

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2016/2017

Convocatoria: Junio

Título del Trabajo Fin de Grado: El cuento fantástico hispanoamericano: Del maestro Borges al discípulo Cortázar

Autor: Alejandro Miras Andújar

Tutora: Isabel Giménez Caro

¡Error! No se puede presentar el número con el formato especificado.

ÍNDICE

1. Resumen.....	3
2. Introducción.....	4 – 5
3. Jorge Luis Borges.....	6 – 18
3.1. «La muerte y la brújula».....	7 – 12
3.2. «El sur».....	12 – 18
4. Julio Cortázar.....	19 – 30
4.1. «Casa tomada».....	20 – 25
4.2. «La noche boca arriba».....	25 – 30
5. Conclusión.....	31
6. Bibliografía.....	32

1. Resumen

En este trabajo me propongo analizar, estudiar y comparara algunos cuentos de dos autores hispanoamericanos, con las tesis del cuento de Ricardo Piglia como cimiento. Los autores son Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, ambos pertenecientes a la región rioplatense y con una proyección internacional sobradamente reconocida, como es sabido. También se hará un pequeño recorrido sobre la historia del cuento hispanoamericano, cómo surge y con qué características se desarrolla.

2. Introducción

América. Tierra de hielo y fuego, de montañas y valles, de rocas y agua, de amor y sangre. El continente desconocido por la civilización occidental hasta que un navegante al que creían loco pisó sus islas, pensando que había llegado a la legendaria Cipango de Marco Polo. Continente asediado poco después por hordas de españoles, portugueses, franceses e ingleses. Continente manchado de sangre de inocentes, de esclavitud, de injusticias y de rebeliones. Aquel continente se esperaba que sería el Paraíso terrenal, a pesar de que tiempo después se veía que no fue así. Quizá uno de los elementos más nutrientes que diera este continente fuera su cultura, englobando en esta su literatura, su escultura, su arquitectura, su ciencia y sus mitos. En este terreno tan desconocido aún hoy día, comenzó a escribirse una literatura que en el siglo XX sería el faro de las letras españolas, contando entre sus filas con gran número de autores de las diferentes regiones del centro y sur de América.

El «cuento» hispanoamericano comenzó a escribirse en el siglo XVIII, aunque no se parecía nada al que comenzó a escribirse en el siglo XX en el continente, tradición cuentística que inauguró Horacio Quiroga. En el siglo XIX, el cuento más notable es «El matadero», de Esteban Echevarría, pues dejaba entrever las claves de cuento moderno. En el siglo XVIII, el sustantivo «cuento» se aplicaba a un gran número de composiciones, que iban desde la novela corta hasta notas tomadas en un cuaderno. Estos «cuentos» tenían su ejemplo en los cuadros de costumbres que se escribían en España, de los autores Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón. Esos «cuentos» arriba mencionados intentaban centrarse en el ambiente histórico-político.

Poe fue el primero que sentó las bases para escribir cuentos con calidad suficiente para no desprestigiar tal nombre. Defendía que estas narraciones breves debían perseguir inquietar y conmover al lector, además de afirmar que en los cuentos, los virtuosos de las palabras encontrarían el perfecto ejercicio y desarrollo de sus ideas. No es de extrañar que Horacio Quiroga o Ricardo Piglia nombraran a Poe como uno de los maestros del cuento.

El cuento hispanoamericano del siglo XX seguía los cánones de Quiroga y podríamos decir que la excelencia de este arte llegó hasta Borges, con el que tuvo su máximo esplendor. Ricardo Piglia elaboró unas *Tesis sobre el cuento* donde explica, en primer lugar, los componentes que un buen cuento debe tener, al igual que hizo Horacio Quiroga en su «Decálogo del perfecto cuentista». En la segunda parte de sus tesis, Piglia, entre otras cosas, compara a Borges y a Kafka, además de

poner ejemplos sobre cómo escribiría cada uno el mismo cuento. Piglia defiende a Borges como el perfecto cuentista de Hispanoamérica, y esto se ve en que casi toda la tesis está escrita sobre la literatura de Borges, sin olvidar, claro está, a los importantes autores del pasado.

Los dos autores que voy a analizar tienen una visión de su historia y de su país como historia y país de inmigrantes, de mezclas, de mestizaje. Borges le da la vuelta a los mitos y a la tradición clásica europea, siempre desde una perspectiva diferente a la que había predominado hasta entonces; Cortázar entra en el mundo de lo fantástico y decide no salir nunca, viendo los elementos invisibles, como aquellos cronopios que vio en un teatro de París y que no sabe muy bien lo que eran, pero sobre los que decidió escribir. Una de las diferencias es que Borges casi siempre situará sus relatos en Buenos Aires o Argentina, mientras que Julio Cortázar situará gran parte de su obra en París, ciudad en la que vivió casi toda su vida.

Basándome en Ricardo Piglia, estudiaré gran parte de la vida y obra de Borges, centrándome sobre todo en sus cuentos y lo que ocultan cada uno de los que serán analizados. Piglia es el gran estudioso de Borges y de toda la literatura argentina, viendo siempre en ella el elemento foráneo dado por los inmigrantes y las culturas extranjeras que constituyeron este país, y también es un gran estudioso de la idea del complot en Argentina. Me serviré también de las entrevistas que Joaquín Soler hizo a los dos autores que van a ser analizados, en las que ellos cuentan algo de su biografía y analizan un poco las obras que han escrito hasta el momento. Por último, utilizaré los manuales de literatura hispanoamericana de José Miguel Oviedo, donde explica de forma clara y sencilla los hechos más importantes de estos dos autores.

Para acabar la introducción quisiera mencionar un libro, que ahora se ha hecho serie de televisión, del escritor Neil Gaiman, llamado *American Gods*. En él se nos muestra una América invadida de dioses de casi todos los continentes: dioses que vienen desde las regiones occidentales de Europa hasta dioses de África. He querido mencionar este libro como prueba de que todo el continente americano es una miscelánea de culturas, dioses y etnias, y que no debería haber lugar para la discriminación ni el racismo en este continente ni en ningún lugar del mundo, pues todos somos viajeros que hemos ido echando raíces en múltiples lugares del planeta y todo nuestro ser se compone de otras culturas, religiones, costumbres y formas de ver el mundo.

3. Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges fue uno de los más grandes autores que dio la literatura hispanoamericana. Desde que tenía seis años tenía el convencimiento de que quería ser escritor, convencimiento que se debe a que en su casa se respiraba lo literario. Su padre, Jorge Guillermo Borges, abogado y profesor, también practicó la literatura, cosa que influyó sobremanera en su hijo, además de contar con una inmensa biblioteca personal, llena sobre todo de autores ingleses, y de una institutriz británica que le enseñó el idioma de Shakespeare. Esta biblioteca tendrá una enorme huella en toda su literatura.

Borges practicó el ensayo, la poesía y la narrativa breve, pero ninguno de sus poemas o cuentos sobrepasan las veinte páginas. La brevedad era un elemento clave en su literatura, pues él imaginaba unos libros y hacía un breve comentario de ellos, por lo que nunca escribió una novela. Según Piglia, Borges *inventó la literatura fantástica* (Piglia, 2013). Esta literatura fantástica a veces parece tan real, que hubo una universidad estadounidense que incluyó a Pierre Menard en el plan de estudios, como relata en la primera de las clases que dio en la Televisión Argentina.

La etapa poética de Borges se caracteriza por su profundo color local y su hondo sentimiento argentino. Las ideas fundamentales que baraja en su primera fase poética, compuesta por *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929), son las que proceden de los filósofos idealistas ingleses como Locke, Hume o Berkeley: el mundo es nuestra invención y el ejercicio mental superior no es buscar la verdad, sino el de especular con la pura ilusión que es el mundo.

De sus ensayos, Oviedo dice lo siguiente:

Como ensayista, incorporó una cultura antigua y moderna a la que eran casi enteramente ajenas nuestras letras y que, gracias a él, pasaría a formar parte de su tradición. Esa cultura abunda en libros orientales, místicos y filósofos de la Antigüedad, cabalistas y gnósticos judíos, olvidados poetas franceses, pero sobre todo en autores ingleses, que son el centro de su biblioteca personal (Oviedo, 2001:25).

