Ana ARNAL AZNAR

DE CORTÁZAR A CALDERS

Literatura de lo fantástico nuevo

Trabajo dirigido por la Dra. Montserrat Escartín Gual

Grado en Lengua y Literatura Española
Facultad de Letras
Universidad de Girona
Agosto 2013

AGRADECIMIENTOS

El presente estudio está basado en el Trabajo de Final de Grado en Lengua y Literatura Española correspondiente a la convocatoria 2012-2013.

En primer lugar, quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Montserrat Escartín Gual, profesora de Filología Hispánica en la Universidad de Girona, por toda la ayuda, la supervisión constante, la paciencia y consejos prestados, así, como por todos los ánimos que tanta falta me han hecho en algunos momentos complicados. Del mismo modo, debo agradecer a la Dra. Margarida Casacuberta Rocarols, profesora de Filología Catalana en la misma Universidad, por su asesoramiento y recomendaciones referentes al escritor catalán que se presta en este estudio, pero sobre todo, por la alegría y el optimismo con que acogió esta propuesta de trabajo aumentando la confianza en mí. Cabe decir que, al ser un tema tan extenso, posiblemente existan algunas carencias que, en todo caso, deben atribuirse únicamente a mi persona.

Un agradecimiento especial se merece mi pareja que, aunque totalmente ajeno al trabajo, ha permanecido a mi lado durante estos cuatro años, apoyándome en los momentos difíciles, soportando mis cambios de humor y procurando que todo resultara mucho más sencillo.

Por último, pero no menos importante, debo agradecer a todo el profesorado de la Universidad de Girona que durante todo este tiempo me han formado en temas de lengua y de literatura, atendiendo pacientemente a mis preguntas y yo a sus enseñanzas. Muchas gracias a todos ellos.

Hi ha d'haver,
en aquell espai únic que acull dos mons,
hi ha d'haver un punt,
en l'espai i en el temps,
un punt, un angle, un instant,
en el qual els dos mons topen.
El busco.

BONTEMPELLI
La dona dels meus somnis

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN …… …… 3

1. LOS LÍMITES ENTRE LO FANTÁSTICO, LO MARAVILLOSO, LO NEO-FANTÁSTICO Y EL REALISMO MÁGICO …….. 6
2. DETERMINANDO LO CONFUSO …… 14
   - 2.1. Lo fantástico …….. 14
   - 2.2. El realismo mágico …… 16
   - 2.3. La visión del mundo …….. 18
3. TÉCNICAS Y MUNDOS ASOCIADOS A LO FANTÁSTICO …… 22
   - 3.1. Técnicas de estilo …….. 22
     - 3.1.1. El léxico …… 22
     - 3.1.2. La sintaxis ……. 25
     - 3.1.3. La expresión figurada …… 26
     - 3.1.4. El narrador ……. 27
   - 3.2. Recursos para acceder a lo fantástico ……. 31
     - 3.2.1. Lo irracional ……. 31
     - 3.2.2. La otredad …….. 35
     - 3.2.3. Lo absurdo ……. 38
     - 3.2.4. El extrañamiento …… 41
   - 3.3. Nociones asociadas a lo fantástico ……. 43
     - 3.3.1. Los sueños ……. 43
     - 3.3.2. El azar, la providencia …… 47
     - 3.3.3. El tiempo ……. 51
     - 3.3.4. El juego …… 57
   - 3.4. Vehículos de lo fantástico …….. 60
     - 3.4.1. La hipérbole ……. 61
     - 3.4.2. La ambigüedad ……. 63
     - 3.4.3. La ironía …… 66
4. CONCLUSIONES …… 70
5. BIBLIOGRAFÍA ……... 77

INTRODUCCIÓN

El trabajo que presentamos a continuación es el resultado de cuatro años profundizando en temas de literatura y filología, sobre todo, hispánica. La idea de comparar a dos autores tan distantes como Julio Cortázar y Pere Calders surgió a raíz de la lectura *Ronda naval sota la boira* y su posible vinculación con la producción fantástica. Es muy probable que el estudio previo de autores hispanoamericanos como García Márquez, Borges o Vargas Llosa han influido en nuestra decisión aumentando el interés por el realismo mágico y la narrativa fantástica.

La producción literaria de Julio Cortázar ha sido estudiada, analizada y revisada por gran número de críticos literarios. Del mismo modo, estudiosos catalanes han examinado la obra de Pere Calders, más detalladamente en el 2012 con motivo de su centenario. De toda la bibliografía manejada, en el trabajo de Gregori Soldevila, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica,*[1] hemos encontrado una cita que relaciona a los dos escritores, lo cual demuestra que esta idea no va desencaminada aunque no ha sido tratada con exhaustividad. Huelga decir que los vínculos indirectos pueden aparecer en muchos otros terrenos: en el Surrealismo, en la influencia de autores como Kafka o Poe, en la condición de exiliados de ambos narradores, etc.

Matizamos que este estudio no es específico del escritor argentino ni tampoco del catalán, es una modesta aproximación a unas técnicas narrativas relacionadas con lo fantástico y que los dos autores comparten, de manera que quedarán excluidos del análisis aquellos rasgos narrativos particulares, biografía y temas ajenos al objetivo del trabajo.

Visto que la bibliografía de Cortázar y de Calders es amplia y diversa, hemos seleccionado algunos de sus libros de cuentos. Las obras escogidas del escritor hispanoamericano son: *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959), *Final del juego* (1956), y *Todos los fuegos el fuego* (1966);[2] de *Historias de cronopios y de famas* (1962)

[1] C. Gregori, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

[2] Los cuentos del escritor hispanoamericano corresponden a una misma edición en la que se recogen los cuatro libros: J.Cortázar, *Relatos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana s.a., 1970. Todas las citas que aparezcan en este trabajo con relación a los cuentos del autor pertenecen a esta edición. Con la finalidad de

se han recogido algunos relatos en concreto.[3] Del autor catalán seleccionamos: *Cròniques de la veritat oculta* (1955)[4] e *Invasió subtil i altres contes* (1978).[5] Hemos elegido estas obras porque su contenido nos facilita, en gran medida, la comparativa de los dos escritores. Por poner algún ejemplo, en los relatos de *Bestiario* se muestra una clara tendencia hacia los elementos fantásticos y el cruce de realidades, y en *Cròniques de la veritat oculta,* encontramos suficientes cuentos que tratan el tema de la *otredad*.[6] Todas las referencias o ejemplos que se citen a partir de ahora corresponden a dichos volúmenes. Puede mencionarse alguna obra que no se recoja en ninguno de estos libros, en ese caso, se especificará debidamente a pie de página.

El trabajo consta de cuatro partes. En la primera, se exponen las características básicas de la producción fantástica, neo-fantástica, maravillosa y del realismo mágico americano. Para tal estudio nos hemos centrado, principalmente, en los excelentes trabajos de T. Todorov[7] y de J. Alazraki,[8] entre otros.

La segunda parte se dedica, básicamente, a razonar porqué los autores que estamos estudiando pertenecen a la narrativa neo-fantástica, o *fantástico nuevo.* Seguidamente, se comenta la visión que los dos escritores tienen del mundo, pues consideramos que su narrativa es un reflejo de cómo perciben la realidad.

La tercera parte es la más extensa y queda dividida en diferentes secciones, todas ellas, sin embargo, guardan relación con las técnicas narrativas asociadas a lo fantástico y son utilizadas por ambos autores; asimismo, se han introducido citas para ejemplificar

---

no repetir el título de las obras, hemos optado por simplificarlas con las siguientes abreviaturas: *Bestiario* (B), *Las armas secretas* (LAS), *Final del juego* (FJ) y *Todos los fuegos el fuego* (TFF). Encontraremos ejemplos de *Historias de cronopios y de famas* (HCF), procedentes de: J. Cortázar, *Historias de cronopios y de famas,* Madrid, Alfaguara, 1962.

