

Ligia del Rosario Aragón González

**LA FANTÁSTICA REALIDAD EN LA OBRA DE JULIO CORTÁZAR.
ACERCAMIENTO A BESTIARIO**

Asesor: Lic. Teodoro Ramos

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

Guatemala, mayo de 2003

**Este estudio fue presentado por
la autora como trabajo de tesis
de Licenciada en Letras.**

Guatemala, mayo de 2003

Índice

1. Introducción	1
2. Marco teórico	2
Antecedentes	2
Justificaciones	3
Objetivos	4
Terminología narrativa utilizada	5
3. Marco metodológico	6
Método integral de análisis de E. Castelli	
Análisis de cuentos:	
Casa tomada	8
Carta a una señorita en París	17
Lejana	29
Ómnibus	40
Circe	52
Bestiario	71
4. Análisis de las características del género fantástico en los cuentos de Bestiario de Julio Cortázar	88
5. Conclusiones	94
6. Bibliografía	95
7. Apéndice: Biografía de Julio Cortázar	98

1. INTRODUCCIÓN

La literatura fantástica, hasta hace poco tiempo, había sido vista como subliteratura. La circulación de obras llamadas "fantásticas" y el abuso en el empleo de este término, son algunos de los motivos para que los especialistas consideraran a esas obras un producto inferior, que no constituye un género aparte. Los estudiosos que se han ocupado de analizarlo como tal y de determinar en qué consiste lo fantástico literario, han sido pocos. Sin embargo, gracias al trabajo de críticos y teóricos de la literatura, este género está siendo reivindicado actualmente.

Con este trabajo, se demostrará que un elemento, motivo o tema, según la forma como sea tratado, puede funcionar como fantástico dentro de una obra y no que existen temas, motivos y elementos propios de la literatura fantástica. Es el contexto donde se hallen y su tratamiento lo que le dan sus caracteres fantásticos. Para ello se analiza cómo Julio Cortázar, en los cuentos contenidos en Bestiario, parte de la realidad cotidiana para crear textos fantásticos. Es decir, lo fantástico literario en Cortázar, entre otros autores, se aleja de las historias de fantasmas y aparecidos catalogadas como literatura fantástica. La obra del autor argentino, dentro de este género, marca una profunda diferencia en relación con obras europeas, donde este tipo de textos surgió. Para él la realidad es fantástica, como ha dicho, al punto de que sus cuentos son realistas, según su concepción.

Para llevar a cabo este estudio se utilizó el método de análisis integral desarrollado por el crítico argentino Eugenio Castellí. Este método presenta la facilidad de englobar diferentes puntos de vista desde los cuales acercarse a la obra literaria: semiótico, lingüístico, estructural, elementos gracias a los cuales pudo llegar a determinarse en qué forma Cortázar trata los sucesos de la vida cotidiana para convertirlos en hechos que despertaran en el lector el sentimiento de lo fantástico.

Además, se maneja la terminología narrativa empleada por Genette, Greimas y Barthes, a través de la estudiosa mexicana Helena Bérístain y del trabajo de tesis del licenciado Teodoro Ramos.

Este estudio fue realizado a lo largo de varios años, gracias al apoyo de los licenciados Teodoro Ramos, Margarita Morales, Blanca Rosa González y Jorge Aragón G. Especial mención merecen Francisco, María Regina y Ana Jimena quienes han sido mi fuerza para seguir adelante. A ellos va dedicado este logro; mi agradecimiento y cariño sincero por su ayuda.

2. MARCO TEÓRICO

ANTECEDENTES

El estudio, la investigación y la crítica literaria de la obra de Julio Cortázar en nuestro medio no han sido tan abundantes como en otros países, donde la obra del escritor argentino es objeto de crítica desde los más diversos puntos de vista debido a su diversidad y abundancia, a lo novedoso que resultan sus textos y a la multiplicidad de significados que se pueden extraer de ellos. Además su vasta obra abarca todos los géneros literarios e incluso algunos de sus libros no puede ser clasificados en ninguno de ellos.

Específicamente en Guatemala, la narrativa de Cortázar fue estudiada a partir de Rayuela, su novela más conocida, por Anabella Acevedo Leal de la Universidad Rafael Landívar. En ese trabajo de tesis, se hace un estudio no sólo de la obra mencionada, sino también de la cuentística cortazariana, en especial de Las armas secretas. La tesis trata sobre los métodos utilizados por el escritor argentino en sus obras narrativas.

En relación con la literatura fantástica, la licenciada Olga Solís de Calderón de la Universidad de San Carlos de Guatemala realizó su tesis acerca de los elementos fantásticos en Zama, de Antonio di Benedetto. Con su trabajo de tesis, la licenciada de Calderón demuestra como lo fantástico no es más que una forma de transformar la realidad que rodea al escritor quien parte de ella para crear un nuevo mundo.

Así mismo, en la Facultad de Humanidades de la USAC la obra de Cortázar es lectura sugerida u obligatoria en los cursos de Narrativa Hispanoamericana del siglo XX y Taller de Crítica.

En cuanto a estudios realizados fuera de nuestras fronteras, sobresalen el de Evelyn Picón Garfield acerca del surrealismo en la obra de Cortázar; el de Jaime Alazraki, una poética de lo neofantástico a partir de los cuentos de Cortázar, y el de Flora Botton Burlá, un intento de delimitación del género fantástico partiendo de textos seleccionados de Borges, Cortázar y García Márquez. Quizá el trabajo que tenga más relación con el título de esta tesis, sea el de Ana María Barrenechea sobre la literatura fantástica argentina, en el cual se presentan textos de Cortázar. Se le incluye también en la Antología de la literatura fantástica preparada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

El estudio de la literatura fantástica ha cobrado fuerza a partir de los trabajos realizados por Tzvetan Todorov, presentados en su libro Introducción a la literatura fantástica, en el cual se clasifican como un género este tipo de textos. Asimismo, reúne diferentes teorías, desde las propuestas por Vladimir Soloviov y Montague Rodes James, los más antiguos en tratar el tema de lo fantástico literario, hasta Roger Caillois, Louis Vax , Pierre-Georges Castex, H. P. Lovecraft y Peter Pendzoldt, más recientes.

JUSTIFICACIONES

La literatura fantástica argentina se distingue en gran medida de su antecesora europea, por las características propias de su cultura. La obra de Cortázar, dentro de este género, marca una profunda diferencia juntamente con la obra del también argentino Jorge Luis Borges. La diferencia entre ambos son los sitios donde se desarrollan sus relatos. Para Cortázar la realidad es fantástica, como ha dicho, al punto de que sus cuentos son realistas, según su concepción. El estudio de este género en nuestro país es importante puede servir como punto de partida para trabajar la obra de autores nacionales que se incluyeran en el mismo, además de presentar una metodología con la cual llevar a cabo esta labor.

El género fantástico

El género fantástico parte de que en el mundo conocido, los sucesos que ocurren son susceptibles de ser explicados, según las leyes de este mundo. Cuando es imposible explicar un hecho de acuerdo con esas normas, quien lo percibe puede optar por una de dos soluciones: o bien se trata de una ilusión o trastorno de los sentidos, de la imaginación y el mundo se mantiene igual; o bien, el acontecimiento sucedió en la realidad, y en el mundo operan leyes diferentes.

Lo fantástico es difícil de clasificar. Por un momento, pareciera ser parte de lo maravilloso, e inmediatamente se halla en el campo de lo extraño. Tzvetan Todorov ha estudiado lo fantástico, diferenciándolo de lo maravilloso y de lo extraño.

Lo maravilloso

El mundo maravilloso se presenta si el hecho insólito que se produce en el mundo tangible no puede ser explicado bajo las leyes que rigen este mundo, sino de acuerdo con normas que se aplican en un sistema distinto. A ese mundo pertenecen los cuentos de hadas, gran número de relatos folklóricos, ciertos relatos relacionados con regiones exóticas y aparatos y artefactos cuyo funcionamiento es desconocido, así como las historias de fantasmas, vampiros, hombres-lobo y espectros. Ambos mundos, el real y el maravilloso, coexisten sin conflictos. Los sucesos del mundo maravilloso no ponen en peligro la coherencia del mundo real.

Lo extraño

Lo extraño se manifiesta si el suceso insólito tiene una explicación gracias a las leyes del mundo real. El hecho es un producto de la ilusión, un truco, una mentira, o quizás un trastorno mental. En otros casos, al final del relato se le da una explicación lógica. Es claro que ese acontecimiento, por anormal que parezca, no representa en el mundo real una ruptura como para quebrantar sus leyes y su coherencia, puesto que se rige por ellas.

Lo fantástico

Si el fenómeno insólito que se produce en el mundo conocido no puede ser explicado según las leyes de ese mundo real, ni se da una explicación clara, aunque fuera inverosímil, se presenta un suceso fantástico. Para Todorov este hecho provoca en el lector un sentimiento de duda entre lo maravilloso y lo extraño y los textos que producen esa vacilación entre uno y otro mundo son calificados como fantásticos.

El hecho fantástico es el suceso insólito que, ocurrido dentro de los límites del mundo conocido por el lector, despierta en él una duda sobre si ese hecho ocurriría o no en realidad. Ese titubeo entre una y otra posibilidad de explicación, entre lo maravilloso y lo extraño, se conoce como lo fantástico.

OBJETIVOS

- Investigar la poética del género fantástico, específicamente en su narrativa.
- Analizar los procedimientos, por medio de los cuales Cortázar transforma la realidad cotidiana en hechos fantásticos dentro de los cuentos pertenecientes al género.
- Interpretar, de acuerdo con la poética del género fantástico, los cuentos contenidos en Bestiario.
- Clasificar, según una categorización específica del relato fantástico, los textos pertenecientes a Bestiario.

TERMINOLOGÍA NARRATIVA UTILIZADA

Analepsis

Empleo de restrospecciones.

Catálisis

Unidades de análisis de los relatos de carácter distribucional constituidas por nudos descriptivos o nudos narrativos.

Diégesis

Sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración.

Fábula

Serie de las acciones que integran la historia relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra, sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran.

Historia

Es el nombre dado por Barthes a la diégesis.

Mitema

Elemento aislado de un mito particular.

Mito

Es una ficción literaria en que se narran acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos en el principio de los tiempos. Su simbolismo es frecuentemente religioso.

Narrador autodiegético

Es aquél que narra su propia historia. Se le conoce como el héroe.

Narrador extradiegético o heterodiegético

Es el que no participa en los hechos relatados.

Narrador intradiegético u homodiegético

A la vez que narra los hechos participa en ellos como testigo o como observador.

Narrador metadiegético

Es el que, ubicado dentro de una narración en primer grado, relata otra historia ocurrida en otro momento o lugar, con otros o con los mismos personajes.

3. MARCO METODOLÓGICO

El método de análisis integral de Eugenio Castelli

Este método desarrollado por el crítico literario argentino intenta reunir en un solo análisis diferentes criterios para acercarse a la obra literaria. Cada parte del método se refiere a distintos aspectos que llevan al crítico a penetrar en la estructura más profunda del texto.

Con el fin de descubrir, analizar y clasificar los motivos que Cortázar utiliza en sus cuentos e interpretar en qué forma los trata para crear relatos fantásticos, se eligió este método que nos acerca al texto desde distintos puntos de vista (gramatical, semiótico, estructural).

Los momentos que integran el análisis son:

1. Segmentación lineal
Se refiere a la distribución del texto en partes atendiendo al tipo de forma de elocución que se trate o del tiempo de la narración a la cual se refiere.
2. Reconstrucción de la fábula
Se restituye el orden cronológico a la historia. Se dejan únicamente los segmentos narrativos y se ordenan de acuerdo con su sucesión temporal.
3. Normalización y reducción del texto
Se pretende despojar al texto de todas las categorías que introduzcan elementos subjetivos en él. Se relaciona cada acción con el personaje que actúa como sujeto.
4. Formalización del modelo
Se lleva a un grado de mayor síntesis y abstracción el texto analizado. Se identifica cada acción o grupo de acciones con un nombre que defina su función.
5. Determinación del tema
Se logra gracias al paso anterior, luego de ver objetivamente el texto.
6. La realidad representada
Se establecen relaciones entre la sociedad y el personaje de la narración. Se analiza si el individuo acepta o rechaza el contrato social con base en sus valores propios.

7. Simbolismo mítico

Se llega a una interpretación más profunda del texto a partir de los significados de los distintos símbolos y mitemas que pueden ser identificados en el mismo.

8. Plano sintomático

En este paso deben buscarse elementos de juicio sobre el autor y su obra ajenos al texto analizado, para establecer cómo se manifiesta su ideología dentro del mismo.

9. Manejo temporal

Se identifican los recursos narrativos que el autor emplea y el manejo que hace de ellos para relatar los hechos en el tiempo.

10. La focalización

Se refiere al punto de vista del relato, es decir a la posición que adopta el narrador en relación con los hechos relatados.

CASA TOMADA

1. Segmentación lineal

1. Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.
2. Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse.
3. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia.
4. A veces llegamos a creer que ella no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.
5. Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas.
6. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1,939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

7. Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia.
8. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pulóver está terminado no se puede repetirlo sin escándalo.
9. Un día encontré el cajón de debajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas.
10. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba.
11. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.
12. Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles.
13. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y pianos.
14. Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles.

15. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca.
16. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversión. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta.
17. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.
18. Fui a la cocina, calenté la pavita del mate, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:
- Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.
19. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.
- ¿Estás seguro?
Asentí.
- Entonces - dijo recogiendo las agujas - tendremos que vivir en este lado. Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor.
20. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.
21. Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene extrañaba unas carpetas, un par de pantuflas que tanto la abrigaban en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto sucedió solamente los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.
- No está aquí.
Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.
22. Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aún levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados.
23. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo.

24. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.
25. Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo.
26. A veces Irene decía:
- Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?
Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadrito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy.
27. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.
28. (Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba enseguida.
29. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave de velador, los mutuos y frecuente insomnios.
30. Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico.
31. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando parte tomada, nos poníamos a hablar en voz alta o Irene cantaba canciones de cuna.
32. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos.
33. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba enseguida).

34. Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias.
35. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y en el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.
36. No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.
- Han tomado esta parte - dijo Irene.
37. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo.
38. - ¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? - le pregunté inútilmente.
- No, nada.
Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.
39. Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

2. Reconstrucción de la fábula

El cuento se ha dividido en 39 segmentos, de los cuales algunos se refieren a la narración en sí y a los diálogos cortos que aparecen en el relato, otros a descripciones y unos a analepsis y a la exposición de sentimientos del narrador. Los segmentos narrativos corresponden a los números 15, 16, 17, 18, 19, 35, 36, 38 y 39. Los segmentos descriptivos son 3, 5, 12, 13, 22, 24, 25, 29, 30, 31 y 37. En otros segmentos, el narrador da a conocer sus sentimientos en relación con las cosas y los hechos que suceden: 1, 21, 25, 33. Son más los segmentos en que se hace alusión al otro personaje del cuento, la hermana del narrador: 5, 8, 11, 23, 37. En los segmentos 2, 4, 6, 9, 10, 13, 26, 27, 32 se describen o explican hechos acerca de la casa, el personaje central de la historia.

Finalmente, los segmentos 7, 14, 20, 28 y 34 son empleados por el autor como enlace de unos hechos pasados con otros presentes, dentro del relato.

La fábula queda de la siguiente forma 15, 16, 17, 18, 19, 35, 36, 38 y 39. Esta es la historia; el resto de segmentos presentan descripciones de la casa, de la hermana o del orden establecido antes y después de la toma de la casa.

3. Normalización y reducción del texto

El resumen del relato es:

El narrador y su hermana Irene viven solos en una gran casa.

Una noche, el narrador se dirige a la cocina y nota que la parte posterior de la casa ha sido tomada.

El narrador cierra la puerta que comunica hacia esa parte para impedir que la invasión progrese.

En la vida de los personajes, se establece un nuevo orden.

El resto de la casa también es invadida tiempo después.

El narrador e Irene deciden abandonar la casa y se marchan.

4. Formalización del modelo

Este relato es a primera vista muy sencillo. Los personajes, al inicio, no persiguen ningún objeto; su vida se desarrolla en un orden al cual se han habituado, algo que el autor realiza a cada momento (segmentos 3, 21, 22, 23, 24, 25). Ocurre una agresión, sin que se sepa quién o qué viene a perturbar el orden ya establecido. Los personajes no intentan saber el origen de la agresión, ni mucho menos los motivos. Simplemente organizan su vida nuevamente, ahora de acuerdo con las nuevas circunstancias y se adaptan no sin cierta dificultad. Es en este momento que se presenta la **carencia** y buscan un **objeto**: un orden y una rutina en sus vidas. Cuando se ha restablecido ese orden de nuevo, sucede una agresión en términos similares a los del primer hecho. Ante la **carencia**, los personajes van en busca del **objeto** y se retiran sin pelear y sin el deseo de saber por qué ha ocurrido el suceso. Obtienen un **castigo** sin haber cometido una acción que lo amerite.

En esta secuencia, llama la atención que no son los personajes quienes cometen alguna transgresión para alcanzar nuevamente el **objeto**. Más bien se produce una agresión sin que puedan explicarse de dónde proviene, aunque tampoco desean darle explicación al suceso (segmento 18). La **carencia** es generada por un hecho externo.

5. Determinación del tema

Después de la formalización del modelo puede determinarse que el tema del relato es **el rompimiento brusco del orden establecido**, rompimiento que perturba la vida de los personajes y genera en ellos una carencia que luego deberán remediar, aunque nunca lo logren.

6. La realidad representada

Cortázar representa la vida de dos seres que viven en una rutina a la cual se han acomodado y les es familiar. El entorno social y la relación que ambos tengan con él, no son determinantes, pues toda la vida de los personajes gira en torno a la casa, cuidarla, limpiarla e incluso pensar sobre cuál será el destino del inmueble. La sociedad está casi anulada; la verdadera vida es hacia adentro de la casa y no extramuros. Solamente se la menciona para explicar cómo se obtiene el dinero del cual viven y los utensilios que emplean para distraerse (segmentos 7 y 10).

En tal caso, se presenta un microcosmos con un orden reinante que depende en muy poco de elementos externos. Hay una oposición entre esa rutina que ha llegado a establecerse y la irrupción brusca de “algo” que la rompe. “Algo” externo, inexplicable, desconocido.

La sociedad y lo que ocurre en ella no interesan. Esta es una constante de los primeros textos escritos por Cortázar. Será más adelante (Libro de Manuel) cuando el autor se interese también por lo que sucede en la sociedad y lo incluya en su obra. Por el momento, el mundo que presenta Cortázar es reducido y en él todo está ordenado, pero esa organización no puede ser constante. Habrá una ruptura que provocará la búsqueda de un nuevo orden.

7. Simbolismo mítico

El mitema central del cuento es el mismo que le da título y en torno del cual giran las acciones de los personajes: la casa. A la vez que es símbolo se convierte en el motivo central del relato (segmento 7).

En cuanto recinto ordenado y cerrado, al igual que la ciudad y el templo, la casa simboliza el cosmos o el orden cósmico. La invasión de la privacidad, el rompimiento del orden que los hermanos mantienen en sus vidas, el acomodarse después a nuevas rutinas; la segunda invasión y la huida en búsqueda de otras rutinas, son sucesos que afectan a los personajes tal como los acontecimientos que ocurren en la vida diaria que modifican la organización de la existencia del ser humano.

El simbolismo de este cuento puede semejarse al mito del eterno retorno: el ser humano busca mantener un estilo de vida, a pesar de los contratiempos que lo afecten. Continuamente vuelve a la rutina de su vida.

Otro símbolo relacionado con Irene es el tejido (segmento 8). El tejer se identifica con la actuación de las fuerzas del destino sobre los personajes. El rompimiento del orden es un hecho que el ser humano no puede evitar en su vida, porque siempre ocurrirán sucesos que modifiquen ese orden, algunos conocidos, otros desconocidos como en el relato.

Un elemento que puede explicarse también como símbolo es la colección de sellos postales que el narrador recuerda poseer y que luego de la primera invasión se dedica a estudiar (segmento 25). Es una manera de evadirse de la realidad que lo rodea. Incluso se explica que el ruido en la cocina no les permitía a los hermanos escuchar posibles ruidos que vinieran de la parte tomada, y que ellos mismos hablaban en voz alta para evitar escuchar algo. Esta es una forma más de evitar el pensar, como el mismo narrador dirá “se puede vivir sin pensar” (segmento 27), en lo que ocurre en la otra parte de la casa.

8. Plano sintomático

Como ya se ha mencionado, el propio Cortázar expresa que no fue sino hasta su visita a La Habana, Cuba, que descubrió la existencia de un mundo distinto del que había estado presentando en sus obras anteriores. Esto puede comprobarse al leer los cuentos que forman Bestiario, en los cuales Cortázar presenta a los personajes ajenos a la realidad social circundante. Como se verá en el análisis de Lejana, es en este cuento en que el autor se refiere en alguna forma a la sociedad, aunque sea para enmarcar en ella el mundo interno de la protagonista. En Casa tomada los personajes son ajenos por completo al mundo exterior y acuden a él para únicamente cubrir sus necesidades primarias.

Otro hecho que se relaciona con la vida del autor, es que el narrador gustaba de la literatura francesa. Cortázar nació en Bruselas y a los cuatro años llegó a Argentina. Más adelante trabajará como traductor para la Unesco.

9. Manejo temporal

En el relato la secuencia principal es simple. El discurso descriptivo es de gran importancia, sobre todo los relacionados con la casa e Irene. La única analepsis de la historia se halla en el segmento 4, donde el narrador explica por qué su hermana y él no llegaron a casarse y se quedaron a vivir permanentemente en la casa. Como puede notarse, es otra forma de darle importancia a la casa; este hecho comprueba que se trata del punto focal del relato. En cuanto al discurso narrativo, éste es sencillo. Los hechos son pocos y ocurren con rapidez. Podría decirse que es de tipo lineal, como la vida de los personajes, con cortes que irrumpen en el orden existente. Después, ese orden volverá a establecerse aunque se sabe de antemano que ocurrirán más rompimientos.

10. La focalización

En este relato el narrador es autodiegético, característico de los relatos fantásticos según Flora Botton Burlá. El personaje relata los hechos a la vez que los vive (segmento 2). En el cuento este aspecto es importante, porque de esta forma el narrador desconoce qué o quién invade el orden de su vida y el lector nunca llega a explicarse qué sucedió en realidad; otro elemento distintivo de la literatura fantástica (segmento 39).

Combinados con la diégesis se presentan diálogos entre el narrador e Irene (segmento 38). Los diálogos se distinguen por ser breves y se emplean en los dos momentos culminantes del relato (segmentos 18, 19 y 38). Así el autor da la impresión que incluye al lector en los hechos relatados. La función narrativa es la predominante.

CARTA A UNA SEÑORITA EN PARÍS

1. Segmentación lineal

1. Andrée, yo no quería venirme a vivir a su apartamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvo, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará. Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar...

2. Ah, querida Andrée qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden municioso que una mujer instauro en su liviana residencia.

3. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque una ha traído sus diccionarios ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar. 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. Mover esa tacita altera 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.

4. 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.

5. Usted sabe por qué vine a su casa, a su quieto salón solicitado de mediodía. Todo parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad. 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 y me lance a mí a alguna otra casa donde quizá...

6. 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 talvez porque llueve.
7. Me mudé el jueves pasado, a las cinco de la tarde, entre niebla y hastío.
8. He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte, que el jueves fue un día lleno de sombras y correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible.
9. Pero hice las maletas, avisé a su mucama que vendría a instalarme, y subí en el ascensor. Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito.
10. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito. Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacía total. No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose.
11. Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. Todo es veloz e higiénico, transcurre en un brevísimo instante. Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito. 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 conejo contra la piel de una mano. Busca de comer y entonces yo (hablo de cuando esto ocurría en mi casa de las afueras) lo saco conmigo al balcón y lo pongo en la gran maceta donde crece el trébol que a propósito he sembrado. El conejito alza del todo sus orejas, envuelve el trébol tierno con un veloz molinete del hocico, y 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.
12. Entre el primero y el segundo piso, Andrée, como un anuncio de lo que sería mi vida en su casa, supe que iba a vomitar un conejito. En seguida tuve miedo (¿o era extrañeza? No, miedo de la misma extrañeza, acaso) porque antes de dejar mi casa, sólo dos días antes, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes, por cinco semanas, tal vez seis con un poco de suerte.

13. 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 y al cabo de un mes, cuando sospechaba que de un momento a otro... entonces regalaba el conejo ya crecido a la señora de Molina, que creía en un hobby se callaba. Ya en otra maceta venía creciendo un trébol tierno y propicio, 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.
14. Las costumbres, Andréé, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir.
15. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método. Usted querrá saber por qué todo ese trabajo, por qué todo ese trébol y la señora de Molina. Hubiera sido preferible matar en seguida al conejito y... Ah, tendría usted que vomitar sólo uno, tomarlo con dos dedos y ponérselo en la mano abierta, adherido aún a usted por el acto mismo, por el aura inefable de su proximidad apenas rota.
16. Un mes distancia tanto; un mes es tamaño, largos pelos, saltos, ojos salvajes, diferencia absoluta. Andréé, 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 de uno que uno mismo... y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta.
17. Me decidí, con todo, a matar al conejito apenas naciera. Yo viviría cuatro meses en su casa: cuatro – quizá, con suerte, tres – cucharadas de alcohol en el hocico.
18. (¿Sabe usted que la misericordia permite matar instantáneamente a un conejito dándole a beber una cucharada de alcohol? Su carne sabe luego mejor, dicen, aunque yo... Tres o cuatro cucharadas de alcohol, luego el cuarto de baño o un paquete sumándose a los desechos.)
19. Al cruzar el tercer piso el conejito se movía en mi mano abierta. Sara esperaba arriba para ayudarme a entrar las valijas... ¿Cómo explicarle que un capricho, una tienda de animales? Envolvía el conejito en mi pañuelo, lo puse en el bolsillo del sobretodo dejando el sobretodo suelto para no oprimirlo. Apenas se movía.
20. Su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba con un clic final, y que es también un cielo bajo, blanco, envolvente y oliendo a lavanda, en el fondo de un pozo tibio.