Otro elemento importante de Borges es la reinterpretación de autores clásicos. Dice Oviedo:

Una de las sorpresas que se lleva el lector cuando recurre a las fuentes que inspiraron a Borges es descubrir que, al leerlas o interpretarlas, él puso o tanto más de sí mismo que de ellos, y así les dio una nueva significación. Coleridge o Chesterton, leídos por Borges, son completamente distintos a los que conocíamos antes: la huella que deja su lectura es profunda y personalísima, tanto que a veces puede resultar algo arbitraria, pero esa arbitrariedad termina siendo un rango positivo, pues crea algo que ya es inconfundiblemente suyo. Sus lecturas son formas de apropiación y de invención refleja: esa invención de segundo grado es un arte característicamente borgiano (Oviedo, 2001:26).

Todas estas características pasarán directamente a su narrativa. Podremos ver esta reinterpretación de los clásicos en cuentos como «Pierre Menard, autor del Quijote» o «La casa de Asterión». Lo más característico es que Borges quiere ser leído y quiere que se le lea de la manera más fácil posible. Como dice Oviedo, refiriéndose a las historias presentes en *Historia universal de la infamia* (1935): *Estas violentas historias de pistoleros, cowboys, piratas, impostores revelan que lo que busca Borges es sobre todo entretener al lector contándole buenos argumentos (...) y ejercitar su imaginación en asuntos que suelen estar muy lejos de su experiencia personal* (Oviedo, 4, 29).

Para acabar, Oviedo divide la etapa cuentística de Borges en dos etapas: *La primera es la más importante y está contenida en dos libros: Ficciones (1944) y El Aleph (1949)*. La segunda etapa es menos productiva, tanto en calidad como cantidad, pues la ceguera ya ensombrecía la capacidad de Borges. Como cuenta Oviedo: *esta breve segunda etapa de su producción está en dos volúmenes: El informe de Brodie (1970) y El libro de arena (1975)*. (Oviedo, 2001:30-36).

Los dos cuentos de Borges que se analizarán en este trabajo pertenecen a su primera etapa, a la más importante. Son «La muerte y la brújula» y «El Sur», ambos pertenecientes al libro *Ficciones*. Considero que este libro es una de las cumbres de la literatura no sólo hispánica, sino también universal, pues los textos gozan de una calidad literaria inconmensurable.

1.1. «La muerte y la brújula»

Antes de nada, resumiré brevemente este magnífico cuento. El detective Lönnrot se ve envuelto, de repente, en una cadena de crímenes que parecen tener un claro patrón, aunque él es el

único que puede verlo. El detective sabe que él será la última víctima y se dirige hacia el punto exacto de la ciudad donde morirá. Descubre que quien está detrás de los crímenes es el temido pistolero Red Scharlach, uno de los peores criminales de la ciudad. Este le confiesa que ha ideado todos estos crímenes para poder vengarse de Lönnrot, quien detuvo a su hermano en una redada mucho tiempo atrás. Finalmente, Red Scharlach mata a Lönnrot, cumpliendo así su venganza.

Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias (Piglia, 1986:1). Es importante empezar con esta primera tesis de Ricardo Piglia. Yo le añadiría que todo «buen» cuento cuenta dos historias, porque los malos cuento sólo cuentan una mala historia. Es curioso que el elemento «dos» también esté presente en el título del cuento que se va a analizar, pues el título del cuento son dos objetos: «La muerte y la brújula». Las dos historias que este cuento cuenta son: en primer lugar, las peripecias de Lönnrot para descubrir al autor de una serie de asesinatos que ha tenido lugar en Buenos Aires; en segundo lugar, la trama perfecta que Red Scharlach ha ideado para vengarse de Lönnrot sin que este lo sepa. Dice Piglia en sus tesis:

En «La muerte y la brújula», al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Ese libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta. ¿Cómo hacer para que un gángster como Red Scharlach esté al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lönnrot una trampa mística y filosófica? Borges le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo usa la historia 1 para disimular esa función: el libro parece estar ahí por contigüidad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una causalidad irónica. «Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro publicó una edición popular de la Historia secreta de los Hasidim.» Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de Las 1001 noches en «El Sur»; como la cicatriz en «La forma de la espada») de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento (Piglia, 1986:1).

Vemos que Borges teje siempre sus historias utilizando objetos que son innecesarios en una historia pero necesarios en la otra. El autor nos va dejando pequeñas pistas, insignificantes a veces, que, en la primera lectura, pasamos desapercibidas, pero que al final del cuento nos revelan su importancia, lo que hace que la segunda vez que leamos el cuento pongamos más atención en ese objeto que nos pasó desapercibido en la primera lectura.

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento (Piglia, 1986:1).

La historia oculta en «La muerte y la brújula» es la de la venganza de Red Scharlach contra Lönnrot, pues este último encarceló al hermano de aquel. Es más, Lönnrot incluso llega a sospechar a veces del pistolero Red Scharlach, el cual se sabe que es un delincuente de la ciudad. Pero la venganza, a pesar de que Scharlach quería cometerla, no la iba a emprender de la manera en que lo hizo. Red Scharlach quería robar los zafiros del tetrarca, pero este robo salió mal y el tetrarca acabó muerto y fue ahí cuando Lönnrot entró en escena, pues comenzó a investigar el crimen. De esta manera, llegamos a la segunda tesis de Piglia: *la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes* (Piglia, 1986:1).

La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato. Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En «La muerte y la brújula», la historia 2 es una construcción deliberada de Scharlach (Piglia, 1986:1).

El mismo título, «La muerte y la brújula», nos dan la pista de que los asesinatos tienen un porqué, desconocido para los lectores hasta que terminan de leer el cuento. Red Scharlach fue tiroteado en la redada en la que Lönnrot se llevó a su hermano a la cárcel y en los delirios de la fiebre nos dice:

De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma, que era también la cárcel cuadrangular donde agonizaba mi hermano y la quinta Triste-le Roy. En esas noches yo juré por el dios que ve con dos caras y por todos los dioses de la fiebre y de los espejos tejer un laberinto en torno del hombre que había encarcelado a mi hermano (Borges, 2015:190).

Red Scharlach iba a vengarse tarde o temprano pero el tiempo y el espacio del relato le pusieron los elementos precisos. Lo que empezó siendo un simple robo de unos zafiros culminó en la venganza que el hermano tanto había deseado. En una tesis anterior se dice que, *para Borges la historia uno es un género, mientras que la historia 2 es siempre la misma* (pág 2, Tesis); esta segunda historia es casi siempre la de una muerte, una muerte que el individuo que va a morir percibe de alguna manera y que intenta justificar. Lo podemos ver en «La casa de Asterión», donde el minotauro deseaba morir o en «El Aleph», donde la muerte de Beatriz Viterbo da pie a todo un relato, siempre con ella presente. De esta forma, la última tesis del cuento se entiende perfectamente:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. «La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana terra incógnita, sino en el corazón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud. Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento (Piglia, 1986:2).

Un buen cuento usa pretextos para contar la verdadera historia, la historia que conmueve, que emociona, que sorprende. Un ejemplo magnífico de esto lo vemos en el cuento «El Evangelio según Marcos», donde el pretexto, la historia 1, es el viaje de un reconocido médico a una casa en mitad de la naturaleza, donde viven unos pobres campesinos que no saben leer. Este médico comienza a leerles la Biblia y los campesinos se creen las Escrituras hasta el punto de que crucifican al médico porque lo confunden con el Mesías. La magia del cuento reside en ocultar la historia 2 pero que, de vez en cuando, salga a flote con algún elemento. Estos elementos pueden ser tanto el título del cuento como las muertes simétricas de «La muerte y la brújula».

Centrándonos en las conferencias que Piglia dio sobre Borges, en la tercera clase hay algo magnífico que dice acerca de Borges y la tradición. Hay que subrayar que varios escritores argentinos, entre ellos Piglia, Borges y Sabato, son conscientes de que su tradición es la que trajeron los inmigrantes europeos a mediados del siglo XIX, pues ven en el tema del gaucho y de la pampa y muchos otros elementos tradicionales, una tradición acabada, delimitada. Ante esto, dice Piglia:

«La muerte y la brújula»: antijudaísmo, texto sobre la tradición judía, y hay otra sorpresa que es increíble: resulta que en el relato están las tres tradiciones de las que Borges hablará

10 años después: la cultura judía, la tradición irlandesa (Finnegan con su bar donde se construye el crimen ficticio), y la tradición argentina (Acevedo mata con el impulso argentino a un rabino)(Piglia: 2013).

Esta tradición que viene de extranjeros y de nativos la podemos ver también en los textos de Roberto Arlt, donde se muestra la manera de hablar de los inmigrantes de los bajos fondos. Piglia también comenta: *los españoles y los italianos y los polacos eran nueva clase obrera en 1900*. En realidad, como dice Sabato en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*, grosso modo, todas las artes tienen porciones de distintas tradiciones, pues la música del jazz llegó a América y evolucionó de forma diferente en las diferentes áreas del continente; al igual que la literatura, pues Borges era un entusiasta de Faulkner y de los cuentos de *Las mil y una noches*.