[3] De este volumen, sólo se han extraído algunos ejemplos representativos del tema del absurdo (3.2.3) y de la ironía (3.4.3).

[4] "*Cròniques de la veritat oculta* se publica por primera vez en Ed. Selecta en 1955, no obstante es una recopilación de cuentos escritos entre 1936 y 1952." J. Melcion, *Cròniques de la veritat oculta, de Pere Calders,* Barcelona, Empúries, 1986, p. 21.

[5] Los relatos del escritor catalán se recogen en: P.Calders, *Tots els contes,* Barcelona, Ed. 62, 2008. Todas las citas que aparezcan en este trabajo con relación a los cuentos del autor pertenecen a esta edición. Con la finalidad de no repetir el título de las obras, hemos optado por simplificarlas con las siguientes abreviaturas: *Cròniques de la veritat oculta* (CVO), *Demà a les tres de la matinada* (DTM), y *Invasió subtil i altres contes* (ISC).

[6] Ver apartado 3.2.2. *La otredad*.

[7] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica,* México D.F., Coyoacán S.A., 1994.

[8] J. Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

el uso de estos recursos narrativos. En este apartado, la bibliografía consultada ha sido más específica, destacando igualmente los estudios de Alazraki para el escritor argentino, junto con el trabajo de Yurkievich;[9] las obras de Melcion,[10] Bath[11] y Soldevila[12] han sido de gran utilidad para el análisis de la narrativa del escritor catalán. En la cuarta y última sección se recogen, a modo de cierre, algunas conclusiones personales.

[9] S. Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Grupo Anaya, 1994.
[10] J. Melcion, *Cròniques de la veritat oculta*, de Pere Calders, Barcelona, Empúries, 1986. Todas las citas que aparezcan sobre este libro corresponden a esta edición.
[11] A. Bath, *Pere Calders: Ideari i ficció,* Barcelona, Ed. 62, 1987.
[12] C. Gregori, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica,* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006. Todas las citas que aparezcan sobre este libro corresponden a esta edición.

1. LOS LÍMITES ENTRE LO FANTÁSTICO, LO MARAVILLOSO, LO NEO-FANTÁSTICO Y EL REALISMO MÁGICO

¿Es una novela fantástica lo mismo que una novela maravillosa? La respuesta no es tan sencilla como pudiera parecer. El significado que nos ofrece el *Diccionario Etimológico* de Corominas y Pascual para la voz *fantasía* es 'aparición, espectáculo, imagen', 'imaginación, fantasía', derivada de un término griego que quiere decir 'aparecerse.'[13] Si indagamos en el lema *mirar*, encontraremos en una de sus acepciones, la palabra *maravilla*. De categoría gramatical adjetivo, se define *maravilla* como un latinismo semiculto que viene de *mirabĭlĭa,* que a su vez proviene de *mirabilis* con el significado de 'extraño, notable.'[14]

Para el término *fantástico,* la RAE[15] nos sugiere cuatro acepciones, todas ellas con la marca gramatical de adjetivo. La primera entrada define esta voz como 'quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación'; la segunda y tercera clasifican el vocablo como 'perteneciente o relativo a la fantasía', y 'presuntuoso y entonado', respectivamente. En la última acepción, se informa que se usa de forma coloquial como sinónimo de 'magnífico, excelente'. El significado de la palabra *maravilloso* se resuelve como adjetivo relacionado con lo 'extraordinario, excelente, admirable'. Observamos que ambas palabras comparten un mismo sentido, *excelente.* Aunque semánticamente estos dos 'excelentes' sean distintos, las diferencias suelen difuminarse dentro del habla habitual. Por consiguiente, establecer una línea divisoria entre la literatura *maravillosa* o la *fantástica* es una labor complicada y, en muchas ocasiones, confusa.

Algunos autores han escrito teorías basadas en las diferencias y las semejanzas entre los dos términos que nos ocupan; teorías que, sin embargo, no han conseguido establecer una coincidencia de resultados a la que poder atenernos. No es tarea de

[13] J. Corominas y A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, Tomo II, Volumen CE-F, pág. 851, línea 46.
[14] J. Corominas y A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, Tomo IV, Volumen ME-RE, pág. 84, línea 11.
[15] http://www.rae.es/rae.html RAE; Real Academia Española, consultado on line, 23 de abril de 2013.

este estudio elaborar ninguna hipótesis nueva, pero sí conveniente, nombrar aquellas que nos servirán de base para nuestro trabajo. Para el crítico literario Roger Caillois, las distinciones entre maravilloso y fantástico son claras;

> El universo de lo *maravilloso* está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto colman los deseos de las huérfanas meritorias... En lo *fantástico*, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición.[16]

Refuerza esta idea Tzevtan Todorov, en *Introduction à la littérature fantastique*, cuando, refiriéndose al término *fantástico*, afirma que*:* "En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar."[17] En opinión de Louis Vax, en *El arte y la Literatura fantástica,*[18] el relato fantástico se da cuando lo inexplicable aparece inesperadamente en el mundo real frente a personas iguales a nosotros. De la misma manera, Pierre-Georges Castex, en *Le Conte fantastique en France*, sostiene que una de las características de lo fantástico es la intromisión del misterio en la vida real de manera abrupta.[19]

A menudo, encontramos narraciones en las que el tiempo y el espacio se rigen por leyes distintas; narraciones repletas de hadas, milagros, elfos, brebajes mágicos…, es decir, obras en las que se genera un entorno *maravilloso,* en el cual el lector hace un pacto de aceptación con el autor y supera fácilmente la barrera de la realidad para entrar en un mundo distinto. En la literatura maravillosa, el lector no se cuestiona que un animal hable, que una rana se convierta en príncipe, o que un ángel baje del cielo y dialogue con los humanos; el lector da por supuesto los hechos y los descifra de forma

[16] J. Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 18. Todas las citas que aparezcan de este autor corresponden a esta edición, excepto que se indique lo contrario.
[17] T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica,* México D.F., Coyoacán S.A., 1994, p. 24. Todas las citas que aparezcan de este autor corresponden a esta edición.
[18] L. Vax, *Arte y Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965,
[19] P.G. Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* José Corti, París, 1951.

alegórica. No sucede lo mismo cuando es un elemento extraño el que se introduce en la realidad del lector; en estas situaciones, las barreras de la coherencia se destruyen y el lector queda en un terreno desconocido: el terreno de lo *fantástico*. El lector se siente extrañado, confuso, puesto que, en este tipo de narraciones, no puede utilizar un lenguaje alegórico.

Advertimos que la gran mayoría de estas teorías coinciden en que los relatos fantásticos deben provocar miedo; mientras que los cuentos maravillosos se caracterizan más por la naturaleza de los seres irreales y por las situaciones mágicas, sin obligación de inducir el temor. L.Vax opina que, "el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real;"[20] y H. P. Lovecraft justifica que "un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un sentimiento de temor y de terror, la presencia de mundos y poderes insólitos."[21] T. Todorov no comparte estas reflexiones, y afirma que el efecto que pueda provocar una narración sobre un lector dependerá, sobre todo, de la sangre fría de este. Es cierto que en muchos relatos fantásticos se establece una estrecha relación con el terror y el misterio, pero estos factores no son, en ninguno de los casos, características imprescindibles para este tipo de literatura. Hay relatos fantásticos en los que el miedo o el terror no aparecen, como en *La princesa Brambilla de Hoffmann* y *Vera*, de Villiers de l'Isle Adam.[22]

Llegados a este punto, podemos definir que toda narración fantástica se caracteriza por una ruptura con el mundo real y familiar, sin necesidad de producir miedo en el lector. Todorov afirma que "lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre",[23] es decir, el instante preciso en que la grieta entre ambos universos se hace visible y el lector se siente perplejo y extrañado frente a ella. Por tanto, si el receptor de la narración no experimenta esta duda o vacilación, no puede darse el relato fantástico. Una vez el lector ha identificado *la ruptura*, deberá tomar una decisión, independientemente de si el personaje ficticio lo hace o no: "o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la

[20] Alazraki, p. 18.
[21] Alazraki, p. 20.
[22] Todorov, p. 31.
[23] Todorov, p. 24.

realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos."[24] Según el teórico literario búlgaro, en el instante que el lector se decanta por una opción u otra, abandona la zona de lo fantástico para acceder, o en lo *extraño,* o en lo *maravilloso.* Entramos en el terreno de lo extraño cuando, después de comparar los hechos con experiencias pasadas, se opta por explicar el fenómeno sin alterar las reglas establecidas. Ahora bien, si el lector intenta relacionar de manera lógica el suceso anormal con vivencias pretéritas sin tener éxito, precisará leyes nuevas para dar sentido a lo sucedido; en esta inflexión, empieza el dominio de lo maravilloso.

