

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Julio Cortázar y el relato fantástico.

Mario Goloboff
Graciela Goldchluk
Laura Juárez
Geraldine Rogers
Graciela Piatti
Susana Inés Souilla
Cristina A. Featherston Haugh de Arregui

Julio Cortázar y la escritura incesante: de "Diario para un cuento" a "Las puertas del cielo"

GRACIELA GOLDCHLUK

La elección de un título para el trabajo ya supone una toma de posición con respecto a uno de los problemas abordados por la crítica y discutidos en este seminario: si es lícito diferenciar entre un "primer Cortázar", más literario, y un "segundo Cortázar", más político. La respuesta, de todos modos, apunta en otro sentido, ya que pone el acento en una escritura que se transforma permanentemente, sin configurar dos identidades autoriales diferentes. Por otra parte, el título también postula una dirección que parece contradecir los supuestos críticos más tradicionales, en tanto pone en relación dos cuentos ubicados en los extremos de la producción cuentística del autor, pero no se trataría en este caso de un primer cuento que da origen al segundo (y último de *Deshoras*, 1982), sino que "Diario para un cuento" —en adelante DPC— de alguna manera provocaría un movimiento que repercuta en "Las puertas del cielo" —en adelante LPC—, relato ubicado en el otro extremo de la narrativa breve de Cortázar (*Bestiario*, 1951), y de ese modo genera relecturas que atraviesan el conjunto de sus cuentos, en tanto allí —en los lugares de cruce— se dibujan nuevos recorridos que podrían llevar a otros cuentos: "Torito", "El otro cielo", "Las babas del diablo". Ese movimiento, que tampoco se postula unidireccional sino primer gesto para deconstruir la idea de evolución, está motivado —como es evidente— por la importancia que tiene en el propio cuento de Cortázar la cita de Derrida.

En la discusión preliminar sobre la obra de Cortázar se ha postulado que, en tanto el texto fantástico no reenviaría a un referente sino a una referencialidad creada por la propia lengua, en la modalidad cortazariana habría un reenvío a referentes expresamente formulados como tales. En el caso de los cuentos que

nos ocupan, es precisamente en el vano intento de escribir un cuento que podríamos llamar realista: “¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla?” (DPC: 146) donde se pone en escena la imposibilidad de acceder al referente. Más allá de la asunción consciente de un problema inherente al hecho literario, en el caso específico de Cortázar este problema aparece ligado con la pretensión realista, mientras es en el relato llamado fantástico donde es posible acceder a un tipo de realidad y donde el referente no es cuestionado, sino presentado como el lugar donde ocurren los hechos: “Hardoy, que tenía toda mi confianza, se dedicó con deleite a espiarla, bañándose en la atmósfera de eso que él llamaba los bajos fondos” (DPC: 177); “Casi no escuché los gritos de las viejas y el revuelo en el patio, pero en cambio me acuerdo que el taxi costaba dos sesenta y que el chófer tenía una gorra de lustrina” (LPC: 118). Esta inclusión de la referencialidad de tipo realista en los relatos fantásticos aparece indisolublemente ligada al problema de los espacios representados, en donde lo cotidiano tiene un lugar predominante. Por otra parte, si el fantástico cortazariano postula una ampliación de los límites de lo real, no es extraño que una situación típicamente realista e incluso costumbrista, como es la historia de amor entre una prostituta y un marinero, adquiera visos fantásticos en relación con el tratamiento que se le da al espacio en dicho cuento:

(...) para de paso entre tango y tango escupirme en plena cara, ellos de su lado escupiéndome sin verme, sin saber de mí y sobre todo importándoseles un carajo de mí, como el que escupe en una baldosa sin siquiera mirarla. Su ley y su mundo de ángeles, con Marucha y de algún modo también con la Dolly, y yo de este otro lado con el calambre y el Valium y Susana, con Hardoy que me seguía hablando de la milonga sin darse cuenta de que yo había sacado el pañuelo [...] para sacarme de alguna manera la escupida en plena cara. (DPC: 178)