Con respecto a Borges y el cuento que estamos analizando, Sabato apunta en dicho ensayo: *En «La muerte y la brújula» tenemos dos posibilidades de interpretación: o es el relato de algo sucedido pero rigurosamente causal (Lönnrot puede prever el crimen pero no puede impedirlo); o es la descripción de un objeto ideal, como un triángulo o un hipogrifo.* (Sabato, 2014:75)

Respecto a estas palabras del escritor argentino, yo pienso que el relato es una síntesis de esas dos posibilidades. En primer lugar, hemos visto que el crimen es casual, pero esta casualidad se ve en un robo accidentado. Gracias a esto y las investigaciones que hace Lönnrot, Red Scharlach le tiende una trampa, de la misma manera que si fuese un ratón. Se percibe que Lönnrot es un entusiasta de la geometría, los espejos, los laberintos y las confusiones, y todo esto se ve en el edificio en el que muere Lönnrot. Parte de la descripción del lugar es esta:

Por antecomedores y galerías salió a patios iguales y repetidas veces al mismo patio. Subió por escaleras polvorientas a antecámaras circulares; infinitamente se multiplicó en espejos opuestos; se cansó de abrir o entreabrir ventanas que le revelaban, afuera, el mismo desolado jardín desde varias alturas y varios ángulos; adentro, muebles con fundas amarillas y arañas embaladas en tarlatán (Borges, 2015:189).

Por otra parte, también se ve que Borges era un entusiasta de las novelas policiales, pues la investigación llevada a cabo por Lönnrot es digna de los relatos de Agatha Christie o Chesterton. La trama policial es impresionante y la manera de investigar de Lönnrot recuerda a un detective de la talla de Sherlock Holmes. Una muestra de que Borges amaba los relatos policiales es un libro de

cuentos escogidos que hizo junto a su amigo Adolfo Bioy Casares, al que titularon *Los mejores cuentos policiales*.

En cuanto a mi opinión de este cuento, creo que es uno de los mejores cuentos de Borges. Logra hacer de Buenos Aires una ciudad universal, una ciudad geométrica donde el crimen es pura matemática. Defiendo que hace universal la ciudad de Buenos Aires porque dicho crimen puede cometerse en cualquier ciudad, en los cuatro puntos cardinales de cualquier ciudad. También pienso que este cuento es magistral porque Borges introduce elementos de la tradición judía pero vistos desde una perspectiva diferente, desde un ángulo hasta ahora desconocido. Borges explica estos elementos de una tradición foránea desde un punto de vista que sólo él conoce, y su magisterialidad reside aquí, además de hacernos ver esos elementos extranjeros como propios. Como punto final, destacaría la lucha intelectual que hacen Red Scharlach y Lönnrot, típica en muchos relatos policiales. Incluso Borges le da la vuelta al género policíaco, pues en este relato, a pesar de que Lönnrot ha descubierto el crimen con la ayuda de su intelecto y sus investigaciones, el malvado Scharlach termina matando al policía, cosa que no ocurre frecuentemente en los cuentos policiales. En definitiva, el relato es una síntesis de muchos elementos que encajan de manera espectacular y que sólo el magisterio de Borges supo encajar perfectamente.

2.2. «El sur»

Juan Dahlmann es un bibliotecario argentino que sube apresuradamente las escaleras de su edificio para echar un vistazo al tomo de *Las mil y una noches* que lleva en las manos. De repente, siente algo en la cabeza y, cuando llega a su casa, descubre que está sangrando justo en el lugar en el que ha recibido el impacto. Preso de una septicemia, está varios días preso de una fiebre delirante que le hace pensar en la vieja hacienda de sus antepasados. Finalmente, vence a la temida bacteria y emprende el viaje a dicha hacienda, a la que nunca llega, pues, en una vieja pulpería de la pampa, se enfrenta a cuchillo a tres gauchos que cometen la tremenda falta de tirarle miguitas de pan. Juan Dahlmann sale al cielo estrellado, con el cuchillo torpemente entre los dedos, y acepta su terrible final.

En este cuento de Borges hay muchos temas importantes que analizar. Uno de ellos es sobre qué significa ser argentino. Para esto, empezaré con unas palabras de Sabato, incluidas en su ensayo *El escritor y sus fantasmas*:

¿Cuál es mi patria? Crecimos bebiendo la nostalgia europea de nuestros padres, oyendo de la tierra lejana, de sus mitos y cuentos, viendo casi sus montañas y sus mares. Lágrimas de emoción nos han caído cuando por primera vez vimos las piedras de Florencia y el azul del Mediterráneo, sintiendo de pronto que centenares de años y oscuros antepasados latían misteriosamente en el fondo de nuestras almas. Pero también, en momentos de soledad en aquellas ciudades, sentimos que nuestra tierra era ésta, estaba acá en la pampa y en el vasto río, pues la patria no es sino la infancia, algunos rostros, algunos recuerdos de la adolescencia, un árbol o un barrio, una insignificante calle, un viejo tango en un organito, el silbato de una locomotora de manisero en una tarde de invierno, el olor (el recuerdo del olor) de nuestro viejo motor en el molino, un juego de barriletes (Sabato, 2014:62-63).

Las ideas de Sabato lo podemos ver en las primeras líneas del cuento que vamos a analizar: *El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino.* (Borges, 2015:2014).

El hombre que será el protagonista del relato es descendiente de un inmigrante europeo, concretamente de un alemán. A pesar de que Juan Dahlmann se siente *hondamente argentino* (Borges, 2015:214) no renuncia al apellido germánico que su abuelo llevó consigo a las costas argentinas. Este hondo sentimiento argentino se debe a que su abuelo materno *había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios de Catriel* (Borges, 2015:214). Juan Dahlmann escogió el linaje de este antepasado suyo, *romántico, o de muerte romántica* (Borges, 2015:214).

Esto remite a otro capítulo importantísimo en la historia de la literatura universal: el capítulo XXXVIII de la primera parte del *Quijote*, el famoso *Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras*. Dahlmann eligió al guerrero, al soldado mártir que dio su vida luchando contra los indios, en lugar de elegir al hombre de fe, de letras sagradas. Es más, esto se acentúa cuando vemos que Dahlmann aún conserva *el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro (...)* (Borges, 2015:214).

Esto también es importante en la vida de Borges, pues en él confluyen la sangre europea y la sangre argentina, que también es, en buena parte, europea. Como dice Piglia: *Por un lado está el sentimiento puro, la poligamia (madre); y en el otro está la palabra, la biblioteca (padre)* (Piglia, 2013). Estos dos serán los elementos que se repetirán a lo largo de toda su obra, pues, citando a Piglia, *la memoria y la biblioteca son grandes fuentes de ficción para Borges* (Piglia, 2013). En la casa de Borges se respiraba lo literario, y el mismo Borges ya quería ser escritor con tan solo seis años de edad. Él siempre defenderá que la biblioteca de su casa fue lo que le inspiró a escribir, pero sobre todo a leer, a leer a los clásicos ingleses, en especial. Él veía que por su sangre corría la tradición de la épica de la pampa, con los cuentos de cuchilleros como cúspide de esa; mientras que en su biblioteca encontraba la erudición y los laberintos de la sabiduría. Borges es consciente que la tradición popular de Argentina no pasa de esos cuentos de cuchilleros, cuya elevadísima cumbre es el *Martín Fierro*, debido a que en esta obra el gaucho se somete a una visión universal y mítica, y toma de ella la oralidad, pues ve en esta un recurso muy útil para sus relatos.

Tras este breve párrafo en el que el narrador nos cuenta los antepasados de Dahlmann y las posesiones que aún conserva de ellos, una estancia en el Sur, entre otras cosas, la historia comienza a dividirse en esas dos historias que ya vimos arriba. Las últimas palabras del primer párrafo son premonitorias para saber qué vendrá luego: *En los últimos días de febrero de 1939, algo le aconteció* (Borges, 2015:214). En síntesis, este relato de Borges sigue el procedimiento de Piglia que viene a continuación:

Para Borges, la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento. La historia visible sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. Una partida en un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. El relato del suicidio (historia 2) sería una historia contruida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino (Piglia, 1986:2).