Lo extraño pertenece al pasado, lo maravilloso al futuro y, lo fantástico sólo al presente; pues corresponde únicamente al sobresalto inicial. Atendiendo a otros criterios, Todorov elabora una gradación más detallada de estos géneros que son: *extraño-puro, fantástico-extraño, fantástico-maravilloso* y, finalmente, *maravilloso-puro.* Además, el *maravilloso-puro* se puede dividir a su vez en: *maravilloso hiperbólico, maravilloso exótico, maravilloso científico y maravilloso instrumental*, que ahora se denomina ciencia ficción. Pero lo que interesa para nuestro estudio es que lo *fantástico* se sitúa entre lo *fantástico-extraño,* y lo *fantástico-maravilloso.*

Otra reflexión que debemos plantearnos es la caducidad del género fantástico propiamente dicho. Este nace en el siglo XIX como reacción al Racionalismo. A partir de entonces, la realidad será observada de manera distinta en todas las disciplinas: en la filosofía, en las ciencias humanas, en la psicología, y también en la literatura contemporánea, que buscará romper con los axiomas establecidos hasta el momento. Todo será relativo y analizado minuciosamente. Nada podrá alterar el orden, o mejor dicho, todo orden podrá ser alterado, puesto que dejará de existir un orden irrefutable e inamovible. Todas las artes adquirirán un fondo experimental; según afirma Alazraki, "de ahí su tendencia a la ambigüedad y la indeterminación."[25]

Se extiende la idea de que existe un alejamiento insalvable entre el conocimiento humano y lo que las ciencias muestran; siendo los artistas[26] y los poetas quienes se

[24] Todorov, p. 24.
[25] Alazraki, p. 30.
[26] "Tal vez ninguna imagen ha expresado esta disyuntiva entre la ciencia y el arte con mayor intensidad que el cuadro de Chirico «El filósofo y el poeta»… El poeta aspira a un contacto directo con las cosas, quiere comunicar lo incomunicable." [Alazraki, 1983:55].

afanarán por desvelar *qué* hay más allá, vulnerando las leyes y la racionalidad. *La metamorfosis* de Franz Kafka es un claro ejemplo de esta nueva literatura del siglo XX. Gregor Samsa se nos presenta, desde el inicio del cuento, convertido en un insecto de aspecto no identificado. El lector experimentará la lucha del protagonista por volver a la realidad, ¿pero cuál de las dos realidades es la verdadera? Samsa es realmente un insecto —morirá como tal—, pero también es un comerciante que mantiene a su familia. Lo más interesante de *La metamorfosis* es que el elemento fantástico está integrado en la realidad del protagonista, de tal manera que todo el relato se sustenta en esa misma irrealidad.

Según Alazraki, "Kafka trata lo irracional como parte del juego: todo su mundo obedece a una lógica onírica que nada tiene que ver con lo real…"[27] Como se ha mencionado anteriormente, algunas de las teorías de lo fantástico sostienen que una de las concepciones de este tipo de literatura es provocar miedo o terror, estructurando el relato de manera gradual; en este caso, sin embargo, el autor rompe las normas establecidas, subvierte las convenciones de la realidad y el elemento terrorífico se suple por una realidad paralela que convive al mismo tiempo con la realidad tradicional conocida hasta entonces.

Por consiguiente, la *nueva* literatura fantástica modifica sus directrices. Los seres mágicos, duendes, y hadas desaparecen para dar protagonismo al hombre contemporáneo que se convertirá en el nuevo objetivo de la narrativa fantástica, y que habita en un mundo en el que puede suceder lo inesperado.[28] En este contexto, la narración fantástica se desfigura para convertirse en el relato *neo-fantástico*. Su discurso pretende renovar el mundo, ampliar las opciones del sentido común con un lenguaje que difiere del estilo cotidiano, y cuestionar la realidad —en ningún caso negándola— al exponerla a una duda constante:

> Es infinitamente más importante conocer el nombre de las cosas que saber lo que son… Es suficiente troquelar nombres nuevos, nuevas

[27] Alazraki, p. 26.

[28] "En realidad, lo que ocurre es que se ha producido una transmutación del universo fantástico por la que el hombre mismo –y no sólo los acontecimientos– se convierte en objeto fantástico." Artículo de Sartre *Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage, dentro de Jean Paul Sartre: *Situations I*, París, Gallimard, 1947.

> apreciaciones y nuevas probabilidades, para también crear a la larga "cosas nuevas."[29]

Diez años más tarde de la publicación de *La metamorfosis* (1915), surge en Alemania el término *Realismus Magischer,*[30] concepto que aplica el crítico literario Franz Roh para definir el estilo de un grupo de pintores que mostraban en sus obras una realidad desfigurada (más adelante se etiquetarán 'post-expresionistas'). En 1926, Massimo Bontempelli[31] utilizará el concepto *realismo mágico* para referirse a la literatura. El escritor italiano desea que el artista descubra aquellos elementos mágicos que se encuentran en el seno de la vida cotidiana, e incita al literato a que profundice en el inconsciente con un objetivo claro: romper con las formas literarias caducas. Se busca, por tanto, un distanciamiento de la realidad en su estado puro para profundizar en una realidad imaginativa y mágica, en la que el subconsciente y los sueños formen parte integrante de la misma; además, estos nuevos elementos tienen –según Bontempelli– la misma importancia que los hechos de la vida real.

En 1948, el venezolano Arturo Úslar Pietri, introdujo el término *realismo mágico* en la literatura hispanoamericana cuando, en *El cuento venezolano,* advierte que:

> Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico.[32]

Uno de los rasgos del realismo mágico es narrar situaciones insólitas de la forma más natural posible. También puede darse el caso contrario, y que los sucesos cotidianos se desvirtúen de tal manera hasta convertirse en míticos y fantásticos. Esto es posible gracias a algunas estrategias narrativas tales como: la hipérbole, la ambigüedad, la mezcla de espacios y tiempos, etc. Aspectos como la muerte, los ritos ancestrales, las

---

[29] C. Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología*, México, siglo XXI, 1968, p. 122.
[30] F. Roh publica en 1925 *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei.* La versión española aparecerá en la *Revista de Occidente,* XVI-abril-mayo-junio de 1927, gracias a la traducción de Ortega y Gasset.
[31] M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Ruggero Jacobbi (ed), Florencia, Vallecchi editore, 1974.
[32] A. Úslar, *El cuento venezolano* en "Letras y hombre de Venezuela", Madrid, Mediterráneo, 1974. Extraído de: www.ecaths1.s3.amazonaws.com/.../1652032609.REA... y consultado on line, 30 de agosto de 2013.

creencias atávicas, las supersticiones, y el regionalismo están, a su vez, muy presentes en este tipo de narrativa.