21. 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>. Apenas puede me encerré en el baño; matarlo ahora.
22. 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 contento, lo que era el más horrible modo de mirarme.
23. 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. Pero esa misma noche vomité un conejito negro. Y dos días después uno blanco. Y a la cuarta noche un conejito gris.
24. Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí. Ahí dentro.
25. Verdad que parece imposible; ni Sara lo creería. Porque Sara nada sospecha, y el que no sospeche nada procede de mi horrible tarea, una tarea que se lleva mis días y mis noches en un solo golpe de rastrillo y me va calcinando por dentro y endureciendo como esa estrella de mar que ha puesto usted sobre la bañera y que a cada baño parece llenarle a uno el cuerpo de sal y azotes de sol y grandes rumores de la profundidad.
26. 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.
27. Me llevo las llaves del dormitorio al partir a mi empleo. Sara debe creer que desconfío de su honradez y me mira dubitativa, se le ve todas las mañanas que está por decirme algo, pero al final se calla y yo estoy tan contento.
28. (Cuando arregla el dormitorio, de nueve a diez, hago ruido en el salón, pongo un disco de Benny Carter que ocupa toda la atmósfera, y como Sara es también amiga de saetas y pasodobles, el armario parece silencioso y acaso lo esté, porque para los conejitos transcurre ya la noche y el descanso.)
29. Su día principia a esa hora que sigue a la cena, cuando Sara se lleva la bandeja con un menudo tintinear de tenacillas de azúcar, me desea buenas noches – sí, me las desea, Andrée, lo más amargo es que me desea las buenas noches – y se encierra en su cuarto y de pronto estoy yo solo, solo con el armario condenado, solo con mi deber y mi tristeza.

30. Los dejo salir, lanzarse ágiles al asalto del salón, oliendo vivaces el trébol que ocultaban mis bolsillos y ahora hace en la alfombra efímeras puntillas que ellos alteran, remueven, acaban en un momento. Comen bien, callados y correctos, hasta ese instante nada tengo que decir, los miro solamente desde el sofá, con un libro inútil en la mano – yo que quería leerme todos sus Girardoux, Andrée, y la historia argentina de López que tiene usted en el anaquel más bajo -; y se comen el trébol.
31. Son diez. Casi todos blancos. Alzan la tibia cabeza hacia las lámparas del salón, los tres soles inmóviles de su día, ellos que aman la luz porque su noche no tiene luna ni estrellas ni faroles. Miran su triple sol y están contentos. Así es que saltan por la alfombra, a las sillas, diez manchas livianas se trasladan como una moviente constelación de una parte a otra, mientras yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos – un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses -, no así insinuándose detrás del retrato de Miguel de Unamuno, en torno al jarrón verde claro, por la negra cavidad del escritorio, siempre menos de diez, siempre seis u ocho y yo preguntándome dónde andarán los dos que faltan, y si Sara se levantara por cualquier cosa, y la presidencia de Rivadavia que yo quería leer en la historia de López.
32. No sé cómo resisto, Andrée. Usted recuerda que vine a descansar a su casa. No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, 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 esperaba la bofetada a la derecha -. Así, Andrée, o de otro modo, pero siempre así.
33. Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos. De día duermen.
34. ¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas royal, vicepresidentes y mimeógrafos! ¡Qué alivio, qué paz, qué horror, Andrée!
35. Ahora me llaman por teléfono, son los amigos que se inquietan por mis noches recoletas, es Luis que me invita a caminar o Jorge que me guarda un concierto. Casi no me atrevo a decirles que no, invento prolongadas e ineficaces historias de mala salud, de traducciones atrasadas, de evasión.
36. Y cuando regreso y subo en el ascensor – ese tramo, entre el primero y segundo piso – me formulo noche a noche irremediamente la vana esperanza de que no sea verdad.

37. Hago lo que puedo para que no destrocen sus cosas. Han roído un poco los libros del anaquel más bajo, usted los encontrará disimulados para que Sara no se dé cuenta. ¿Quería usted mucho su lámpara con el vientre 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 casa inglesas tienen los mejores cementos – y ahora me quedo al lado para que ninguno la alcance otra vez con las patas
38. (es casi hermoso ver cómo les gusta pararse, nostalgia de lo humano distante, quizá imitación de su dios ambulando y mirándolos hosco; además usted habrá advertido – en su infancia quizá – que se puede dejar a un conejito en penitencia contra la pared, parado, las patitas apoyadas y muy quieto horas y horas.)
39. A las cinco de la mañana (he dormido un poco, tirado en el sofá verde y despertándome a cada carrera afelpada, a cada tintineo) los pongo en el armario y hago la limpieza. Por eso 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, pero yo silbando las variaciones sinfónicas de Franck, de manera que nones. Para qué contarle, Andrée, las minucias desventuradas de ese amanecer sordo y vegetal, en que camino entredormido levantando cabos de trébol, hojas sueltas, pelusas blancas, dándome contra los muebles, loco de sueño, y mi Gide que se atrasa, Troyat que no he traducido, y mis respuestas a una señora lejana que estará preguntándose ya si... para qué seguir todo esto, para qué seguir esta carta que escribo entre teléfonos y entrevistas.
40. Andrée, querida Andrée, mi consuelo es que son diez y ya no más. Hace quince días contuve en la palma de la mano un último conejito, después nada, solamente los diez conmigo, su diurna noche y creciendo, ya feos y naciéndoles el pelo largo, ya adolescentes y llenos de urgencias y caprichos, saltando sobre el busto de Antinoo (¿es Antinoo, verdad, ese muchacho que mira ciegamente?) o perdiéndose en el living donde sus movimientos crean ruidos resonantes, tanto que de allí debo echarlos por miedo a que los oiga Sara y se me aparezca horripilada, tal vez en camisón – porque Sara ha de ser así, con camisón – y entonces... Solamente diez, piense usted ese pequeña alegría que tengo en medio de todo, la creciente calma con que franqueo de vuelta los rígidos cielos del primero y del segundo piso.
41. Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla de amanecer. ¿Es de veras el día siguiente, Andrée? Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de hoy.

42. 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 no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones. En su cúbica noche sin tristeza duermen once conejitos; acaso ahora mismo, pero no, no ahora. En el ascensor, luego, o al entrar; ya no importa dónde, si el cuándo es ahora, si pueden ser en cualquier ahora de los que quedan.
43. Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa. Dejaré esta carta esperándola, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana en París.
44. Anoche di vuelta los libros del segundo estante; alcanzaban ya a ellos, parándose o saltando, royeron los lomos para afilarse los dientes – no por hambre, tienen todo el trébol que le compro y almaceno en los cajones del escritorio -. Rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto Torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos.
45. He querido en vano sacar los pelos que estropean la alfombra, alisar el borde de la tela roída, encerrarlos de nuevo en el armario. El día sube, tal vez Sara se levante pronto. Es casi extraño que no me importe Sara. Es casi extraño que no me importe verlos brincar en busca de juguetes. 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 puede para evitarle un enojo...
46. En cuanto a mí, del diez al once hay como un hueco insuperable. Usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza, cuántas cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andrée, doce que será trece. Entonces está el amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tanto más. Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. 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, antes de que pasen los primeros colegiales.

2. Reconstrucción de la fábula

El cuento se ha dividido en 46 segmentos. La mayoría de ellos se refieren a la narración en sí. Otros, a catálisis de tipo descriptivo y a relatos retrospectivos (analepsis.) No hay diálogos, pues el relato es de tipo epistolar: el narrador escribe una carta dirigida a una amiga que vive en París y en ella le cuenta lo sucedido.

La fábula queda de la siguiente forma 5, 7, 9, 12, 17, 19, 21, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 35, 36, 39, 42, 46. En otros segmentos se describen hechos o ideas del narrador en relación con el orden establecido en su vida, antes y después de mudarse de casa: 1, 2, 3, 4, 14, 15, 20, 32, 37, 40. Hay dos analepsis en los segmentos 10 y 13, en los cuales el narrador explica cómo era su vida antes de mudarse a Buenos Aires.

En los segmentos 6, 24, 25, 33, 41, 43 el narrador hace referencia al presente en que escribe la carta o se dirige directamente a Andrée, la destinataria. Llama la atención que hacia el final del relato la desesperación del narrador por convencer a Andrée de que él no es culpable de la destrucción causada por los conejitos, se hace más evidente.

El narrador manifiesta abiertamente sus sentimientos en los segmentos 8 y 34. En los segmentos 11, 16, 22 describe cómo vomita los conejitos y qué experimenta él en esos momentos. Hay tres segmentos, 18, 28, 38, que están escritos entre paréntesis, como notas explicativas sobre los conejitos y cómo el narrador podría librarse de ellos, aunque inmediatamente desecha la idea.

3. Normalización y reducción del texto

El relato se resume de la siguiente forma:

El narrador vomita un conejito una vez al mes.

Andrée, amiga del narrador, le ofrece su apartamento en Buenos Aires para que descanse por tres meses.

El narrador se muda al apartamento.

Mientras sube las escaleras, vomita otro conejito, antes de lo esperado.

El narrador esconde los conejitos que va vomitando y llega a juntar diez en total.

Para que la mucama no note nada, el narrador limpia y ordena el apartamento cada día antes del amanecer.

Se establece un orden en la vida del narrador con los diez conejitos.

El narrador vomita un conejito más y el orden es nuevamente roto.

Desesperado, el narrador escribe una carta a Andrée explicándole todo lo ocurrido.

El narrador deja la carta en el apartamento. En ella menciona que piensa suicidarse después de lanzar por el balcón a los conejitos.

4. Formalización del modelo

Este es un relato con forma epistolar: el narrador escribe una carta para Andrée, en la cual le explica todo lo ocurrido (segmento 6). El narrador no persigue ningún objeto, su vida se desarrolla en un orden al cual se ha habituado, vomita un conejo una vez al mes, lo alimenta con un trébol que ha preparado de antemano en una maceta y cuando sabe que vomitará otro, regala el primero a una vecina. Una amiga le ofrece su apartamento para que descanse y él se muda. Quizá por los nervios de la mudanza, vomita otro conejo antes de tiempo (segmento 13). Ello significa que un elemento externo **agrede** al narrador y perturba el orden ya establecido. Existe entonces una **carencia** y el narrador comienza la búsqueda de su **objeto**, que alcanza al contar diez conejitos. El orden y los hábitos vuelven a establecerse en su vida. Pero nuevamente ese orden se ve roto por el hecho de vomitar un conejito más. Ahora, sorprendentemente, el narrador se desespera y trata de explicarse ante su amiga por la destrucción causada por los conejitos en el apartamento. Sabe que once significa doce, y no puede soportarlo. Finalmente decide matar a los conejitos y luego suicidarse (segmento 46).

Cuando ocurre la segunda **agresión** (segmento 40), el narrador es incapaz de soportar la situación y ya no va en busca del **objeto**. Más bien recibe un **castigo** al suicidarse y no enfrentar sus problemas.

5. Determinación del tema

Luego del paso anterior puede decirse que el tema del relato es, como en el cuento Casa tomada, **el rompimiento brusco del orden establecido**. Como en el primer cuento, un hecho extraño para el cual el narrador no busca explicación, se convierte en parte de su vida. Sin embargo, ese hecho cada vez va haciéndose más difícil de manejar y lleva al personaje a un punto tal de desesperación que éste decide quitarse la vida.

6. La realidad representada

El autor presenta nuevamente en este texto un mundo cerrado, formado por el narrador y los conejitos. Los otros personajes, la mucama, Andrée, la señora de Molina y los amigos del narrador, aparecen como fuente de ayuda para el narrador.. La relación del narrador con el mundo circundante no tiene mayor importancia, porque el mundo del personaje ahora gira en torno de los conejitos y de procurar no ser descubierto. El narrador sabe que en cierto modo poseer esos conejitos es una trasgresión a las leyes, porque debe entonces explicar cómo los obtuvo (segmento 19). Es por ello que los esconde y aparenta que su vida sigue siendo normal: limpia y repara los daños causados. La mucama y la señora de Molina, aunque sospechan algo, nunca le preguntan nada (segmentos 25 y 27). No se explica si el narrador trabaja y cuando menciona a los amigos preocupados por su situación, él se deshace de ellos dándoles explicaciones sin sentido (segmento 35). Eso hace pensar que antes de que tuviera a los conejitos, el narrador tenía amigos con quienes salía y su vida social era otra.

En tal caso, se presenta un microcosmos con un orden reinante que depende en muy poco de elementos externos. Hay una oposición entre esa rutina que se establece dos veces y la irrupción, primero de haber menos tiempo de diferencia entre vomitar uno y otro conejo y segundo el vomitar más de diez. El narrador se había habituado a ese número y sus hábitos se rompen cuando vomita uno más (segmentos 15 y 40).

7. Simbolismo mítico

En cuanto simbolismo, los conejos se identifican con la luna, que, como en el cuento, duerme de día y se despierta por la noche (segmento 26). Además, es un animal muy fecundo, hecho que se ve representado en el relato por el “nacimiento” acelerado de los conejitos luego de la mudanza del narrador al apartamento (segmento 32).

Debido a su fertilidad y a que se agazapan en la tierra, se les identifica también con la tierra y con la continua renovación de la vida. El narrador explica que al nacer son como niños, y que poco a poco el pelaje les va creciendo y se convierten en adolescentes (segmento 40). El significado de renovación también se une con el del viaje que el narrador emprende al mudarse de apartamento. Hay un cambio que provocó en él tensión ante lo desconocido.

Otro de sus significados, el miedo y la cobardía, que está relacionado con la medrosidad que caracteriza al conejo. De la misma forma, el narrador ante el suceso de vomitar conejos no con el mismo tiempo de diferencia que lo hacía antes, el ser descubierto por la mucama y la destrucción que no ha podido reparar a pesar de sus esfuerzos, demuestra que se siente temeroso y por ello al final decide escribir la carta como una forma para librarse en cierta medida de responsabilidades (segmento 43).

En la Biblia cristiana se les menciona como animales impuros. Realmente en el cuento llegan a modificar, cuando sobrepasan el número diez, la vida del narrador, quien los presenta como seres bellos y tibios. El número diez significa totalidad, simboliza al círculo, figura cerrada en sí misma. El narrador se siente en cierta forma tranquilo ante la idea de que son diez (segmento 46). El undécimo rompe la totalidad, el círculo, es un volver a empezar. Ante esta idea, el narrador decide suicidarse, porque sabe que el número aumentará.

Finalmente, el trébol que crece en una maceta y servirá de alimento a los conejos. Es una planta de vigoroso crecimiento que simboliza la fuerza vital. El trébol y el conejo como símbolo de fertilidad y con la continuación de la vida, dan como resultado un simbolismo de renovación y cambio de lo antiguo por lo nuevo. En el caso del narrador, de un estilo de vida en su anterior apartamento a otro distinto en el apartamento de Andrée. El cambio, sin embargo, no fue del todo bueno para el personaje, quien ante la presión por el aumento de conejos, se suicida. En cierta forma, no soporta el cambio.

8. Plano sintomático

En este relato pueden observarse elementos comunes al cuento analizado anteriormente. Como se mencionó, Cortázar no presenta la sociedad que rodea a los personajes sino que más bien los aísla del resto del mundo y los introduce en un espacio cerrado. El apartamento se convierte en todo el mundo existente para el narrador, como lo era la casa en el primer cuento. Otro elemento semejante es el establecimiento de cierto orden, de una rutina y de unos hábitos en la vida de los personajes, a quienes no parece sorprender la irrupción de un hecho extraño en sus vidas, como el vomitar conejitos (segmento 14). En el caso del relato analizado ahora, el mundo del narrador es perturbado por el apareamiento de un nuevo conejo y por la mayor destrucción que, siendo más, causarían en el apartamento de la amiga. Característico de los textos fantásticos es el que el narrador sea a la vez el personaje principal de la obra. Con ello se da mayor credibilidad al relato.

9. Manejo temporal

El manejo del tiempo va desde el presente en que el narrador relata los hechos al momento de escribir la carta, a la narración de sucesos que ocurrieron en un pasado próximo. Esta anacronía sirve para explicar al lector y a la misma Andrée cómo era la vida del narrador antes de mudarse al apartamento en Buenos Aires (segmentos 10 . 11 y 13). Se intercalan el discurso descriptivo y el discurso narrativo. Con el primero el relato se hace más lento y en algunos casos, cuando se trata de pensamientos del narrador, hay una pausa (segmentos 37, 38 y 39). El discurso narrativo, por el contrario, es más rápido y se hace más próximo al lector al emplear el presente. A medida que se va llegando a la culminación de la historia, el relato de los hechos se vuelve más rápido y el final queda un tanto ambiguo.

Se produce una recurrencia de hechos cuando el narrador explica cómo era su vida antes de llegar al nuevo apartamento y relatar que después se estableció un orden similar al que ya imperaba en su vida. Se había vuelto un hábito vomitar un conejito al mes, prepararle el trébol en la maceta, alimentarlo y al sentir que vomitaría otro, regalar el anterior a la misma persona. En el nuevo apartamento, también existe una serie de hábitos que rigen su vida (segmentos 25 a 30).

10. La focalización

El narrador es autodiegético porque relata su propia historia, lo cual aporta cierto grado de credibilidad a la historia. Cortázar también utiliza el recurso de presentar el texto en forma epistolar; de esta manera, pareciera que los hechos le son contados directamente al lector. Para darle mayor veracidad nombra lugares reales como Buenos Aires y la calle Suipacha (segmento 5).

El narrador relata hechos que le ocurrieron en el pasado, es decir hay una narración de segundo grado de tipo analepsis (segmentos 13, 14 y 15).

El tiempo presente en que están contados los hechos, acerca aún más al lector con lo ocurrido (segmentos 6 y 41). Sólo emplea el pluscuamperfecto para relatar cómo era su vida antes. Toda la historia está vista desde la perspectiva del narrador. El lector no puede percibir si otros personajes del relato han notado lo que le ocurre, aunque se hacen alusiones a que quizá sospechan que algo extraño sucede, pero no tratan de inquirir al respecto.

LEJANA DIARIO DE ALINA REYES

1. Segmentación lineal

1. 12 de enero

Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas, de pink champagne la cara de Renato Viñes, oh esa cara de foca balbuceante, de retrato de Dorian Gray a lo último. Me acosté con gusto a bombón de menta, al Boogie del Banco Rojo, a mamá bostezada y cenicienta (como queda ella a la vuelta de las fiestas, cenicienta y durmiéndose, pescado enormísimo y tan no ella.)

2. Nora que dice dormirse con luz, con bulla, entre las urgidas crónicas de su hermana a medio desvestir. Qué felices son, yo apago las luces y las manos, me desnudo a gritos de lo diurno y lo moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros. Now I lay me down to sleep...
3. Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con a, después con a y e, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, gris) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira mira, el niño la está mirando. Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo.
4. Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromas. Los fáciles, salta Lenín el atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átale, demoníaco Caín, o me delata; Anás usó tu auto, Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...
5. No, horrible. Horrible porque abre camino a ésta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio.

6. 20 de enero

A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan. Ah, no me desespera tanto cuando estoy durmiendo o corto un vestido o son las horas de recibo de mamá y yo sirvo el té a la señora de Regules o al chico de los Rivas. Entonces me importa menos, es un poco cosa personal, yo conmigo; la siento más dueña de su infortunio, lejos y sola pero dueña. Que sufra, que se hiele; yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco. Como hacer vendas para un soldado que todavía no ha sido herido y sentir eso de grato, que se lo está aliviando desde antes, previsoramente. Que sufra. Le doy un beso a la señora de Regules, el té al chico de los Rivas, y me reservo para resistir por dentro.

7. Me digo: "Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos". No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado.

8. Y aguanto bien porque estoy sola entre esas gentes sin sentido, y no me desespera tanto. Nora se quedó anoche como tonta, dijo: "¿Pero que te pasa?" Le pasaba a aquélla, a mí tan lejos. Algo horrible debió pasarle, le pegaban o se sentía enferma y justamente cuando Nora iba a cantar Fauré y yo en el piano, mirándolo tan feliz a Luis María acodado en la cola que le hacía como un perrito, esperando oír los arpegios, los dos tan cerca y tan queriéndonos. Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María. Porque a mí, a la lejana, no la quieren. Es la parte que no quieren y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos.

9. 25 de enero

Claro, vino Nora a verme y fue la escena. "M'hijita, la última vez que te pido que me acompañes al piano. Hicimos un papelón". Qué sabía yo de papelones, la acompañé como pude, me acuerdo que la oía con sordina. Votre ame est un paysage choisi... pero me veía las manos entre las teclas y parecía que tocaban bien, que acompañaban honestamente a Nora. Luis María también me miró las manos, el pobrecito, yo creo que era porque no se animaba a mirarme la cara. Debo ponerme tan rara.

10. Pobre Norita, que la acompañe otra. (Esto parece cada vez más un castigo, ahora sólo me conozco allá cuando voy a ser feliz, cuando soy feliz, cuando Nora canta Fauré me conozco allá y no queda más que el odio.)

11. Noche

A veces es ternura, una súbita y necesaria ternura hacia la que es reina y anda por ahí. Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos - porque yo creo que allá no tengo hijos - y necesita confortación, lástima, caramelos.

12. Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión. Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? Idea que vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma. Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a mamá, a morderla para que se despertara. Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, o a Quetzaltenango (Volví a buscar estos nombres páginas atrás). No valen, igual sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque allí es el frío, allí me pegan y me ultrajan.

13. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod - o Erod, o Rodo - y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo.

14. Más tarde

Mentira. Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro. No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad. Ir a buscarme. Decirle a Luis María: "Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien". Yo digo: ¿y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?) Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!

15. 28 de enero

Pensé una cosa curiosa. Hace tres días que no me viene nada de la lejana. Tal vez ahora no le pegan, o pudo conseguir abrigo. Mandarle un telegrama, unas medias... Pensé una cosa curiosa. Llegaba a la terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas. Por el lado de la Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizontes rígidos, hogazas humeantes y flecos de viento ensoberbeciendo las ventanas. Andar por la Dobrina con paso de turista, el mapa en el bolsillo de mi sastre azul (con ese frío y dejarme el abrigo en el Burglos), hasta una plaza contra el río, casi encima del río tronante de hielos rotos y barcazas y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno o algo peor. Después de la plaza supuse que venía el puente. Lo pensé y no quise seguir.

16. Era la tarde del concierto de Elsa Piaggio de Tarelli en el Odeón, me vestí sin ganas sospechando que después me esperaría el insomnio. Este pensar de noche, tan de noche... Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando, los recuerda en el momento: Dobrina Stana, sbunáia tjéno, en Burglos. Pero no sé si el nombre de la plaza, es un poco como si de veras hubiese llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza.

17. Ya voy, mamá. Llegaremos bien a tu Bach y a tu Brahms. Es un camino tan simple. Sin plaza, sin Burglos. Aquí nosotras, allá Elsa Piaggio. Qué triste haberme interrumpido, saber que estoy en una plaza (pero esto ya no es cierto, solamente lo pienso y eso es menos que nada). Y que al final de la plaza empieza el puente.

18. Noche

Empieza, sigue. Entre el final del concierto y el primer bis hallé su nombre y el camino. La plaza Vladas, el puente de los Mercados. Por la plaza Vladas seguí hasta el nacimiento del puente, un poco andando y queriendo a veces quedarme en casas o vitrinas, en chicos abrigadísimos y fuentes con altos héroes de emblanquecidas pelerinas, Tadeo Alanko y Vladislav Néroy, bebedores de tokay y cimbalistas. Yo veía saludar a Elsa Piaggio entre un Chopin y otro Chopin, pobrecita, y de mi platea se salía abiertamente a la plaza, con la entrada del puente entre vastísimas columnas.

19. Pero esto yo lo pensaba, ojo, lo mismo que anagramar es la reina y... en vez de Alina Reyes, o imaginarme a mamá en casa de los Sáez y no a mi lado. Es bueno no caer en la zoncera: eso es cosa mía, nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos – No lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan. Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber adónde va, para enterarme si Luis María me lleva a Budapest, si nos casamos y le pido que me lleve a Budapest. Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora, porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos, entre “¡Albéniz!” y más aplausos y “¡La Polonesa!”, como si esto tuviera sentido entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la espalda, manos de toalla de esponja llevándome por la cintura hacia el medio del puente.
20. (Es más cómodo hablar en presente. Esto era a las ocho, cuando Elsa Piaggio tocaba el tercer bis, creo que Julián Aguirre o Carlos Gustavino, algo con pasto y pajaritos.)
21. Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto. Me acuerdo que un día pensé: “Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio Santa Úrsula. Y me parecía bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo. Si ahora ella estuviera realmente entrando en el puente, sé que lo sentiría ya mismo y desde aquí.
22. Me acuerdo que me paré a mirar el río que estaba como mayonesa cortada, batiendo contra los pilares, enfurecidísimo y sonando y chicoteando. (Esto yo lo pensaba.) Valía asomarse al parapeto del puente y sentir en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Valía quedarse un poco por la vista, un poco por el miedo que me venía de adentro – o era el desabrigo, la nevisca deshecha y mi tapado en el hotel -.
23. Y después que yo soy modesta, soy una chica sin humos, pero vengan a decirme de otra que le haya pasado lo mismo, que viaje a Hungría en pleno Odeón. Eso le da frío a cualquiera, che, aquí o en Francia.
24. Pero mamá me tironeaba la manga, ya casi no había gente en la platea.
25. Escribo hasta ahí, sin ganas de seguir acordándome lo que pensé. Me va a hacer mal si sigo acordándome. Pero es cierto, es cierto; pensé una cosa curiosa.