La historia 1 comienza con un hombre ansioso de llegar a su casa para echarle un vistazo a un ejemplar de *Las mil y una noches* de Weil. En esta ansiedad por llegar lo más rápido posible a su morada, Dahlmann se golpea con algo que no sabe a ciencia cierta qué es (*¿un murciélago? ¿un*

pájaro? (Borges, 2015: 215)), pero que resulta ser *la arista de un batiente recién pintado que alguien se olvidó de cerrar*. Ante esto, Juan Dahlmann se queda en casa bastante enfermo, hasta que deciden trasladarlo al hospital para someterlo a una operación que le salvará la vida, o al menos eso es lo que sucede en apariencia. Las siguientes palabras muestran, para mí, que Dahlmann odiaba esa situación y que odiaba al destino por tenerlo postrado en la cama a él, descendiente del guerrero Francisco Flores, el cual murió luchando por su patria y su honor:

En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba, la barba que le erizaba la cara. Sufrió con estoicismo las curaciones, que eran muy dolorosas, pero cuando el cirujano le dijo que había estado a punto de morir de una septicemia, Dahlmann se echó a llorar, condolido de su destino (Borges, 2015:215).

La historia 2 ya ha comenzado a gestarse en el relato, pero nunca podremos concretar si esta historia 2 es real o es una mera ilusión de Dahlmann que le acontece en plena operación. Borges juega con nosotros desde el momento en que el bibliotecario se golpea la cabeza con una ventana abierta y comienzan sus delirios de fiebre. Nunca llegaremos a saber si lo que viene a continuación es una historia real, en la medida en la que podemos tomar por real una historia de ficción, o un simple sueño de Dahlmann que presiente su muerte en aquella mesa de operaciones. Esta ilusión que vive Dahlmann la podemos confirmar cuando, en espera de que llegue el tren que le llevará a la estancia (otro dato que puede confirmarnos este sueño de Dahlmann es que el médico sepa que quiere ir a la estancia de los Flores, cuando el paciente en ningún momento se lo comentó) va a un café en la calle Brasil y se sienta junto a un gato que siempre estaba en el establecimiento y, mientras lo toca, cuenta el narrador: (...) *y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal en la actualidad, en la eternidad del instante*. (Borges, 2015:216)

Más adelante, nos encontramos, al igual que en «La muerte y la brújula», con un libro clave que es el elemento que introduce la historia secreta, la historia 2: *Las mil y una noches*. Este libro es el responsable de que a Dahlmann le ataque una septicemia y, seguramente, el responsable de su muerte. La presencia de este libro puede tomarse como una metáfora de la fuerza de seguir viviendo, al igual que su protagonista, Sherezade, que cuenta cuentos al sultán para no morir, o como una metáfora del camino que lo va a llevar a la muerte, pues todo comienza con este libro.

Incluso lo toma como un objeto de muerte, aunque no se diga explícitamente, cuando leemos en el cuento:

La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir (Borges, 2015:217).

Saltando dos párrafos, vemos el primer resquebrajamiento del relato, la grieta que nos hace dudar acerca de dónde está realmente Juan Dahlmann: *era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres (Borges, 2015:217).* Esta dualidad se mantendrá en todo lo que queda de relato, y las alusiones al sanatorio se harán de una manera casi silenciosa y disimulada. Esto también lo veremos en el cuento de Cortázar «La noche boca arriba», que parecerá casi una reelaboración, salvando todas las distancias, del cuento de Borges.

También es interesante ver que parece que Dahlmann estuviese viajando al pasado: *Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. (Borges, 2015:218).* En el siguiente fragmento que expondré, se puede apreciar que, evidentemente, es como si Dahlmann estuviese retrocediendo al pasado, pues todo lo que describe parece sacado de otra época, pero también vamos a apreciar que todo esto que ve es una ensoñación, sobre todo cuando nombra la palabra *sueños*:

Vio casas de ladrillos sin revocar, esquinadas y largas, infinitamente mirando pasar los trenes; vio jinetes en los terrosos caminos; vio zanjas y lagunas y hacienda; vio largas nubes luminosas que parecían de mármol, y todas estas cosas eran casuales, como sueños de la llanura. También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario (Borges, 2015:217).

Las dos últimas palabras definen lo que es Dahlmann: un pozo de nostalgia, de nostalgia de aquel abuelo que murió peleando y nostalgia de aquellos días que pasó feliz en la estancia, con *la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí.* Lo literario es lo que lo lleva hasta esa estancia, hacia la muerte que se le avecina. Lo literario también

es su vida, pues no hay que olvidar que él era bibliotecario, y que fue el amor por un libro lo que le llevó a la enfermedad.

El hecho de que parezca que Dahlmann está retrocediendo al pasado me recuerda a un libro del famoso escritor Philip K. Dick, autor nombrado por Piglia en las conferencias de Borges. Ese libro es *Ubik*, relato en el que las personas que están casi muertas pueden ser paralizadas en una serie de vainas a las que los parientes pueden acudir para visitarlas. En una parte del libro, ocurre una explosión, una explosión que es, al igual que la septicemia de Dahlmann, el punto de partida para que la historia 2 comience a salir a flote. Desde esa explosión, el lector no sabe quiénes son verdaderamente ni los muertos ni los vivos. Los que han sufrido la explosión, los que son los vivos, en teoría, comienzan a presenciar que el tiempo en el que viven empieza a retroceder, hasta llegar a los pocos años posteriores del crack del 29 de Estados Unidos. El *Ubik* es un producto en spray que, cuando se aplica alrededor de una persona, todo vuelve al presente, a su presente, que resulta ser el futuro. Podríamos pensar perfectamente que este autor era «borgiano» porque en sus novelas casi nunca se sabe qué historia es real (sí, como en los relatos de Borges y otros buenos cuentistas, en sus novelas y relatos suele haber dos historias) y sus finales dejan pensando sobre qué historia tomar como real¹

La última parte del cuento remitiría a un cuento de cuchilleros típico de la literatura argentina anterior al siglo XIX. Volvemos a encontrarnos con una frase que nos hace duda acerca de cuál es la realidad real, valga la redundancia, en el relato. A Dahlmann le han tirado una miga de pan y, ante este hecho, hace lo siguiente: *Los de la otra mesa parecían ajenos a él. Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de Las mil y una noches, como para tapar la realidad.* (Borges, 2015:219). En esta ocasión, el libro es el elemento clave que nos indica que la literatura sirve para evadirse. Dahlmann intenta tapar la realidad leyendo las historias que Sherezade le contaba al sultán, pues sabía que en esa realidad eludida le aguardaba la muerte.

El patrón le avisa a Dahlmann de que no se acerque a los de la mesa contigua, pues *están medio alegres* (Borges, 2015:219) y él toma esto como una afrenta personal, pues *antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos* (Borges, 2015:219).

1 Otras narraciones en las que la barrera que separa el mundo de los muertos y el mundo de los vivos es difusa las encontramos en la *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo y «La casa tomada», de Cortázar. En cuanto al mundo cinematográfico, esta confusa barrera que separa ambos mundos la encontraríamos en *Los otros*, de Alejandro Amenábar o en *El sexto sentido*, del director M. Night Shyamalan

A continuación pondré uno de los últimos párrafos del relato e iré comentando varios aspectos importantes de este:

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. «No hubieran permitido en el sanatorio que me pasaran estas cosas, pensó (Borges, 2015:220).

El *viejo gaucho extático* representa el Sur, representa la pampa argentina, representa la literatura argentina antes del *Martín Fierro*, y representa el mito argentino que siempre quedará en el subconsciente de la humanidad. Esto se confirma cuando después dice *era como si Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo*. En estas frases podemos ver la pugna literaria que Borges pone en su relato la mayoría de las veces: la lucha entre los hombres de letras y los hombres de armas. La Pampa argentina es un lugar violento y cruel, desolador por las altas temperaturas que llega a haber y peligroso por los animales que la pueblan. Esta fiereza, esta violencia, es la que está instigando a Juan Dahlmann a que coja el cuchillo y se bata en duelo con aquellos que le han ofendido. Evidentemente, Dahlmann no tiene ni la menor noción de esgrima para ganar un duelo a cuchillo (*Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro*), y aceptar ese duelo es aceptar que no tiene ninguna posibilidad, aceptar que va a morir. Por último, hay una referencia, de nuevo, al sanatorio, lo que nos hace pensar que hubiera estado mucho mejor en él, pues no tendría peligro de morir a manos de ningún bandolero.

A continuación transcribiré la última parte del relato, pues me parece de especial importancia:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le

clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura (Borges, 2015:220).