Con esta descripción, y el breve análisis elaborado hasta ahora, damos por finalizados aquellos aspectos más relevantes —pero no los únicos—— que nos servirán para discernir si una obra corresponde a un género narrativo u otro. El problema aparece cuando queremos establecer los límites entre los diversos tipos de literatura. A modo de conclusión, podemos afirmar que existen unas estrechas relaciones entre *lo fantástico, lo neo-fantástico* y el *realismo mágico,* dado que en los tres tipos de narraciones aparecen uno o varios elementos que rompen con la evidencia; además, en los dos últimos géneros, el *hombre contemporáneo* suele ser el centro de atención, dando por superados los seres fantásticos como elfos, hadas, duendes, etc. De hecho, las fronteras entre los términos analizados son muy sutiles y, puesto que nuestro interés se centra en la obra de Cortázar y Calders, trataremos los relatos *fantásticos* y *neo-fantásticos* con la misma etiqueta.[33] Por lo que se refiere al concepto *realismo mágico,* preferimos dejarlo para designar una corriente literaria, el *boom hispanoamericano* que irrumpe en los años 60.

El término *maravilloso* es el concepto que más se aleja semánticamente de los anteriores, y que se utiliza para un tipo de literatura más alegórica y mítica que no afecta tanto a los autores que estudiamos. A nuestro entender, uno de los rasgos más distintivos de un relato maravilloso es la condición de sus protagonistas. Por norma general, serán personajes mágicos e irreales, en muchas ocasiones distintos a la especie humana: ninfas, elfos, demonios, querubines, espíritus… Asimismo, los ambientes que se recrean en este tipo de relatos son bastante específicos: castillos, mundos imaginarios, bosques, cuevas, emplazamientos abandonados… Lugares más cercanos a lo que se ha llamado la *novela gótica.*[34] Por último, es que, en estos relatos maravillosos, el elemento sobrenatural no penetra en nuestra realidad generando una ruptura, y lo maravilloso es aceptado por el lector sin vacilación alguna.

[33] Alazraki justifica que la narrativa de Cortázar debe etiquetarse como neo-fantástica, puesto que la producción cortazariana no busca estremecer al lector o causar espanto. [Alazraki, 1983:28.] Anteriormente se ha visto que no todos los relatos fantásticos cumplen este requisito, más bien, es una característica que se ajusta más con la narrativa del siglo XIX. Por lo tanto, no tomaremos esta cualidad como *obligatoria* en los relatos fantásticos de los autores que estamos estudiando.

[34] En la estética de la novela gótica el castillo en ruinas y el convento son los símbolos por excelencia, pero muchos otros espacios como: bosques tenebrosos, ruinas medievales, ruidos, susurros, criptas, etc, podemos encontrarlos tanto en la narrativa gótica como en la maravillosa.

En nuestra opinión, diremos que un relato moderno pertenece al género de lo fantástico cuando cumple los cuatro criterios siguientes: en primer lugar, el protagonista es de naturaleza humana; en segundo término, debe aparecer un elemento que origine una ruptura con la realidad —entendida según la lógica racional—, en tercer lugar, el lenguaje ha de ser preciso y libre de afectación; y el cuarto y último aspecto será definido por el espacio en el cual sucedan los hechos, generalmente, un escenario real conocido tanto por el lector como por el protagonista. Es posible que, en un mismo cuento fantástico, no se recojan los cuatro puntos establecidos pero, como se ha mencionado, existen otras técnicas asociadas a este tipo de narraciones que nos ayudan a caracterizar las obras.

2. DETERMINANDO LO CONFUSO

Nuestra intención, hasta este punto, ha consistido en destacar aquellos aspectos más notables de la literatura fantástica y de la maravillosa. Veamos ahora los razonamientos que nos llevan a designar a ambos autores como fantásticos.

2.1. Lo fantástico

Desde una perspectiva tradicional, hemos visto que la literatura fantástica debe provocar horror o miedo en el receptor. Si este matiz fuera irrefutable, sería imposible incluir a Julio Cortázar y a Pere Calders en este género literario. Aunque deudores, en gran medida, del maestro del terror Edgar Allan Poe,[35] los cuentos del escritor hispanoamericano y del catalán no tienen como objetivo causar terror o, al menos, no como se hacía hasta entonces. Así, Julio Cortázar, consciente de las dificultades que existían para designar sus cuentos cómo fantásticos, manifestó que "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre."[36]

Los dos narradores escriben sus cuentos conforme a su época; la temática y el contexto de sus obras son hijas del siglo XX. Una de las novedades más significativas viene dada por las relaciones entre los elementos fantásticos y el mundo real. Pongamos un ejemplo de cada autor que nos permita ver, con mayor claridad, esta nueva forma de tratar los elementos sobrenaturales.

En *Bestiario,*[37] los personajes del cuento conviven con un tigre que se pasea libremente por la casa sin causar pánico alguno, sólo extrañamiento. El tigre es el resultado de la ruptura que hemos nombrado con anterioridad; es la *otra* realidad conviviendo con *esta* realidad cotidiana y conocida por el lector y por los personajes de

[35] Cortázar tradujo la prosa completa de Edgar Allan Poe, y afirmó que la lectura del autor estadounidense fue una de sus motivaciones para empezar a escribir cuentos. Según Cortázar, "el cuento contemporáneo nace con Edgar Allan Poe…" J. Cortázar, *Del cuento breve y sus alrededores. Consultado on line, 27 de julio de 2013,* http://www.letralia.com/aula/magister/060101cortazar.htm. De la posible influencia de Edgar Allan Poe en Calders, Amanda Bath escribe que: "Un altre probable influix és la literatura d'Edgar Allan Poe, els relats de misteri i imaginació del qual foren traduïts al castellà el segle XIX". A. Bath, *Pere Calders: Ideari i ficció,* Barcelona, Ed. 62, 1987, p. 90.
[36] J.Cortázar, *Algunos aspectos del cuento,* La Habana, Casa de las Américas, núm. 15-16, 1963, p. 3.
[37] J.Cortázar, (B), p. 20.

la ficción.[38] Una situación parecida es la que vive el protagonista de *L'arbre doméstic*[39] cuando, inesperadamente, crece un árbol de grandes dimensiones en el comedor de su casa. En los dos cuentos, el miedo está ausente, el lector experimenta un extrañamiento, un instante de duda que poco a poco se va difuminando y perdiendo importancia, puesto que los narradores –dentro de la irrealidad del relato– van enlazando la historia de manera natural.[40]

Ni el tigre de *Bestiario* es azul, ni tiene ocho patas, ni cinco ojos; como tampoco el árbol de *L'arbre domèstic* habla, o está repleto de manzanas de oro; es decir, todo esta establecido según los parámetros realistas. Los elementos *sobrenaturales* no poseen nada de extraordinario, lo que sorprende es la capacidad que tienen para quebrantar las leyes establecidas y la aceptación natural por parte de los personajes que los sufren. El lector y la mayoría de personajes[41] dudan de la realidad, y se ven forzados a plantearse *qué es* y *qué no es* real. El mundo se agrieta, el universo se expande aumentando sus posibilidades, nada es seguro. Esta es, sin lugar a dudas, una nueva clase de *miedo* al que debe enfrentarse el lector contemporáneo, es la angustia ante lo *fantástico nuevo*. Esta formulación del miedo se aleja de las formas habituales que lo representan en los relatos maravillosos, donde todas las irrealidades son aceptadas como tales.

Siguiendo con los mismos relatos, observemos a los protagonistas y el espacio en ambas narraciones. En *Bestiario,* el personaje de ficción está representado por Isabel,

[38] La mezcla de realidades es habitual en la narrativa de los dos escritores. Además de la fijación que ambos tienen por la existencia de un mundo paralelo, podemos establecer una relación con su condición de exiliados: Cortázar dejó Argentina y se fue a vivir a París, Calders tuvo que abandonar Barcelona y, finalmente, se estableció en México. Ninguno de ellos estaba seguro si volvería a su tierra. Esta separación drástica marcó su existencia, sentirse de un territorio pero vivir en otro fue un sentimiento que quedaría reflejado en los cuentos de ambos autores. Cortázar utilizará en reiteradas ocasiones la expresión "del lado de acá" y "del lado de allá" para referirse a este desdoblamiento. Más adelante, en el apartado *Recursos para acceder a lo fantástico* analizamos esta idea con más detalle.

[39] P.Calders (CVO), p. 180.