En esta resolución, el escándalo lógico que requiere el efecto fantástico está dado por la comunicación imposible entre dos espacios heterogéneos. En un ambiente que Hardoy sigue considerando típico y describiendo como tal, ‘Cortázar’ advierte el “mundo de ángeles” que obedece a sus propias leyes, desconocidas para él y para el abogado. Esta percepción es, paradójicamente,

la que abre el pasaje para que los ángeles escupan en la cara de quien está “de este otro lado”, pero ese pasaje no es advertido por Hardoy, que sigue hablando “sin darse cuenta”. De este modo, Cortázar nos reenvía a la milonga de Palermo donde se abrieron “las puertas del cielo”, pero al mismo tiempo nos sugiere que tal vez Hardoy no estaba comprendiendo la situación tan cabalmente como pensaba:

Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente. (LPC: 137)

Este párrafo final del cuento contiene su título; de este modo, desde un paratexto se confirma la interpretación del narrador personaje. La propia inclusión del cuento en un volumen de relatos fantásticos y la clara adscripción de este relato a esa corriente corroboran la comprensión, por parte de Hardoy, de las leyes que rigen el funcionamiento de ese espacio, donde no están ausentes las alusiones a los ángeles. Estas operaciones de autor—elección del título y adscripción al género—producen, sean o no conscientes, una jerarquización dentro de las funciones actanciales de los personajes, según la cual el abogado conoce las leyes que rigen ese espacio y Mauro—personaje perteneciente al círculo angélico—vaga sin rumbo y sin poder encontrar lo que anhela. De este modo, el final de DPC opera una inversión que desestabiliza esa jerarquía, ya que ahora resulta claro que Hardoy “habla de la milonga sin darse cuenta” de que los ángeles responden a sus propias leyes. Es entonces una nueva operación de autor—en este caso una operación consciente, como es seleccionar un personaje y un espacio que claramente remiten a un pasaje de un cuento determinado—, la que deconstruye el sistema de lectura de LPC y provoca un desplazamiento inesperado en las posiciones de poder.

Más allá de la ubicación de los personajes en cada cuento, ambas historias se resuelven en términos espaciales conocidos por los lectores de Cortázar: la diferencia la hace el estar “del lado de allá” o “del lado de acá”. Quedarse a “las

puertas del cielo” puede ser equivalente al movimiento deseante de la escritura que persiste cuando ya no queda “*ni el puro objeto ni el puro sujeto*” (DPC: 180). En este juego espacial, la ficcionalización del ejercicio de la escritura que supone la confección de apuntes previos para la realización de un cuento, escena de escritura totalmente contraria a la narrada una y otra vez por Cortázar en los reportajes, obliga a una nueva lectura del material que resulta posterior en esa lógica ficcional, es decir, los cuentos terminados. De este modo, leeremos DPC como un mapa de navegación, un “cuaderno de bitácora” o un “tablero de dirección” que nos marca algunos puntos de intensidad para transitar por LPC, acaso “*algo que estan poco pero que vuelve y vuelve desde allá, desde lo que acaso hubiera tenido que ser de otra manera, como yo y como casi todo allá y aquí*” (DPC: 179-180).

“Diario para un cuento”

El título del relato supone una problematización del género cuento, ya que se presenta como diario y se estructura como tal, a partir de la disposición espacial de los párrafos, la presencia de materiales diversos y las sucesivas dataciones que figuran un recorrido temporal lineal durante el mes de febrero de 1982. La principal diferencia entre un “diario” y este cuento, género a partir del cual leemos el texto de todos modos, es el carácter de escritura íntima que tiene el diario, destinado a ser leído únicamente por su autor, mientras que en este caso reconocemos la decisión de Julio Cortázar de publicar el texto y de incluirlo en determinado orden dentro de una colección de cuentos. La elección de la forma diario —ya practicada por Cortázar en “Lejana”— pone en escena el problema de la subjetividad, que en este caso se construye desde el título como una subjetividad de escritor a partir de la cual se selecciona el conjunto de las experiencias y reflexiones registradas. Las referencias biográficas con que el narrador comienza el cuento diseñan una imagen de escritor cercana al autor que lo firma, cuyo nombre aparece inscripto en el margen superior de las hojas de los volúmenes; incluso la ausencia del nombre propio en el interior del texto ficcional funciona como otro dato que envía hacia el paratexto. Sin embargo, esta continuidad entre autor biográfico, autor textual y narrador, aparece problematizada con la inclusión de Hardoy, personaje narrador de LPC que

también presenta, aunque de diferente manera, una imagen de escritor. De este modo, el narrador de DPC —que llamaremos ‘Cortázar’— adquiere un estatuto ambiguo que, al mismo tiempo que señala su carácter ficcional, refuerza la continuidad con el sujeto biográfico y cuestiona los límites entre ficción y experiencia. Así, en el interior de DPC, tiene lugar un encuentro entre ‘Cortázar’ y Hardoy donde se ajustan cuentas y se discuten asuntos de escritores.