El final es asombroso, tanto por la historia como por la técnica que utiliza. Pienso que Dahlmann acepta esta muerte para morir, en cierta manera, igual que su abuelo Francisco Flores, para seguir su línea trágica de la familia argentina. Nos crea de nuevo otra vez la duda sobre lo que ocurrió de verdad en el sanatorio. Lo que está claro es que Dahlmann ha muerto y que ha aceptado su final, y que esta muerte en el Sur es la muerte que él habría soñado en el sanatorio. A pesar de esto, el final nos deja la duda de si de verdad morirá o no. Es un final abierto, a diferencia de lo que ocurre en «La muerte y la brújula», donde Lönnrot es muerto a manos del pistolero Red Scharlach.

En mi opinión, siempre pensaré que las dos historias son posibles, pues el magisterio narrativo de Borges siempre me hace dudar sobre qué historia es real y cuál es la inventada o imaginada. Bien es cierto que ese viaje a la estancia del Sur parece un viaje onírico, pues los tonos de colores y las escenas que se describen parecen poco definidas, como ocurre siempre en los sueños. Pero también es posible que esas descripciones casi oníricas sean debido a la nostalgia que invade a Dahlmann. Ha estado a punto de morir y es normal que recuerde sus tiempos felices en aquel lugar alejado de la ciudad. Otro elemento importante y que siempre está contando dos historias es el libro *Las mil y una noches* (las dos historias son la de Sherezade y los cuentos que esta narra). El hecho de que Borges siempre coloque el libro en momentos clave del relato me hace dudar acerca de qué historia es la real o la falsa, pues a veces pienso que es un elemento que ahuyenta a la muerte, como en el bar donde le lanzan migas de pan a Dahlmann, y otras veces me parece un elemento que anuncia la muerte, como cuando deja su lectura para dejarse *simplemente vivir*. Para terminar, quisiera decir que este cuento le debe todo a la literatura, pues es un libro el que inicia toda la trama y es el libro el que siempre hace dudar sobre la realidad de lo que está viviendo Juan Dahlmann. Es la imaginación de tantos libros leídos la que hace que Dahlmann quiera morir a cielo abierto, la que hace que prefiera esa muerte a la del sanatorio, e, incluso, serían los libros los responsables de que imaginara todo ese viaje que hace al Sur.

4. Julio Cortázar

Discípulo de Borges, Julio Cortázar también destacó en el arte de escribir cuentos. Me parecería correcto remitirme a las palabras de Oviedo para que se comprendiera la enorme importancia que tiene este escritor argentino:

«Fascinante» es la palabra que viene a la mente cuando se piensa en Julio Cortázar (1914-1984). No sólo por la riqueza y originalidad de su mundo imaginario, sino por la personalidad de su creador, que supo ser modesta y generosa, incluso cuando la fama lo alcanzó, dando así un ejemplo de moral intelectual. También fue fiel a un código del ejercicio literario que entendió como un perpetuo buscar y experimentar, corriendo todos los riesgos. La entrega a su oficio fue total y lúcida, y vivió para ella, sacrificando todo lo demás (Oviedo, 2001:161).

Su obra está prácticamente escrita en su totalidad en París. Cortázar era un fuerte opositor del gobierno de Perón y tuvo casi que huir del país debido a la situación política de este. En París pareció haber encontrado su camino, pues además de escribir libros, también trabajó como traductor para la UNESCO. Me remitiré de nuevo a Oviedo para situar un poco la obra de Cortázar:

La obra parisina se inicia pronto, evoluciona a grandes pasos y muestra frutos cada vez más maduros, como si una compuerta se hubiera abierto. Forman el primer grupo tres libros de relatos, Final del juego (México, 1956), Las armas secretas (Buenos Aires, 1959) e Historias de cronopios y de famas (Buenos Aires, 1962), más su primera novela, Los premios (Buenos Aires, 1960). Los cuentos son recibidos con creciente admiración; la novela, con ciertas reservas, quizá por su intelectualismo no del todo bien absorbido por la historia, en sí misma cautivante. Pero de inmediato viene una obra maestra de su tiempo: la novela Rayuela (Buenos Aires, 1963) que lo vuelve instantáneamente famoso y que lo coloca en el sitial de los que definieron la época del «boom», aunque estuviese lejos de ser un escritor cronológicamente «nuevo» (Oviedo, 2001:162).

Cortázar fue el discípulo de Borges que más alto llegó en el campo literario. Sin embargo, el estilo de Cortázar no es el mismo que el de su famoso maestro, pues difieren en cómo tratan lo fantástico. Si Borges trama sus fantasías bajo la sospecha de que el mundo real es una ilusión, Cortázar casi nunca se separa de la realidad física: lo que hace es demostrar que, bajo su apariencia «normal» y cotidiana, se esconde un mundo monstruoso, maravilloso (Oviedo, 2001:163). Si Cortázar piensa en unicornios o en cíclopes, los colocará en un salón o en una

habitación cualquiera de una casa. Para Cortázar la «realidad» es apenas su apariencia fenomenológica; lo real está debajo de ella y contiene lo fantástico, que puede emerger en cualquier momento a través de vasos comunicantes, poros y galerías (Oviedo, 2001:163). Es decir, que el mundo fantástico, para Cortázar, estaría constantemente en pugna con el mundo real por salir a flote e inundar con sus seres y hechos fantásticos la realidad tangible². A continuación, Oviedo hablará de uno de los libros más famosos de Cortázar:

Volvamos a Bestiario. (...) En el libro están sentadas las bases de la poética del autor: buscar los intersticios o puntos de los cuales la realidad cotidiana sufre una distorsión ontológica y se convierte en un mundo totalmente desconocido, regido por otra lógica. Ese proceso puede ser gradual («Casa tomada») o súbito («Las puertas del cielo»), pero en cualquier caso es irreversible: la realidad no vuelve a ser ya la que era, para los personajes o para nosotros. El arte de Cortázar consiste en abrirnos una trampa bajo nuestros pies y hacernos caer en una dimensión sin fondo: ¿una superrealidad? En todo caso, una dimensión por completo irracional, difícilmente explicable pero evidente: un mundo de animales, fantasmagorías o monstruos domésticos. Para Cortázar éstas eran «figuras» que le permitían dar forma a su mundo y observar los comportamientos humanos frente a lo sobrenatural e impredecible (Oviedo, 2001:164).

Con esta diferencia entre Borges y Cortázar, me propongo analizar dos de sus mejores cuentos. El primero de ellos es «Casa tomada», incluido en *Bestiario*³. El segundo cuento es «La noche boca arriba», incluido en *Final del juego*⁴.

4.1. «Casa tomada»

En este cuento, una fuerza desconocida comienza a invadir la casa familiar en la que los dos últimos hermanos de una familia viven sin más preocupaciones que tejer o leer libros de literatura francesa. Esta fuerza acaba por invadir toda la casa y expulsa a los hermanos, que tiran la llave a

2 Esto nos recordaría al famoso cuento de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde el mundo de Tlön está invadiendo poco a poco el mundo real, hasta que lo engulle por completo. Podríamos decir que, en este cuento de Borges, el proceso por el que Tlön devora la realidad es un proceso largo y lento, mientras que Cortázar siempre nos impacta con la irrupción inesperada de los elementos fantásticos en sus narraciones, como veremos en «Casa tomada».

3 Cortázar, Julio. *Bestiario*. 4th ed. España: Punto de lectura, 2008. Print.

4 Cortázar, Julio. *Final del juego*. 2nd ed. España: Punto de lectura, 2010. Print.

una alcantarilla para que nadie pueda entrar y encontrarse con esa fuerza descomunal que los ha expulsado de su hogar.

En la entrevista que Joaquín Soler Serrano⁵ le hizo a Cortázar, este dice lo siguiente de su cuento:

Eso es el resultado de una pesadilla. Yo soñé ese cuento sólo que no estaban los hermanos, había una sola persona, que era yo, y me desplazaba, algo que no se podía identificar me desplazaba poco a poco a lo largo de las habitaciones de una casa hasta echarme a la calle. Es decir, que había esa sensación que tienes en las pesadillas de que es el espanto total sin que nada se defina, es simplemente el miedo en estado puro. Algo espantoso va a suceder un segundo después. Y a veces por suerte te despiertas, casi siempre te despiertas antes de que eso se produzca. Bueno, en ese caso da lo mismo. Había una cosa espantosa que avanzaba, indefinible, se traducía por ruidos, una sensación de amenaza que avanzaba así y entonces yo me creaba barricadas. Hasta que la última puerta era la de la calle. En ese momento me desperté, antes de salir a la calle, me desperté. Y recuerdo muy bien que inmediatamente me fui a la máquina de escribir y escribí el cuento de una sentada (Soler, 1977).