[40] Tratar los elementos extraordinarios o sorprendentes de manera natural es un recurso imprescindible en la narrativa de lo fantástico nuevo, tal y como analizaremos más adelante.

[41] En *Bestiario,* los protagonistas aceptan la presencia del tigre con normalidad, pero en otros relatos, sin embargo, dudan de la realidad. Los personajes de *Ómnibus* (B) no acaban de comprender que está sucediendo a su alrededor: *"*—Un poco raro era, sí. ¿Usted se fijó...? —Sí —dijo él, casi cerrándole el paso—. Y a usted le pasó igual, me di cuenta. –Es raro." (p. 66). El protagonista de *Las babas del diablo* (LAS) se queda estupefacto cuando observa que la fotografía empieza a tomar vida: "…y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla." (p. 535) En el *L'Arbre domèstic* (CVO) no sólo se asombra el protagonista, el mayor sorprendido es el policía a quien narra el suceso: "No pot ésser. [hablando del árbol que ha aparecido]... No pot ésser, dic —repetí—. Si fos possible això, seria possible qualsevol cosa." (p. 180).

una joven que va a veranear a casa de unos familiares por un tiempo, durante el cual dejará atrás su etapa infantil para entrar en la adolescencia. En *L'arbre domèstic*, se entiende que el protagonista es un hombre de mediana edad que vive en un piso, de una ciudad o de un pueblo cualquiera. Los protagonistas de ambos cuentos son de naturaleza humana, y los lugares y ambientes son realistas; esto hace que el lector se sienta identificado con los personajes y con los espacios; de no ser así, no podría darse la ruptura con el mundo racional y, por lo tanto, la narración no alcanzaría el punto fantástico que requiere. Además, como se aprecia en los textos, expresiones como: *ir a cazar hormigas; les tengo un asco; apa, apa, oblideu-ho; allò que fa tanta ràbia*, etc, añaden fluidez a un lenguaje que, ya de por sí, es claro y próximo al lector.

En efecto, los cuatro criterios nombrados en el apartado anterior se cumplen de manera clara y concisa en estos dos cuentos: los personajes son de naturaleza humana, el espacio y la terminología empleada son realistas, y existe una ruptura con las leyes racionales. Por estos motivos, creemos que el conjunto de la producción narrativa de Julio Cortázar y de Pere Calders es fantástica o neo-fantástica, tal y como afirma Alazraki.[42] Es cierto que los dos autores utilizan, en algunas de sus obras, sujetos incorpóreos como espíritus o vampiros, pero el trato que estos reciben es muy distinto al de los personajes de los cuentos maravillosos. Ahora bien, aunque nos refiramos a estos dos escritores como fantásticos, resulta conveniente destacar la vinculación que ambos han tenido con la corriente literaria del realismo mágico, y que explicaría este trato familiar con lo extraordinario.

2.2. El realismo mágico

Aunque las fuentes literarias de Cortázar y Calders son distintas; los dos autores comparten admiración por Edgar Allan Poe;[43] asimismo, hallamos trazas del *realismo mágico* en los estilos narrativos de ambos. No olvidemos que Julio Cortázar permaneció en Argentina hasta 1951 y que Pere Calders vivió en México desde 1939 hasta 1962.

En una entrevista de Soler Serrano a Julio Cortázar, el escritor manifiesta que el *boom hispanoamericano* surgió de forma azarosa, como consecuencia del precario

[42] Alazraki, p. 28.
[43] Ver pie de página 24.

momento histórico, y sobre todo político, que se vivía en América Latina.[44] Según Cortázar, ese mismo azar provocó que un grupo de escritores latinoamericanos, a través de sus libros, crearan una conciencia colectiva que abrazó al continente entero. En la siguiente cita, el autor expresa su clara pertenencia al grupo de escritores del boom y, por lo tanto, integrante del *realismo mágico:*

> El boom ha sido atacado, considerado una especie de maniobra editorial; considerando que la promoción de los editores había lanzado el boom. Bueno, yo no estoy calificado para hablar de esto, porque yo soy uno de los protagonistas del boom. Pero puedo decirte, que mi obra personal fue hecha en la soledad, fue hecha en la pobreza, fue hecha sin el menor apoyo editorial […] Ellos —los editores— no nos inventaron, nosotros escribimos solos. Además, lejos de América Latina, García Márquez escribió lejos, Vargas Llosa escribió lejos, y yo también escribí lejos. No teníamos amigos editores, los editores vinieron después. Y es una tentativa de deformar la realidad, sostener que el boom, es una maniobra hecha con fines de promoción.

Carme Gregori Soldevilla, estudiosa de Pere Calders, escribe:

> És impensable una influència del realisme màgic sud-americà en la producció literària de Pere Calders, ja que aquest autor inicia la seva obra gairebé dues dècades abans que es produesca el fenomen realista màgic a la literatura sud-americana i, des del seu primer llibre, es manifesten els trets característics de la seua escriptura i, concretament, aquells que han portat alguns crítics a considerar-lo entre els realistes màgics.[45]

Joan Fuster, sin embargo, afirma:

> És ben possible que, sense el pas per l'exili —sense l'escenari i sense els personatges que li proporcionà Mèxic—, els contes de Calders haguessin derivat a factures més acostades a Poe, Pirandello o Kafka: al conte "filosòfic" tradicional. Mèxic li brindava una "realitat" susceptible d'interpretacions suggestives.[46]

[44] Esta entrevista se realizó en el programa 'A fondo', de la Televisión Española, el 20 de marzo de 1977. http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/. Consultado on line, junio de 2013.
[45] C. Gregori, p. 20.
[46] http://www.escriptors.cat/autors/caldersp/pagina.php?id_sec=491. Consultado on line, 23 de junio de 2013.

Pere Calders, en una entrevista para la cadena de televisión catalana TV3,[47] afirma —como Joan Fuster— que muchos de sus relatos se fundamentan en la observación de la realidad y, en especial, de la realidad mejicana; pues, según este autor, en México, sucedían cosas muy extrañas y distintas a las que él estaba habituado.

La figura de Massimo Bontempelli —introductor del realismo mágico[48] en Italia— se ha nombrado reiteradas veces como una posible influencia del escritor barcelonés. Esto es debido a que el autor italiano publicó *La dona dels meus somnis*, en *Quaderns literaris*, el año 1935. Seguramente, Calders leyó la obra del autor italiano pues, en la misma revista, él publicaría un año más tarde su primer libro de cuentos, *El primer arlequí.*

Que ambos escritores hayan tenido contacto con el realismo mágico no les excluye de su condición de autores fantásticos. Es fundamental comprender que el realismo mágico es un movimiento cultural o, por así decirlo, es una tendencia de la narrativa hispanoamericana y el relato fantástico, un género.

2.3. La visión del mundo

Una cosa es evidente, Cortázar y Calders tienen una visión del mundo peculiar. De hecho, no puede pasarnos por alto que ambos escritores vivieron en la Europa de entreguerras, una época en que los movimientos culturales y artísticos buscaban renovación. No sólo en Europa, en otros continentes también se sufría una gran crisis de valores, tanto culturales, como ideológicos, y la literatura —entre otras disciplinas— intentará romper con esa práctica de valores tradicionales.

Por un lado, Julio Cortázar se sentirá identificado con el Existencialismo y, más tarde, con el Surrealismo francés. Por el otro, el Grup de Sabadell y parte de la tradición

[47] http://www.tv3.cat/videos/2419659. Entrevista del programa "Identitats", dirigido y presentado por Josep Maria Espinàs, el 28 de septiembre de 1984. Consultado on line, julio de 2013.
[48] En la revista internacional que Massimo Bontempelli funda en 1926, "900: Cahiers d'Italie et d'Europe", encontramos a todos los intelectuales cosmopolitas del llamado Novecentismo. En ella, Bontempelli formula su poética sobre el *realismo mágico* que, "según el modelo francés, invita al artista moderno a descubrir el encanto del inconsciente y de las aventuras impredecibles, pero sin renunciar al control de la razón humana." http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/786633. Extraído y consultado on line, 27 de junio de 2013.