Si bien Hardoy es abogado, no sólo se presenta como un observador que además escribe fichas (acaso un “diario de escritura” rudimentario), sino que el texto remite, en un salto inesperado, al momento de enunciación del cuento: “*Ahora (ahora que escribo) no veo otra imagen que una de mis veinte años en Sportivo Barracas, tirarme a la pileta y encontrar otro nadador en el fondo*” (LPC: 134). Podemos leer en esta observación una miniatura de DPC, un narrador que relata el intento de hablar de una mujer y que finalmente sólo habla de sí mismo: “*porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo*” (DPC: 180). Entre las actividades que ficcionalizan la escritura, la de abogado y la de traductor, median dos actitudes diferentes con respecto al objeto de la escritura, dos modos diferentes de construir (o de deconstruir) la historia.

Hardoy y el poder de la letra escrita

Hardoy es un abogado eficaz que ha establecido una relación particular con Mauro, un puestero del Abasto, y con su esposa Celina, de quien se informa que había trabajado en un cabaret. La posesión de un saber técnico especializado le garantiza a Hardoy una mejor comprensión de los hechos narrados a lo largo del cuento, donde son numerosas las ocasiones en las que se explicita esta diferencia. La propia irrupción del narrador en primera persona está ligada a su carácter analítico, desde el momento que frente a la muerte de Celina repara en la frase que se la comunica. El velorio que sigue es una recopilación de lugares comunes no sólo analizados, sino también previstos por el narrador, donde no queda lugar para la sinceridad. Los participantes parecen responder a la lógica de “*las audiciones de preguntas y respuestas*” (LPC: 118) con la que quedan clasificados, lógica en la que un abogado tiene más chance de progresar que Misia Martita, José María y toda la galería de personajes sin apellido que se

presentan en el cuento, donde Hardoy es tratado de "doctor" antes de presentarse con apellido y título universitario. Esta disimetría jerárquica es el punto de vista desde el cual Hardoy reconstruye su amistad con la mujer muerta y su marido. En esta relación de tres, un vértice del triángulo está ocupado por el abogado que observa, y la base está formada por esta pareja que ignora todo sobre su propia vida: "presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada" (LPC: 120). A partir de esta relación imaginada, el abogado podrá "medir" el "esfuerzo inconfesado" de Mauro, y aún "medir mejor" para concluir sobre Celina: "supe que todavía estaba con Kasidis" (LPC: 124). Ningún hecho relatado en el cuento –con excepción del episodio fantástico del final– confirma o desmiente estas apreciaciones. De este modo, el triángulo amoroso se sostiene también en la jerarquía otorgada por el saber.

El cuento está dividido en cuatro partes separadas entre sí por blancos tipográficos que implican a la vez división y pasaje, ya que señalan o la entrada en el velorio o el paso de un determinado lapso temporal. La última parte asume la forma carnavalizada de una menipea, donde los problemas más serios se ven tratados en un ambiente de bajos fondos y es característica la distorsión del punto de vista por efectos de una colocación excéntrica y una percepción alterada. El espacio representado en este tramo de LPC se divide, al igual que en la menipea, en tres niveles que sugieren un descenso a los infiernos, donde presenciamos un "diálogo en el umbral" en el que los personajes se ubican entre la vida y la muerte:

Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos. (...) Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; (LPC: 127)