Es decir, como punto de partida tenemos una pesadilla de Cortázar. La génesis de este cuento es onírico. Leyendo el cuento, se entiende que proceda del mundo onírico, pues lo que va ocurriendo a lo largo del cuento es igual de inexplicable que lo que ocurre en los sueños. Pero, a pesar de ser inexplicable, al leer el cuento el lector se percata de que esa fuerza sobrenatural y misteriosa, cuyo origen siempre será desconocido para todo el mundo, incluso para Cortázar, es real y tangible, y que está expulsando a los dos hermanos protagonistas del relato de su vivienda. Respecto a este cuento, Oviedo también escribió unas cuantas líneas de gran interés:

«Casa tomada» es un texto que nos permite entender cómo funciona el mundo cortazariano. Lo admirable de este cuento es que su cualidad enigmática (que nos niega una explicación unívoca de los hechos) se manifiesta a través de un lenguaje de llaneza, precisión y naturalidad absolutas, sin estridencias ni efectos mecánicos. Todo es normal en el mundo de

5 Joaquín Soler Serrano le hizo entrevistas a varios autores en su programa «A fondo», que se emitía en Televisión Española. Entre los autores entrevistados nos encontramos a Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Gabriel Celaya, Juan Rulfo, Octavio Paz, Francisco Umbral y Ernesto Sabato, entre muchos otros.

esos dos hermanos que, a los cuarenta años, viven juntos (como un «matrimonio de hermanos») en una vieja casa demasiado grande para ellos, con cuartos vacíos y áreas que apenas visitan. Su vida es un simulacro de la misma, hecha de ceremonias banales o rutinas intrandescentes: Irene teje inútiles prendas de lana, el narrador lee libros (de preferencia franceses) o consulta la colección de estampillas de su padre. Un clima de esterilidad, conformismo e inutilidad los rodea: son un perfecto ejemplo de la «clase ociosa», que vive de sus rentas en una insensata medianía. Un día sienten ruidos al fondo de la casa, cuyo origen no pueden precisar bien. En vez de averiguarlo, el narrador cierra con seguro la puerta que lleva a ese lado de la casa y declara con resignación: «Han tomado la parte del fondo». Es esa actitud lo que hace más alarmante o desconcertante lo ocurrido: al clausurar la puerta, se niegan a sí mismos el derecho a saber qué o quiénes han «tomado» el fondo de la casa. El desenlace es inevitable: finalmente, esas fuerzas extrañas e indeterminadas avanzan y los expulsan de su propia casa (Oviedo, 2001:164).

Los dos hermanos saben que son el fin de ciclo de la familia que antes vivía en esa casa y por esto no oponen resistencia cuando esa fuerza extraña los va expulsando poco a poco de la casa. En el cuento leemos: *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 (Cortázar, 2008:9)*. Es decir, son los mismos hermanos los que tienen la noción de que todo su linaje va a acabar con ellos muertos en aquella casa, y que esta también morirá poco tiempo después de que lo hagan sus ocupantes: *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. (Cortázar, 2008:10).*

Es interesante también la referencia mitológica que nos encontramos en la figura de Irene, la hermana. Ella *se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio (Cortázar, 2008:10)*, por lo que vemos una referencia clara a Penélope, la esposa de Odiseo, que teje y desteje todas las noches esperando la llegada del héroe. Esta referencia se afianza cuando leemos: *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 (Cortázar, 2008:10)*. En este caso, interpreto que Irene no espera la llega de ningún héroe que la pueda salvarla a ella o a su linaje, algún hombre que quisiera casarse con ella, por ejemplo, sino que teje esperando el inevitable fin de su genealogía. Es más, teje tanto que podemos leer en el relato: *Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas*

blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas (Cortázar, 2008:10). Veo normal que Irene teja tanto, ya que lo único que tienen que hacer los hermanos en la casa es limpiarla y prepararse la comida, ya que *todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba* (Cortázar, 2008:11), y es común que alguien que no tiene obligación de hacer nada se pase muchas horas en cualquier vicio que le guste, como es la tarea de tejer en este caso.

Después de una detallada descripción de la casa en la que viven, se describe cómo la fuerza extraña irrumpe, de repente, en la casa:

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para gran seguridad (Cortázar, 2008:12).

Se puede apreciar que todo empieza como algo leve, como *un ahogado susurro de conversación* y este susurro acaba luchando casi cuerpo a cuerpo contra el hermano. Esta progresión casi instantánea es muy onírica, muy irreal, pues son abundantes los sueños en los que algo que parece nimio cobra una fuerza inusitada en un brevísimo periodo de tiempo. Otra muestra de que los hermanos han aceptado su final desde que viven juntos y solos en esa casa es la indiferencia que les crea el que alguien o algo haya tomado una parte de la casa. El hermano le cuenta lo ocurrido a Irene y esta responde: *Entonces tendremos que vivir en este lado* (Cortázar, 2008:13), mientras que el hermano no pronuncia ninguna palabra y se queda mirando el chaleco que sigue tejiendo su hermana. Es más, lo único que lamentan es que habían *dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos* (Cortázar, 2008:13), lo que quiere decir, al menos en mi interpretación, que están despidiéndose poco a poco de los objetos de la casa y de la casa misma sin oponer ninguna resistencia ante el fin que les espera. En realidad, toda esta indiferencia y nulo ánimo de pelear, nos lo anuncia el título: «Casa tomada». El lector atento sabe que una casa va a ser tomada, pero este lector puede pensar que pueda que se oponga alguna resistencia a aquella cosa que va a tomar la casa. Sin embargo, al leer casi la mitad del relato, vemos que ese título tiene una fuerza descomunal y enérgica que se la transmite a ese empuje impasible que está expulsando a los hermanos de su propia casa.

Algo que se observa cuando esa fuerza ataca por segunda vez e invade otra parte de la casa y, también, a lo largo de todo el relato, es que los hermanos tampoco sienten miedo ante lo que los está «conquistando»: *No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia 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* (Cortázar, 2008:15). De nuevo nos encontramos con que esa fuerza primero se manifiesta en forma de ruido, para luego invadir toda la casa hasta que encuentra una puerta cerrada. Pero en la reacción de los hermanos no reviste nada de miedo ni inquietud ni temor, simplemente vemos, de nuevo, su preocupación por no haber podido salvar nada de la parte tomada:

—Han tomado esta parte— dijo Irene. 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.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa?— le pregunté inútilmente.

—No, nada (Cortázar, 2008:15).

Ante esta situación, en la parte final del relato deciden marcharse para siempre de la casa. Se puede observar que, aunque ellos no sentían miedo por esa fuerza incognoscible que había invadido la casa poco a poco, no quieren que ninguna persona se acerque a la casa y que dicha fuerza pueda hacerles algún tipo de daño. Lo vemos aquí:

Como me quedaba mi 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 (Cortázar, 2008:16).

Se puede apreciar que el hermano siente lástima cuando están abandonando la casa, viendo aquí por primera vez algún sentimiento de nostalgia para con la casa. También vemos este sentimiento de pena en la hermana, aunque es más una suposición del hermano que una realidad tangible: *(yo creo que ella estaba llorando)*. Es decir, que la única muestra de sentimiento palpable de pérdida lo vemos cuando han abandonado definitivamente la casa, justo en el momento que ambos que algún día llegaría, aunque pienso que ellos querían morir en esa casa y no abandonarla

nunca. Pero, si esto es así, ¿por qué apenas se inmutaron ni intentaron luchar contra esa fuerza que acabaría arrebatándoles la casa? Es probable que nunca pensarán que esa fuerza fuera capaz de echarlos de su casa, aunque viendo la agresividad con la que atacaba me resulta difícil creerlo. En cuanto a las interpretaciones posibles, Oviedo dice lo siguiente:

Las posibilidades de interpretación son múltiples: están la de raíz fantástica (la casa es tomada por fantasmas), psicológica (esas presencias son símbolos de sus propias obsesiones e inseguridades), alegóricas (expulsión del Paraíso), etc. Todo eso es posible, pero también es posible ver lo sobrenatural o misterioso como la contracara de lo histórico-social. El texto nos da una sutil información sobre esta pareja burguesa que vive sin preocuparse del mundo concreto, encerrada egoístamente en una casa donde «podían vivir hasta ocho personas sin estorbarse», cuyo dinero proviene de sus propiedades rurales y que, sobre todo, no trabaja. Cortázar parece haber hecho aquí un subrepticio retrato de la clase burguesa argentina, justamente en los años (1946-1955) en que el peronismo empezaba a crearle inquietudes y zozobras; es decir, presenta un orden amenazado por el caos de una nueva clase en el poder. El sentimiento antiperonista que entonces tenía Cortázar ha quedado registrado en «Casa tomada» de una manera ambigua (Oviedo, 2001:164-165).