Novecentista[49] seducirán al joven Pere Calders. Para comprender la obra de ambos escritores, debemos reflexionar sobre cuál era su visión del mundo, pues esta manera tan particular que tenían de ver la realidad será, en cierto modo, causante de sus estilos narrativos.

Para ahondar en este punto, disponemos del ya famoso discurso teórico "Algunos aspectos del cuento", donde Julio Cortázar señala:

> Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografía bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.[50]

Cortázar está convencido de que existe un mundo semejante al nuestro, oculto y de difícil acceso, pero no por eso infranqueable. Ese mundo misterioso y enigmático es el que le interesa al escritor, no la realidad racional gobernada por unas leyes inalterables que vedan los procesos imaginativos de los artistas.

Muy semejante —por no decir igual– es la visión del mundo de Pere Calders. Para el escritor catalán, la realidad está repleta de irrealidades:

> I és que, en definitiva, no hi ha coses estranyes, el que és estrany és la realitat. [...] M'han passat una colla de coses que si les vull reduir a una cohesió matemàtica, a una realitat científica, me les veuré negres. Fer la crònica d'aquesta mena de veritat que no veiem ha estat la meva fixació des que era nen fins ara."[51]

---

[49] Para saber más: J.Melcion, *Cròniques de la veritat oculta, de Pere Calders*, Barcelona, Empúries, 1986.
[50] J.Cortázar, "Algunos aspectos del cuento". Originalmente publicado en *Diez años de la revista, "*Casa de las Américas", nº 60, La Habana, julio de 1970. Extraído y consultado on line, 27 de julio de 2013: http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html.
[51] J.Guillamon, *Pere Calders, entre la realitat i la màgia*. Publicat a l'*Avui de Diumenge*, 1-IX -1985, p. 4.

Estas declaraciones nos llevan a la conclusión de que el discurso narrativo de los dos autores sigue un camino parejo. Podríamos decir que, aunque las situaciones personales de cada uno sean diferentes, han fondeado en un mismo puerto. Vemos que existen dos realidades en los relatos de ambos escritores: la cotidiana, que funciona como base del relato, y la *otra realidad,* en la que Cortázar busca "las excepciones a esas leyes"[52] y Calders "aquesta mena de veritat que no veiem."[53]

Si una de estas realidades faltara, sería imposible que la otra existiera, pues ambas se complementan. Lo interesante es que los dos autores, alejados el uno del otro —me atrevería a decir, que sin conocerse—, tengan unas inquietudes de búsqueda tan afines y que, a su vez, y a través de la literatura, intenten explicar de modo semejante su cosmovisión, donde la lógica y la coherencia son de dudosa credibilidad.

En este apartado, hemos dado cuatro pinceladas sobre la perspectiva que Cortázar y Calders tienen del universo que les rodea; pero no se ha mencionado que, de hecho, esta actitud que adoptan frente la vida, contribuye, en gran medida, al carácter autobiográfico que se refleja en muchas de sus obras. En su ensayo *Del cuento breve y sus alrededores,* Julio Cortázar opina que un buen cuento —especialmente el fantástico— nace de procesos neuróticos, de pesadillas que el escritor sueña o percibe bajo estado de trance y que se siente en la necesidad de exteriorizar. Avanzando en el texto, Cortázar revela: "me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor."[54] Pere Calders insistió reiteradas veces que su obra contaba con un fuerte componente biográfico: "el que faig és una recreació: explicar personalment alguna cosa que he vist o he imaginat;"[55] o "Encara que pugui semblar una cabriola verbal, us puc assegurar que en tots els meus contes hi ha una càrrega autobiogràfica, tot el que explico m'ha passat a mi d'una manera o altra."[56] María Campillo observa que, detrás del autobiografismo del escritor catalán, se esconde una visión muy concreta del mundo:

---

[52] Ver pie de página 16.
[53] Ver pie de página 17.
[54] J. Cortázar, *Del cuento breve y sus alrededores.* Consultado on line, 27 de julio de 2013, http://www.letralia.com/aula/magister/060101cortazar.htm.
[55] J. Faulí, *Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana*, *Serra d'Or XXI*, núm 240, setembre 1979, p.14.
[56] L. Busquests, *Plomes catalanes contemporànies,* Barcelona, Grup Promotor-Edicions del Mall, 1980, p.88.

> Es tracta d'una captació del «real» fèrriament subjecta al punt de vista i que s'expressa, en el pla literari, en un sentit antitètic al vuitcentista. Una mirada, doncs, no pas orientada a l'explicació del món com una construcció orgànica (amb causes i efectes lògics) sinó dirigida a tractar de «veure les coses tal com són» (no tal com s'ordenen segons una visió prèvia concatenada, sinó amb totes les seves escletxes), que vol dir, sobretot, *tal com ell les veu*, és a dir, segons la fal·làcia narrativa, tal com ell les *vol veure* o tal com vol que les veiem en el pla de l'escriptura.[57]

[57] M. Campillo, *La mirada de Pere Calders*, dins M. Casacuberta/M. Gustà, *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 109.

3. TÉCNICAS Y MUNDOS ASOCIADOS A LO FANTÁSTICO

Hemos visto que el relato neo-fantástico actual ha superado al fantástico tradicional renovando los temas, los protagonistas, los ambientes y el tratamiento del miedo. Pero no solo eso, los autores modernos han utilizado una serie de técnicas concretas que han participado directamente en esta redefinición del género. Examinaremos estos recursos[58] agrupándolos según su naturaleza. Distinguiremos entre: técnicas de estilo, recursos para acceder a lo fantástico, nociones e ideas asociadas a lo fantástico y, por último, figuras retóricas.

3.1. Técnicas de estilo

En esta sección, nos centraremos en algunos de los recursos más representativos como: el narrador, la sintaxis, las expresiones figuradas…; pero, sobre todo, el uso y manejo del lenguaje en la narrativa de Julio Cortázar y Pere Calders.

3.1.1. El léxico

Los fantasmas, los espectros, las apariciones, los vampiros, etc. —es decir, los seres y elementos sobrenaturales—, además de existir como leyendas en el lenguaje oral, han sobrevivido hasta nuestros días gracias al lenguaje escrito; si lo fantástico o extraño no se menciona, no existe. Por este motivo, los relatos neo-fantásticos pretenden quebrantar la lógica con una lengua escrita realista y clara. A pesar de esto, el lenguaje de lo *fantástico nuevo* debe considerarse de manera singular, traducir el léxico de lo sobrenatural nos llevaría, en muchas ocasiones, a un significado engañoso y desigual de lo que el escritor ambiciona.

Pongamos como ejemplo el protagonista de *Carta a una señorita en París:*[59] un hombre que "vomita conejitos."[60] Es evidente que expulsar conejitos vivos del estómago

[58] Para analizar las técnicas relacionas con el cuento fantástico hemos utilizado las obras que se citan en la introducción (ver p. 3).
[59] J. Cortázar (B), p. 9.
[60] Gran parte de la crítica literaria ha interpretado la acción de vomitar conejos como obsesiones o pesadillas del autor, puesto que Cortázar afirmó que este cuento lo escribió en un momento de gran tensión personal en que sentía náuseas constantes, como si vomitara. Pero de esta cuestión hablaremos en el apartado: 3.3.1 *Los sueños*.

es materialmente imposible. En este relato, los conejitos representan el elemento fantástico que surge de la otra realidad; la acción de "vomitarlos" debe interpretarse como una metáfora o símbolo que el lector implícito ha de descifrar, y decimos "descifrar" porque, para este tipo de imágenes —vomitar conejitos—, no hay una analogía establecida. Debemos tener en cuenta que, aunque estas metáforas estén escritas con un vocabulario familiar, las definiciones que nos sugieren los diccionarios convencionales para descifrar las metáforas son inadecuadas para la narrativa, tanto la fantástica como la realista; en consecuencia, la participación del lector es una pieza clave para descodificar estos símbolos. Los ruidos de *Casa tomada;* las flores de *Ómnibus;* las mancuspias de *Cefalea; y* el tigre de *Bestiario*, son elementos comparables a los conejitos de *Carta a una señorita en París;* componentes que asoman desde el "otro lado" convirtiendo el texto en fantástico, y que el lector acaba por aceptar de forma natural.