26. 30 de enero

Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima. O debajo, como dice Nora que posa de emancipada intelectual.

27. 31 de enero

Iremos allá. Estuvo tan de acuerdo que casi grito. Sentí miedo, me pareció que él entra demasiado fácilmente en este juego. Y no sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María, al lado de su reina. De la reina y -

28. 7 de febrero

A curarse. No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto.

29. Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. No puedo evitar saberlo, pero basta de crónica.

30. Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de esas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no escribo, no lo escribiré ya nunca.

31. Ir allá y convencerme de que la soltería me dañaba, nada más que eso, tener veintisiete años y sin hombre. Ahora estará mi cachorro, mi bobo, basta de pensar y a ser, a ser al fin y para bien.

32. Y sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas – Ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría. Vamos allá pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto.

33. (Lo escribo, y basta de diario para bien mío.)

34. En el puente la hallaré y nos miraremos.

35. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo.

36. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro.

37. Alina Reyes de Aráoz y su esposo llegaron a Budapest el 6 de abril y se alojaron en el Ritz. Eso era dos meses antes de su divorcio. En la tarde del segundo día Alina salió a conocer la ciudad y el deshielo. Como le gustaba caminar sola – era rápida y curiosa – anduvo por veinte lados buscando vagamente algo, pero sin proponérselo demasiado, dejando que el deseo escogiera y se expresara con bruscos arranques que la llevaban de una vidriera a otra, cambiando aceras y escaparates. Llegó al puente y lo cruzó hasta el centro, andando ahora con trabajo porque la nieve se oponía y del Danubio crece un viento de abajo, difícil, que engancha y hostiga. Sentía como si la pollera se le pegaba a los muslos (no estaba bien abrigada) y de pronto un deseo de dar vuelta, de volverse a la ciudad conocida. En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor, liberándose al fin – lo creía con un salto terrible de júbilo y frío – estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares. A Alina le dolió el cierre de la cartera que la fuerza del abrazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible.
38. Ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera y absoluta dentro de su abrazo, con un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse palomas, al río cantando.
39. Cerró los ojos en la fusión total, rehuendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin. Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables.
40. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose.

2. Reconstrucción de la fábula

El cuento se ha dividido en 40 segmentos. Este cuento, como su título lo indica, tiene la forma de un diario. Esto hace confusa la historia en sí, que no queda clara sino hasta en los cuatro últimos segmentos. Hay segmentos que se refieren a la diégesis en sí; varios a analepsis, y otros a catálisis de tipo expansivo, lo cual produce un relato de tipo repetitivo. No hay diálogos.

La fábula reconstruida queda de la siguiente forma de acuerdo con la numeración correspondiente a cada segmento: 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 26, 27, 29, 31, 32, 37, 38, 39, 40. En varios segmentos se presentan analepsis: 8, 15, 18, 19, 22, 34. Las catálisis expansivas son en el caso de los segmentos 3, 4, 21, 30 repeticiones de los pensamientos y sentimientos que experimenta Alina en relación con la lejana. En los segmentos 1, 2, 10, 20, 23, 25, 28, 32, 35, 36 la narradora da a conocer sus sentimientos sobre otros personajes que sólo son nombrados.

También hay un relato de tipo metadieético en los segmentos 16 y 17, cuando la narradora cuenta que acudió a un concierto con su madre.

3. Normalización y reducción del texto

El relato se resume de la siguiente forma:

Alina es una mujer de 27 años, soltera, que vive con su madre.

Alina lleva un diario.

Alina experimenta sentimientos en relación con una mujer pobre que vive en Budapest (la lejana.)

Alina contrae matrimonio con Luis María.

Alina viaja a Budapest en viaje de bodas.

Alina llega hasta un puente y lo cruza para encontrarse con la lejana.

Alina y la lejana se abrazan.

Alina se funde con ella al punto de que las personalidades de ambas se intercambian.

La personalidad de Alina toma posesión del cuerpo de la lejana.

La lejana, como Alina, se aleja del puente.

4. Formalización del modelo

Este relato tiene tanto la forma de diario como de narración. Alina relata en su diario cómo es su vida llena de lujos, sin mayores necesidades, hasta que comienza a sentir y a vivir las experiencias que otra mujer vive en Budapest, un lugar alejado de su casa (segmento 21). La vida de Alina se ve tan perturbada por estos sentimientos, que interfiere con sus actividades diarias y todo lo que piensa es en viajar a Budapest para encontrar a la mujer o desengañarse de una vez por todas de que ha estado sintiendo lo mismo que otra persona (segmento 14).

Es en este punto que Alina manifiesta una **carencia** y necesita hallar el **objeto** que llene esa necesidad. Ese **objeto** es la mujer o el comprobar que no ha sentido nada en el tiempo que ha transcurrido. Finalmente Alina halla a la mujer, pero no queda cubierta su **carencia**, porque ocurre un hecho inesperado: la lejana toma posesión del cuerpo de Alina y ésta del cuerpo de la lejana. La lejana, ya como Alina, se aleja del lugar y deja a la verdadera Alina viviendo como una pordiosera (segmento 40).

5. Determinación del tema

En este cuento también se produce ese rompimiento de un orden ya establecido del cual he venido hablando en los dos cuentos anteriores. Sin embargo, ese rompimiento no se produce, como en esos relatos, de manera brusca sino paulatina. El hecho final, el juego de personalidades, es el punto central del relato. Alina se va convirtiendo poco a poco en la lejana (segmentos 15 y 21). El tema de este cuento es la **fusión de personalidades** de Alina y la lejana.

6. La realidad representada

El mundo de Alina es también un mundo cerrado en el que sólo tienen cabida su madre, una amiga y su novio. Más adelante, y por ello el sobresalto de Alina, una personalidad diferente a la suya la “atacará” haciéndole llegar sentimientos que nunca antes había experimentado, pues es una mujer de posición acomodada, mientras que la lejana es pobre y además es golpeada por un hombre .

Lo que más llama la atención del relato es el hecho de que esa transmutación de personalidades no se produce de forma brusca, sino poco a poco. Alina va aceptando que en cierta forma es otra persona en otro lugar del mundo, distinto de aquél en el que ella ha vivido siempre. En algún momento incluso Alina siente preocupación por la lejana y quisiera comunicarse con ella (segmento 15). En cierta forma ha tomado conciencia de las necesidades de otras personas. Aunque Alina busca a la lejana para comprobar que “la soltería le hacía daño” (segmento 31).

Existe una oposición entre el mundo de Alina, quien vive desahogadamente, y el mundo de la lejana, mujer pobre. Más adelante, Alina se irá alejando de las personas que la rodean y se irá formando un mundo aparte integrado por ella misma y por los sentimientos que experimenta. Su novio, su madre, sus amigas pensarán que está loca, como ella dice. Solamente ella sabrá lo que en realidad le sucede (segmentos 8 y 9).

7. Simbolismo mítico

Alina y la lejana se encuentran en un puente cubierto de nieve. Debajo de él corre un río. El primer elemento, el puente, simboliza la unión y la mediación entre dos espacios separados, en este caso el mundo de Alina y el mundo de la lejana. En un sentido más específico, el puente no solamente une, sino también “transpone” en el sentido de superar. Para Alina el cruzar el puente no representó una superación en el sentido de mejorar su calidad de vida, puesto que ella dejó de ser una mujer rica. Mientras que para la lejana sí ocurrió una superación de sus condiciones: dejó atrás la pobreza en que vivía (segmentos 39 y 40).

El segundo elemento, la nieve significa, por su color y por su frialdad, pureza, castidad y virginidad. Cuando Alina acude a un concierto siente el frío del hielo y al encontrarse con la lejana en el puente, la nieve y el frío le hacen más difícil llegar hasta donde está la otra mujer (segmentos 6, 7, 8). Aunque la nieve aparece ya antes de que Alina se case con su novio, el verdadero simbolismo de este elemento aparece representado al conjugarse con el puente. Antes de su matrimonio Alina era una mujer virgen. Así como Alina cruza el puente para fundirse en un abrazo con la lejana, su boda es una especie de “puente” que luego de atravesar la llevará a una nueva vida (segmentos 18, 19, 22, 37).

Este simbolismo se ve reforzado con el hecho de que no es sino hasta después de su matrimonio que Alina llega a Budapest y cruza el puente. Las bodas son símbolo de la unión no sólo entre seres humanos, sino también de la unión del alma con el cuerpo, como sucede con la transmutación de Alina y la lejana. En cierto modo, Alina se une a su alma, que es en definitiva la que había experimentado todos los sentimientos de la lejana y por quien la había “conocido” (segmentos 38 y 39).

El tercero de los tres elementos, el río, simboliza por su fluir constante la renovación permanente. Un viento helado que subía del Danubio no le permite a Alina seguir hasta el centro del puente. En ese momento duda entre seguir o regresar a lo conocido (la ciudad). Sin embargo avanza, como símbolo de esa renovación y del deseo por encontrarse a sí misma. Esta renovación también se relaciona con la boda, que significa en la vida un comenzar de nuevo, una nueva oportunidad, un cambio (segmento 37).

8. Plano sintomático

Como en los cuentos anteriores Cortázar presenta a un personaje que vive en un mundo cerrado. La forma de diario en que está escrito el cuento da una impresión de intimidad. Igualmente Alina tiene una vida ya hecha y al momento en que ocurre la irrupción de la lejana, su entorno va desapareciendo hasta el punto de que todos la notan extraña. Este suceso perturba su vida y se casa más con el fin de viajar a Budapest que con el de formar una familia. Todas sus actividades están marcadas por la sombra de la otra y cuando debería estar feliz, más fuertemente le llegan los sentimientos de la lejana: su hambre, su soledad, su pobreza y los golpes que recibe.

En este sentido, el texto mantiene la línea que Cortázar ha desarrollado en los dos cuentos anteriores. Los personajes viven en un orden establecido hasta que un hecho insólito les cambia su forma de vivir. En Casa tomada establecen un orden nuevo, aunque finalmente lo que ocurre con ellos es desconocido para el lector. En Carta a una señorita de París, el personaje se suicida tratando de hallar una salida a su problema. En el texto que ahora se analiza, Alina por conseguir el objeto pierde todo lo que tiene, incluso su cuerpo (segmento 40).

9. Manejo temporal

Característico del diario es el manejo que del tiempo hace Cortázar en este texto, al narrar los hechos en relación con el día exacto en que ocurrieron. Se inicia el relato el 12 de enero (segmento 1) y se van mencionando los días 20, 25, 28, 30, 31 del mismo mes, y 7 de febrero (segmentos 6, 9, 15, 26, 27, 28). Durante todo el mes de enero, ocurren los hechos que llevarán a Alina a desear conocer a la lejana. A medida que los días transcurren, se nota en Alina un mayor interés en la otra mujer. Los días 25 y 28 incluso escribe más de una vez sobre lo que experimenta. El 7 de febrero Alina escribe por última vez en el diario, porque según ella o se casa o escribe un diario (segmento 32).

Después de esta fecha aparece el relato de extradiegético que sitúa al lector en el 6 de abril, día en que Alina y ahora su esposo llegan a Budapest. Cuando Alina toma la decisión de casarse, deja de lado por completo su diario. Dos días después de que están en la ciudad, Alina se encuentra con la lejana y ocurre la transmutación. La última marca temporal indica que dos meses después Alina se divorciará.

10. La focalización

El narrador es de primera persona o autodiegético porque relata su propia historia. Con ello se logra que la historia sea creíble. Esto se ve reforzado con el hecho de que el relato tenga forma de diario. Es como si el lector pudiera involucrarse en la vida de esta mujer y en el suceso fantástico que le está ocurriendo.

La primera parte del relato está vista desde la perspectiva del narrador autodiegético, característico de los textos fantásticos. El lector conoce sólo aquello que Alina ha escrito en su diario y desde su punto de vista. Se menciona que las amigas de Alina han visto que actúa de forma extraña, pero a ella no le importa. En cierta forma, los otros personajes esperaban que su actuar cambiara después del casamiento (segmento 31).

Para darle fin a la historia, Cortázar introduce un narrador extradiegético, que no participa en los hechos relatados y que sólo conoce lo ocurrido en Budapest. El autor se preocupa porque este narrador extradiegético sea imparcial en cuanto a lo ocurrido en el puente y que se limite a relatar los hechos, aunque conoce lo que Alina experimenta en el momento de la transmutación (segmentos 37, 38, 39, 40).

ÓMNIBUS

1. Segmentación lineal

1. - Si le viene bien, tráigame El Hogar cuando vuelva - pidió la señora Roberta, reclinándose en el sillón para la siesta.
2. Clara ordenaba las medicinas en la mesita de ruedas, recorría la habitación con una mirada precisa. No faltaba nada, la niña Matilde se quedaría cuidando a la señora Roberta, la mucana estaba al corriente de lo necesario. Ahora podía salir, con toda la tarde del sábado para ella sola, su amiga Ana esperándola para charlar, el té dulcísimo a las cinco y media, la radio y los chocolates.
3. A las dos, cuando la ola de los empleados termina de romper en los umbrales de tanta casa, Villa del Parque se pone desierta y luminosa. Por Tinogasta y Zamudio bajó Clara taconeando distintamente, saboreando un sol de noviembre roto por islas de sombra que le tiraban a su paso los árboles de Agronomía.
4. En la esquina de Avenida San Martín y Nogoyá, mientras esperaba el ómnibus 168, oyó una batalla de gorriones sobre su cabeza, y la torre florentina de San Juan Vianney le pareció más roja contra el cielo sin nubes, alto hasta dar vértigo. Pasó don Luis, el relojero, y la saludó apreciativo, como si alabara su figura prolija, los zapatos que la hacían más esbelta, su cuellito blanco sobre la blusa crema. Por la calle vacía vino remolonamente el 168, soltando un seco bufido insatisfecho al abrirse la puerta para Clara, sola pasajera en la esquina callada de la tarde.
5. Buscando las monedas en el bolso lleno de cosas, se demoró en pagar el boleto. El guarda esperaba con cara de pocos amigos, retacón y compadre sobre sus piernas combadas, canchero para aguantar los virajes y las frenadas. Dos veces le dijo Clara: "De quince", sin que el tipo le sacara los ojos de encima, como extrañado de algo. Después le vio el boleto rosado, y Clara se acordó de un verso de infancia, algo como: "Marca, marca, boletero, un boleto azul o rosa: canta, canta alguna cosa, mientras cuentas el dinero." Sonriendo para ella buscó asiento hacia el fondo, halló vacío el que correspondía a Puerta de Emergencia, y se instaló con el menudo placer de propietario que siempre da el lado de la ventanilla. Entonces vio que el guarda la seguía mirando. Y en la esquina del puente de Avenida San Martín, antes de virar, el conductor se dio vuelta y también la miró, con trabajo por la distancia pero buscando hasta distinguirla muy hundida en su asiento.

6. Era un rubio huesudo con cara de hambre, que cambió unas palabras con el guarda, los dos miraron a Clara, se miraron entre ellos, el ómnibus dio un salto y se metió por Chorroarín a toda carrera.
7. "Par de estúpidos", pensó Clara entre halagada y nerviosa. Ocupada en guardar su boleto en el monedero, observó de reojo a la señora del gran ramo de claveles que viajaba en el asiento de delante. Entonces la señora la miró a ella, por sobre el ramo se dio vuelta y la miró dulcemente como una vaca sobre un cerco, y Clara sacó el espejito y estuvo en enseguida absorta en el estudio de sus labios y sus cejas. Sentía ya en la nuca una impresión desagradable; la sospecha de otra impertinencia la hizo darse vuelta con rapidez, enojada de veras. A dos centímetros de su cara estaban los ojos de un viejo de cuello duro, con un ramo de margaritas componiendo un olor casi nauseabundo. En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía); y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas y continuas, como si los ramos la estuvieran mirando.
8. Súbitamente inquieta, dejó resbalar un poco el cuerpo, fijó los ojos en el estropeado respaldo delantero, examinando la palanca de la puerta de emergencia y su inscripción *Para abrir la puerta TIRE LA MANIJA hacia adentro y levántese*, considerando las letras una a una sin alcanzar a reunir las palabras. **Lograba así una zona de seguridad, una tregua donde pensar. Es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, está bien que la gente lleve ramos si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos.** Pasaban delante del hospital Alvear, y del lado de Clara se tendían los baldíos en cuyo extremo lejano se levanta la Estrella, zona de charcos sucios, caballos amarillos con pedazos de soga colgándoles del pescuezo. A Clara la costaba apartarse de un paisaje que el brillo duro del sol no alcanzaba a alegrar, y apenas si una vez y otra se atrevía a dirigir una ojeada rápida al interior del coche.

9. Rosas rojas y calas, más lejos gladiolos horribles, como machucados y sucios, olor a rosa vieja con manchas lívidas. El señor de la tercera ventanilla (la estaba mirando, ahora no, ahora de nuevo) llevaba claveles casi negros apretados en una sola masa continua, como una piel rugosa. Las dos muchachitas de nariz cruel que se sentaban adelante en uno de los asientos laterales, sostenían entre ambas el ramo de los pobres, crisantemos y dalias, pero ellas no eran pobres, iban vestidas con saquitos bien cortados, faldas tableadas, medias blancas tres cuartos, y miraban a Clara con altanería. Quiso hacerles bajar los ojos, mocosas insolentes, pero eran cuatro pupilas fijas y también el guarda, el señor de los claveles, el calor en la nuca por toda esa gente de atrás, el viejo del cuello duro tan cerca, los jóvenes del asiento posterior, la Paternal: boletos de Cuenca terminan.
10. Nadie bajaba. El hombre ascendió ágilmente, enfrentando al guarda que lo esperaba a medio coche mirándole las manos. El hombre tenía veinte centavos en la derecha y con la otra se alisaba el saco. Esperó, ajeno al escrutinio: "De quince", oyó Clara. Como ella: de quince. Pero el guarda no cortaba el boleto, seguía mirando al hombre que al final se dio cuenta y le hizo un gesto de impaciencia cordial: "Le dije de quince." Tomó el boleto y esperó el vuelto. Antes de recibirlo, ya se había deslizado livianamente en un asiento vacío al lado del señor de los claveles. El guarda le dio los cinco centavos, lo miró rápido y él se puso a devolverle la mirada; los dos movían la cabeza casi a la vez, pero sin provocación, nada más que mirándose. Clara seguía furiosa con las chicas de adelante, que la miraban un rato largo y después al nuevo pasajero; hubo un momento, cuando el 168 empezaba su carrera pegado al paredón de Chacarita, en que todos los pasajeros estaban mirando al hombre y también a Clara, sólo que ya no la miraban directamente porque les interesaba más el recién llegado, pero era como si la incluyeran en su mirada, unieran a los dos en la misma observación.
11. Qué cosa estúpida esa gente, porque hasta las mocosas no eran tan chicas, cada uno con su ramo y ocupaciones por delante, y portándose con esa grosería. Le hubiera gustado prevenir al otro pasajero, una oscura fraternidad sin razones crecía en Clara. Decirle: "Usted y yo sacamos boleto de quince", como si eso los acercara. Tocarle el brazo, aconsejarle: "No se dé por aludido, son unos impertinentes, metidos ahí detrás de las flores como zonzos." Le hubiera gustado que él viniera a sentarse a su lado, pero el muchacho - en realidad era joven, aunque tenía marcas duras en la cara - se había dejado caer en el primer asiento libre que tuvo a su alcance. Con un gesto entre divertido y azorado se

empeñaba en devolver la mirada del guarda, de las dos chicas, de la señora con los gladiolos; y ahora el señor de los claveles rojos tenía la cabeza vuelta hacia atrás y miraba a Clara, la miraba inexpresivamente, con una blandura opaca y flotante de piedra pómez. Clara le respondía obstinada, sintiéndose como hueca; le venían ganas de bajarse (pero esa calle, a esa altura, y total por nada, por no tener un ramo); notó que el muchacho parecía inquieto, miraba a un lado y al otro, después hacia atrás, y se quedaba sorprendido al ver a los cuatro pasajeros del asiento posterior y al anciano del cuello duro con las margaritas.

12. Sus ojos pasaron por el rostro de Clara, deteniéndose un segundo en su boca, en su mentón; de adelante tiraban las miradas del guarda y las dos chiquilinas, de la señora de los gladiolos, hasta que el muchacho se dio vuelta para mirarlos como aflojando. Clara midió su acoso de minutos antes por el que ahora inquietaba al pasajero.
13. "Y el pobre con las manos vacías", pensó absurdamente. Le encontraba algo indefenso, solo con sus ojos para parar aquel fuego frío cayéndole de todas partes.
14. Sin detenerse el 168 entró en las dos curvas que dan acceso a la explanada frente al peristilo del cementerio. Las muchachitas vinieron por el pasillo y se instalaron en la puerta de salida; detrás se alinearon las margaritas, los gladiolos, las calas. Atrás había un grupo confuso y las flores olían para Clara, quietita en su ventanilla pero tan aliviada al ver cuántos se bajaban, lo bien que se viajaría en el otro tramo. Los claveles negros aparecieron en lo alto, el pasajero se había parado para dejar salir a los claveles negros y quedó ladeado, metido a medias en un asiento vacío delante del de Clara.
15. Era un lindo muchacho, sencillo y franco, tal vez un dependiente de farmacia, o un tenedor de libros, o un constructor.
16. El ómnibus se detuvo suavemente, y la puerta hizo un bufido al abrirse. El muchacho esperó que bajara la gente para elegir a gusto un asiento, mientras Clara participaba de su paciente espera y urgía con el deseo a los gladiolos y a las rosas para que bajasen de una vez. Ya la puerta abierta y todos en fila, mirándola y mirando al pasajero, sin bajar, mirándolos entre los ramos que se agitaban como si hubiera viento, un viento de debajo de la tierra que moviera las raíces de las plantas y agitara en bloque los ramos. Salieron las calas, los claveles rojos, los hombres de atrás con sus ramos, las dos chicas, el viejo de las margaritas. Quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito. Clara encontró bien y casi necesario que el pasajero se sentara a su lado, aunque tenía todo el ómnibus para elegir. Él se sentó y los dos bajaron la cabeza y se miraron las manos. Estaban ahí, eran simplemente manos; nada más.

- 17.- ¡Chacarita! – gritó el guarda.
18. Clara y el pasajero contestaron su urgida mirada con una simple fórmula:
<Tenemos boletos de quince. > La pensaron tan sólo, y era suficiente. La puerta seguía abierta. El guarda se les acercó.
- 19.- Chacarita – dijo, casi explicativamente.
20. El pasajero ni lo miraba, pero Clara le tuvo lástima.
- 21.- Voy a Retiro - dijo, y le mostró el boleto.
22. Marca marca boletero un boleto azul o rosa. El conductor estaba casi salido del asiento, mirándolos; el guarda se volvió indeciso, hizo una seña. Bufó la puerta trasera (nadie había subido adelante) y el 168 tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto en una carrera que puso plomo en el estómago de Clara. Al lado del conductor, el guarda se tenía ahora del barrote cromado y los miraba profundamente. Ellos le devolvían la mirada, se estuvieron así hasta la curva de entrada a Dorrego. Después Clara sintió que el muchacho posaba despacio una mano en la suya, como aprovechando que no podían verlo desde adelante. Era una mano suave, muy tibia, y ella no retiró la suya pero la fue moviendo despacio hasta llevarla más al extremo del muslo, casi hasta la rodilla. Un viento de velocidad envolvía al ómnibus en plena marcha.
- 23.- Tanta gente - dijo él, casi sin voz -. Y de golpe se bajan todos.
- Llevaban flores a la Chacarita - dijo Clara -. Los sábados va mucha gente a los cementerios.
- Sí, pero...
- Un poco raro era, sí. ¿Usted se fijó... ?
- Sí - dijo él, casi cerrándole el paso -. Y a usted le pasó igual, me di cuenta.
- Es raro. Pero ahora ya no sube nadie.
24. El coche frenó brutalmente, barrera del Central Argentino. Se dejaron ir hacia delante, aliviados por el salto a una sorpresa, a un sacudón. El coche temblaba como un cuerpo enorme.
- 25.- Yo voy a Retiro - dijo Clara.
- Yo también.
26. El guarda no se había movido, ahora hablaba iracundo con el conductor. Vieron (sin querer reconocer que estaban atentos a la escena) cómo el conductor abandonaba su asiento y venía por el pasillo hacia ellos, con el guarda copiándole los pasos. Clara notó que los dos miraban al muchacho y que éste

se ponía rígido, como reuniendo fuerzas; le temblaron las piernas, el hombro que se apoyaba en el suyo. Entonces aulló horriblemente una locomotora a toda carrera, un humo negro cubrió el sol. El fragor del rápido tapaba las palabras que debía estar diciendo el conductor; a dos asientos del de ellos se detuvo, agachándose como quien va a saltar. El guarda lo contuvo prendiéndole una mano en el hombro, le señaló imperioso las barreras que ya se alzaban mientras el último vagón pasaba con un estrépito de hierros. El conductor apretó los labios y se volvió corriendo a su puesto; con un salto de rabia el 168 encaró las vías, la pendiente opuesta. El muchacho aflojó el cuerpo y se dejó resbalar suavemente.