Lo curioso es que el narrador se ubica por fuera de los acontecimientos, construye una suerte de visión objetiva por oposición a la alteración perceptual de Mauro: "yo lo dejaba hablar pero de cuando en cuando le servía cerveza" (LPC: 126); "Nos acomodamos contentos delante de dos cañas secas y Mauro se bebió la suya de un solo viaje (...) Llamó pidiendo otra" (LPC: 128); "Ya estaba un poco bebido al entrar en la cuarta caña" (LPC: 131). Mientras Mauro se

sumerge en un torrente de sentimentalismo y alcohol, Hardoy exaspera las descripciones "objetivas", en las que sin embargo apela a imágenes monstruosas donde no es difícil advertir una alteración en los sentidos. De lo que bebe Hardoy no se dice una palabra en el texto, y mientras Mauro camina "con paso de borracho" el narrador ni siquiera se pone de pie. El torrente sentimental de Mauro se convierte en Hardoy en un discurrir exacerbado que identifica a Celina con la milonga y culmina en la sentencia: "Irse con Mauro había sido un error" (LPC: 131). De este modo, el abogado se convierte en juez y decide reparar el error, si Celina "había renunciado a su cielo de milonga" (LPC: 132), la aparición la devuelve en su esencia, no en lo que fue efectivamente, sino en lo que "pudo ser ella en lo de Kasidis (...) se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado" (LPC: 136). De este modo, el hecho fantástico no rompe un orden sino que lo restituye, devolviendo a Celina a un espacio donde sería más accesible para Hardoy.

No se trata de postular una lectura psicologista del cuento que normalizaría el sentido clasificando el escándalo fantástico como alucinación alcohólica, sino de señalar que las lecturas más frecuentes del texto han seguido la posición del narrador personaje Hardoy. Precisamente DPC, el texto que nos devuelve al Santa Fe Palace, parte de una situación en la que Anabel –nueva Celina– está absolutamente disponible para 'Cortázar' –nuevo Hardoy–, pero en esta relectura se han perdido las certezas sobre el poder que otorga el dominio de la escritura. Un dato secundario apuntado en la primera página de LPC expresa esa misma desconfianza: "Parece que el médico empezaba a escribir una larga receta cuando Celina abrió los ojos y se acabó de morir con una especie de tos, más bien un silbido" (LPC: 117-118). Sin embargo, mientras la escritura que responde al saber médico se muestra ineficaz para detener el proceso de la vida y de la muerte, ya que confirma la lógica de un tiempo irreversible en un espacio homogéneo, la escritura literaria, que supone la incorporación de la incertidumbre, produce una alteración en el tiempo y reconoce la existencia de espacios heterogéneos (el "lado de acá" y el "lado de allá") a los que, si no es posible acceder, al menos es posible asomarse.

Diario para un cuento policial

Si DPC desencadena una relectura de LPC que pone en duda las certezas asumidas por el narrador, es precisamente porque en DPC media una distancia irónica entre autor textual y narrador que produce un destronamiento de la figura del escritor. La continuidad antes señalada entre autor biográfico y narrador subraya la necesidad de modificar el punto de vista del cuento de 1951:

Sí, los verdaderos inocentes éramos los de corbata y tres idiomas: en todo caso Hardoy como buen abogado apreciaba su función de testigo presencial, la veía casi como una misión. Pero no es él sino yo quien quisiera escribir este cuento. (DPC: 161)

A partir de esta diferencia: “no es él [Hardoy], sino yo [‘Cortázar’], quien quisiera escribir este cuento”, se organiza una máquina de lectura que expulsa la posibilidad de ser “testigo presencial” y redistribuye las atribuciones de inocencia. Retomando el lenguaje judicial, se abre un nuevo sistema de oposiciones: los inocentes frente a los iniciados (es decir, los que no saben frente a los que saben), y los inocentes frente a los culpables. Cuando el escritor Julio Cortázar se refiere en 1970 a su cuento LPC, comenta: “es un cuento reaccionario: eso me lo han dicho muchos críticos con cierta razón”, y más adelante: “Y a pesar de todo, yo creo que inconscientemente en ese momento me estaba rescatando por la vía del idioma; ahí, en mi terreno, en el terreno del escritor, porque yo entablé un contacto con ese cuento”. Se pueden leer en estas afirmaciones las dos oposiciones antes mencionadas: por un lado el escritor, considerado culpable por algunos críticos, debe indagar qué hay de cierto en esas acusaciones, y este es uno de los caminos que recorre DPC. Por otra parte, en el nivel inconsciente de la escritura, se rescata un encuentro del que el propio autor, retomando palabras de LPC, “no sabía nada”. Para recuperar ese contacto es que el escritor Cortázar necesita ridiculizar al narrador ‘Cortázar’, desmontando su sistema de escritura, *desescribiendo* el cuento.