Al igual que Cortázar, Calders utiliza el lenguaje de manera semejante, y los elementos extraños son introducidos en el texto con gran naturalidad. El protagonista de *Els catalans pel món* conversa con un loro de habla catalana. Primeramente, nada tiene de extraordinario que un loro hable, pero en este caso en concreto, el loro piensa, razona y dialoga con un vocabulario idéntico al de un humano: "—No us emboliqueu. Si us sent el Gran Intèrpret esteu perdut."[61] En *Un trau a l'infinit,*[62] un descubrimiento tan importante como es la cuarta dimensión recibe una importancia anodina y queda subestimado: "—Mira, Ramires: ¿vols dir que això de la quarta dimensió corria pressa?"[63] En *L'esperit guia,*[64] descarrila un tren a la misma hora diariamente; pero, según el director de la compañía de ferrocarriles, es una *especie* de *tic* al que no se debe dar mayor trascendencia. Todos estos sucesos son narrados como si nada excepcional hubiera ocurrido; el léxico que se utiliza en estos diálogos y los acontecimientos son conocidos, próximos y cotidianos.

Los dos autores tienen la necesidad de trastocar la visión del lector; por eso, y con ayuda del lenguaje, sitúan los elementos sobrenaturales en un plano habitual sin

[61] P. Calders (CVO), p. 180.
[62] P. Calders (ISC), p. 529.
[63] P. Calders (ISC), p. 530.
[64] P. Calders (ISC), p. 183.

darles casi importancia.[65] Ahora bien, el tratamiento de estos sucesos fantásticos no es el mismo en los dos autores. Mientras Cortázar introduce en sus narraciones ruidos, tigres, mancuspias, conejos, etc, y los deja transitar por el discurso narrativo como si fueran un elemento más, describiéndolos con un léxico sencillo; Calders manipula el lenguaje literario y se sirve de este para describir y ridiculizar seres y acontecimientos también extraordinarios, como vampiros, fantasmas o extraterrestres, etc.

En *Els catalans pel món,* el protagonista se encuentra por casualidad un loro de Cadaqués que habla, pero lo chocante es que, además de platicar clara y coherentemente, el loro se expresa en un catalán correctísimo: "Va dir-ho en un català tan correcte que de moment se'm va tallar l'alè."[66] Otro ejemplo lo encontramos cuando el personaje de *El millor amic* —un *boletaire*— describe a un amigo el encuentro que ha tenido con un extraterrestre, y la importancia recae en la particularidad de su dialecto, no en la figura del extraterrestre:

> Em vaig quedar glaçat, potser pel to metàl·lic de la seva veu, potser perquè em va parlar en un català de curiosa ressonància, qui sap si amb accent tortosí…[67]

También nos sirve de ejemplo el cuento *No s'ademeten corones,*[68] en el que el alma de un difunto llama por teléfono a un amigo el día después de su defunción para expresarle su malestar porque no puede llevarse el tocadiscos *al más allá.* Lo original de la situación no es la llamada en sí, sino cómo el autor desmitifica los códigos del otro mundo con el lenguaje: "semblava que em parlés des de la frontera, amoïnat per una qüestió de papers."[69] A menudo, Calders se dirige a los fantasmas, vampiros, y los elementos sobrenaturales con un trato de cortesía. En *La consciència, visitadora social,*

---

[65] El escritor hispanoamericano, aunque en muchas ocasiones nombre el elemento extraño al principio del relato —semejante a *La metamorfosis* de Kafka—, suele introducir el elemento sobrenatural de manera gradual. En *Bestiario* se habla del tigre desde el principio del cuento; los ruidos de *Casa tomada* se van produciendo mientras se va desarrollando el relato; el protagonista de *Axolotl* va cada día al acuario y así establece, paulatinamente, un contacto con el mundo submarino; o, en *Carta a una señorita en París,* los conejitos forman parte del cuento desde el inicio de este y, de manera gradual, irán invadiendo el relato. A diferencia de la narrativa cortazariana, los elementos mágicos en la obra del escritor catalán suelen aparecer inesperadamente y, a raíz de estos, se va desarrollando el relato. En *Historia natural,* un tigre se presenta de repente en la casa, en *L'arbre domèstic,* y en *L'any de la meva gràcia,* tanto el árbol gigante como el *don* de las manos pintoras, son objetos y acontecimientos que emergen de manera súbita.

[66] P. Calders (CVO), p. 180.

[67] P. Calders (ISC), p. 537.

[68] P. Calders (ISC), p. 549.

[69] P. Calders (ISC), p. 554.

el protagonista le dice a su ángel de la guarda: "—No es molesti més, no, que jo tot sol em faré les inútils reflexions del cas.—".[70] En el relato *El millor amic*,[71] sorprende el trato de cortesía del protagonista hacia el extraterrestre: "…No diré que em fes por [el extraterrestre], però tampoc no em feia goig. De sobte, ell que em diu: « Bon dia i bon ahora», i jo que li contesto: «Salut hi hagi!».

3.1.2. La sintaxis

Cortázar no ridiculiza los elementos sobrenaturales; pero, a diferencia del autor catalán, rompe con la sintaxis ortodoxa, juega con el léxico y destruye sintagmas, siempre con el objetivo de desfamiliarizar y provocar una reacción en el lector. Este empeño por destruir la sintaxis, y por lo tanto las normas, lo podemos observar en el principio de *Las babas del diablo*:

> Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera persona del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir*: yo vieron subir la luna*, o *nos me duele el fondo de los ojos*, y sobre todo así: *tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus nuestros vuestros sus rostros*. Qué diablos.[72]

Asimismo, el título del libro *Todos los fuegos el fuego*[73] es también una provocación sintáctica que ratifica las ganas de renovarse y experimentar[74] del escritor hispanoamericano. Pero no sólo eso, Cortázar inventa palabras nuevas[75] o con un significado distinto al esperado; un caso concreto serían los famosos *cronopios, los*

[70] P. Calders (CVO), p. 89.
[71] P. Calders (ISC), p. 536.
[72] J. Cortázar (LAS), p. 520.
[73] J. Cortázar (TFF), p. 353.
[74] Fíjese como otros títulos de las obras cortazarianas también juegan con la sintaxis: *La vuelta al día en 80 mundos* o el *Fin del mundo del fin*, entre otros.
[75] En la narrativa de Julio Cortázar aparecen palabras que, a priori, podríamos pensar que son invención del autor porque no se hallan en el DRAE, pero que, sin embargo, sí existen; por ejemplo *las* 'mancuspias': "Originarias de ciertas zonas de Suramérica, las mancuspias son ―como las sirenas, la esfinge y el centauro― seres de naturaleza híbrida que ―también a semejanza del ornitorrinco― comparten características de diferentes especies animales." Aníbal Schutz, *Leyendas verdaderas de la Pampa*, Montevideo, Giuseppe Lampa Ed, 1945, p. 77. Lo mismo ocurre con la palabra 'casoar'*;* al igual que 'mancuspias' no aparece en el DRAE, pero localizamos este lema en el diccionario histórico de la Academia de 1936 (B-Cevilla) como una voz que en portugués y francés recuerda a un ave corredora parecida al avestruz; http://ntlle.rae.es/, consultado en julio de 2013.

famas y *las esperanzas,*[76] o el título del libro de poesía *Pameos y meopas*, que se origina jugando con las letras de la palabra 'poema'.