27.- Nunca me pasó una cosa así - dijo, como hablándose.

28. Clara quería llorar. Y el llanto esperaba ahí, disponible pero inútil. Sin siquiera pensarlo tenía conciencia de que todo estaba bien, que viajaba en un 168 vacío aparte de otro pasajero, y que toda protesta contra ese orden podía resolverse tirando de la campanilla y descendiendo en la primera esquina. Pero todo estaba bien así; lo único que sobraba era la idea de bajarse, de apartar esa mano que de nuevo había apretado la suya.

29.- Tengo miedo - dijo, sencillamente -. **Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa.**

Él la miró, miró su blusa lisa.

- A mí a veces me gusta llevar un jazmín del país en la solapa - dijo -. Hoy salí apurado y ni me fijé.

- Qué lástima. Pero en realidad nosotros vamos a Retiro.

- Seguro, vamos a Retiro.

Era un diálogo, un diálogo. Cuidar de él alimentarlo.

- ¿No se podría levantar un poco la ventila? Me ahogo aquí adentro.

30. Él la miró sorprendido, porque más bien sentía frío. El guarda los observaba de reojo, hablando con el conductor; el 168 no había vuelto a detenerse después de la barrera y daban ya la vuelta en Canning y Santa Fe.

31.- Este asiento tiene ventila fija - dijo él -. Usted ve que es el único asiento del coche que viene así, por la puerta de emergencia.

- Ah - dijo Clara.

- Nos podríamos pasar a otro.

- **No, no. - Le apretó los dedos, deteniendo su movimiento de levantarse.**

- **Cuanto menos nos movamos mejor.**

- **Bueno, pero podríamos levantar la ventila de adelante.**

- No, por favor no.

32. Él esperó, pensando que Clara iba a agregar algo, pero ella se hizo más pequeña en el asiento. Ahora lo miraba de lleno para escapar a la atracción de allá adelante, de esa cólera que les llegaba como un silencio o un calor. El pasajero puso la otra mano sobre la rodilla de Clara, y ella acercó la suya y ambos se comunicaron oscuramente por los dedos, por el tibio acariciarse de las palmas.
- 33.- A veces una es tan descuidada - dijo tímidamente Clara -. Cree que lleva todo, y siempre olvida algo.
- Es que no sabíamos.
 - Bueno, pero lo mismo. Me miraban, sobre todo esas chicas, y me sentí tan mal.
 - Eran insoportables - protestó él -. ¿Usted vio cómo se habían puesto de acuerdo para clavarnos los ojos?
 - Al fin y al cabo, el ramo era de crisantemos y dalias - dijo Clara -. Pero presumían lo mismo.
 - **Porque los otros les daban alas - afirmó él con irritación -. El viejo de mi asiento con sus claveles apelmazados, con esa cara de pájaro. A los que no vi bien fue a los de atrás. ¿Usted cree que todos... ?**
 - **Todos - dijo Clara -. Los vi apenas había subido. Yo subí en Nogoyá y Avenida San Martín, y casi enseguida me di vuelta y vi que todos, todos...**
 - Menos mal que se bajaron.
34. Pueyrredón, frenada en seco. Un policía moreno se abría en cruz acusándose de algo en su alto quiosco. El conductor salió del asiento como deslizándose, el guarda quiso sujetarlo de la manga, pero se soltó con violencia y vino por el pasillo, mirándolos alternadamente, encogido y con los labios húmedos parpadeando. <¡Ahí da paso!>, gritó el guarda con una voz rara. Diez bocinas ladraban en la cola del ómnibus, y el conductor corrió afligido a su asiento. El guarda le habló al oído, dándose vuelta a cada momento para mirarlos.
- 35.- Si no estuviera usted... - murmuró Clara -. Yo creo que si no estuviera usted me habría animado a bajarme.
- Pero usted va a Retiro - dijo él, con alguna sorpresa.
 - Sí, tengo que hacer una visita. No importa, me hubiera bajado igual.
 - Yo saqué boleto de quince - dijo él -. Hasta Retiro.
 - Yo también. Lo malo es que si una se baja, después hasta que viene otro coche...
 - Claro, y además a lo mejor está completo.
 - A lo mejor. Se viaja tan mal, ahora. ¿Usted ha visto los subtes?
 - Algo increíble. Cansa más el viaje que el empleo.

36. Un aire verde y claro flotaba en el coche, vieron el rosa viejo del Museo, la nueva Facultad de Derecho, y el 168 aceleró todavía más en Leandro N. Alem, como rabioso por llegar. **Dos veces lo detuvo algún policía de tráfico, y dos veces quiso el conductor tirarse contra ellos; a la segunda, el guarda se le puso por delante, negándose con rabia, como si le doliera.** Clara sentía subírsele las rodillas hasta el pecho, y las manos de su compañero la desertaron bruscamente y se cubrieron de huesos salientes, de venas rígidas. Clara no había visto jamás el paso viril de la mano al puño, contempló esos objetos macizos con una humilde confianza casi perdida bajo el terror. Y hablaban todo el tiempo de los viajes, de las colas que hay que hacer en Plaza de Mayo, de la grosería de la gente, de la paciencia. Después callaron, mirando el paredón ferroviario, y su compañero sacó la billetera, la estuvo revisando muy serio, temblándole un poco los dedos.

- 37.- Falta apenas - dijo Clara, enderezándose -. Ya llegamos.
- Sí. Mire, cuando doble en Retiro, nos levantamos rápido para bajar.
 - Bueno. Cuando esté al lado de la plaza.
 - Eso es. La parada queda más acá de la torre de los Ingleses. Usted baja primero.
 - Oh, es lo mismo.
 - No, yo me quedaré atrás por cualquier cosa. Apenas doblemos yo me paro y le doy paso. Usted tiene que levantarse rápido y bajar un escalón de la puerta; entonces yo me pongo atrás.
 - Bueno, gracias - dijo Clara mirándolo emocionada, y se concentraron en el plan, estudiando la ubicación de sus piernas, los espacios a cubrir.

38. Vieron que el 168 tendría paso libre en la esquina de la plaza; temblándole los vidrios y a punto de embestir el cordón de la plaza, tomó el viraje a toda carrera. **El pasajero saltó del asiento hacia delante, y detrás de él pasó veloz Clara, tirándose escalón abajo mientras él se volvía y la ocultaba con su cuerpo. Clara miraba la puerta, las tiras de goma negra y los rectángulos de sucio vidrio; no quería ver otra cosa y temblaba horriblemente. Sintió en el pelo el jadeo de su compañero, los arrojó a un lado la frenada brutal, y en el mismo momento en que la puerta se abría el conductor corrió por el pasillo con las manos tendidas. Clara saltaba ya a la plaza, y cuando se volvió su compañero saltaba también y la puerta bufó al cerrarse. Las gomas negras apresaron una mano del conductor, sus dedos rígidos y blancos. Clara vio a través de las ventanillas que el guarda se había echado sobre el volante para alcanzar la palanca que cerraba la puerta.**

39. Él la tomó del brazo y caminaron rápidamente por la plaza llena de chicos y vendedores de helados. No se dijeron nada, pero temblaban como de felicidad y sin mirarse. Clara se dejaba guiar, notando vagamente el césped, los canteros, oliendo un aire de río que crecía de frente. El florista estaba a un lado de la plaza, y él fue a pararse ante el canasto montado en caballetes y eligió dos ramos de pensamientos. Alcanzó uno a Clara, después le hizo tener los dos mientras sacaba la billetera y pagaba. Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento.

2. Reconstrucción de la fábula

El cuento se ha dividido en 39 segmentos. En este cuento Cortázar utiliza alternativamente el diálogo y la narración, a diferencia de los textos anteriores en que emplea más la narración. No hay analepsis ni prolepsis. Toda la diégesis pareciera que se produce en el mismo momento en que va siendo relatada.

La fábula ya reconstruida es la siguiente; 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 39. Los diálogos se hallan en los segmentos 1, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, que como puede observarse se presentan de forma alterna en relación con los segmentos narrativos. Hay descripciones en los segmentos 4, 6, 15, que corresponden al personaje central (Clara), al lugar donde aborda el ómnibus, al conductor del mismo y a uno de los pasajeros.

3. Normalización y reducción del texto

El relato se resume de la siguiente forma:

Clara tiene la tarde del sábado libre.

Clara aborda el ómnibus 168 para reunirse con una amiga a conversar.

Los pasajeros y el conductor observan fijamente a Clara cuando sube.

Clara se siente a disgusto por la forma impertinente en que la observan.

Un pasajero nuevo aborda el ómnibus.

Los pasajeros y el conductor ahora observan al nuevo pasajero.

El nuevo pasajero se siente acosado por las miradas que le dirigen los demás.

El ómnibus llega hasta el cementerio y los pasajeros, menos Clara y el nuevo, descienden.

El pasajero se sienta en el mismo lugar con Clara.

El conductor se levanta cuatro veces para abalanzarse sobre el pasajero, pero el guarda lo detiene.

Clara y el pasajero llegan a su destino.

El conductor se abalanza sobre el pasajero una vez más mientras bajan éste y Clara.

El guarda cierra apresuradamente la puerta para impedir que el conductor los alcance.

El pasajero compra un ramo de pensamientos para cada uno y se lo da a Clara.

4. Formalización del modelo

Esta es una narración en la que Cortázar presenta una situación cotidiana dentro de la cual ocurre un hecho aparentemente simple. El autor da a este hecho un tinte de extrañeza al relatar que todos los pasajeros observan detenidamente tanto a Clara como al nuevo pasajero. La molestia que va creando en ambos esta situación aunada al hecho de que el conductor, por alguna razón que no está del todo clara, se muestre violento contra ellos, son las formas en que Cortázar presenta lo fantástico (segmentos 7 al 12).

Como en los otros cuentos ya analizados, los personajes, Clara y el pasajero, sufren una **carencia** (segmento 29). Los otros pasajeros se dirigen al cementerio y por esa razón llevan flores. Clara y el pasajero van hacia otro lugar, a Retiro y no llevan flores. Aparentemente es una situación sencilla, pero este hecho incomoda a los otros pasajeros quienes observan impertinentemente a ambos. Todo el viaje transcurre de la misma forma hasta que todos los pasajeros, menos ellos dos, descienden del ómnibus. En este punto, el conductor se levanta de su asiento y se abalanza sobre ellos. Esto ocurre dos veces más (segmentos 16, 26, 38). Es una forma de presentar un posible **castigo** que finalmente no ocurre porque los personajes descienden antes de que ello suceda (segmento 39). Las flores se convierten en el **objeto** que necesitan para satisfacer la carencia (segmento 29) y esa necesidad queda cubierta hasta que llegan a su destino; descienden del ómnibus y el pasajero compra dos ramos de pensamientos, uno para cada uno. No comenten ninguna transgresión para alcanzar el objeto. Aquí el narrador los presenta tomados del brazo, pero cuando ya cada uno tiene su ramo de flores, el pasajero no vuelve a tomar a Clara del brazo (segmento 39). Finalmente cada uno va con su ramo y contento, signo de su **triunfo**.

5. Determinación del tema

A diferencia de los cuentos anteriores, el rompimiento del orden establecido se produce más bien por la falta del objeto (las flores) y no por las acciones de los personajes. Otro elemento que se relaciona con este hecho es que Clara se sienta en la salida de emergencia, lo cual la hace distinta al resto de los pasajeros (segmentos 8 y 31). Además, los personajes llevan el mismo destino (Retiro), diferente del que tiene los otros pasajeros (el cementerio). Ambos personajes están solos en un mundo contrario al que se enfrentan. La soledad en que se encuentran se hace notoria por las manifestaciones físicas que el pasajero tiene hacia Clara: le pone una mano sobre la pierna, la toma del brazo. Con estas acciones busca apoyo y ayuda para enfrentar la situación que tiene que atravesar (segmentos 22, 29, 31). Por ello puede afirmarse que **la soledad en medio de una sociedad opuesta y que margina al que es distinto**, es el tema central de este cuento.

6. La realidad representada

En el texto se hace mención a lugares localizados en la capital Argentina. Ello sirve de marco para el recorrido del ómnibus por las calles. El nombre del lugar al cual se dirigen, Retiro, es un elemento que indica la diferencia que existe entre estos dos pasajeros que se enfrentan a un mundo contrario y los otros. La sociedad, representada por el resto de los pasajeros, el conductor y el guarda, los margina porque no llenan los requerimientos que en ese momento se les imponen: llevar flores, tener el mismo destino. Uno a otro se buscan como apoyo y ayuda (segmento 10). Ello queda de manifiesto con las demostraciones físicas del pasajero hacia Clara y con la alegría que ésta experimenta cuando escucha que aquél lleva el mismo destino que el suyo. Eso los hace iguales. Clara desea que el pasajero se sienta con ella para hacerle compañía y presentar un frente común a las miradas impertinentes que les dirigen las demás personas (segmento 11). Hasta siente un poco de pena por él (segmento 13).

Clara es una muchacha que cuida de una enferma. Por fin tiene “toda la tarde del sábado para ella sola” (segmento 2). De ello se puede inferir que es una persona dedicada al trabajo, el cual no le deja tiempo para sí misma. Este hecho que le ocurre en el ómnibus es algo que la deja perpleja. Ella no ha cometido ninguna falta y sin embargo a los ojos de los otros pasajeros, está fuera de lugar. Luego sube el muchacho, tan parecido a ella, tan indefenso (segmento 13) La aflicción por lo que sucede en el ómnibus y el apoyo que siente Clara con la presencia del muchacho también se manifiestan en el deseo que ella siente de seguir conversando, de cuidar del diálogo que se ha iniciado entre ellos (segmento 29).

Lo más extraño radica en el hecho de que el conductor se abalanza sobre ellos en cinco ocasiones, en ninguna de las cuales logra hacerles daño. No hay en el texto una sola mención al motivo por el cual ocurre ello. Más bien, el muchacho expresa que nunca le pasó algo así (segmento 27), y Clara siente deseos de llorar (segmento 28).

Ni Clara ni el pasajero se atreven a enfrentarse al orden que ya se ha establecido: ambos viajan en un ómnibus con rumbo a Retiro, no llevan flores consigo, el conductor ha intentado lanzarse contra ellos (segmento 28). Clara sabe que con solo bajarse en la siguiente parada todo el malestar acabaría, pero “lo único que sobraba era la idea de bajarse”. Y permanecen sujetos a esa situación (segmentos 11). El muchacho le quita esa idea al decirle que tendría que esperar mucho a que pasara otro ómnibus y que posiblemente iría lleno (segmento 35).

Ninguno de los dos quiere salir de la situación, aunque la solución a su problema sería sencilla. La salida que encuentran es llegar hasta su destino, bajarse y comprar las flores para ser en algo, semejantes al resto de pasajeros que ya ni siquiera pueden observarlos. Es simplemente una forma de sentirse bien con ellos mismos. Y desde ese momento el apoyo, demostrado con el hecho de tomarse del brazo, no vuelve a ser necesario, porque ya ambos tienen algo con lo que se sienten bien (segmento 39).

7. Simbolismo mítico

En este relato, el mayor elemento simbólico son las flores. En la primera parte de la narración juegan un papel importante, al punto de que los personajes no están mencionados sino en correspondencia con las flores que llevan al cementerio (segmentos 7 y 14). Cortázar alude a diferentes tipos de ellas. En términos generales, las flores están relacionadas con el alma de los muertos, significado que concuerda con el lugar hacia el cual se dirigen la mayoría de los pasajeros del ómnibus, el cementerio.

Las flores son llevadas en “ramos”, cuyo significado es la unidad en la pluralidad. Los pasajeros observan a Clara y al muchacho formando un grupo opuesto a los nuevos, que no siguen las reglas que ese microcosmos propone.

En cuanto al tipo de flores que se mencionan, los claveles tanto rojos como negros aparecen 6 veces. Su significado está relacionado con la pasión de Cristo. También se mencionan gladiolos, “machucados, sucios y con olor a rosa vieja con manchas lívidas” y margaritas (5 veces cada una). Éstas últimas simbolizan las lágrimas y las gotas de sangre. En la Edad Media, significaban la muerte y el martirio de Cristo. Las dalias aparecen 3 veces y los crisantemos 2 veces. A ambas se las menciona como “el ramo de los pobres”, aunque las muchachitas que las llevan no sean pobres, por su vestimenta (segmento 9).

En la antigüedad clásica, las rosas rojas (2 veces) simbolizaban la veneración a los muertos. En el simbolismo cristiano la rosa roja hacía referencia a la sangre derramada por Cristo y a sus heridas. Actualmente la rosa roja significa casi exclusivamente el amor pasional.

Además se mencionan calas y pensamientos, una vez cada una. Las últimas son las que compra el muchacho (segmento 39) para Clara y para él al final del relato.

En su mayoría las flores se relacionan con Cristo y con su pasión. Al igual que en ese suceso de la vida de Jesucristo, Clara y el muchacho sufren con el viaje. A pesar de que pueden suspenderlo y bajarse del ómnibus, no lo hacen. Se mantienen en ese orden y no presentan resistencia ante lo que ocurre. Ni siquiera intentan cuestionar lo que les sucede. (segmento 28)

Un mitema que se presenta dentro de la diégesis y que representa la división entre los dos momentos narrativos que integran el relato, es el del descenso a los infiernos, representado en este caso por el paso del ómnibus por el cementerio (segmento 16).

8. Plano sintomático

Este es un relato en el que lo fantástico, por la cotidianeidad del tema que trata, como dice su autor, ya no podría sorprendernos. Se refiere a un incidente tan común en la vida de cualquier persona, un viaje en ómnibus, durante el cual nadie esperaría que Cortázar hubiera podido presentar un hecho con tintes fantásticos.

Sin embargo, lo fantástico surge de la actitud que los pasajeros y el conductor del ómnibus tienen hacia Clara y el muchacho. No dejan de observarlos, hasta el punto de molestarlos con sus miradas. Por otro lado el conductor se muestra violento hacia ellos: en repetidas ocasiones se abalanza sin que logre agredirlo.

En cuanto a los pasajeros y su actitud, dentro del mismo texto se dan indicios del motivo de su comportamiento. Clara dice “si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa”, y el muchacho explica que le gusta llevar un jazmín del país en la solapa (segmento 29). Es decir, que la falta de flores es la razón por la que los otros pasajeros los observan y no los dejan tranquilos. En relación con el conductor y el guarda, su actitud, podría pensarse, responde más a un enojo porque no han descendido del ómnibus en el mismo lugar que el resto de los pasajeros. Con ello, el recorrido habría terminado (segmentos 36 al 39).

Esta es otra forma de presentar dentro de los sucesos de la vida diaria, hechos que salen de lo común, es decir, hechos fantásticos.

9. Manejo temporal

Toda la diégesis está relatada de una manera lineal. Los hechos se van sucediendo sin analepsis ni prolepsis. Todo ocurre dentro del ómnibus. Solamente se van intercalando el relato descriptivo con el relato diegético (segmentos 12 al 15). A la vez que Cortázar cuenta los hechos, describe a los personajes (Clara, el muchacho, los otros pasajeros, el conductor y el guarda). No hay mayores alusiones a los lugares por los que atraviesa el ómnibus. Solamente se les menciona sin entrar en más detalles.

Las únicas catálisis que podrían mencionarse son aquellos segmentos en que aparecen relatos descriptivos (segmentos 6, 13, 15).

Con ello Cortázar logra que las actitudes de los personajes resulten aún más fuera de lo común. Clara y el muchacho no han cometido ninguna falta y sin embargo son censurados por el resto de los pasajeros. La acción transcurre durante un viaje que, aparentemente, debía tener la mayor simplicidad, puesto que se trataba de trasladarse de un lugar a otro.

10. La focalización

El narrador de este relato, de acuerdo con Genette, es de tipo extradiegético, puesto que no participa de los hechos relatados. Simplemente se limita a narrar lo que ocurre sin dar a conocer su opinión sobre lo que ocurre. El punto de vista que adopta es objetivo: su conocimiento de los hechos es menor que el de cualquiera de los otros personajes. De esta forma se logra que no haya una explicación posible para lo que ocurre durante el viaje en ómnibus. Así el hecho queda en el plano fantástico.

CIRCE

1. Segmentación lineal

1. Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados, la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre. Primero fue la de la casa de altos, su manera vacuna de girar despacio la cabeza, rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal. Y también la chica de la farmacia – “no porque yo lo crea, pero si fuese verdad, qué horrible – y hasta don Emilio, siempre discreto como sus lápices y sus libretas de hule.
2. Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abrió paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara. Odió de improviso a su familia con un ineficaz estallido de independencia. No los había querido nunca, sólo la sangre y el miedo a estar solo lo ataban a su madre y a los hermanos. Con los vecinos fue directo y brutal, a don Emilio lo puteó de arriba abajo la primera vez que se repitieron los comentarios. A la de la casa de altos le negó el saludo como si eso pudiera afligirla. Y cuando volvía del trabajo entraba ostensiblemente para saludar a los Mañara y acercarse – a veces con caramelos o un libro – **a la muchacha que había matado a sus dos novios.**
3. **Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre.**
4. Mario creyó un tiempo que la gracia de Delia y sus vestidos apoyaban el odio de la gente. Se lo dijo a Madre Celeste: “La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo”, y ni parpadeó cuando su madre hizo ademán de cruzarle la cara con una toalla. Después de eso fue la ruptura manifiesta; lo dejaban solo, le lavaban la ropa como por favor, los domingos se iban a Palermo o de picnic sin siquiera avisarle.
5. Entonces Mario se acercaba a la ventana de Delia y le tiraba una piedrita. A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas.
6. Vino la pelea Firpo – Dempsey y en cada casa se lloró y hubo indignaciones brutales, seguidas de una humillada melancolía casi colonial.

7. Los Mañara se mudaron a cuatro cuadras y eso hace mucho en Almagro, de manera que otros vecinos empezaron a tratar a Delia, las familias de Victoria y Castro Barros se olvidaron del caso y Mario siguió viéndola dos veces por semana cuando volvía del banco. Era ya verano y Delia quería salir a veces, iban juntos a las confiterías de Rivadavia o a sentarse en Plaza Once. Mario cumplió diecinueve años. Delia vio llegar sin fiestas – todavía estaba de negro – los veintidós.
8. Los Mañara encontraban injustificado el luto por un novio, hasta Mario hubiera preferido un dolor sólo por dentro. Era penoso presenciar la sonrisa velada de Delia cuando se ponía ante el espejo, tan rubia sobre el luto. Se dejaba adorar vagamente por Mario y los Mañara, se dejaba pasear y comprar cosas, volver con la última luz y recibir los domingos por la tarde. A veces salía sola hasta el antiguo barrio, donde Héctor la había festejado.
9. Madre Celeste la vio pasar una tarde y cerró con ostensible desprecio las persianas.
10. **Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tan contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo – Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro -, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano. Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor.**
11. **Pero Héctor se tiró en Puerto Nuevo, un domingo de madrugada. Fue entonces cuando Mario oyó los primeros chismes.**
12. La muerte de Rolo Médicis no había interesado a nadie desde que medio mundo se muere de un síncope. Cuando Héctor se suicidó los vecinos vieron demasiadas coincidencias. Para colmo fractura del cráneo, porque Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara, y aunque ya estaba muerto el golpe brutal contra el escalón fue otro feo detalle. Delia se había quedado adentro, raro que no se despidieran en la misma puerta, pero de todos modos estaba cerca de él y fue la primera en gritar. En cambio Héctor murió solo, en una noche de helada blanca, a las cinco horas de haber salido de casa de Delia como todos los sábados.

13. **Yo me acuerdo mal de Mario, pero dicen que hacía linda pareja con Delia.** Aunque ella estaba todavía con el luto por Héctor (nunca se puso luto por Rolo, vaya a saber el capricho), aceptaba la compañía de Mario para pasear por Almagro o ir al cine. Hasta ese entonces Mario se había sentido fuera de Delia, de su vida, hasta de la casa. Era siempre una “visita”, **y entre nosotros** la palabra tiene un sentido exacto y divisorio. Cuando la tomaba del brazo para cruzar la calle, o al subir la escalera de la estación Medrano, **miraba a veces su mano apretada contra la seda negra del vestido de Delia. Medía ese blanco sobre negro, esa distancia.** Pero Delia se acercaría cuando volviera al gris, a los claros sombreros para el domingo en la mañana.
14. Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que anexaban episodios indiferentes para darles un sentido. Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehuyen o aceptan las caricias. Las pocas líneas que Héctor dejó a su madre, los sollozos que la de la casa de altos dijo haber oído en el zaguán de los Mañara la noche en que murió Rolo (pero antes del golpe), el rostro de Delia los primeros días... La gente pone tanta inteligencia en esas cosas, y cómo de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz – Mario veía a veces el tapiz, con asco, con terror, cuando el insomnio entraba en su piecita para ganarle la noche. “Perdóname mi muerte, es imposible que entiendas pero perdóname, mamá.” Un papelito arrancado al borde de Crítica, apretado con una piedra al lado del saco que quedó como un mojón para el primer marinero de la madrugada.
15. Hasta esa noche había sido tan feliz, claro que lo habían visto raro las últimas semanas; no raro, mejor distraído, mirando el aire como si viera cosas. Igual que si tratara de escribir algo en el aire, descifrar un enigma. Todos los muchachos del café Rubí estaban de acuerdo. Mientras que Rolo no, le falló el corazón del golpe. Rolo era un muchacho solo y tranquilo, con plata y un Chevrolet doble faetón, de manera que pocos lo habían confrontado en ese tiempo final. La de la casa de altos sostuvo días y días que el llanto de Rolo había sido como un alarido sofocado, un grito entre las manos que quieren ahogarlo y lo van cortando en pedazos. Y casi enseguida el golpe atroz de la cabeza contra el escalón, la carrera de Delia clamando, el revuelo ya inútil.
16. Sin darse cuenta Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos. Nunca preguntó a Delia, esperaba vagamente algo de ella. A veces pensaba si Delia sabría exactamente lo que se murmuraba. Hasta los Mañara eran raros, con su manera de aludir a Rolo y a Héctor sin violencia, como si estuviesen de viaje. Delia callaba protegida pro ese acuerdo precavido e incondicional. Cuando Mario se agregó, discreto como ellos, los tres cubrieron a Delia con una sombra fina y constante, casi transparente los martes o los jueves, más palpable y solícita de sábado a lunes.