El relato parte de la percepción de “un hueco de cuento” (DPC: 147) y se constituye, desde el título, en esa ausencia que es la que será narrada. Se trata entonces de presentizar la experiencia de una imposibilidad, ya que “eso [el

hueco] es Anabel” (DPC: 147). Desde esta perspectiva se puede leer el homenaje a Bioy Casares, quien sería capaz de escribir el cuento gracias a la distancia elegante que caracteriza su estilo. Este homenaje sincero sugiere, al mismo tiempo, que esa literatura ya ha sido escrita, es una escritura cerrada; y no es con él, sino con Hardoy —con el primer Cortázar—, que Cortázar tiene que discutir. Desde esta perspectiva, el doble sentido de la carnavalización produce también un movimiento de coronación en el interior del destronamiento. La “escupida en plena cara” que se produce en el final de DPC es al mismo tiempo una marca sobre el rostro de un personaje —señalado a la vez como máscara del escritor— que ha dejado atrás la pretensión de ser testigo y asume el rebajamiento como precio por establecer un contacto con el objeto que rodea y al cual sabe penosamente que no tendrá acceso.

El narrador de DPC participa de un triángulo amoroso análogo al de LPC, pero el texto desmiente permanentemente la construcción imaginaria que hace de la relación. En LPC, Mauro había sacado a Celina del ambiente de la milonga para formar una pareja, y Hardoy los observaba y lograba mantener el equilibrio; en DPC, William proyecta sacar a Anabel de la prostitución, y ‘Cortázar’ es el intermediario para que puedan comunicarse entre ellos. Si la superioridad de Hardoy queda implícita en el manejo de los códigos y no se desmiente a lo largo de todo el cuento, la superioridad de ‘Cortázar’ se expone para ser desmentida.

El manejo de diferentes códigos aparece ficcionalizado a través de la profesión de traductor —técnico, literario, epistolar— que lo pone en contacto con Anabel y su mundo. Sin embargo, aunque el narrador imagina que su tarea es de mediador imprescindible, queda establecido que a Anabel “se la veía capaz de entender bastantes palabras” (DPC: 157); y por su parte, William “me entiende todo, me clava los ojos amarillos y solamente le tengo que repetir algunas cosas” (DPC: 163). La facilidad de Hardoy en LPC para interpretar la situación y predecir los actos de los seres “simples” que lo rodean, se convierte en este cuento en una sucesión de interpretaciones erróneas y predicciones fallidas: “sólo ahora sé de veras lo que pasa, y es que nunca supe gran cosa de lo que había pasado” (DPC: 154). Bajo esta afirmación se pueden leer las inocencias de ‘Cortázar’, cuando se considera especial para Anabel y al mismo tiempo aclara que él no le cobra las traducciones, pero paga los servicios. Del mismo modo, su papel de traductor, que ‘Cortázar’ interpreta como de verdade-

ro autor de las cartas, aparece disminuido cuando se pone a prueba mediante una hojita agregada que no tiene finalmente ningún efecto sobre el comportamiento del destinatario. Cuando 'Cortázar' imagina a William celoso y argumenta "no me tenía que olvidar que me había tenido confianza y hasta admiración" (DPC: 174), el lector percibe claramente la ironía introducida por el autor textual en dicha afirmación.

Tales operaciones de rebajamiento de la imagen de autor pueden ser leídas como alegato contra la acusación de reaccionario que Cortázar recibió por varios cuentos de *Bestiario*, y en particular por LPC: "Escritores que aprecio han sabido ironizar amablemente sobre el lenguaje de Anabel". Más que por una actitud reaccionaria, el escritor se entrega a "esas facilidades de la cultura [que] me parecen un poco canallas" por una limitación, ya que "hasta por ahí me pasará hacerlo [ironizar] si al final escribo el cuento" (DPC: 171). Eliminado el lugar de testigo, sólo queda contrarrestar el efecto canalla analizando el habla de la clase media ilustrada. Es así que Cortázar reflexiona sobre la actitud de los intelectuales con respecto al peronismo a través de un comentario sobre la conversación diversa de dos mujeres: *Nunca le oí la palabra "democracia" a Anabel, que sin embargo la escuchaba o leía veinte veces por día, y en cambio Susana la usaba con cualquier motivo y siempre con la misma cómoda conciencia de propietaria.* (DPC: 171-172). En esta escena, Cortázar escribe el revés de su propio relato sobre el peronismo: "Esos tiempos: el peronismo ensordeciéndome a puro altoparlante en el centro" (DPC: 154), pero no lo hace para desmentirse. La saturación en doble sentido —de un discurso y de otro— produce mutua sordera. Nuevamente, lo que queda en el terreno de lo fantástico es la pretensión de una comunicación posible entre esos dos espacios socialmente heterogéneos.