Seguendo a Piglia, la historia secreta en este cuento sería la de la fuerza que invade la casa, y la historia 1 sería la de los hermanos. Para mí, la clave de este cuento es la historia 2, pues si no existiera tal historia, el cuento sería caso como un cuadro de costumbres de dos hermanos que viven solos en la casa familiar y tienen una rutina que siguen a diario. La historia 2 cobraría, en este cuento, toda la fuerza de la historia, pues es ese «algo» que ocurre en la vida de total normalidad que llevan los hermanos. También llama la atención que, si Borges fuera el que contara este cuento, ambos hermanos descenderían de un inmigrante europeo o de un general argentino, y esta casa sería la única herencia que les dejó aparte del linaje. Estoy seguro de que esa fuerza que invade la casa sería, para Borges, algo totalmente explicable, como el escritor de un libro olvidado que hay en la biblioteca del hermano o el fantasma de algún chamán sagrado que trajo consigo el abuelo cuando fue de expedición al Amazonas. Esto me remite a lo que comenta Piglia acerca de la literatura que hace Borges:

(...) Borges inventó algo nuevo. Inventó algo que él llamó la literatura fantástica y en la literatura del Río de la Plata, digamos, hubo dos cosas que se inventaron de cero: una es la

gauchesca, que no había de eso antes, y eso es lo mejor que se hizo en el siglo XIX; y lo otro es lo que Borges la literatura fantástica, que se hizo en el siglo XX y que eso no existía, eso lo inventó él. No sólo lo inventó él, sino que creó un procedimiento para que otros también lo hicieran, que es lo máximo a lo que puede llegar un escritor. Es como haber inventado el soneto. El tipo que inventó el soneto es mejor que Dante, porque uno puede escribir sonetos con esa forma que este hombre descubrió. Entonces Borges encontró un procedimiento de una manera totalmente milagrosa (Piglia, 2013).

Gracias a esta fórmula que Borges creó, yo he podido poner más arriba de qué posible modo habría podido él escribir este cuento. El maestro Borges nunca deja cabos sueltos, como hace el discípulo Cortázar en esta historia. Borges juega con la ambigüedad, pero no crea esas fuerza casi intangible que va devorando la casa sin una causa justificable. Los relatos de Borges suelen ser círculos que se cierran, como hemos visto en el relato «El sur», donde la muerte de Juan Dahlmann cierra el linaje de su abuelo Francisco Flores, de su familia argentina. En cambio, en Cortázar nos encontramos en ese abismo que antes nombraba Oviedo, ese abismo al que él nos empuja y en el que no todo lo que ocurre es lógico. Como es normal, esto no sucede en todos los relatos, pues en el siguiente cuento de Cortázar que se va a analizar, vamos a ver que el narrador juega con la misma ambigüedad con la que jugaba Borges en sus relatos, aunque, claro está, también habrá algunas diferencias reseñables.

4.2. «La noche boca arriba»

Un joven circula en moto por las calles de la ciudad cuando tiene un accidente de tráfico. Se desmaya por unos minutos pero, cuando vuelve a estar consciente, se da cuenta de todo lo que pasa alrededor y sabe que ha tenido un accidente de moto. Los trasladan al hospital, donde es operado, y cuando duerme debido a los analgésicos, la alta fiebre y el cansancio acumulado por el accidente, comienza a soñar que es un moteca que huye de ser sacrificado a los dioses en un sanguinario ritual. Se intercalan ambas realidades, la tangible y la onírica, hasta que el moteca muere en esa sangrienta ceremonia, tumbado boca arriba en una losa de piedra.

El título nos está adelantando el elemento clave del relato. Al leer el título, tenemos la sensación de que vamos a encontrarnos con una historia volteada, una historia del revés, podríamos

decir⁶. Otra parte del relato que nos va a dar una pista acerca de su contenido, es el pequeño subtítulo que hay en la primera página: *Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida* (Cortázar, 2010:167). Esta guerra florida a la que se hace referencia es la «guerra» en la que los aztecas cazaban indígenas de otras tribus para poder hacer sacrificios a sus dioses⁷. Es normal que quien apenas conozca la historia antigua de Sudamérica sepa esto, pero también hay que saber que ningún dato del cuento está puesto sin motivo, todo tiene su razón de ser para que la narración funcione a la perfección, al igual que un buen reloj. Con estos dos datos, nos adentramos en la lectura del cuento.

El cuento comienza con una acción cotidiana: un joven sale de un hotel y coge su motocicleta para dirigirse a un lugar que no se nos dice. Podemos encontrar en esta primera parte de la narración una vaga reflexión acerca de que el hombre no tenga nombre: *El sol se filtraba entre los altos edificios del centro y él —porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre— montó en la máquina saboreando el paseo.* (Cortázar, 2010:167). Es decir, no se nos dice el nombre de este individuo en ningún momento, pero es que, con lo que acabamos de leer, intuimos que ni él sabe su nombre. Que se ve como un extraño en ese cuerpo. Esto será muy importante para el motivo del doble en el relato.

Al igual que en «El Sur», el sueño tendrá aquí una vital importancia. De hecho, es el desmayo producido por el accidente el que inicia la historia 2. Después de tener el accidente, él es consciente absolutamente de todo, cosa que difiere del cuento de Borges, ya que Juan Dahlmann sólo sentía la fiebre que lo hacía entrar en un constante delirio, mientras que leyendo lo que le sucede al conductor de la moto casi sentimos que somos el accidentado:

Con toda lucidez, pero sabiendo que estaba bajo los efectos de un shock terrible, dio sus señas al policía que lo acompañaba. El brazo casi no le dolía; de una cortadura en la ceja goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla. Se sentía bien, era un accidente, mala suerte, unas semanas quieto y nada más. (...) Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones, a mirar la

6 Este cuento, junto a «El Sur», de Borges, fue comentado en la asignatura Hispanoamericana I, en el curso 2015-2016. Las similitudes entre las dos narraciones son tan significativas que supuso un bello ejercicio literario compararlas y ver qué elementos coincidían y nos daban pistas acerca de las dos historias que se entrelazan en cada relato.

7 Esta guerra florida se ve a la perfección en la película *Apocalypto* (2006), donde un indígena es atrapado por los aztecas y debe huir de estos para no ser sacrificado a sus dioses sedientos de sangre.

radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla hizo una seña a alguien parado detrás (Cortázar, 2010:168-169).

Juan Dahlmann no describe casi absolutamente nada de lo que siente en el sanatorio, mientras que este conductor, *bajo los efectos de un shock terrible*, es consciente de todo lo que le rodea. Me interesa la imagen barroca que da el texto cuando muestra a dicho hombre bebiendo la sangre que le gotea de la ceja herida. Esta imagen es tan impactante que sientes el sabor de tu sangre cuando lees esas líneas, rememorando alguna que otra vez que has lamido el líquido vital. A partir de este momento, comenzará la ambigüedad en el relato, pero una ambigüedad distinta a la del relato de Borges, puesto que en el relato de Cortázar, el protagonista combina lo que está soñando con la realidad, ya que hay veces en las que se despierta de esa pesadilla que le está acosando y vuelve a la cama, al hospital, al accidente de moto que le ha metido en una habitación de hospital.

Desde el primer momento en que comienza la historia 2, el narrador nos aclara que se trata de un sueño: *Como sueño era curioso, porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores.* (Cortázar, 2010:169) Otra cuestión importante es que en este sueño se nos pone en situación en las primeras líneas, el relato nos sitúa en el sueño, mientras que la realidad era más vaga e ilusoria, sin apenas nombres que designaran cosas: *Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más hondo de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían.* (Cortázar, 2010: 169-170) La situación es clara: él es un moteca y debe huir de los aztecas. Es evidente que este cambio de historia produzca casi un shock en el lector, pues no es usual que el relato pase de la descripción de un hombre que va a ser operado en el siglo XX a la situación particular de un moteca que quiere huir de los aztecas que lo persiguen, pero, al leer a Cortázar, el lector debe saber que por cualquier resquicio de la realidad se pueden introducir elementos fantásticos, de otro mundo o de otro tiempo, que van a convivir con la realidad tangible.