17. Delia recobraba ahora una menuda vivacidad episódica, un día tocó el piano, otra vez jugó al ludo; era más dulce con Mario, lo hacía sentarse cerca de la ventana de la sala y le explicaba proyectos de costura o de bordado. Nunca le decía nada de los postres o los bombones, a Mario le extrañaba pero lo atribuía a delicadezas, a miedo de aburrirlo.
18. Los Mañara alababan los licores de Delia; una noche quisieron servirle una copita, pero Delia dijo con brusquedad que eran licores para mujeres y que había volcado casi todas las botellas. “A Héctor...” empezó plañidera la madre, y no dijo más por no apenar a Mario. Después se dieron cuenta de que a Mario no lo molestaban la evocación de los novios. No volvieron a hablar de licores hasta que Delia recobró la animación y quiso probar recetas nuevas.
19. Mario se acordaba de esa tarde porque acababan de ascenderlo, y lo primero que hizo fue comprarle bombones a Delia. Los Mañara picoteaban pacientemente la galena del aparatito con teléfonos, y lo hicieron quedarse un rato en el comedor para que escuchara cantar a rosita Quiroga. Luego él les dijo del ascenso, y que le traía bombones a Delia.
20. – Hiciste mal en comprar eso, pero anda llévaselos, está en la sala. –
21. Y lo miraron salir y se miraron hasta que Mañara se sacó los teléfonos como si se quitara una corona de laurel, y la señora suspiró desviando los ojos. De pronto los dos parecían desdichados, perdidos. Con un gesto turbio Mañara levantó la palanquita de la galena.
22. Delia se quedó mirando la caja y no hizo mucho caso de los bombones, pero cuando estaba comiendo el segundo, de menta con una crestita de nuez, le dijo a Mario que sabía hacer bombones. Parecía excusarse por no haberle confiado antes tantas cosas, empezó a describir con agilidad la manera de hacer los bombones, el relleno y los baños de chocolate o moka. Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno de los que traía Mario para mostrarle cómo se los manipulaba; Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón, mirándola explicar le parecía un cirujano pausando un delicado tiempo quirúrgico. El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura abominable repugnancia. “Tire ese bombón”, hubiera querido decirle. “Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca porque está vivo, es un ratón vivo.”
23. Después le volvió la alegría del ascenso, oyó a Delia repetir la receta del licor de té, del licor de rosa... Hundió los dedos en la caja y comió dos, tres bombones seguidos. Delia se sonreía como burlándose. Él se imaginaba cosas, y fue temerosamente feliz. “El tercer novio”, pensó raramente. “Decirle así: su tercer novio, pero vivo.”

24. **Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos;** parece que él iba más seguido a lo de Mañara, la vuelta a la vida de Delia lo ceñía a sus gustos y a sus caprichos, hasta los Mañara le pidieron con algún recelo que alentara a Delia, y él compraba las sustancias para los licores, los filtros y embudos que ella recibía con una grave satisfacción en la que Mari sospechaba un poco de amor, por lo menos algún olvido de los muertos.
25. Los domingos se quedaba de sobremesa con los suyos, y Madre Celeste se lo agradecía sin sonreír, pero dándole lo mejor del postre y el café muy caliente. Por fin habían cesado los chismes, al menos no se hablaba de Delia en su presencia. Quién sabe si los bofetones al más chico de los Camiletti o el agrio encrespase frente a Madre Celeste entraban en eso; Mario llegó a creer que habían recapitado, que absolvían a Delia y hasta la consideraban de nuevo. Nunca habló de su casa en lo de Mañara, ni mencionó a su amiga en las sobremesas del domingo.
26. Empezaba a creer posible esa doble vida a cuatro cuadras una de otra; la esquina de Rivadavia y Castro Barros era el puente necesario y eficaz. Hasta tuvo esperanza de que el futuro acercara las casas, las gentes, sordo al paso incomprensible que sentía – a veces, a solas – como íntimamente ajeno y oscuro.
27. Otras gentes no iban a ver a los Mañara. Asombraba un poco esa ausencia de parientes o de amigos. Mario no tenía necesidad de inventarse un toque especial de timbre, todos sabían que era él.
28. En diciembre, con un calor húmedo y dulce, Delia logró el licor de naranja concentrado, lo bebieron felices un atardecer de tormenta. Los Mañara no quisieron probarlo, seguros de que les haría mal. **Delia no se ofendió, pero estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo lleno de luz naranja, de olor quemante.** “Me va a hacer morir de calor, pero está delicioso”, dijo una o dos veces. Delia que hablaba poco cuando estaba contenta, observó: “Lo hice para vos.” Los Mañara la miraban como queriendo leerle la receta, la alquimia minuciosa de quince días de trabajo.
29. A Rolo le habían gustado los licores de Delia. Mario lo supo por unas palabras de Mañara dichas al pasar cuando Delia no estaba; “Ella le hizo muchas bebidas. Pero Rolo tenía miedo por el corazón. El alcohol es malo para el corazón.” Tener un novio tan delicado, Mario comprendía ahora la liberación que asomaba en los gestos, en la manera de tocar el piano de Delia. Estuvo por preguntarle a los Mañara qué le gustaba a Héctor.

30. Pensó en los bombones que Delia volvía a ensayar y que se alineaban para secarse en una repisa de la antecocina. Algo le decía a Mario que Delia iba a conseguir cosas maravillosas con los bombones.
31. Después de pedir muchas veces, obtuvo que ella le hiciera probar uno. **Ya se iba cuando Delia le trajo una muestra blanca y liviana en un platito de alpaca. Mientras lo saboreaba – algo apenas amargo, con un asomo de menta y nuez moscada mezclándose raramente -, Delia tenía los ojos bajos y el aire modesto. Se negó a aceptar los elogios, no era más que un ensayo y aún estaba lejos de lo que se proponía. Pero a la visita siguiente – también de noche, ya en la sombra de la despedida junto al piano – le permitió probar otro ensayo. Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor a mandarina, levísimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate. Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes, no alcanzó a sentir su sabor y era sólo la sensación agradable de encontrar un apoyo entre esa pulpa dulce y esquiva.** Delia estuvo contenta del resultado, dijo a Mario que su descripción del sabor se acercaba a los que había esperado. Todavía faltaban ensayos, había cosas sutiles por equilibrar.
32. Los Mañara le dijeron a Mario que Delia no había vuelto a sentarse al piano,, que se pasaba las horas preparando los licores, los bombones. No lo decían con reproche, pero tampoco estaban contentos; Mario adivinó que los gastos de Delia los afligían. Entonces pidió a Delia en secreto una lista de las esencias y sustancias necesarias. Ella hizo algo que nunca antes, le pasó los brazos por el cuello y lo besó en la mejilla. Su boca olía despacito a menta. Mario cerró los ojos, llevado por la necesidad de sentir el perfume y el sabor desde debajo de los párpados. Y el beso volvió, más duro y quejándose.
33. No supo si le había devuelto el beso, tal vez se quedó quieto y pasivo, catador de Delia en la penumbra de la sala. Ella tocó el piano, como casi nunca ahora, y le pidió que volviera al otro día. Nunca habían hablado con esa voz, nunca se habían callado así. Los Mañara sospecharon algo porque vinieron agitando los periódicos y con noticias de un aviador perdido en el Atlántico. Eran días en que muchos aviadores se quedaban a mitad del Atlántico. Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga encegueda del ciempiés, una loca carrera por las paredes. Abría y cerraba las mano, en el vano de la puerta, y después volvió como avergonzada, mirando de reajo a los Mañara; los miraba de reajo y se sonreía.

34. Sin sorpresa, casi como una confirmación, midió Mario esa noche la fragilidad de la paz de Delia, el peso persistente de la doble muerte. Rolo, vaya y pase; Héctor era ya el desborde, el trizado que desnuda un espejo. De Delia quedaban las manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte.
35. Se prometió una caridad sin límites, una cura de años en habitaciones claras y parques alejados del recuerdo; tal vez sin casarse con Delia, simplemente prolongando este amor tranquilo hasta que ella no viese más una tercera muerte andando a su lado, otro novio, el que sigue para morir.
36. Creyó que los Mañara iban a alegrarse cuando él empezara a traerle los extractos a Delia; en cambio se enfurruñaron y se replegaron hoscos, sin comentarios, aunque **terminaban transando y yéndose, sobre todo cuando venía la hora de las pruebas, siempre en la sala y casi de noche, y había que cerrar los ojos y definir – con cuántas vacilaciones a veces por la sutilidad de la materia – el sabor de un trocito de pulpa nueva, pequeño milagro en el plato de alpaca.**
37. A cambio de esas atenciones Mario obtenía de Delia una promesa de ir juntos al cine o pasear a Palermo. En los Mañara advertía gratitud y complicidad cada vez que venía a buscarla el sábado de tarde o la mañana del domingo. Como si prefiriesen quedarse solos en la casa para oír radio o jugar a las cartas. Pero también sospechó una repugnancia de Delia a irse de la casa cuando quedaban los viejos. Aunque no estaba triste junto a Mario, las pocas veces que salieron con los Mañara se alegró más, entonces se divertía de veras en la Exposición Rural, quería pastillas y aceptaba juguetes que a la vuelta miraba con fijeza, estudiándolos hasta cansarse. El aire puro le hacía bien, Mario le vio una tez más clara y andar decidido.
38. Lástima esa vuelta vespertina al laboratorio, el ensimismamiento interminable con la balanza y las tenacillas. Ahora los bombones la absorbían al punto de dejar los licores; ahora pocas veces daba a probar sus hallazgos. **A los Mañara nunca; Mario sospechaba sin razones que los Mañara hubieran rehusado probar sabores nuevos; preferían los caramelos comunes y si Delia dejaba una caja sobre la mesa, sin invitarlos pero como invitándolos, ellos escogían las formas simples, las de antes, y hasta cortaban los bombones para examinar el relleno.** A Mario le divertía el sordo descontento de Delia junto al piano, su aire falsamente distraído.

39. Guardaba para él las novedades, a último momento venía de la cocina con el platito de alpaca; una vez se hizo tarde tocando el piano y Delia dejó que la acompañara hasta la cocina para buscar unos bombones nuevos. Cuando encendió la luz, Mario vio el gato dormido en su rincón, y las cucarachas que huían por las baldosas. Se acordó de la cocina de su casa, Madre Celeste desparramando polvo amarillo en los zócalos. Aquella noche los bombones tenían gusto a moka y un dejo raramente salado (en lo más lejano del sabor) como si al final del gusto se escondiera una lágrima; era idiota pensar en eso, en el resto de las lágrimas caídas la noche de Rolo en el zaguán.
40. - El pez de color está tan triste – dijo Delia mostrándole el bocal con piedritas y falsas vegetaciones. Un pececillo rosa translúcido dormitaba con un acompasado movimiento de la boca. Su ojo frío miraba a Mario como una perla viva. Mario pensó en el ojo salado como una lágrima que resbalaría entre los dientes al mascararlo.
41. – Hay que renovarle más seguido el agua – propuso.
- Es inútil, está viejo y enfermo. Mañana se va a morir.
42. A él le sonó el anuncio como un retorno a lo peor, a la Delia atormentada del luto y los primeros tiempos. Todavía tan cerca de aquello, del peldaño y el muelle, con fotos de Héctor apareciendo de golpe entre los pares de medias o las enaguas de verano. Y una flor seca – del velorio de Rolo – sujeta sobre una estampa en la hoja del ropero.
43. Antes de irse le pidió que se casara con él en el otoño. Delia no dijo nada, se puso a mirar el suelo como si buscara una hormiga en la sala. Nunca habían hablado de eso, Delia parecía querer habituarse a pensar antes de contestarle. Después lo miró brillantemente, irguiéndose de golpe. Estaba hermosa, le temblaba un poco la boca. Hizo un gesto como para abrir una puertecita en el aire, un ademán casi mágico.
44. – Entonces sos mi novio – dijo -. Qué distinto me parecés ahora, qué cambiado.
45. Madre Celeste oyó sin hablar la noticia, puso a un lado la plancha y en todo el día no se movió de su cuarto, adonde entraban de a uno los hermanos para salir con caras largas y vasitos de Hesperidina.

46. Mario se fue a ver fútbol y por la noche llevó rosas a Delia. Los Mañara lo esperaban en la sala, lo abrazaron y le dijeron cosas, hubo que destapar una botella de oporto y comer masas. Ahora el tratamiento era íntimo y a la vez más lejano. Perdían la simplicidad de amigos para mirarse con los ojos del pariente, del que lo sabe todo desde la primera infancia. Mario besó a Delia, besó a mamá Mañara, y al abraza fuerte a su futuro suegro hubiera querido decirle que confiaran en él, nuevo soporte del hogar, pero no le venían las palabras. Se notaba que también los Mañara hubieran querido decirle algo y no se animaban. Agitando los periódicos volvieron a su cuarto. Y Mario se quedó con Delia y el piano, con Delia y la llamada de amor indio.
47. Una o dos veces, durante esas semanas de noviazgo, estuvo a un paso de citar a papá Mañara fuera de la casa para hablarle de los **anónimos**. Después lo creyó inútilmente cruel porque nada podía hacerse contra esos miserables que los hostigaban. El peor vio un sábado a medio día en un sobre azul, Mario se quedó mirando la fotografía de Héctor en *Última hora* y los párrafos subrayados con tinta azul. **“Sólo una honda desesperación pudo llevarlo al suicidio, según declaraciones de los familiares.”**
48. Pensó raramente que los familiares de Héctor no habían aparecido más por lo de Mañara. Quizá fueron alguna vez en los primeros días. **Se acordaba ahora del pez de color, los Mañara habían dicho que era regalo de la madre de Héctor.** Pez de color muerto el día anunciado por Delia. Sólo una honda desesperación pudo arrastrarlo.
49. Quemó el sobre, el recorte, hizo un recuento de sospechosos y se propuso franquearse con Delia, salvarla en sí mismo de los hijos de baba, del rezumar intolerable de esos rumores.
50. A los cinco días (no había hablado con Delia ni con los Mañara) vino el segundo. En la cartulina celeste había primero una estrellita (no se sabía por qué) y después: “Yo que usted, tendría cuidado con el escalón de la cancel.” Del sobre salió un perfume vago a jabón de almendra. Mario pensó si la de la casa de altos usaría jabón de almendra, hasta tuvo el torpe valor de revisar la cómoda de Madre Celeste y de su hermana. También quemó este anónimo, tampoco le dijo nada a Delia.
51. Era en **diciembre**, con el calor de esos diciembres del veintitantos, ahora iba después de cenar a lo de Delia y hablaban paseándose por el jardincito de atrás o dando vuelta a la manzana. **Con el calor comían menos bombones**, no que Delia renunciara sus ensayos pero traía pocas muestras a la sala, prefería guardarlos en cajas antiguas, protegidos en moldecitos, con un fino césped de papel verde claro por encima. Mario la notó inquieta, como alerta.

52. A veces miraba hacia atrás en las esquinas, y la noche que hizo un gesto de rechazo al llegar al buzón de Medrano y Rivadavia, Mario comprendió que también a ella la estaban torturando desde lejos; que compartían sin decirlo un mismo hostigamiento.
53. Se encontró con papá Mañara en el Munich de Cangallo y Pueyrredón, lo colmó de cerveza y papas fritas sin arrancarlo de una vigilante modorra, como si desconfiara de la cita. Mario le dijo riendo que no iba a pedirle plata, sin rodeos le habló de los anónimos, la nerviosidad de Delia, el buzón de Medrano y Rivadavia.
54. -Ya sé que apenas nos casemos se acabarán esas infamias. Pero necesito que ustedes me ayuden, que la protejan. Una cosa así puede hacerle daño. Es tan delicada, tan sensible.
-Vos querés decir que se puede volver loca, ¿no es cierto?
-Bueno, no es eso. Pero si recibe anónimos como yo y se los calla, y eso se va juntando...
-Vos no la conocés a Delia. Los anónimos se los pasa... quiero decir que no le hacen mella. Es más dura de lo que te pensás.
-Pero mire que está como sobresaltada, que algo la trabaja -atinó a decir indefenso Mario.
-No es por eso, sabés. -Bebía su cerveza como para que le tapara la voz. - Antes fue igual, yo la conozco bien.
-¿Antes de qué?
-Antes de que se le murieran, zonzo. Pagá que estoy apurado.
55. Quiso protestar pero papá Mañara estaba ya andando hacia la puerta. Le hizo un gesto vago de despedida y se fue para el Once con la cabeza gacha. Mario no se animó a seguirlo, ni siquiera pensar mucho lo que acababa de oír. Ahora estaba otra vez solo como al principio, frente a Madre Celeste, la de la casa de altos y los Mañara. Hasta los Mañara.
56. Delia sospechaba algo porque lo recibió distinta, casi parlanchina y sonsacadora. Tal vez los Mañara habían hablado del encuentro en el Munich, Mario esperó que tocara el tema para ayudarla a salir de ese silencio, pero ella prefería *Rose Marie* y un poco de Schumann, los tangos de Pacho con un compás cortado y entrador, hasta que los Mañara llegaron con galletitas y Málaga y encendieron todas las luces. Se habló de Pola Negri, de un crimen en Liniers, del eclipse parcial y la descompostura del gato. Delia creía que el gato estaba empachado de pelos y apoyaba un tratamiento de aceite de castor. Los Mañara le daban la razón sin opinar pero no parecían convencidos. Se acordaron de un veterinario amigo, de unas hojas amargas. Optaban por dejarlo solo en el jardincito, que él mismo eligiera los pastos curativos.

Pero Delia dijo que el gato se moriría, tal vez el aceite le prolongara la vida un poco más. Oyeron a un diarero en la esquina y los Mañara corrieron juntos a comprar Última Hora. A una muda consulta de Delia fue Mario a apagar las luces de la sala. Quedó la lámpara en la mesa del rincón, manchando de amarillo viejo la carpea de bordados futuristas. En torno al piano había una luz velada.

57. Mario preguntó por la ropa de Delia, si trabajaba en su ajuar, si marzo era mejor que mayo para el casamiento. Esperaba un instante de valor para mencionar los anónimos, un resto de miedo a equivocarse lo detenía cada vez. Delia estaba junto a él en el sofá verde oscuro, su ropa celeste la recortaba débilmente en la penumbra. Una vez que quiso besarla, la sintió contraerse poco a poco.

58.-Mamá va a volver a despedirse. Esperá que se vayan a la cama...

59. Afuera se oía a los Mañara, el crujir del diario, su diálogo continuo. No tenían sueño esa noche, las once y media y seguían charlando. Delia volvió al piano, como obstinándose tocaba largos vales criollos con da capo al fine una vez y otra, escalas y adorno un poco cursis pero que a Mario le encantaban, y siguió en el piano hasta que los Mañara vinieron a decirles buenas noches, y que no se quedaran mucho rato, ahora que él era de la familia tenía que velar más que nunca por Delia y cuidar que no trasnochara. Cuando se fueron, como a disgusto pero rendidos de sueño, el calor entraba a bocanadas por la puerta del zaguán y la ventana de la sala. Mario quiso un vaso de agua fresca y fue a la cocina aunque Delia quería servírselo y se molestó un poco. Cuando estuvo de vuelta vio a Delia en la ventana, mirando la calle vacía por donde antes en noches iguales se iban Rolo y Héctor. Algo de luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia, en el plato de alpaca que Delia guardaba en la mano como otra pequeña luna.

60. No había querido pedirle a Mario que probara delante de los Mañara, él tenía que comprender cómo la cansaban los reproches de los Mañara, siempre encontraban que era abusar de la bondad de Mario pedirle que probara los nuevos bombones. Claro que si no tenía ganas, pero nadie le merecía más confianza, los Mañara eran incapaces de apreciar un sabor distinto. Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. Puso el vaso de agua sobre el piano (no había bebido en la cocina) y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos -o era la sombra de la sala-, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada.

Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón.

61. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del carapacho triturado.

62. Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto como la noche de Rolo, entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, un borborigmo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos, pero él quería solamente que se callara y apretaba para que solamente se callara, la de la casa de altos estaría ya escuchando con miedo y delicia de modo que había que callarla a toda costa. A su espalda, desde la cocina donde había encontrado al gato con las astillas clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa, oía la respiración de los Mañara levantados, escondiéndose en el comedor para espiarlos, estaba seguro de que los Mañara habían oído y estaban ahí, contra la puerta, en la sombra del comedor, oyendo cómo él hacía callar a Delia. Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra pero viva. Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo se iba y se las dejaba. Tuvo mucha lástima de los Mañara que habían estado ahí agazapados y esperando que él -por fin alguno- hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia.

2. Reconstrucción de la fábula

El cuento se ha dividido en 62 segmentos. La fábula ya reconstruida queda así: 12, 11, 9, 8, 2, 4, 5,7, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 32, 33, 35, 36, 37, 38,39, 43, 45, 46, 51, 56, 57, 59, 60, 61,62. Estos segmentos constituyen la diégesis. En otros segmentos se hace mención a los sentimientos de Mario en relación con la forma de actuar de Delia: 1, 16 y 26.

Cortázar presenta en el segmento 6 una referencia a la época en que se sitúa el relato, al mencionar la pelea Firpo – Dempsey, dos boxeadores.

Las descripciones sobre Delia son las más constantes en los segmentos 3, 10, 34, 42. También se describe a Mario en el segmento 13, a los papás de Delia en el 21 y el 27. En todas las descripciones se menciona a Delia, ya sea en relación con Mario o con sus padres.

En los segmentos 40, 41, 44, 54, 58 se presentan diálogos, que no resultan significativos dentro del conjunto de la diégesis, debido a que se trata del relato de un narrador intradiegético, tal como puede comprobarse en los segmentos 3 y 13.

Dentro de la diégesis se presenta un relato metadiegético en los segmentos 47, 49, 50, 52, 53 y 55, en los que se narra el encuentro entre Mario y papá Mañara para tratar el tema de los anónimos que el primero ha recibido.

Dentro de los segmentos que integran la diégesis, algunos de ellos constituyen analepsis (11, 12, 14, 15, 19, 29, 47 y 48) referidos a los dos primeros novios de Delia y a la forma en que murieron. Solamente el segmento 24 se presenta en el presente de la narración, es decir es una prolepsis dentro de la diégesis. La narración del segmento 60 es una catátesis de tipo expansiva que hace más lento el relato para crear el sentimiento de que todo ocurre más despacio. Este es un recurso que retrasa el desenlace al cual llegarán los hechos en el segmento 62, mismo que debe ser leído atentamente para descubrir el verdadero significado del cuento y la relación que tiene con el título que lleva.

3. Normalización y reducción del texto

El relato se resume de la siguiente forma:

Delia y Rolo son novios.

Rolo muere de un síncope en la casa de Delia.

Delia se hace novia de Héctor.

Héctor se suicida, lanzándose desde un puente.

Mario enamora a Delia Mañara.

Mario y Delia se hacen novios.

Mario visita a Delia y a sus padres.

Delia le ofrece a Mario los licores y los bombones, que ella prepara, cuando la visita.

Mario prueba un bombón y descubre dentro de él restos de una cucaracha.

Los papás de Delia observan todo lo ocurrido a la expectativa.

Mario se marcha y deja a Delia.

4. Formalización del modelo

El modelo, con base en la normalización y reducción del texto, se inicia con la **carencia** de Mario, quien necesita establecer una relación sentimental con Delia. Ella se convierte en el **objeto** que Mario busca (segmento 5). Dentro de la narración, Delia aparece como un personaje a quien rodean circunstancias extrañas: se le han muerto dos novios, la siguen los animales; es mal vista por los vecinos e incluso por sus mismos padres. Mario no comprende la verdadera razón para que estos dos últimos aspectos ocurran. En el segmento 4, se menciona que durante un tiempo “Mario creyó que la gracia de Delia y sus vestidos” eran la causa del odio que ella despertaba entre la gente.

El establecer un noviazgo con Delia, quien es rechazada por la sociedad (los vecinos), puede tomarse como una **transgresión**, que lleva a Mario a un abierto enfrentamiento con su familia y con los vecinos. Ello queda demostrado con el hecho de que en su casa “le lavaban la ropa como por favor o salían de paseo sin avisarle” (segmento 4), y además los vecinos le envían anónimos, en los cuales le hablan mal de Delia (segmentos 48 a 55).

Mario no hace caso de nada de lo que ocurre. Solamente se preocupa porque Delia no se entere de los anónimos que ha recibido. Habla con el padre de ella para pedir consejo y por única respuesta escucha que la misma actitud que ahora presentaba su hija, había tenido justamente antes de que se le murieran sus otros novios (segmento 54). Él se muestra desconcertado, pero su noviazgo continúa. Una noche, Delia le presenta un bombón para que lo pruebe, pero Mario descubre que ella lo ha preparado con restos de un insecto.