En este contexto se produce el episodio del veneno, modelizado en cada uno de esos espacios según diferentes sistemas culturales que se dejan leer también como géneros literarios. Para William y Anabel se trata de una solución típicamente melodramática para un problema del mismo carácter: Marucha es víctima de una mala mujer que le quita el trabajo y la única solución es matar a la Dolly. El plan surge durante una conversación y la institución legal se hace presente sólo como una amenaza, a través del dibujo tachado de un policía hecho sobre un papel que también se destruye. En lugar de la ley escrita,

funciona un sistema de lealtades que se cumple sin sobresaltos, incluyendo el reencuentro de los enamorados. El narrador —traductor y escritor— advierte la presencia del género: "me lo decía desde la radionovela" (DPC: 176), y no puede creer en su funcionamiento porque el sistema de verosimilitud que rige el melodrama no se corresponde con el verosímil del relato policial que modeliza su interpretación de los hechos, cuyos modelos son relatos escritos: "Inútil decirme que a esa altura me estaba dejando llevar por deducciones tipo Dickson Carr o Ellery Queen" (DPC: 173).

Coherentemente con estos modelos, 'Cortázar' va recogiendo pistas, se entera del plan a través de un documento escrito —una carta— y pretende resolver la situación basándose en el mismo sistema de jerarquías en el que confiaba Hardoy. Imagina una posición de superioridad basada en su dominio de los códigos escritos y agrega una hoja extra a la carta que traduce: "Que yo fuera el traductor de las frases sentimentales de Anabel parecía darme un prestigio casi confesional" (DPC: 170). Ante la ineficacia del recurso, desarrolla un razonamiento paranoico que desdobra el sentido de la palabra "inocente" en relación con la ley. De ese modo, se imagina inocente frente a la culpabilidad de William: la primera reacción que tiene 'Cortázar' al conocer la muerte de Dolly es pensar que "se vengó" (DPC: 175), pero no se refiere a Marucha sino a William, autor intelectual del crimen cuyo único objetivo sería inculpar al traductor con la prueba escrita de las cartas. A continuación, se define inocente de complicidad frente a nuevos temores de pruebas escritas: "Cómo mierda hacerle entender que William no se iba a conformar con eso ahora, que seguramente escribiría para perfeccionar su venganza, para denunciarla a Anabel y de paso meterme en el ajo por encubridor" (DPC: 176-177). Finalmente, huye de su domicilio por temor a ser perseguido y se coloca así en el lugar de inocencia de la víctima. Descartada la posibilidad de ser testigo presencial, los espacios de culpable, encubridor y víctima son visitados por 'Cortázar' en este recorrido de cuento que culmina en el Santa Fe Palace.

La aparición del delito marca una frontera que delimita la existencia de dos espacios irreconciliables. No hay en el cuento un juicio moral que condene el asesinato, ni pena por la víctima, que más bien parece ser la única culpable. Lo que emerge en el texto a partir del delito es la experiencia producida por el enfrentamiento de dos naturalezas heterogéneas, y en este sentido se puede

recuperar el comentario de Derrida sobre el encuentro del contemplador con la belleza de la obra de arte. El delito es la frontera que no puede atravesar el personaje "de corbata y tres idiomas", cuyo comportamiento está modelado por la ley escrita. Es la experiencia que provoca la emergencia de lo otro: "haberme dado cuenta de que en ese momento Anabel era como un ángel flotando por encima de la realidad" (DPC: 176). El conocimiento de idiomas se muestra ineficaz frente a otra especie, ángel o gato, ya que si "Anabel fue como la entrada trastornante de una gata siamesa en una sala de computadoras" (DPC: 152); también William es "como un gato amarillo" (DPC: 163). Estas comparaciones que asoman a lo largo del texto hacen eclosión una vez que el narrador ha perdido el control sobre la situación, entonces Anabel y William no serán como gatos, sino que efectivamente, en la milonga que Hardoy espiaba sin entender del todo "el ángel se había encontrado con el otro ángel" (DPC: 177).

