagonista en el cuento. Siempre ha intentado buscar un equilibrio entre su Argentina (el lado fantástico) y su Francia (el lado racional) así como dentro de París (el lado fantástico y el lado racional). Felizmente, se muda a París, la capital de Francia donde encuentra diferentes aproximaciones de la realidad, entre las que la aproximación fantástica tiene también su lugar. De esta manera, el hombre Cortázar es una persona tan completa como sus obras totalizadoras, es decir sus cuentos.

Celebremos a Julio Cortázar como hombre muy culto. Muestra en “Carta a una señorita en París” su conocimiento de la cultura francesa y de la Tradición Occidental en general (Es la característica típica de los escritores del boom que admiraban la cultura occidental). En una entrevista de Ernesto González Bermejo a Julio Cortázar, notamos que este escritor tiene un gran conocimiento de la literatura. Se trasluce este conocimiento en sus cuentos. Tal vez sea útil estudiar la presencia de lo literario en los cuentos de Cortázar, porque solamente encontramos un sólo artículo sobre este tema (el Gustavo Cobo Borda sobre la influencia de Gide en la obra de Cortázar).

También nos parece muy inteligente igualar a los hombres y mujeres. En este cuento, los hombres tienen rasgos femeninos y las mujeres tienen rasgos masculinos. De este modo, rompe con las dicotomías antiguas de la Tradición Occidental para probar que las mujeres también pueden tener características que no tenían según el hombre racional de la gran Tradición Occidental.

Finalmente, nos parece importante la crítica hacia el mundo racional. Coincidimos en su idea de que el pensamiento de los racionalistas es demasiado artificial. Cortázar nos enseña a criticar la manera en que vivimos, es decir por medio de esquemas muy monótonos (por ejemplo despertarse-trabajar-dormir). En consecuencia, perdemos la capacidad de pensar de manera más profunda. Este cuento nos ayuda a reevaluar nuestra existencia y a intentar cuestionar estos esquemas demasiado rígidos.

VII. BIBLIOGRAFÍA

7.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

7.1.1. OBRAS DE JULIO CORTÁZAR

Cortázar, Julio, *Bestiario*. Madrid, Alfaguara, 1986.

Cortázar, Julio, *Bestiarium. Verhalen. Vertaald door prof dr. J.A. van Praag en Barber van de Pol*. Amsterdam, Meulenhoff, 1984.

7.2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

7.2.1. LIBROS

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

Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, 1994.

Bermejo, Ernesto G., *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa, 1978.

Burgos, Fernando, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Madrid, Castalia, 1997.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Laffont, 1982.

Cortázar, Julio, *Último round*. México, Siglo XXI, 1974.

Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Siglo XXI de España, 1976.

Cruz, Julia G., *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid, Pliegos, 1988.

Curutchet, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid, Editora Nacional, 1972.

Filer, Malva E., *Los mundos de Julio Cortázar*. New York, Las Américas, 1970.

Giacoman, Helmy F., *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones en torno a su obra*. Madrid, Las Américas, 1972.

Giardinelli, Mempo, *Así se escribe un cuento*. México, Editorial Patria Nueva Imagen, 1998.

Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: toward a Postmodern Literature*. New York, New York University Press, 1971.

Hassan, Ihab y Sally Hassan (red.), *Innovation/Renovation. New Perspectives on the Humanities*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1983.

Mora, Carmen de, *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

Oviedo, José M., *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. Madrid, Alianza, 1992, 2 vols.

Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares, *Del cuento y de sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas, Monte Avila, 1997.

Pupo-Walker, Enrique, *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia, 1995.

Rojo, Violeta, *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas, Fundarte, 1996.

Scholz, László, *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires, Castañeda, 1977.

Standish, Peter, *Understanding Julio Cortázar*. Columbia, South Carolina Press, 2001.

Stavans, Ian, *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*. New York, Twayne Publishers, 1996.

Van Eekert, Geert, *Inleiding tot de Westerse Wijsbegeerte*. Antwerpen, Universitas, 2004.

Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid, ANAYA & Mario Muchnik, 1994.

7.2.2. ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Alazraki, Jaime, 'Imaginación e historia en Julio Cortázar'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 1-20.

Amestoy, Lida A., 'El lenguaje y su otro: metaficción y vanguardia en Cortázar'. In: Burgos, Fernando (red.), *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid, Orígenes, 1986, 155-161.

Barrientos, José Juan, 'Las palabras mágicas de Cortázar'. In: Mínguez, Linotipias (red.), *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid, 1986, vol.1, 61-70.

Berg, Mary G., 'Obsesionado con Glenda: Cortázar, Quiroga, Poe'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 211-219.

Cavallari, Hector M., 'Julio Cortázar: todos los juegos el juego'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 111-120.

Chanady, Amaryll, 'Julio Cortázar: una respuesta a la « literatura de agotamiento »'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 67-83.

Cifuentes, Claudio, 'Un personaje ausente en la fantasicidad de dos relatos de Julio Cortázar'. In: Mínguez, Linotipias (red.), *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid, 1986, vol. 2, 89-95.

Hernández de López, Ana M., 'Los ochenta mundos de la vuelta al día: el arte de Cortázar'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 191-198.

Kason, Nancy M., 'Las « pesadillas » metafóricas de Cortázar'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 149-156.

Luyten, Anna, 'Interview met Claudio Magris', *Knack* 4 (2007), 116-120.