En cierta forma, Mario recibe una parte del **castigo**, ya que su familia y los vecinos dejan de apreciarlo. Aquello que podría pensarse es el **triunfo**, puesto que su noviazgo con Delia sí llega a concretarse, se convierte también en una forma de **castigo**, que sin embargo no se consuma puesto que Mario no muere, sino que descubre las intenciones de Delia (segmentos 61 y 62).

5. Determinación del tema

En el caso de este relato, no aparece el rompimiento de un orden prevaleciente. Más bien los hechos se nos van presentando con tintes de extrañeza. A pesar de ello, el cuento no queda en el ámbito de lo extraño, sino dentro de los límites de lo fantástico, puesto que al llegar al final no queda claro si en realidad fue Delia quien mató a sus novios anteriores ni la razón de su forma tan extraña de actuar.

El tema se determina basándose en el significado del título que lleva el cuento. Circe es una figura que en la Odisea transforma a los hombres en animales. Aquí Cortázar la presenta como alguien que utiliza a los animales para hacer sufrir o torturar a los hombres. Como en la Odisea, Delia – Circe es irresistible, para los hombres y para los animales. El capricho de “tenerla” se paga con la vida. Rolo y Héctor mueren; el conejo, las arañas, las cucarachas también (segmento 10).

6. La realidad representada

En este cuento, la atmósfera, el espacio y el tiempo se caracterizan por la cotidianidad. Todo ocurre dentro de espacios conocidos: el barrio, la casa de Mario, la de Delia, tal y como podría ser en una calle cualquiera en una ciudad de Latinoamérica. La actitud de los padres, tanto de Mario como de Delia, resulta similar a la de otros padres de los años 50, y aún de nuestros tiempos, que los vigilan para que se comporten bien y no sólo a ella en especial.

La atmósfera del relato se presenta tan enrarecida y los hechos ocurren en un marco de extrañeza ante las situaciones que pasan. El lector espera el desenlace con especial interés, hasta el punto de la ansiedad. Se espera que sea sangriento y sórdido, se espera que Mario ahorque por fin a Circe (es lo mismo que esperan sus padres), para hacerla callar, para que no lastime a más personas ni animales. Y finalmente no ocurre nada de eso. Sólo se descubre que Delia no sufre de nada sobrenatural ni son causas extraordinarias las que explican la muerte de los pretendientes (segmentos 60, 61, 62). Es solamente la locura lo que ha hecho que ella actúe así.

7. Simbolismo mítico

En este cuento se encuentran mayor cantidad de referencias a la mitología griega. Cortázar retoma el mito de Circe presente en La Odisea para trasponerlo en este relato donde se identifican claramente las similitudes entre el mito y los hechos. Evidentemente el elemento más simbólico desde el punto de vista mítico es la misma protagonista del relato, Delia, quien se identifica con la figura griega, Circe, nombre que da título al cuento.

En la mitología griega, Circe es presentada como una diosa o semidiosa, que vivía en la isla de Eea. Según el mito, su casa estaba rodeada de bestias feroces, que esperaban la llegada de los viajeros y avisaban a la diosa, quien transformaba a los recién llegados en la forma que ella quería. Cuando llegó Odiseo, cambia a sus amigos y compañeros en cerdos. Odiseo, sin embargo, resiste el encanto y, aconsejado por Hermes, se cubre los ojos con una hierba mágica. Entra y hace que Circe retorne a la figura humana a los que había cambiado en cerdos. Se queda con ella un año y la satisface en sus exigencias sexuales. Ella le da instrucciones acerca de la ruta que debe seguir y los contratiempos que va a hallar en su camino. Se le consideraba inventora de filtros y medicamentos provocativos de males.

8. Plano sintomático

En cada uno de los cuentos analizados se ha visto cómo Cortázar presenta espacios cerrados. En este cuento en particular el espacio se hace mayor al estar formado por el vecindario y las familias de Mario y Delia (segmento 7). A medida que se desarrollan los hechos, el espacio se hace menor y se reduce a la relación que se ha establecido entre los protagonistas. El establecimiento de cierto orden, de una rutina y de unos hábitos en la vida de los personajes, características de los cuentos fantásticos, se nota en la familiaridad que presentan el barrio, las familias y sobre todo en su forma de conducirse en relación con el noviazgo de Mario y Delia. Todo se presenta como algo normal, común, marco perfecto para que el suceso final en que se descubren las verdaderas intenciones de Delia sea más sorpresivo (segmento 37).

9. Manejo temporal

Este relato presenta la característica de parecer contado por una persona que está con el lector. Es semejante a una conversación que se establecería entre dos personas vecinas, de un mismo barrio. Cortázar utiliza este recurso con el fin de hacer verosímil la narración (segmento 3).

El cuento se narra desde el presente en que se encontrarían el narrador y el oyente hasta llegar al pasado en que realmente ocurrieron los hechos. Se inicia el relato con la presentación de hechos sucedidos antes de que Delia y Mario se hicieran novios. De esta forma la verdadera narración no se ha iniciado y sirve como una espera antes de que comiencen los hechos (segmentos 1, 2, 3, 6, 13).

Además se intercalan el discurso descriptivo y el discurso narrativo. Con el primero el relato se hace más lento y en algunos casos, cuando se trata de comentarios del narrador, hay una pausa (segmento 24). El discurso narrativo, por el contrario, es más rápido y se hace más próximo al lector al emplear el presente (segmentos 60, 61, 62). A medida que se va llegando a la culminación de la historia, el relato se vuelve más rápido y el final queda un tanto ambiguo.

Una forma de catálisis expansiva la constituye la conversación entre el padre de Delia y Mario, para ponerlo sobre aviso de los anónimos que ha recibido. La actitud del padre es otro hecho que sorprende al lector, puesto que el padre no se sorprende ni trata de defender a su hija de los ataques (segmentos 52, 53, 54, 55).

10. La focalización

El narrador es intradieгético porque a la vez que narra participó en los hechos como observador. Ello aporta cierto grado de credibilidad a la historia. También se presentan analepsis, al mencionar las muertes de los antiguos novios de Delia, Héctor y Rolo (segmentos 11, 12, 15, 16).

El narrador presenta su visión (bastante subjetiva) de los hechos (segmento 3), aunque a medida que se desarrollan los mismos, va cambiando para volverse hacia situaciones más íntimas que solamente conocería si le hubieran sido relatadas por alguien más cercano a Delia y Mario, o por alguno de ellos. (segmento 32)

BESTIARIO

1. Segmentación lineal

1. Entre la última cucharada de arroz con leche -poca canela, una lástima- y los besos antes de subir a acostarse, llamó la campanilla en la pieza del teléfono e Isabel se quedó remoloneando hasta que Inés vino de atender y dijo algo al oído de su madre. Se miraron entre ellas y después las dos a Isabel, que pensó en la jaula rota y las cuentas de dividir y un poco en la rabia de misia Lucera por tocarle el timbre a la vuelta de la escuela. No estaba tan inquieta, su madre e Inés miraban como más allá de ellas, casi tomándola como pretexto; pero la miraban.
2. -A mí, créeme que no me gusta que vaya - dijo Inés.- No tanto por el tigre, después de todo cuidan bien ese aspecto. Pero la casa tan triste, y ese chico sólo para jugar con ella...

- A mí tampoco me gusta - dijo la madre, e Isabel supo como desde un tobogán que la mandarían a lo de Funes a pasar el verano.
3. Se tiró en la noticia, en la enorme ola verde, lo de Funes, lo de Funes, claro que ella mandaba. No les gustaba pero convenía. Bronquios delicados, Mar del Plata carísima, difícil manejarse con una chica consentida, boba y conducta regular con lo buena que es la señorita Tania, sueño inquieto y juguetes por todos lados, preguntas, botones, rodillas sucias.
4. Sintió miedo, delicia, olor de salsas y la u de Funes se le mezclaba con el arroz con leche, tan tarde y a dormir, ya mismo a la cama. Acostada, sin luz, llena de besos y miradas tristes de Inés y su madre, no bien decididas pero ya decididas del todo a mandarla. Antevivía la llegada en break, el primer ayuno, la alegría de Nino cazador de cucarachas, Nino sapo, Nino pescado (un recuerdo de tres años atrás, Nino mostrándole unas figuritas puestas con engrudo en un álbum, y diciéndole grave: "Este es un sapo y éste un pes - ca - do") Ahora Nino en el parque esperándola con la red de mariposas, y las manos blandas de Rema - las vio que nacían de la oscuridad, estaba con los ojos abiertos y en vez de la cara de Nino zás las manos de Rema, la menor de los Funes. "Tía Rema me quiere tanto", y los ojos de Nino se hacían grandes y mojados, otra vez vio a Nino desgajarse flotando en el aire confuso del dormitorio, mirándola contento. Nino pescado.
5. Se durmió queriendo que la semana pasara esa misma noche, y las despedidas, el viaje en tren, la legua en break, el portón, los eucaliptos del camino de entrada. Antes de dormirse tuvo un momento de horror cuando pensó que podía estar soñando. Estirándose de golpe dio con los pies en los barrotes de bronce, le dolieron a través de las colchas, y en el comedor grande se oía hablar a su madre y a Inés, equipaje, ver al médico por lo de las erupciones, aceite de bacalao y hammaelis virgínica. No era un sueño, no era un sueño.

6. No era un sueño. La llevaron a Constitución una mañana ventosa, con banderitas en los puestos ambulantes de la plaza, torta en el Tren Mixto y gran entrada en el andén. Número catorce. La besaron tanto entre Inés y su madre que le quedó la cara como caminada, blanda y oliendo a rouge y polvo rache de Coty, húmeda alrededor de la boca, un asco que el viento le sacó de un manotazo. No tenía miedo de viajar sola porque era una chica grande, con nada menos que veinte pesos en la cartera, Compañía Sansinena de Carnes Congeladas metiéndose por la ventanilla con un olor dulzón, el Riachuel amarillo e Isabel repuesta ya del llanto forzado, contenta, muerta de miedo, activa en el ejercicio pleno de su asiento, su ventanilla, viajera casi única en un pedazo de coche donde se podía probar todos los lugares y verse en los espejitos. Pensó una o dos veces en su madre, en Inés -ya estarían en el 97, saliendo de Constitución-, leyó prohibido fumar, prohibido escupir, capacidad 42 pasajeros sentados, pasaban por Banfield a toda carrera, ¡vuuuúum! campo más campo mezclado con el gusto de milkibar y las pastilla de mentol. Inés le había aconsejado que fuera tejiendo la mañanita de lana verde, de manera que Isabel la llevaba en lo más escondido de su maletín, pobre Inés con cada idea tan pava.
7. En la estación le vino un poco de miedo, porque si el break... Pero estaba Ahí, con don Nicasio florido y respetuoso, niña de aquí y niña de allá, si el viaje bueno, si doña Elisa siempre guapa, claro que había llovido - Oh andar del break, vaivén para traerle el entero acuario de su anterior venida a los Horneros. Todo más a menudo, más de cristal y rosa, sin el tigre entonces, con don Nicanor menos canoso, apenas tres años atrás, Nino un sapo, Nino un pescado, y las manos de Rema que daban deseos de llorar y sentirlas eternamente contra su cabeza, en una caricia casi de muerte y de vainillas con crema, las dos mejores cosas de la vida.
8. Le dieron un cuarto arriba, entero para ella, lindísimo. Un cuarto para grande (idea de Nino, todo rulos negros y ojos, bonito en su mono azul; claro que de tarde Luis lo hacía vestir muy bien, de gris pizarra con corbata colorada) dentro de otro cuarto chiquito con un cardenal enorme y salvaje. El baño quedaba a dos puertas (pero internas, de modo que se podía ir sin averiguar antes dónde estaba el tigre), lleno de canillas y metales, aunque a Isabel no la engañaban fácil y ya en el baño se notaba bien el campo, las cosas no eran tan perfectas como en un baño de ciudad. Olía a viejo, la segunda mañana encontró un bicho de humedad paseando por el lavabo. Lo tocó apenas, se hizo una bolita temerosa, perdió pie y se fue por el agujero borboteante.

9. Querida mamá tomo la pluma para –

10. Comían en el comedor de cristales, donde se estaba más fresco. El Nene se quejaba a cada momento del calor, Luis no decía nada pero poco a poco se le veía brotar el agua en la frente y la barba. Solamente Rema estaba tranquila, pasaba los platos despacio y siempre como si la comida fuera de cumpleaños, un poco solemne y emocionante. (Isabel aprendía en secreto su manera de trinchar, de dirigir a las sirvientitas) Luis casi siempre leía, los puños en las sienes y el libro apoyado en un sifón. Rema le tocaba el brazo antes de pasarle el plato, y a veces el Nene lo interrumpía y lo llamaba filósofo. A Isabel le dolía que Luis fuera filósofo, no por eso sino por el Nene tenía pretexto para burlarse y decírselo.

11. Comían así: Luis en la cabecera, Rema y Nino en un lado, el Nene e Isabel del otro, de manera que había un grande en la punta y a los lados un chico y un grande. Cuando Nino quería decirle algo de veras le daba con el zapato en la canilla. Una vez Isabel gritó y el Nene se puso furioso y le dijo malcriada. Rema se quedó mirándola, hasta que Isabel se consoló en su mirada y la sopa juliana.

12. Mamita, antes de ir a comer es como en todos los otros momentos, hay que fijarse si –

13. Casi siempre era Rema la que iba a ver si se podía pasar al comedor de cristales. Al segundo día vino al living grande y les dijo que esperaran. Pasó un rato largo hasta que un peón avisó que el tigre estaba en el jardín de los tréboles, entonces Rema tomó a los chicos de la mano y entraron todos a comer. Esta mañana las papas estuvieron resacas, aunque solamente el Nene y Nino protestaron.

14. Vos me dijiste que no debo andar haciendo –

15. **Porque Rema parecía detener, con su tersa bondad, toda pregunta.** Estaba tan bien que no era necesario preocuparse por lo de las piezas. Una casa grandísima, y en el peor de los casos había que no entrar en una habitación; nunca más de una, de modo que no importaba. **A los dos días Isabel se habituó igual que Nino.**

16. Jugaban de la mañana a la noche en el bosque de sauces, y si no se podía en el bosque de sauces les quedaba el jardín de los tréboles, el parque de las hamacas y las costas del arroyo. En la casa era lo mismo, tenían sus dormitorios, el corredor del medio, la biblioteca de abajo (salvo un jueves en que no se pudo ir a la biblioteca) y el comedor de cristales. Al estudio de Luis no iban porque Luis leía todo el tiempo, a veces llamaba a su hijo y le daba libros con figuras; pero Nino los sacaba de ahí, se iban a mirarlos al living o al jardín de enfrente. No entraban nunca en el estudio del Nene porque tenían miedo de sus rabias. Rema les dijo que era mejor así, se los dijo como advirtiéndoles; ellos ya sabían leer en sus silencios.

17. **Al fin y al cabo era una vida triste.** Isabel se preguntó una noche por qué los Funes la habrían invitado a veranear. Le faltó edad para comprender que no era por ella sino por Nino, un juguete estival para alegrar a Nino. Sólo alcanzaba a advertir la casa triste, que Rema estaba como cansada, que apenas llovía y las cosas tenían, sin embargo, algo de húmedo y abandonado.
18. **Después de unos días se habituó al orden de la casa, a la no difícil disciplina de aquel verano en Los Horneros.**
19. Nino empezaba a comprender el microscopio que le regalara Luis, pasaron una semana espléndida criando bichos en una batea con agua estancada y hojas de cala, poniendo gotas en la placa de vidrio para mirar los microbios. "Son larvas de mosquito, con ese microscopio no van a ver microbios", les decía Luis desde su sonrisa un poco quemada y lejana. Ellos no podían creer que ese rebullente horror no fuese un microbio. Rema les trajo un caleidoscopio que guardaba en su armario, pero siempre les gustó más descubrir microbios y numerarles las patas. Isabel llevaba una libreta con los apuntes de los experimentos, combinaba la biología con la química y la preparación de un botiquín. Hicieron el botiquín en el cuarto de Nino, después de requisar la casa para proveerse de cosas. Isabel se lo dijo a Luis: "Queremos de todo: cosas". Luis les dio pastillas de Andréu, algodón rosado, un tubo de ensayo. El Nene, una bolsa de goma y un frasco de píldoras verdes con la etiqueta raspada. Rema fue a ver el botiquín, leyó el inventario en la libreta, y les dijo que estaban aprendiendo cosas útiles. A ella o a Nino (que siempre se excitaba y quería lucirse delante de Rema) se le ocurrió montar un herbario. Como esta mañana se podía ir al jardín de los tréboles, anduvieron sacando muestras y a la noche tenían el piso de sus dormitorios lleno de hojas y flores sobre papeles, casi no quedaba donde pisar. Antes de dormirse, Isabel apuntó: "Hoja número 74: verde, forma de corazón, con pintitas marrones". La fastidiaba un poco que casi todas las hojas fueran verdes, casi todas lisas, casi todas lanceoladas. El día que salieron a cazar las hormigas, vio a los peones de la estancia. Al capataz y al mayordomo los conocía bien porque iban con las noticias a la casa. Pero estos otros peones, más jóvenes, estaban ahí del lado de los galpones con un aire de siesta, bostezando a ratos y mirando jugar a los niños. Uno le dijo a Nino: "Pa que vaj a juntar tó esos bichos", con dos dedos en la cabeza, entre los rulos. Isabel hubiera querido que Nino se enojara, que demostrase ser el hijo del patrón. Ya estaba con la botella hirviendo de hormigas y en la costa del arroyo dieron con un enorme cascarudo y lo tiraron también adentro para ver. La idea del formicario la habían sacado del Tesoro de la Juventud, y Luis les prestó un largo y profundo cofre de cristal.. Cuando se iban, llevándolo entre los dos, Isabel le oyó decirle a Rema: "Mejor que se estén así quietos en casa". También le pareció que Rema suspiraba.

20. Se acordó antes dormirse, a la hora de las caras en la oscuridad, lo vio otra vez al Nene saliendo a fumar al porche, delgado y canturreando, a Rema que le levaba el café y él que tomaba la taza equivocándose, tan torpe que apretó los dedos de Rema al tomar la taza, Isabel había visto desde el comedor que Rema tiraba la mano atrás y el Nene salvaba apenas la taza de caerse, y se reían con la confusión.

21. Mejor hormigas negras que coloradas: más grandes, más feroces. Soltar después un montón de coloradas, seguir la guerra detrás del vidrio, bien seguros. Salvo que no se pelearan. Dos hormigueros, uno en cada esquina de la caja de vidrio. Se consolarían estudiando las distintas costumbres, con una libreta especial para cada clase de hormigas. Pero casi seguro que se pelearían, guerra sin cuartel para mirar por los vidrios, y una sola libreta. A Rema no le gustaba espiarlos, a veces pasaba delante de los dormitorios y los veía con los formicarios al lado de la ventana, apasionados e importantes. Nino era especial para señalar en seguida las nuevas galerías, e Isabel ampliaba el plano trazado con tinta a doble página. Por consejo de Luis terminaron aceptando hormigas negras solamente, y el formicario ya era enorme, las hormigas parecían furiosas y trabajaban hasta la noche, cavando y removiendo con mil órdenes y evoluciones, avisado frotar de antenas y patas, repentinos arranques de furor o vehemencia, concentraciones y desbandes sin causa visible. Isabel ya no sabía que apuntar, dejó poco a poco la libreta y se pasaban estudiando y olvidándose los descubrimientos.

22. Nino empezaba a querer volver al jardín, aludía a las hamacas y a los petisos. Isabel lo despreciaba un poco. El formicario valía más que todo Los Horneros, y a ella le encantaba pensar **que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre**, a veces le daba por imaginarse un tigrecito chico como una goma de borrar, rondando las galerías del formicario; tal vez por eso los desbandes, las concentraciones. **Y le gustaba repetir el mundo grande en el de cristal**, ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema les avisara. Acercó la nariz a uno de los libros, de pronto atenta porque le gustaba que ella considerara; oyó a Rema detenerse en la puerta, callar, mirarla. Esas cosas las oía con tan nítida claridad cuando era Rema.

23. - ¿Por qué así sola?

- Nino se fue a las hamacas. Me parece que ésta debe ser una reina, es grandísima.

24. El delantal de Rema se reflejaba en el vidrio. Isabel le vio una mano levemente alzada, con el reflejo en el vidrio parecía como si estuviera dentro del formicario, de pronto pensó en la misma mano dándole la taza de café al Nene, pero ahora eran las hormigas que le andaban por los dedos, las hormigas en vez de la taza y la mano del Nene apretándole las yemas.

25. - Saque la mano, Rema - pidió
- ¿La mano?
- Ahora está bien. El reflejo asusta a las hormigas.
- Ah. Ya se puede bajar al comedor.
- Después. ¿El Nene está enojado con Ud., Rema?
26. La mano pasó sobre el vidrio como un pájaro por una ventana. A Isabel le pareció que las hormigas se espantaban de veras, que huían del reflejo. Ahora ya no se veía nada, Rema se había ido, andaba por el corredor como escapando de algo. Isabel sintió miedo de su pregunta, un miedo sordo y sin sentido, quizá no de la pregunta como de verla irse así a Rema, del vidrio otra vez límpido donde las galerías desembocaban y se torcían como crispados dedos dentro de la tierra.
27. Una tarde hubo siesta, sandía, pelota a paleta en la red que miraba al arroyo, y Nino estuvo espléndido sacando tiros que parecían perdidos y subiéndose al techo por la glicina para desenganchar la pelota metida entre dos tejas. Vino un peoncito del lado de los sauces y los acompañó a jugar, pero era lerdo y se le iban los tiros. Isabel olía hojas de aguaribay y en un momento, al devolver con un revés una pelota insidiosa que Nino le mandaba baja, sintió como muy adentro la felicidad del verano. Por primera vez entendía su presencia en Los Horneros, las vacaciones, Nino. **Pensó en el fornicario, allá arriba, y era una cosa muerta y rezumante, un horror de patas buscando salir, un aire vaciado y venenoso.**
28. Golpeó la pelota con rabia, con alegría, cortó un tallo de aguaribay con los dientes y lo escupió asqueada, feliz, por fin de veras bajo el sol del campo. Los vidrios cayeron como granizo. Era en el estudio del Nene. Lo vieron asomarse en mangas de camisa, con los anchos anteojos negros.
29. - ¡Mocosos de porquería!
30. El peoncito escapaba. Nino se puso al lado de Isabel, ella lo sintió temblar con el mismo viento que los sauces.

31. - Fue sin querer, tío.

- De veras, Nene, fue sin querer. Ya no estaba.

32. Le había pedido a Rema que se llevara el formicario y Rema se lo prometió. Después charlando mientras la ayudaba a colgar su ropa y a ponerse el pijama, se olvidaron. Isabel sintió la cercanía de las hormigas cuando Rema le apagó la luz y se fue por el corredor a darle las buenas noches a Nino todavía lloroso y dolido, pero no se animó a llamarla de nuevo, Rema hubiera pensado que era una chiquilina. Se propuso dormir en seguida, y se desveló como nunca. Cuando fue el momento de las caras en la oscuridad, vio a su madre y a Inés mirándose con un sonriente aire de cómplices y poniéndose unos guantes de fosforescente amarillo. Vio a Nino llorando, a su madre y a Inés con los guantes que ahora eran gorros violeta que les giraban y giraban en la cabeza, a Nino con ojos enormes y huecos - tal vez por haber llorado tanto - y previó que ahora vería a Rema y a Luis, deseaba verlos y no al Nene, pero vio al Nene sin los anteojos, con la misma cara contraída que tenía cuando empezó a pegarle a Nino y Nino se iba echando atrás hasta quedar contra la pared y lo miraba como esperando que eso concluyera, y el Nene volvía a cruzarle la cara con un bofetón suelto y blando que sonaba a mojado, hasta que Rema se puso delante y él se rió con la cara casi tocando la de Rema, y entonces se oyó volver a Luis y decir desde lejos que ya podían ir al comedor de adentro.

33. Todo tan rápido, todo porque Nino estaba ahí y Rema vino a decirles que no se movieran del living hasta que Luis verificara en qué pieza estaba el tigre, y se quedó con ellos mirándolos jugar a las damas. Nino ganaba y Rema lo elogió, entonces Nino se puso tan contento que le pasó los brazos por el talle y quiso besarla. Rema se había inclinando riéndose, y Nino la besaba en los ojos y la nariz, los dos se reían y también Isabel, estaban tan contentos jugando así. No vieron acercarse al Nene, cuando estuvo al lado arrancó a Nino de un tirón, le dijo algo del pelotazo al vidrio de su cuarto y empezó a pegar, miraba a Rema cuando pegaba, parecía furioso contra Rema y ella lo desafió un momento con los ojos, Isabel asustada la vio que lo encaraba y se ponía delante para proteger a Nino.