Ambos cuentos, "Las puertas del cielo" y "Diario para un cuento", comparten y se reúnen en el Santa Fe Palace, un espacio que se configura a partir del cronotopo del umbral: entre la vida y la muerte o entre la realidad cotidiana y la realidad otra. En ese umbral dialogan dos momentos de la escritura cortazariana; es allí donde el compromiso político se revela como un compromiso literario y, al mismo tiempo, la literatura muestra su costado inevitablemente político.

Notas

- ¹ La relación de génesis entre estos dos cuentos fue sugerida por Ana María Barrenechea en su seminario "Introducción a la crítica genética". Como se verá en el análisis, esta relación no implica unidireccionalidad. Utilizo las siguientes ediciones: Cortázar, Julio (1951), "Las puertas del cielo", *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994; pp. 117-137; y Cortázar, Julio (1982), "Diario para un cuento", *Deshoras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993; pp. 141-180. En adelante los cuentos serán citados respectivamente como LPC y DPC y se indicará el número de página según estas ediciones.
- ² Llamo 'Cortázar' al personaje narrador de DPC, según justifico más adelante. Las comillas simples aluden a su condición de personaje ficción.

- ³ "Lejana", cuento que también pertenece a *Bestiario*, aparece aludido en "Satarsa", otro relato de *Deshoras*: "Lo leí en un cuento donde había muchos palindromos pero sólo me acuerdo de ése" (p.59).
- ⁴ Tomo el concepto de "figura de escritor" de María Teresa Gramuglio: "los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor, y estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos" ("La construcción de la imagen", *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de La Cortada, 1992; p.37). Estas construcciones imaginarias de una "sujektividad en tanto escritor"

permiten ver "cuál es el lugar que [un escritor] piensa para sí en la literatura y en la sociedad" (p.38).

- ⁵ Otros paratextos refuerzan la continuidad entre el narrador de este cuento y el autor biográfico Cortázar. Bioy Casares recuerda sus encuentros con Cortázar en una entrevista reciente, realizada por Saúl Sosnowski: "Cortázar y yo nos vimos cinco veces en la vida pero nos queríamos mucho y él siempre fue generosísimo conmigo. Yo traté de ser recíproco en esa generosidad porque lo admiré muchísimo. Fijese que nos pasó algo muy misterioso. Yo escribí un cuento de una persona que tomaba lo que se llamaba el vapor de la carrera (que iba de Buenos Aires a Montevideo) y en Montevideo iba al hotel Cervantes, que no era un hotel muy conocido. A partir de allí seguían varias etapas, pero lo curioso es que Cortázar escribió un cuento en que todas estas etapas eran la mismas que las mías. Ambos sentimos esa coincidencia como una bendición del destino de nuestra amistad." (En *Hispanérica. Revista de literatura*, Año XXV, N° 75, 1996; pp. 49-59.)

⁶ Varias de las observaciones desarrolladas en este apartado fueron motivadas por las intervenciones de Patricia Ríos en mis clases prácticas de Introducción a la Literatura de 1996.

⁷ Queda establecido en el cuento que Mauro ganó dinero gracias a él: "le hice ganar cinco mil pesos a Mauro" (LPC: 122).

⁸ La menipea a menudo contiene elementos fantásticos. (Cf. las características de este género cómico-serio en Bajtín, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México, FCE; pp. 186-252.)

⁹ Reportaje de Francisco Urondo, en *Panorama*, noviembre de 1970, citado por Goloboff, Mario (1998), *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Espasa Calpel Seix Barral; p.60.

¹⁰ La idea del delito como una frontera fue presentada por Josefina Ludmer en el IX Congreso Nacional de Literatura Argentina, en Río Cuarto Córdoba, el 17 de octubre de 1997, como parte de su actual investigación. Sus reflexiones motivaron mi lectura.

¹¹ Por otra parte, el nombre de Anabel sugiere el de Luzbel, el ángel caído.