Morello-Frosch, Marta, 'Espacios públicos y discurso clandestino en los cuentos de Julio Cortázar'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 75-84.

Muñoz, Willy O., 'La alegoría de la modernidad en « carta a una señorita en París »', *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 15 (1982), 33-40.

O'Gorman, Kathleen, 'The textual body in Cortázar's "carta a una señorita en París"', *RLA: Romance languages annual* 5 (1993), 491-494.

Oviedo, José M., 'Algunas reflexiones sobre el cuento y su proceso en hispanoamérica (1945-1995)', *Fóro hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos* 11 (1997): *El relato breve y sus alrededores*, 41-53.

Precht, Raoul, 'Rito y juego: dos isotopias en un relato de Julio Cortázar'. In: Mínguez, Linotipias (red.), *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Madrid, 1986, vol. 2, 135-143.

Rosenblat, Maria L., 'La nostalgia de la unidad en el cuento fantástico: « The fall of the house of Usher » y « Casa tomada »'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 199-210.

Tittler, Jonathan, 'Los dos solentinames de Julio Cortázar'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 85-92.

Tyler, Joseph, 'El elemento infantil en la ficción de Julio Cortázar'. In: Burgos, Fernando (red.), *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid, 1978, 157-165.

7.2.3. DOCUMENTOS DE INTERNET

Cobo Borda, Juan G., *Julio Cortázar, traductor*. 2004. [a consultar en:] <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/31JULIO%20CORT%C3%81ZAR,%20TRADUCTOR.pdf> [14/02/07]

Colás, Santiago, 'Living invention, or, the way of Cortázar', *Revista de estudios hispánicos*, 37 (2003), 189-212. [a consultar en:] http://www-personal.umich.edu/~scolas/Words/Essays/living_invention_essay.htm [05/02/07]

Cortázar, Julio, 'Algunos aspectos del cuento', *Diez años de la revista "Casa de las Américas"* 60 (1970). [a consultar en:] <http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html> [31/01/07]

- Cortázar, Julio, 'Del cuento breve y sus alrededores'. In: *Último round*. México, Siglo XXI, 1974. [a consultar en:] <http://www.literatura.us/cortazar/delcuento.html> [31/01/07]
- Epple, Juan A., 'Reseña de *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, Patrick Collard, ed. y *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Carmen de Mora', *El Cuento en Red* 3 (2001). [a consultar en:] http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_3/pdf/no3_epple.pdf [29/03/07]
- Georgescu, Paul A., *La búsqueda de lo humano en la obra de Julio Cortázar*. [a consultar en:] http://64.233.183.104/search?q=cache:MnqgSz5hwCEJ:cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_1_062.pdf+lo+narrativo+en+la+obra+de+Cort%C3%A1zar&hl=nl&gl=be&ct=clnk&cd=12 [31/01/07]
- Gómez, María E. y Katalina Tobón, *La otredad en el mundo de Julio Cortázar –Bestiario y Final del juego*. [a consultar en:] <http://www.monografias.com/trabajos10/otredad/otredad.shtml> [31/01/07]
- Hassan, Ihab, 'Toward a Concept of Postmodernism'. In: Hassan, Ihab, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, 1-10. [a consultar en:] <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf> [10/04/07]
- Levi Jaramillo, Enrique, 'El cuento como enigma y reto', *Maga* 41 (2000). [a consultar en:] http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_6/pdf/no6_jaramillo.pdf [06/02/07]
- Luna-Escudero-Alie, María E, 'Una lectura existencialista de la narrativa del primer Cortázar', *Especulo. Revista de estudios literarios* 28 (2004). [a consultar en:] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cortaexi.html> [30/01/07]
- Meacham, Deborah M., 'Lo bárbaro renovador: una función de los animales en la obra de Cortázar', *Anuario del Magister* 1 (1995). [a consultar en:] <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/anuario/ANUA-12.html> [07/09/06]
- Nieto, Nieves S., 'Rayuela: desde París a Buenos Aires o la búsqueda del antihéroe', *Especulo. Revista de estudios literarios* 28 (2004). [a consultar en:] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/rayuela.html> [31/01/07]
- Puleo, Alicia H., 'Mujer y sexualidad en la obra de Julio Cortázar'. In: *DEBATS 85: Misoginia e Idealización literaria*(2004). [a consultar en:] <http://www.alfonselmagnanim.com/DEBATS/85/quadern04.htm> [27/01/07]
- Sanjinés, José, 'Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar'. In: *American University Studies. Series XXII: Latin American Literature*. New York, Peter Lang, 1994. [a consultar en:] <http://www.sololiteratura.com/cor/josesangines.html> [31/01/07]
- Yi-Ling Chen, Teresa, *Tesina de Máster: Lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar*. Taichung (Taiwan), Universidad Provence, 2003. [a consultar en:] ethesys.lib.pu.edu.tw/ETD-db/ETD-search/getfile?URN=etd-0718105-170538&filename=etd-0718105-170538-3.pdf [30/01/07]

Yusti, Carlos, *Julio Cortázar, la viva luz de un cronopio*. [a consultar en:]
<http://www.lalectura.com/ensayo/ens-11.htm> [31/01/07]

7.2.4. SITIOS WEB

http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm [05/04/07]

<http://www.uchile.cl/cultura/actividades/glosario/asindeton.htm> [10/04/07]