34. Toda la cena fue un disimulo, una mentira, Luis creía que Nino lloraba por un porrazo, el Nene miraba a Rema como mandándola que se callara,

35. Isabel lo veía ahora con la boca dura y hermosa, de labios rojísimos; en la tiniebla los labios eran todavía más escarlata, se le veía un brillo de dientes naciendo apenas. De los dientes salió una nube esponjosa, un triángulo verde, Isabel parpadeaba para borrar las imágenes y otra vez salieron Inés y su madre con guantes amarillos; las miró un momento y pensó en el formicario: eso estaba ahí y no se veía; los guantes amarillos no estaban y ella los veía en cambio como a pleno sol. Le pareció casi curioso, no podía hacer salir el formicario, más bien lo alcanzaba como un peso, un pedazo de espacio denso y vivo. Tanto lo sintió que se puso a buscar los fósforos, la vela de noche. El formicario saltó de la nada envuelto en penumbra oscilante. Isabel se acercaba llevando la vela. Pobres hormigas, iban a creer que era el sol que salía. Cuando pudo mirar uno de los lados, tuvo miedo; en plena oscuridad las hormigas habían estado trabajando. Las vio ir y venir, bullentes, en un silencio tan visible, tan palpable. **Trabajan allí adentro, como si no hubieran perdido todavía la esperanza de salir.**

36. Casi siempre era el capataz el que avisaba de los movimientos del tigre; Luis le tenía la mayor confianza y como se pasaba casi todo el día trabajando en su estudio, no salía nunca no dejaba moverse a los que venían del piso alto hasta que don Roberto mandaba su informe. **Pero también tenían que confiar entre ellos.** Rema, ocupada en los quehaceres de adentro, sabía bien lo que pasaba en la planta alta y arriba. Otras veces nada, pero si don Roberto los encontraba afuera les marcaba el paradero del tigre y ellos volvían a avisar. **A Nino le creían todo, a Isabel menos porque era nueva y podía equivocarse. Después, como andaba siempre con Nino pegado a sus polleras, terminaron creyéndole lo mismo.** Eso, de mañana y tarde; por la noche era el Nene quien salía a verificar si los perros estaban atados o si no había quedado rescoldo cerca de las casas. Isabel vio que llevaba el revólver y a veces un bastón con puño de plata. A Rema no quería preguntarle porque Rema parecía encontrar en eso algo tan obvio y necesario; preguntarle hubiera sido pasar por tonta, y ella cuidaba su orgullo delante de otra mujer. Nino era fácil, hablaba y refería. Todo tan claro y evidente cuando él lo explicaba. **Sólo por la noche, si quería repetirse esa claridad y esa evidencia, Isabel se daba cuenta de que las razones importantes continuaban faltando. Aprendió pronto lo que de veras importaba: verificar previamente si de veras se podía salir de la casa o bajar al comedor de cristales, al estudio de Luis, a la biblioteca.** "Hay que fiar en don Roberto", había dicho Rema. También en ella y en Nino. A Luis no le preguntaba porque pocas veces sabía. **Al Nene que sabía siempre, no le preguntó jamás.**

37. **Y así todo era fácil, la vida se organizaba para Isabel con algunas obligaciones más del lado de los movimientos, y en algunas menos del lado de la ropa, de las comidas, la hora de dormir. Un veraneo de veras, como debería ser el año entero.**

38. *... verte pronto. Ellos están bien. Con Nino tenemos un formicario y jugamos y llevamos un herbario muy grande. Rema te manda besos, está bien. Yo la encuentro triste, lo mismo a Luis que es muy bueno. Yo creo que Luis tiene algo, y eso que estudia tanto. Rema me dio unos pañuelos de colores preciosos, a Inés le van a gustar. Mamá esto es lindo y yo me divierto con Nino y don Roberto, es el capataz y nos dice cuando podemos salir y adónde, una tarde casi se equivoca y nos manda a la costa del arroyo, en eso vino un peón a decir que no, vieras qué afligido estaba don Roberto y después Rema, lo alcanzó a Nino y lo estuvo besando, y a mí me apretó tanto. Luis anduvo diciendo que la casa no era para chicos, y Nino le preguntó quiénes eran los chicos y se rieron, hasta el Nene se reía. Don Roberto es el capataz. Si vinieras a buscarme te quedarías unos días y podrías estar con Rema y alegrarla. Yo creo que ella...*

39. Pero decirle a su madre que Rema lloraba de noche, que la había oído llorar pasando por el corredor a pasos titubeantes, pararse en la puerta de Nino, seguir, bajar la escalera (se estaría secando los ojos) y la voz de Luis, lejana: "¿Qué tenés Rema? ¿No estás bien?", un silencio, toda la casa como una inmensa oreja, después de un murmullo y otra vez la voz de Luis: "Es un miserable, un miserable...", casi como comprobando fríamente un hecho, una filiación, tal vez un **destino**.

40. *...está un poco enferma, le haría bien que vinieras y las acompañaras. Tengo que mostrarte el herbario y unas piedras del arroyo que me trajeron los peones. Decile a Inés...*

41. Era una noche como le gustaba a ella, con bichos, humedad, pan recalentado y flan de sémola con pasas de corinto. Todo el tiempo ladraban los perros sobre las costas del arroyo, un mamboretá enorme se plantó de un vuelo en el mantel y Nino fue a buscar una lupa, lo taparon con un vaso ancho y lo hicieron rabiar para que mostrase los colores de las alas.

42. - Tirá ese bicho - pidió Rema-. Les tengo un asco.

- Es un buen ejemplar - admitió Luis-. Miren como sigue mi mano con los ojos. El único insecto que gira la cabeza.

- Qué maldita noche - dijo el Nene detrás de su diario.

43. Isabel hubiera querido decapitar al mamboretá, darle un tijeretazo y ver qué pasaba.

44.- Dejalo dentro del vaso - pidió Nino-. Mañana lo podríamos meter en el formicario y estudiarlo.

45. El calor subía, a las diez y media no se respiraba. Los chicos se quedaron con Rema en el comedor de adentro, los hombres estaban en sus estudios. Nino fue el primero en decir que tenía sueño.

46. - Subí solo, yo voy después a verte. Arriba está todo bien. - Y Rema lo ceñía por la cintura, con un gesto que a él le gustaba tanto.

-¿Nos contás un cuento, tía Rema?

- Otra noche.

47. Se quedaron solas, con el mamboretá que las miraba. Vino Luis a darles las buenas noches, murmuró algo sobre la hora en que los chicos debían irse a la cama, Rema le sonrió al besarlo.

- Oso gruñón - dijo, e Isabel inclinada sobre el vaso del mamboretá pensó que nunca había visto a Rema besando al Nene y a un mamboretá de un verde tan verde. Le movía un poco el vaso y el mamboretá rabiaba. Rema se acercó para pedirle que fuera a dormir.

48. - Tirá ese bicho, es horrible..

- Mañana, Rema.

49. Le pidió que subiera a darle las buenas noches. El Nene tenía entornada la puerta de su estudio y estaba paseándose en mangas de camisa, con el cuello suelto. Le silbó al pasar.

50. - Me voy a dormir, Nene.

- Oíme: decíle a Rema que me haga una limonada bien fresca y me la traiga aquí. Después subís no más a tu cuarto.

51. Claro que iba a subir a su cuarto, no veía por qué tenía él que mandárselo. Volvió al comedor para decirle a Rema, vio que vacilaba.

52. - No subás todavía. Voy a hacer la limonada y se la llevás vos misma.

- El dijo que...

- Por favor.

Isabel se sentó al lado de la mesa.

- Por favor.

53. Había nubes de bichos girando bajo la lámpara de carburo, se hubiera quedado horas mirando la nada y repitiendo: Por favor, por favor. Rema, Rema. Cuánto la quería, y esa voz de tristeza sin fondo, sin razón posible, la voz de la tristeza. Por favor. Rema, Rema... Un calor de fiebre le ganaba la cara, un deseo de tirarse a los pies de Rema, de dejarse llevar en los brazos por Rema, una voluntad de morirse mirándola y que Rema le tuviera lástima, le pasara finos dedos frescos por el pelo, por los párpados...

54. Ahora le alcanzaba una jarra verde llena de limones partidos y hielo.

- Llévala...

- Rema...

Le pareció que temblaba, que se ponía de espaldas a la mesa para que ella no le viese los ojos.

- Ya tiré el mamboretá, Rema.

55. Se duerme mal con el calor pegajoso y tanto zumbar de mosquitos. Dos veces estuvo a punto de levantarse, salir al corredor o ir al baño a mojarse las muñecas y la cara. Pero oía andar a alguien, abajo, alguien se paseaba de un lado al otro del comedor, llegaba al pie de la escalera, volvía... No eran los pasos oscuros y espaciados de Luis, no era el andar de Rema. Cuánto calor tenía esa noche el Nene, cómo se habría bebido a sorbos la limonada. Isabel lo veía bebiendo de la jarra, las manos sosteniendo la jarra verde con rodajas amarillas oscilando en el agua bajo la lámpara; pero a la vez estaba segura de que el Nene no había bebido la limonada, que estaba aún mirando la jarra que ella le llevara hasta la mesa como alguien que mora una perversidad infinita. No quería pensar en la sonrisa del Nene, su hasta la puerta como para asomarse al comedor, su retorno lento.
56. - Ella tenía que traérmela. A vos te dije que subieras a tu cuarto. Y no ocurrírsele más que una respuesta tan idiota:

- Está bien fresca, Nene.

Y la jarra verde como el mamboretá.

57. Nino se levantó el primero y le propuso ir a buscar caracoles al arroyo. Isabel casi no había dormido, recordaba salones con flores, campanillas, corredores de clínica, hermanas de caridad, termómetros en bocales con bicloruro, imágenes de primera comunión, Inés, la bicicleta rota, el tren Mixto, el disfraz de gitana de los ocho años. Entre todo eso, como delgado aire entre hojas de álbum, se veía despierta, pensando en tantas cosas que no eran flores, campanillas, corredores de clínica. Se levantó de mala gana, se lavó duramente las orejas.

58. Nino dijo que eran las diez y que el tigre estaba en la sala del piano, de modo que podía irse en seguida al arroyo. Bajaron juntos, saludando apenas a Luis y al Nene que leían con las puertas abiertas. Los caracoles quedaban en la costa sobre los trigales. Nino anduvo quejándose de la distracción de Isabel, la trató de mala compañera y de que no ayudaba a formar la colección. Ella lo veía de repente tan chico, tan un muchachito entre sus caracoles y sus hojas. Volvió la primera, cuando en la casa izaban la bandera para el almuerzo. Don Roberto venía de inspeccionar e Isabel le preguntó como siempre. Ya Nino se acercaba despacio, cargando la caja de los caracoles y los rastrillos, Isabel lo ayudó a dejar los rastrillos en el porche y entraron juntos. Rema estaba ahí, blanca y callada. Nino le puso un caracol azul en la mano..

- Para vos, el más lindo.

59. El Nene ya comía, con el diario al lado, a Isabel le quedaba apenas sitio para apoyar el brazo. Luis vino el último de su cuarto, contento como siempre a mediodía. Comieron, Nino hablaba de los caracoles, los huevos de caracoles en las cañas, la colección por tamaños o colores. Él los mataría solo, porque a Isabel le daba pena, los pondría a secar contra una chapa de cinc. Después vino el café y Luis los miró con la pregunta usual, entonces Isabel se levantó la primera para buscar a don Roberto, aunque don Roberto ya le había dicho antes. Dio vuelta al porche y cuando entró otra vez, Rema y Nino tenían las cabezas juntas sobre los caracoles, estaban como en una fotografía de familia, solamente Luis la miró y ella dijo: "Está en el estudio del Nene", se quedó viendo como el Nene alzaba los hombros, fastidiado, y Rema que tocaba un caracol con la punta del dedo, tan delicadamente que también su dedo tenía algo de caracol. Después Rema se levantó para ir a buscar más azúcar, e Isabel fue detrás de ella charlando hasta que volvieron riendo por una broma que habían cambiado en la antecocina. Como a Luis le faltaba tabaco y mandó a Nino a su estudio, Isabel lo desafió a que encontraba primero los cigarrillos y salieron juntos. Ganó Nino, volvieron corriendo y empujándose, casi chocan con el Nene que se iba a leer el diario a la biblioteca, quejándose por no poder usar su estudio.

60. Isabel se acercó a mirar los caracoles, y Luis esperando que le encendiera como siempre el cigarrillo la vio perdida, estudiando los caracoles que empezaban despacio a asomar y moverse, mirando de pronto a Rema, pero saliéndose de ella como una ráfaga, y obsesionada por los caracoles, tanto que no se movió **al primer alarido del Nene, todos corrían ya y ella estaba sobre los caracoles como si no oyera el grito ahogado del Nene, los golpes de Luis en la puerta de la biblioteca, don Roberto que entraba con perros, y Luis repitiendo: "¡Pero si estaba en el estudio de él! ¡Ella dijo que estaba en el estudio de él!", inclinada sobre los caracoles esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema, o era la mano de Rema que le tomaba el hombro, le hacía alzar la cabeza para mirarla, para estarla mirando una eternidad, rota por su llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innombrable aquiescencia.**

2. Reconstrucción de la fábula

Este cuento se ha dividido en 60 segmentos. La diégesis en sí es muy simple y la narración se confunde con la exposición de los sentimientos del personaje central. También se presentan diálogos y descripciones, además de analepsis y catálisis de tipo expansivo.

La fábula reconstruida queda así: 1, 3, 6, 7, 10, 11, 13, 18, 20, 22, 24, 26, 36, 58, 59, 60. En los segmentos 8, 15, 16, 37 se encuentran descripciones relacionadas con la casa y con las actividades de los niños dentro y fuera de ella. Las catálisis expansivas se hallan en los segmentos 4, 5, 17, 19, 21, 39, 43, 57. Un elemento interesante lo constituye la carta que Isabel le escribe a su madre y que aparece en los segmentos 9, 12, 14, 38 y 40 donde queda inconclusa. En los segmentos 2, 23, 25, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56 se presentan los diálogos, bastante cortos.

También hay dos relatos de tipo metadieгético en los segmentos 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 32, 35, el segundo en 41, 44, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55.

3. Normalización y reducción del texto

El relato se resume de la siguiente forma:

Isabel es invitada a la estancia de unos amigos.

Isabel llega a la estancia y pasa los días jugando con Nino.

Isabel quiebra accidentalmente un vidrio del cuarto del Nene.

El Nene golpea a Nino.

Isabel se interesa cada vez más por Rema.

El Nene fastidia con su actitud violenta y sensual a los moradores de la casa

Isabel da información equivocada sobre la ubicación del tigre.

El Nene va a la biblioteca y es atacado por el tigre.

Isabel llora en el regazo de Rema, mientras ésta la observa y le susurra al oído agradecida.

4. Formalización del modelo

Cuando Isabel es invitada a la hacienda, simplemente viaja con el objetivo en mente de disfrutar de unas buenas vacaciones. Sin embargo a medida que los días van transcurriendo, la niña que llegó a Los Horneros se va haciendo adolescente. El ambiente que la rodea en la casa, deseo, tabú, incesto y homosexualidad, hacen que la niña se convierta poco a poco en una joven (segmentos 27 y 17).

Es durante esa transición que se descubre que Rema constituye el **objeto** que busca Isabel (segmento 53), y para alcanzarlo deberá deshacerse de los obstáculos que no se lo permiten. Ese impedimento lo constituye el Nene esposo de Rema (segmento 20) Para conseguir el **objeto**, Isabel se servirá del tigre para librarse y librar a los habitantes de la casa de la presencia del Nene y de esta manera, la **transgresión**, obtener una especie de **triunfo** que finalmente no se presenta del todo como tal. (4:111 – 113)

5. Determinación del tema

Después de formalizar el modelo, el tema de este relato, siguiendo a Jaime Alazraki, es el cambio de Isabel de niña a adolescente (segmentos 17 y 27).

6. La realidad representada

Cortázar muestra nuevamente un mundo cerrado en el que sucede un hecho insólito: la convivencia pacífica, hasta cierto punto, de una familia con un tigre. El animal se presenta casi invisible. Aparece mencionado únicamente en 6 segmentos de los 60 en que se ha dividido en texto. Realmente nunca ocurre un encuentro entre el tigre y alguno de los habitantes de la casa, y cuando eso sucede sólo se le menciona sin entrar en mayores detalles (segmento 60). De allí que se infiera que en este cuento el suceso fantástico no sea más que un pretexto para presentar otra realidad que está subyacente.

El tigre, dentro del relato, constituye más un arma que se utiliza en determinado momento para librarse del ser que arruinaba la vida de la familia y que no permitía ese extraño encuentro entre Rema e Isabel. La verdadera historia se hace visible por los distintos indicios de que Isabel se interesa en Rema de una forma diferente: recuerda sus manos blancas, no quiere que la vea como una chiquilla, “un calor de fiebre le ganaba la cara, un deseo de tirarse a los pies de Rema, de dejarse llevar en los brazos por Rema, una voluntad de morirse mirándola y que Rema le tuviera lástima, le pasara finos dedos frescos por el pelo, por los párpados...” (segmento 53)

7. Simbolismo mítico

El elemento cargado de mayor simbolismo es el tigre, al cual se le asocia con el deseo por su carga cultural de fiera sensual. Como animal de presa salvaje simboliza, a menudo, la violencia peligrosa de los instintos incontrolados. Dentro del cuento, al tigre puede identificársele con el Nene, quien se muestra impetuoso, violento y colérico (segmento 34) A Isabel también se le puede identificar con el tigre, puesto que son los instintos sensuales los que hacen que finalmente de informaciones equivocadas sobre el lugar donde se encuentra el animal con el fin de deshacerse de el Nene (segmento 59).

El hormiguero que los niños van formando dentro del formicario, se identifica con la casa donde se desarrolla el cuento. Se trata de un microcosmos en que las hormigas se hallan prisioneras y a pesar de su gran laboriosidad no podrán salir de allí. Las

hormigas precisamente por esta última característica, simbolizaban la futilidad de los actos de la vida. Tal es el caso de todas las acciones que realizan los habitantes de la casa, son hechos sin mayor trascendencia que no los llevan a liberarse del tigre que, en cierta forma, los mantiene encerrados y determina en qué lugares sí pueden estar (segmentos 16 y 36). Al igual sucede con Isabel que conserva a las hormigas en el formicario, a pesar de que ya no son importantes para Nino, quien se empieza a interesar por actividades al aire libre. En ese momento, Isabel lo desprecia un poco (segmento 22). En relación con las hormigas, el narrador nos dice que “a ella (Isabel) le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre” (segmento 22). Ese es el único momento dentro de toda la narración en que se pronuncia la palabra miedo. Ni la familia ni los peones parecieran sentir miedo por el tigre, se han acostumbrado a él como lo hará Isabel tan solo dos días después de haber llegado a la casa (segmentos 15 y 18).

8. Plano sintomático

Cortázar ha dicho al respecto de Bestiario, su primer libro de cuentos

“En todos los cuentos de Bestiario, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en este terreno, me bastaba. Bestiario es un libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas...” (28:23)

Como puede verse, los cuentos de este libro presentan características comunes entre sí y con aquellos contenidos en Final de juego, que es el siguiente libro de cuentos del autor. Cortázar creó un microcosmos cerrado en cada uno de ellos, una realidad muy parecida a la cotidiana, en la que ocurrían sucesos difíciles de explicar y le dejó al lector la tarea de hacerlo. En este texto en particular, el hecho fantástico es la presencia de un tigre conviviendo con la familia en la misma casa. En este caso, el hecho no sucede de golpe como en Casa tomada o Carta a una señorita en París, sino que la situación ya se halla presente desde antes y por tanto el orden se ha establecido desde mucho tiempo atrás (segmentos 1, 2, 3, 4).

Otra característica similar con los otros cuentos de este libro es la desesperanza y la tristeza que invade a los personajes (segmento 17). El establecimiento de ese orden y de ese espacio cerrado que se compara con el de las hormigas, provoca en los habitantes de la casa una frustración, puesto que no hay nada que hacer para cambiar la situación. Al lector le sorprende que tampoco busquen la forma de resolverla, sino que se habitúen a ella e incluso, como en Casa tomada, cambien sus hábitos para encontrar siempre la seguridad que les proporciona ese orden (segmento 37).

Finalmente, el autor, en ese momento de su carrera, no se interesaba realmente por los problemas del ser humano; su inclinación, como él mismo lo ha dicho, era crear una situación fantástica cuya resolución fuera estética.

Más adelante, con el texto *El perseguidor* se iniciará una nueva etapa en la narrativa de Cortázar, quien dejará de lado estos “juegos fantásticos”, para preocuparse más por los problemas del ser. Ambas vertientes se unirán en *Octaedro* de 1974, en que lo político y lo social se mezclan con el género fantástico.

9. Manejo temporal

El tiempo en este relato es lineal. Sólo en algunos casos el narrador menciona hechos ocurridos en el pasado, los cuales introduce como recuerdos de Isabel (segmentos 4 y 57). Los relatos metadieгéticos de que se ha hablado anteriormente, han sido considerados así porque no forman parte integral de la trama planteada en la formalización del modelo. Más bien son hechos que refuerzan el tema del cambio de Isabel de niña a adolescente; todo esto con tintes de homosexualidad (segmentos 23, 24, 25, 26) .

Un elemento que llama la atención son los sueños que Isabel tiene constantemente, en su casa antes del viaje (segmento 5) y en la estancia. En este punto, se entremezclan con la realidad y eso hace que algunos hechos no quede claro si sucedieron realmente o si no son más que los sueños de una niña. Con esto, Cortázar logra crear una atmósfera extraña en la que los sucesos y la forma de actuar de la familia se vuelven también fantásticos.

Otro elemento que se convierte en una forma de detener el tiempo de la narración es la carta que Isabel escribe a su madre y que queda inconclusa en el segmento 40, cuando ella va actuando cada vez más como una adolescente y no como una niña.

10. La focalización

El narrador es extradieгético porque no participa en los hechos narrados. Se presentan los sueños de Isabel en que recuerda sucesos pasados o en su mente van apareciendo hechos que ocurrieron durante el día. Esto también constituye otra forma en que el lector se entera de lo que ha sucedido en la casa (segmento 35). Cortázar utiliza este recurso para despertar en el lector la sensación de si realmente pasó o no todo lo relatado, un sentimiento característico de los textos fantásticos.

La carta, que ella le escribe a su madre, está en primera persona, porque se trata de un texto personal en que le cuenta sus actividades en la estancia, y lo que ha podido percibir sobre la situación de Rema y de la casa en general (segmentos 9, 12, 14, 38 y 40).

4. ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS

Después de realizar un análisis exhaustivo de los cuentos pertenecientes a Bestiario, se procede ahora a identificar los elementos característicos del género fantástico en cada relato.

1. El relato fantástico debe ocurrir dentro de los límites del mundo por todos conocido (en el momento en que es escrito).

Como se explicó en la parte del análisis denominada la realidad representada, en relación con esta característica todos los relatos analizados ocurren en lugares conocidos o parecidos a los que conocemos: una casa, un apartamento, un ómnibus, un barrio, una hacienda. Para darle aún mayor veracidad al relato, Cortázar incluso nombra lugares y calles de Buenos Aires: Rodríguez Peña, Tinogasta, Zamudio. Con ello, busca que el hecho insólito sea más sorprendente al irrumpir en un sitio con un orden establecido, conocido por el lector o similar a otros conocidos por él.

Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* mencionó que “las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido a no sorprendernos de nada, entendiéndolo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden” (19:47) Es por esto que, a diferencia de Jorge Luis Borges, que procuraba que sus relatos fantásticos ocurrieran en sitios diferentes de los conocidos por el lector, Cortázar presentaba lugares, situaciones, personajes muy parecidos a los que lo rodean. De esta manera lograba despertar aún mayor asombro.

2. Para Louis Vax lo fantástico es “un momento de crisis”. Todorov lo llama de “duda”. (38:25) La inquietud que el relato despierta en el lector es uno de los requisitos primordiales dentro del texto fantástico. Esta inquietud surge de la duda entre si los hechos que suceden son o no parte del mundo real. Es por eso que los cuentos fantásticos carecen de solución. De esta forma, queda más marcada la duda en el lector.

Los relatos analizados despiertan en el lector o dejan en él ese sentimiento de duda, de querer comprender por qué los hermanos no intentan saber qué o quién invade su casa en *Casa tomada*, de saber porqué el narrador de *Carta a una señorita en París* no acude al médico para descubrir qué padecimiento sufre, de saber si Alina o la lejana es la que regresa del viaje a Budapest en *Lejana*, de descubrir la verdadera razón de las

miradas insistentes de los pasajeros hacia Clara en *Ómnibus*, de conocer las motivaciones de Delia al colocar una cucaracha en el chocolate que le ofrece a Mario en *Circe*, de saber por qué los Funes no intentan atrapar al tigre y sacarlo de la casa en *Bestiario*.

Esta característica está presente en todos los cuentos: el sentimiento de duda por saber si en verdad los hechos relatados ocurrieron o no, si el hecho insólito sucedió o no. Con ello los textos quedan dentro del ámbito de lo fantástico, pues no tienen una explicación maravillosa o extraña, a la vez que carecen de solución.

3. Lo fantástico no depende del motivo o del tema que desarrolle sino de la exageración que el autor le dé a ese motivo o tema. (8:189)

No existen temas ni motivos que sean considerados fantásticos. Lo que lleva a nombrarlos como tales es la intensidad con que el autor los trate en su obra. En el caso de los cuentos analizados, en los primeros cinco se puede observar que esa intensidad en cuanto al tratamiento del motivo, va creciendo a medida que el relato se va desarrollando. En *Bestiario* la diferencia es notoria: el motivo del tigre suelto por la casa no se acrecienta a lo largo de la narración. De aquí que pueda decirse que no es solamente ese el suceso insólito dentro de la historia, sino que es un recurso para presentar un significado más profundo, el cual se trabajó en el análisis que del cuento se hizo.