En las siguientes líneas apreciamos la diferencia considerable que tiene este relato con el de Borges. En este relato, sabemos que el hombre del accidente está en un hospital, y que su vida de moteca es sólo un sueño; mientras que en el relato de Borges no sabemos cuál es la realidad y cuál el delirio de la fiebre. En esto también vemos lo que señalamos antes de Cortázar: *Cortázar casi*

nunca se separa de la realidad física: lo que hace es demostrar que, bajo su apariencia «normal» y cotidiana, se esconde un mundo monstruoso, maravilloso, aterrador o impredecible. En el mundo de Cortázar sí que sabemos cuál es el mundo real y todas las cosas que ocurren en sus narraciones están dentro de este marco.

Llama mucho la atención que Cortázar describa el momento en el que la historia 2 comienza a gestarse, pues, a pesar de que quedan unas cuantas líneas para que sueñe que es un moteca, todo comienza con el desmayo inmediato que sigue al accidente:

Trataba de fijar el momento del accidente y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. El choque, el golpe brutal contra el pavimento. De todas maneras, al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. Con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión en la rodilla; con todo eso, un alivio al volver al día y sentirse orgulloso y auxiliado. Y era raro. Le preguntaría alguna vez al médico de la oficina. Ahora volvería a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo (Cortázar, 2010:173-174).

Incluso vemos el sueño como una caída hacia abajo, hacia el abismo que José Miguel Oviedo antes nos nombraba cuando describía la operación cortazariana en la literatura. También empezamos a presentir cuándo el paciente va a sumergirse en ese mundo precolombino, pues la fiebre y la modorra se anuncia con bastante antelación, y el lector se prepara para leer lo que le ocurre al personaje moteca.

El último párrafo crea un total desconcierto en el autor, pues le hace dudar de todo lo que ha leído hasta el momento. En este párrafo, se tiene la sensación de que el narrador ha jugado con el lector, que lo ha llevado por los senderos que ha querido y que ha creído como verdad ineludible un sueño. Pienso que aquí también entra en escena el título del libro: *Final del juego*. Todo el relato ha sido un juego en el que el lector ha creído como cierto lo que el narrador quería que creyera como cierto. Transcribiré parte del último párrafo para que se pueda ver esta sensación de total desconcierto:

Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras (Cortázar, 2010:177).

Es decir, en el cuento de Borges teníamos a Juan Dahlmann supuestamente soñando una muerte, y en este cuento tenemos a dos hombres que sueñan dos muertes en diferentes épocas y circunstancias. Diríamos que tenemos dos sueños cruzados y que ambos concluyen con la muerte del moteca. A diferencia del cuento de Borges, el hombre que sufre el accidente de moto no sueña con ese moteca porque tuviera constancia de que un antepasado suyo perteneció a esta remota tribu, ni tampoco el moteca sueña que sufre un accidente en un lugar extraño con luces extrañas porque adivinara el futuro ni nada por el estilo. También hay diferencias en los sueños, pues el conductor sueña debido a la fiebre que le producen las heridas y el moteca sueña debido a que duerme para ahuyentar la temible realidad que le ha tocado vivir. De esta manera, tiene sentido que el narrador dijera, como se ha visto más arriba, *(...)y él —porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre— montó en la máquina saboreando el paseo*. El narrador nos proporciona las pistas para que sepamos que la historia real es la del moteca, pero esto sólo lo sabe el lector cuando llega al final del cuento.

Con este último párrafo, la historia real sería la historia 2 y la historia 1 sería un camuflaje de la historia secreta. A pesar de la ambigüedad, el relato nos acaba contando cuál es la historia real (la del moteca), mientras que Borges nos dejó con la duda. He comentado el texto de la misma manera en la que está escrito, con la certeza de que la realidad tangible era la del motorista que sufre el accidente. Opino que el toque maestro está en la última parte del cuento, y que esa forma de jugar con el lector no es algo que pueda hacerlo cualquier escritor. También pienso que la historia real sigue siendo la del motorista herido y que, en su delirio, hace que el moteca de sus sueños

también entre en delirio y sueño con esas ciudad tan extraña para el precolombino que va a morir, aunque esto es sólo mi opinión. Con respecto a este y otros cuentos del mismo estilo, Oviedo dice lo siguiente:

Una de las formas favoritas para realizar estas trasposiciones o inversiones de lo real en lo irreal es la de la circularidad de los planos: «Axólotl», «Continuidad en los parques» y «La noche boca arriba» adoptan el esquema de la cinta de Moebius, objeto paradójico que hace de dos planos uno solo continuo sin que aquéllos desaparezcan del todo. Así, el fascinado contemplador del axolótl se convierte en el animal que contempla; el lector de una novela en la que hay un crimen es la víctima del crimen; el motociclista herido y llevado a la mesa de operaciones es el hombre que van a sacrificar en una sangrienta ceremonia azteca. El esquema tiene que ver con otro aspecto esencial y muy visible en su obra: el motivo del doble⁸. El contacto de los juegos con lo siniestro o letal subraya el aspecto amenazante de la existencia, aun la más rutinaria, como ocurre con los cinco relatos del notable Las armas secretas, en el que la perversidad, la violencia y la muerte son recurrentes (Oviedo, 2001:165-166).

Es evidente que lo que Cortázar hace en el relato arriba comentado es algo común en otros de sus relatos, donde la ambigüedad está presente en todos ellos pero es en el final donde el narrador voltea la situación, la vuelve «boca arriba».

8 El motivo del doble también está muy presente en Borges. Lo podemos ver en el cuento-ensayo-poema «Borges y yo» o en el poema «Nostalgia del presente».

5. Conclusión

Este TFG me ha servido para comprender a dos autores insignes no sólo de Argentina, sino de la Literatura Universal. Conforme iba analizando los cuentos, se iban concretando todos los conceptos sueltos que tenía de cada uno de ellos y, a través de sus textos, he podido ver cómo las características más importantes de sus narraciones se iban mostrando poco a poco ante mis ojos.

Es importante ver que antes de estos dos autores, la literatura que se hacía en Argentina no tenía ese carácter universal que adquirió después de que ellos dos irrumpieran en el mundo literario. Lo más destacable de Borges es haberse hecho universal a través de lo local, situando diferentes tramas y elementos foráneos en la tradición argentina. Lo que él inventó y llamó literatura fantástica fue un aporte enorme a la literatura, pues, como señaló Piglia, *inventó una técnica*. Es una síntesis perfecta de las dos tradiciones que recibe en el hogar familiar desde pequeño y que luego entremezcla desde diferentes ángulos.

En el otro punto nos encontramos a Cortázar, que trata el tema fantástico de una manera diferente. Es obvio que Cortázar es discípulo de Borges, y esto se puede ver en cuentos como «La noche boca arriba», pero la gran maestría del autor reside en jugar con el doble en sus relatos. Es capaz de mantener la tensión entre la historia 1 y la historia 2 de una manera magistral, colocando las palabras precisas en el momento adecuado para que el lector atento se percate de que el motivo de la ambigüedad va a estar presente en el relato. Es interesante también la forma de narrar de Cortázar, pues en algunos cuentos, e incluso novelas, hay párrafos enteros donde, aparentemente, no dice nada, pero en los que la calidad literaria desborda por doquier.

Para finalizar, quisiera decir que leer a Borges y a Cortázar es un placer inmenso, y que, después de haber visitado los mundos que plasman en sus cuentos, es muy difícil volver a ser el mismo, pues es como si te empujaran a un mundo nuevo que, en teoría, siempre estado ahí, y es por

esto que es un lujo que en mi biblioteca se encuentren estos magníficos tropiezos que te hacen caer a abismos o raíces perdidas en el tiempo.

6. Bibliografía

Becerra, Eduardo. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. 1St ed. Madrid: Páginas de espuma, 2006. Print.

Borges, Jorge Luis. *Cuentos completos*. 2nd ed. Barcelona: Lumen, 2015. Print.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. 4th ed. España: Punto de lectura, 2008. Print.

Cortázar, Julio. *Final del juego*. 2nd ed. España: Punto de lectura, 2010. Print.

Íñigo Madrigal, Luis, Manuel Alvar, and Fernando Ainsa. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 1st ed. Madrid: Ed. Cátedra, 1987. Print.

Miguel Oviedo, José. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. 1st ed. Madrid: N.p., 2001. Print.

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. 1st ed. Buenos Aires: Anagrama, 1986. PDF.

RTVE. es. «A fondo». *A fondo online*. «<http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>».

RTVE. es. «A fondo». *A fondo online*. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/entrevista-jorge-luis-borges-fondo-1980/1058440/>

RTVE. es. «A fondo». *A fondo online*. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/jorge-luis-borges-fondo-1976/1116621/>

Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. 1st ed. Barcelona: Seix Barral, 2014. Print.

TV Pública Argentina. «Borges, por Piglia». *Youtube*.
«https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8».