En relación con el tipo de suceso que se trate, el mismo puede clasificarse, de acuerdo con Flora Bottón Burla, en fantástico de situación o fantástico de acción (8:195). De los textos analizados, tres de ellos, *Casa tomada*, *Lejana* y *Bestiario*, entran en la primera categoría, puesto que los personajes se encuentran viviendo en unas circunstancias insólitas; mientras que en los otros tres lo fantástico es de acción, ya que el hecho se va desarrollando a lo largo de la narración.

4. Lo fantástico depende de la relación dinámica entre escritura y lectura, entre el tratamiento del tema y la intención con que se lea, entre escritor y lector. Depende del tipo de juego que se establezca entre el motivo o el tema y la forma en que el autor lo presente.

En los cuentos trabajados, Cortázar utiliza el motivo de la invasión en *Casa tomada*, *Carta a una señorita en París*, *Ómnibus* y *Bestiario*. En estos relatos el juego se produce con el espacio, que en todos ellos se va reduciendo progresivamente. En el primero la invasión es evidente hasta llegar al punto de que los hermanos abandonan su casa. En el segundo este motivo se presenta en el aumento de la frecuencia en que el narrador vomita conejitos. Cuando él ya se había habituado a vomitar uno de vez en cuando, de pronto vienen más seguidos; y cuando estaba tranquilo porque eran diez y no más, aparece otro que viene a romperle el orden en que vivía y que lo lleva al suicidio. En el tercero, la invasión se produce cuando Clara

sube al ómnibus. Las miradas insistentes de los otros pasajeros y la actitud del conductor, limitan su libertad y, aunque ella podría ponerle fin a esa situación, ya se ha amoldado a ella y encuentra razones para no hacerlo. En *Bestiario*, el tigre ha ocupado la casa y sus habitantes deben acostumbrarse a su forma de actuar.

En *Ómnibus* también puede identificarse un juego con el tiempo, ya que los personajes manejan dentro de la narración un tiempo subjetivo. El autor por medio de catálisis expansivas, provoca una sensación de que el tiempo se halla suspendido, que no transcurre, creando mayor inquietud en el lector. A pesar de que el ómnibus recorre rápidamente el camino, no llega al lugar donde Clara y su acompañante descenderán.

En *Circe y Lejana*, por el contrario, Cortázar emplea el motivo del doble. El juego que se presenta es con la personalidad de los personajes centrales. Delia se transforma cuando tiene un novio y, aparentemente, trata de deshacerse de él envenenándolo por medio de los chocolates y los licores. Por ello sus padres están a la expectativa al final del relato, como seguramente también se halla el lector, para descubrir las motivaciones de su hija y si por fin se verán libres de ella. En *Lejana*, el viaje que realiza Alina a Budapest con el objetivo de conocer a la “lejana”, la lleva a que su personalidad se intercambie con la de la otra mujer que por mucho tiempo perturbó su vida.

En todos los textos, el autor juega de alguna manera con el espacio, con el tiempo o con la personalidad. Todo ello ocurre dentro de un lugar cerrado, con unas reglas marcadas de antemano u otras nuevas a las cuales los personajes se van acomodando para “llevar una mejor vida”.

5. La presencia del misterio sin el cual desde el comienzo del relato sabemos la explicación del hecho insólito. El misterio debe permanecer y ser respetado a lo largo de la narración; de lo contrario, lo fantástico se desvanecería al ser explicado.

El ambiente, en que Cortázar hace que los hechos se desarrollen, es propicio para que el misterio se mantenga de principio a fin. Para reforzar ese ambiente extraño, el autor aísla a los personajes, quienes viven en sitios cerrados donde no es posible encontrar explicaciones de ningún tipo al suceso que ocurre, porque si las hubiera el cuento dejaría de ser fantástico. Esa atmósfera es la que provoca en el lector una mayor intensidad emocional y mantiene el suspenso y el deseo por resolver el misterio. Algunos lectores quizá se sientan desencantados al no encontrar una solución al conflicto planteado.

6. El relato fantástico carece de desenlace, de solución. Al respecto dice Flora Botton Burlá: “se puede decir, que en parte, la ‘fantasticidad’ de un cuento fantástico reside en la medida en que carece de solución” (8:40) Es frecuente que el cuento fantástico no concluya, y el enigma no se resuelva.

Para mantener el misterio mencionado en el punto 5, es necesario que no se presente un desenlace. En *Casa tomada*, los hermanos abandonan su casa sin interesarse por saber qué o quién la invadió.

En *Carta a una señorita en París* el narrador no sabe por qué vomita conejitos. Cuando la situación se ha vuelto insoportable porque ha roto nuevamente con las reglas que se habían establecido en su vida, la única salida que encuentra es el suicidio, el cual no le aclara al lector el misterio de los conejitos.

En *Lejana* por el contrario Alina sí busca una explicación a sus continuas sensaciones sobre la otra mujer. Por ello se casa, pues le recomiendan hacerlo, y viaja a Budapest, el lugar donde ella está segura vive la “lejana”. Sin embargo, el lector no sabe qué sucedió en realidad con el personaje, si hubo una fusión o un cambio de personalidades y cómo ocurrió.

En *Ómnibus* nunca se presenta la explicación de porqué la actitud de los otros pasajeros y aunque, como en el cuento anterior, Clara y su acompañante sí tratan de darle una solución, aquella que encuentran no es del todo aceptable.

En *Circe* la muerte de los dos novios de Delia y el apareamiento de la cucaracha en el chocolate que Mario come, no queda claro. La actitud de los padres lleva a pensar que ellos sí están al tanto de todo lo que Delia ha hecho, pero no pueden decir nada por miedo a su hija.

En *Bestiario*, la forma en que llegó el tigre a la casa y por qué los Funes lo mantienen en ella, tampoco es explicado.

7. Lo fantástico irrumpe en la vida cotidiana como transgresión o como agresión, que golpea a los personajes y al lector por medio del hecho insólito. El orden del mundo cotidiano trata de asimilar ese desorden y darle una explicación que no llega.

Como ya se ha explicado en los puntos 2, 5 y 6, los relatos fantásticos se caracterizan por contar con un misterio, cuya resolución no se produce y es por ello que carecen de desenlace. Ello deja en el lector una duda sobre si el hecho insólito ocurrió o no en realidad. Ese hecho puede ser introducido en el relato en forma de transgresión o de agresión. Para este punto del análisis, la formalización del modelo ha servido como base para identificar si se trata de una u otra forma partiendo del programa narrativo planteado en cada uno.

Para comenzar en casi todos los cuentos trabajados, los personajes se hallan en una situación de estabilidad. Solamente en *Circe*, Mario sufre una carencia que es Delia, quien se convierte en su objeto. Conforme se va desarrollando la historia, el hecho extraño irrumpe en la vida de los personajes rompiendo las reglas, a las cuales están habituados. Es en ese momento en que aparece la carencia y el objeto lo constituye el establecer nuevamente el orden.

En *Casa tomada* y *Ómnibus*, el hecho extraño aparece como una agresión a las normas de la vida diaria. La invasión de la casa y luego el abandono por parte de sus dueños, así como las insistentes miradas que debe soportar Clara, son sucesos que golpean a los personajes, quienes se encuentran desamparados y solos ante el hecho inexplicable.

En *Carta a una señorita en París*, *Lejana* y *Bestiario* se produce una transgresión. Un hombre que vomita conejitos, una mujer que percibe todas las sensaciones que otra experimenta y un tigre que deambula libremente por una casa, son sucesos que no ocurren en el mundo conocido por nosotros.

Lo que más sorprende es la actitud de los personajes ante los hechos. No intentan saber su origen ni explicárselos. Simplemente se van familiarizando cada vez más con ellos y adaptándose a la nueva forma de vida que se les impone, en unos casos poco a poco y en otros de forma imprevista.

Un caso distinto aparece en *Circe*, en el que lo fantástico surge de la manera de conducirse de Delia y de otros sucesos ocurridos antes de lo relatado en la fábula. Más bien la suma de circunstancias, aunadas al título del cuento, presentan el elemento insólito. No se produce una verdadera agresión ni transgresión; es hasta el final que se descubre que Delia deseaba envenenar a Mario. Se deduce entonces que es la propia figura de Delia el elemento extraño, puesto de manifiesto en su forma de conducirse con su familia y con sus novios.

8. La identificación del lector con el protagonista es importante en esta clase de relatos, porque de esta manera creará más firmemente en que lo que ocurre es real. Por ello Todorov señala que el uso de la primera persona en la narración resulta un elemento que imprime mayor veracidad al relato. (38:66)

El uso de un narrador autodiegético aparece en *Casa tomada*, *Carta a una señorita en París* y *Lejana*. En los tres cuentos, la historia es más verídica, pues es relatada por la misma persona a la que le ocurrieron los hechos. En el segundo y el tercero además se usa el recurso de la carta y del diario, respectivamente, con lo cual los sucesos parecen aún más cercanos. De esta forma, Cortázar logra mayor identificación del lector con los protagonistas y mayor credibilidad. Pareciera que una persona conocida le relatara los hechos con plena confianza.

En *Ómnibus* y *Bestiario* el narrador es extradiegético, porque no participa en los hechos relatados. Su visión de ellos es objetiva, puesto que es externa, desde fuera de los sucesos. En *Lejana* aparece al final un narrador de este tipo, con el fin de relatar lo ocurrido en Budapest, luego de que Alina y la lejana se encontraran. Todo lo ocurrido evidentemente ya no fue "anotado" por ella en su diario y el narrador nos pone al tanto de ello.

Un caso diferente se presenta en *Circe* donde aparece un narrador intradiegetico que relata los hechos y participó en ellos como testigo. Es una persona que conoció de cerca a Delia y Mario y que pareciera relatarle los acontecimientos a un vecino o un amigo, es decir con cierta complicidad. La mirada de este narrador es subjetiva, porque sabe de la historia tanto como los protagonistas.

Aunque en los tres últimos cuentos no se utilice la primera persona, la identificación del lector con los personajes se logra a través de la descripción de escenarios conocidos por él (como en *Ómnibus*) o semejantes a los que le rodean (como en *Circe* y *Bestiario*).

Para finalizar, Julio Cortázar parte de una realidad que lo rodea con el objetivo no de retratarla en su obra, sino de agredirla o transgredirla utilizando diferentes tipos de juegos y de esta manera despertar en el lector el sentimiento de lo fantástico. Como se ha visto, los seis cuentos analizados, en la mayor parte de casos, llenan las características que del género fantástico aquí se han enumerado. Se ha considerado que esas características son las más significativas, pues abarcan aspectos diferentes del género, desde cuestiones como la focalización, el simbolismo mítico, la realidad representada hasta la visión del autor incluida en el plano sintomático.

En los cuentos analizados, lo fantástico, límite entre lo maravilloso y lo extraño, se presenta como transgresión en tres de los relatos (*Diario de Alina Reyes*, *Carta a una señorita en París* y *Bestiario*) y como agresión en dos (*Casa tomada* y *Ómnibus*). *Circe*, en cierto momento cae en lo extraño, pues no se identifica un hecho insólito en sí que haya ocurrido durante la narración.

En cuatro de los cuentos el juego que se produce es con el espacio (*Casa tomada*, *Carta a una señorita en París*, *Ómnibus* y *Bestiario*), que se va reduciendo progresivamente. En dos más se presenta un juego con la personalidad (*Diario de Alina Reyes* y *Circe*) a través del motivo del doble. Solamente en un relato el autor juega con el espacio y con el tiempo a la vez (*Ómnibus*). Como se verá en otras obras escritas posteriormente por el autor (*Las armas secretas*, *Final del juego*, *Todos los fuegos el fuego*, *Octaedro*), el juego con la realidad dentro del relato para que se resolviera estéticamente, se mantuvo aunque con ciertas variantes. Estos cambios tuvieron que ver con la relación y el conocimiento de algunas realidades distintas de la suya y con su deseo de entrar en contacto con su prójimo.

5. CONCLUSIONES

1. La desesperanza y la soledad son dos sentimientos que invaden a los personajes de los cuentos, debido a que se desenvuelven en un mundo cerrado, en el que no se relacionan con la sociedad que los rodea.
2. Los cuentos de *Bestiario* tienen un significado más allá de la historia relatada. Esto queda de manifiesto con la simplicidad de la fábula ya reconstruida y con la normalización y reducción del texto. Ese significado está ligado al deseo del autor por crear relatos, en los cuales se altera la seguridad del ser humano y se le pone frente a una situación difícil de manejar.
3. La agresión y la transgresión son los dos recursos que el autor utiliza para introducir el hecho insólito dentro del orden de la vida diaria, que se presenta en los relatos.
4. Cortázar, para hacer verídicos sus relatos, presenta lugares, situaciones y personas con características similares a los que rodean al lector, que se podrían considerar como elementos universales. De esta manera, el suceso extraño sorprende aún más.
5. El manejo de distintos recursos narrativos como la analepsis, las catálisis expansivas y, de narradores intradieгéticos y autodieгéticos, demuestra la habilidad del autor para relatar hechos que sean verosímiles, a pesar de la fantasmicidad que los caracteriza.
6. *Bestiario*, el título del libro, cuyo significado se refiere a una colección de relatos en que aparecen animales reales o fingidos, no necesariamente hace alusión exclusivamente a animales en el sentido denotativo de la palabra. El ser humano, en su diario vivir, debe enfrentarse a fieras que lo agreden de una y otra forma. En los relatos, se refleja este enfrentamiento, en el cual el hombre experimenta un sentimiento de frustración.
7. Cortázar, en su libro *Bestiario*, emplea recursos considerados fantásticos para crear relatos pertenecientes al género en mención. Incluso en algunos de sus cuentos, debido a lo innovador de su narrativa, llega a superar la fantasmicidad.
8. En *Bestiario*, Cortázar presenta los relatos enmarcados dentro de tres tipos de juegos: con el espacio, con el tiempo y con la personalidad. También, pueden clasificarse los cuentos de acuerdo con el motivo que tratan, que en este caso son el de la invasión y el del doble. Finalmente, recurre a la agresión y a la transgresión para relatar unos hechos que parten de la realidad hasta llegar a convertirse en sucesos verdaderamente fantásticos por la forma en que el autor los maneja.

6. BIBLIOGRAFÍA

1. Acevedo Leal, A. 1,987. **La narrativa de Julio Cortázar a través de Rayuela.** Guatemala. Tesis de Licenciatura en Letras Y Filosofía. Universidad Rafael Landívar. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras y Filosofía.
2. Anderson Imbert, E. 1,996. **Teoría y técnica del cuento.** Barcelona. Ariel. 283 p.
3. Alazraki, J. 1,983. **En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar.** Elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.
4. _____, J. 1,994. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra.** Barcelona. Anthropos. 111-113.
5. Amoros, A. 1,973. **Introducción a la novela hispanoamericana actual.** España. Anaya. 181 p.
6. Beristáin, H. 2,000. **Diccionario de retórica y poética.** México. Porrúa. 520 p.
7. Borges, J.L., Bioy Casares, A. y Ocampo, S. 1,987. **Antología de la literatura fantástica.** México. Sudamericana. 441 p.
8. Botton Burlá, F. 1,994. **Los juegos fantásticos.** México. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. 222 p.
9. Cadenas, R. 1,975. **Realidad y literatura.** Venezuela. Universidad Simón Bolívar. Equinoccio.
10. Caillois, R. 1,993. **Acercamientos a lo imaginario.** México. Fondo de Cultura Económica. 361 p.
11. Castelli, E. 1,978. **El texto literario. Teoría y método para un análisis integral.** Buenos Aires. Castañeda.
12. Cortázar, J. 1,992. **Alguien que anda por ahí.** México. Alfaguara. 231 p.

- 13._____. 1,995. **Bestiario**. México. Alfaguara. 149 p.
- 14._____. 1,995. **Divertimento**. Buenos Aires. Sudamericana. 16 p.
- 15._____. 1,995. **Deshoras**. México. Alfagura. 173 p.
- 16._____. 1,994. **Final del juego**. Buenos Aires. Sudamericana. 182 p.
- 17._____. 1,996. **Historias de cronopios y de famas**. México. Alfaguara. 141 p.
- 18._____. 1,988. **La casilla de los Morelli**. Barcelona. Tusquets. Cuadernos Marginales. 153 p.
- 19._____. 1,986 **La vuelta al día en ochenta mundos**. México. Siglo Veintiuno Editores. 214 p.
- 20._____. 1,994. **Las armas secretas**. México. Alfaguara. 180 p.
- 21._____. 1,995. **Los premios**. Buenos Aires. Sudamericana. 363 p.
- 22._____. 1,995 **Los reyes**. Buenos Aires. Sudamericana. 81 p.
- 23._____. 1,994. **Obra crítica**. México. Alfagura. 361 p. Colección Unesco de Obras Representativas.
- 24._____. 1,997. **Octaedro**. Buenos Aires. Alfagura. 148 p.
- 25._____. 1,995. **Queremos tanto a Glenda**. Buenos Aires. Sudamericana. 180 p.
- 26._____. 1,987. **Rayuela**. Colombia, Oveja Negra. 628 p.
- 27._____. **62 modelo para armar**. Buenos Aires. Sudamericana. 269 p.
- 28._____. **Todos los fuegos el fuego**. Colombia. Norma. 159 p. Colección cara y cruz.
29. Dellepiane, A. 1,978. **Julio Cortázar**. En: Narrativa y crítica de nuestra América. Compilado por Joaquín Roy. Madrid. Castalia.
30. Flores, A. 1,990. **El realismo mágico en el cuento hispanoamericano**. México. Premia Editora. 274 p.

31. García Márquez, E. 1,982. **Son así.** Reportaje a nueve escritores latinoamericanos. Colombia. Oveja Negra. 231p.
32. Garibay, A.M. 1,996. **Mitología griega. Dioses y héroes.** México. Porrúa. 260 p.
33. Hernández de López, G. 1,994. **La cosmovisión de Mario Monteforte Toledo en sus cuentos acerca de niños.** Guatemala. Tesis de Licenciatura en Letras. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras.
34. Murga, P. 1,983. **Diccionarios Rioduero. Símbolos.** Madrid. Rioduero. 231 p.
35. Picon Garfield, E. 1,975 **¿Es Julio Cortázar un surrealista?** Madrid. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.
36. Sierbers, T. 1,989. **Lo fantástico romántico.** Trad. Juan José Utrilla. México. Fondo de Cultura Económica. 268 p. Colección Breviarios.
37. Solís de Calderón, O. 1,984. **Lo fantástico en Zama como búsqueda de una nueva realidad.** Guatemala. Tesis de Licenciatura en Letras. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras.
38. Tzvetan, T. 1,987. **Introducción a la literatura fantástica.** México. Premia Editora.
39. Xirau, R. 1,996. **Crisis del realismo.** En : América Latina en su Literatura. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. México. Siglo Veintiuno Editores.

7. APÉNDICE

Biografía de Julio Cortázar

Nace Julio Cortázar en Bruselas en 1914, siendo su padre agregado de la embajada de Argentina en Bélgica. Al finalizar la misión diplomática del padre de Cortázar, la familia regresa a Argentina. Su infancia transcurre en Banfield, pueblo suburbano de Buenos Aires.

En 1938, bajo el seudónimo de Julio Denis publica un volumen de poemas titulado *Presencia*. En 1944 Cortázar participa en la lucha contra el peronismo. En 1946 publica en Los Anales de Buenos Aires, el cuento *Casa tomada*, y en 1947, el texto *Bestiario*. En 1949 publica el texto dramático *Los reyes*, primera obra que firma con su nombre.

En 1951 se traslada a París donde trabaja como traductor para UNESCO y fija allí su residencia. En ese mismo año publica *Bestiario*, su primer libro de cuentos. Prácticamente toda su obra narrativa sucede en París. En los tres primeros años de su vida en esa ciudad, sufre una serie de experiencias existenciales que lo llevan a dirigir la mirada hacia el prójimo. Este cambio se ve en sus relatos que hasta ese momento habían sido exclusivamente fantásticos. La Revolución Cubana significó también un cambio en la forma en que concebía el mundo.

En 1952 aparece el cuento *Axolotl*, en Buenos Aires Literaria. En 1953 se casa con Aurora Bernárdez. En 1954 publica en la misma revista *Torito*. En 1956 trabaja en la traducción de las obras en prosa de Edgar Allan Poe. En el mismo año publica los nueve cuentos que forman *Final del juego*.

En 1959 aparece *Las armas secretas*. En este libro incluye el cuento *El perseguidor*, que marca ese cambio, ya mencionado, en su forma de ver la realidad que lo rodea. Con este cuento, Cortázar trata de renunciar a toda invención y colocarse dentro del terreno personal, mirarse un poco a sí mismo, lo que significaba observar al prójimo. En él, Cortázar se compromete no sólo en el terreno político, sino con la condición humana del hombre contemporáneo.

Su primera novela, *Los premios*, es publicada en 1960. Posee las características de la novela clásica: creación de personajes, análisis psicológico, estudio de las relaciones entre ellos, trama llamativa, sentido del humor, historias de amor. Aparece en el texto un personaje singular: Persio, antecedente de otro personaje de Rayuela: Morelli.

En 1962 aparece *Historia de cronopios y de famas y Algunos aspectos del cuento*. Al año siguiente publica su novela más extensa: *Rayuela*. En ella los personajes son profundamente individualistas y se preocupan de problemas estrictamente personales.

En La Revista de Occidente de Madrid aparece *Una flor amarilla*, y en Eco Contemporáneo, *Descripción de un combate*. En ese mismo año se desempeña como jurado del premio Casa de las Américas.

En 1965 aparece *Reunión* en El Escarabajo de Oro de Buenos Aires e *Instrucciones para John Howell* en Marcha de Montevideo. En 1966 publica *Todos los fuegos el fuego*, y en la revista Unión de La Habana el artículo *Para llegar a Lezama Lima*. En ese año decide asumir públicamente su compromiso con la lucha de liberación latinoamericana.

En 1967 publica un libro de ensayos, relatos y poesías titulado *La vuelta al día en ochenta mundos*. Cortázar insiste en ella en el propósito de crear una realidad más rica y de hacer un libro que esté vivo. Al año siguiente aparece *62 modelo para armar*. El título hace alusión al capítulo 62 de Rayuela. En el mismo año conoce a Mario Benedetti.

En 1969 publica *Último round*. En 1970 aparecen *Relatos*, reunión de textos de *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego*, y *Viaje alrededor de una mesa*. En ese mismo año viaja junto a su segunda esposa, Ugné Karvelis, a Chile para asistir a la toma de posesión de Salvador Allende.

En 1971 publica un volumen de poesías: *Pameos y meopas*. Al siguiente año publica *Prosa del observatorio*. En 1973 aparece la novela *Libro de Manuel*, además un volumen de textos extraídos de *Rayuela*, *62 modelo para armar* y apartes de *Algunos aspectos del cuento*, titulado *La casilla de los Morelli*.

Los derechos de autor de *Libro de Manuel* los destina a la ayuda de los presos políticos de Argentina. En el mismo año, viaja a Chile y gana, en Francia, el premio Medicis otorgado a la mejor producción extranjera publicada en ese país, por su novela *Libro de Manuel*. Esta es una novela de combate, es una crítica interna de lo que para él debía ser el proceso revolucionario en América Latina. Pero este combate no lo enfoca Cortázar solamente desde el punto de vista social, sino también de la revolución en el lenguaje empleado por los escritores y la revolución en torno a la forma en que se ve el erotismo en Latinoamérica. En 1974 publica *Octaedro*.

Viaja a Estados Unidos con motivo de una reunión del Pen Club y del Center for Interamerican Relations. Al año siguiente aparece *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, *Antología y Silvalandia*. En el mismo año viaja a Ciudad de México para participar en la tercera sesión de la Comisión Internacional de Investigación de los Crímenes de la Junta Militar de Chile. Viaja nuevamente a Estados Unidos, donde asiste a un homenaje de la Universidad de Oklahoma.

En 1976 forma parte del proyecto de La prensa literaria centroamericana y viaja a Nicaragua. En 1977 publica *Alguien que anda por ahí*. En 1979 se separa de Ugné Karvelis con quien sigue manteniendo una estrecha amistad. En el mismo año viaja nuevamente a Nicaragua y desde entonces se dedica a apoyar y servir a la Revolución Sandinista. Publica en ese mismo año *Un tal Lucas* y viaja con Carol Dunlop, su tercera esposa, a Panamá donde conoce a Omar Torrijos.

En 1980 dicta un curso en la Universidad de Berkeley, California, y aparece *Queremos tanto a Glenda*. Al año siguiente obtiene la nacionalización francesa. Por motivos de salud tiene que ser internado en un hospital. Por esa misma época le diagnostican leucemia. Se ve obligado a suspender el proyecto de viajar a Cuba, Nicaragua y Puerto Rico.

En 1982 muere su tercera esposa, Carol Dunlop, y publica *Deshoras*. En 1983 viaja a La Habana para asistir a una reunión del Comité Permanente de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América. En ese mismo año publica *Los autonautas de la cosmopista*, escrito en colaboración con Carol Dunlop e ilustrado por Stephane Herber, hijo de Dunlop. Los derechos de autor de este libro los destina al sandinismo nicaragüense. Además viaja a Nicaragua y a Buenos Aires para visitar a su madre.

En 1984 viaja a Nicaragua y recibe del ministro de cultura nicaragüense, Ernesto Cardenal, la Orden de la Independencia Cultural Rubén Darío. Aparece asimismo *Nicaragua tan violentamente dulce*. En el mismo año, muere en París. Más tarde, aparecería póstumamente, *Salvo el crepúsculo*.