En *La señorita Cora*, a pesar de que las oraciones mantienen su estructura sintáctica, la alternancia constante de narradores provoca desorden en el conjunto del texto. En una oración como "al rato vino mamá y qué alegría verlo tan bien",[77] participan dos personajes: el nene y la madre. No hay marcas textuales que señalen el cambio de voz, es el propio texto el que va marcando el ritmo siempre con un narrador en primera persona que adquiere múltiples puntos de vista: el del protagonista enfermo, el de la madre, el del doctor, el de la enfermera; y al cual el lector debe adaptarse.

Al igual que el escritor hispanoamericano, Pere Calders también inventa palabras. En *Refinaments d'ultramar,*[78] el escritor catalán bautiza una nueva especie de pescado comestible con el nombre de *shilayo.* La narración *Antaviana* versa sobre la creación de la palabra que da titulo al relato: "Una vegada, un nen que es deia Abel, es va inventar una paraula nova: antaviana."[79] o, en *Reportatge d'un dia repetit,*[80] los martes duran tres días seguidos, y el problema se resuelve pensando nuevos nombres para cada martes repetido: "Primarts, Domarts, Trimarts, Tretamarts…" Para Calders, sin embargo, es más productivo el manejo y manipulación de las expresiones figuradas, tal y como anotamos en el apartado siguiente.

3.1.3. La expresión figurada

En la literatura de lo fantástico es frecuente hallar enunciados figurados que se convierten en realidad. Oscar Hahn —basándose en Todorov— plantea que:

---

[76] En una entrevista del programa 'A fondo' –ver pie de página 9– , Julio Cortázar explica el nacimiento de los 'cronopios'. El autor cuenta que estando en el entreacto de un concierto tuvo la sensación de que: "había en el aire personajes indefinibles, una especie de globos que yo los veía de color verde, muy cómicos, muy divertidos y muy amigos que andaban por ahí circulando. Y su nombre era cronopios, se llamaban cronopios y venían así." Dicha entrevista continúa aclarando que los 'cronopios' equivalen a los poetas, a los personajes asociales que viven al margen de la sociedad; los 'famas' son todo lo contrario, los gerentes de bancos, presidentes de las repúblicas, en suma, la gente que defiende un orden formal; y por último, las 'esperanzas' que, según Cortázar, son personajes a mitad de camino que se ven influenciados por los 'cronopios' y los 'famas' de manera directa.

[77] J. Cortázar (TFF), p. 173.

[78] P. Calders (IS), p. 604.

[79] Extraído de http://www.viasona.cat/grup/sisa/antaviana/antaviana, consultado on line 10 de agosto de 2013.

[80] P. Calders (DTM), p. 393.

> Lo sobrenatural se produce a veces cuando una expresión figurada se toma en sentido literal. La aparición de elementos fantásticos suele ser anunciada por expresiones figuradas que posteriormente devienen acontecimientos.[81]

En la narrativa de Calders, y con respecto al lenguaje, es significativo el uso de las expresiones figuradas, donde se produce un conflicto entre el sentido literal y el figurado. El escritor catalán es consciente de que el lector contemporáneo tiene unas ideas preconcebidas de cómo deben ser los elementos sobrenaturales, por eso, el autor se apodera de estos tópicos y los moldea ingeniosamente generando una nueva realidad. Expresiones como "Adam tenia més de la meitat de la paciència del món"[82] o "tocar de peus a terra"[83] [refiriéndose a un espíritu] pueden comprenderse de manera literal o figurada. En *O ell, o jo,* el personaje del relato se encuentra con un ser igual a él, del cual comenta que: "… és que s'assemblava tant a mi, que era com jo mateix davant meu. Era com la meva imatge fora del mirall, dotada d'independència",[84] el resultado de este encuentro es, realmente, el descubrimiento de sí mismo. Analizar de manera literal los tópicos figurados en la narrativa de Calders llega a tal extremo que relatos como *El desert* se basan totalmente en la interpretación de una de estas expresiones. Al protagonista se le escapa la vida pero: "just en el moment del traspàs, aferrà alguna cosa amb la mà i va tancar el puny amb força, empresonant la vida."[85] El personaje del cuento sabe que su existencia permanece aprisionada en su puño e, inevitablemente, en el momento que abra la mano morirá; así es que, de nuevo, las fronteras entre el sentido figurado y el real han desaparecido.

3.1.4. El narrador

En todo relato existe un pacto interno entre el narrador y el lector[86] que, a priori, consiste en que el lector se cree lo que va a leer sin preguntar ni verificar las relaciones que existen entre las palabras y los sucesos que se narran. Nadie somete el lenguaje

[81] O. Hahn; *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano,* Santiago – Chile, Andrés Bello, 1988, pág. 16.
[82] P. Calders, *Tots els contes*, dentro *El primer arlequí,* Barcelona, Ed. 62, 2008. p.14.
[83] P. Calders (CVO), p. 184.
[84] P. Calders (CVO), p. 191.
[85] P. Calders (CVO), p.71.
[86] Esta idea la elaboró el teórico literario Philippe Lejeune en *Le Pacte autobiographique*, 1975.

literario a examen, y mucho menos en las narraciones fantásticas o maravillosas. Es bien sabido que, para dotar un texto de mayor credibilidad, el narrador tiene que ser en primera persona: o bien el mismo protagonista narra la historia, o bien es un narrador testimonio. La narración puede estar escrita desde un punto de vista interno –por lo tanto subjetivo–, o desde un punto de vista externo –se describe solamente lo que se observa–; sea cual sea la modalidad empleada dentro de un relato, las voces narrativas pueden ser muy diversas: un hombre rico, un acróbata, un niño, un objeto, un animal provisto de voz… Por norma general, los cuentos fantásticos suelen ser en primera persona, pues el objetivo es aproximar al lector a la ficción; una ficción que muchas veces se opone a la realidad del receptor y la voz narrativa que, a menudo, se sienten extrañados por los sucesos narrativos.

En la obra de Julio Cortázar destaca la multiplicidad de voces narrativas y, por lo tanto, de puntos de vista. En *Las babas del diablo*,[87] el lector se pregunta quién es el narrador, y es que, en este relato, identificamos a tres: un primer narrador experto; un segundo, que equivaldría al objetivo de una cámara fotográfica, y un tercero, que coincide con el protagonista. La alternancia entre los narradores y puntos de vista en el relato del escritor hispanoamericano es tal que ni el autor sabe con certeza cómo narrar el cuento:

> Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.[88]

En *Las babas del diablo*,[89] tenemos a dos narradores en primera persona y uno en tercera. Lo que realmente lo hace especial, sin embargo, es que los dos narradores en primera persona tienen puntos de vista distintos –uno interior y el otro exterior– y el texto se va configurando gracias a la información de ambos. Esta variación en las voces narrativas también se halla en otros relatos como *La noche boca arriba*,[90] *La señorita Cora*[91] y *Todos los fuegos el fuego*,[92] entre otros.

[87] J. Cortázar (LAS), p. 520.
[88] J. Cortázar (LAS), p. 123.
[89] J. Cortázar (LAS), p. 520.
[90] J. Cortázar (FJ), p. 72.
[91] J. Cortázar (TFF), p. 170.
[92] J. Cortázar (TFF), p. 353.

Se ha dicho que es la primera persona la que dota al texto de verosimilitud y cercanía al lector. Si esto es así, ¿por qué utiliza Julio Cortázar la tercera persona en muchos de sus cuentos breves? Según Alazraki: "aunque el narrador es ajeno a los conflictos y al destino de los personajes […] el punto de vista no es jamás neutro u objetivo como correspondería a un narrador omnisciente o exterior."[93] Cortázar manipula el estereotipo de la tercera persona exterior, por una interior capaz de conocer las situaciones y los pensamientos de los personajes; además, el tono de esta voz narrativa es como si fuera la voz de los mismos personajes de la ficción con un léxico familiar y próximo. Es bueno fijarse, por ejemplo, en un pasaje de *Circe*, que aún siendo un narrador en tercera persona, se sitúa dentro de la mente del protagonista —punto de vista interno—, y emplea un registro acorde al de un adolescente; "Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos […] A veces pensaba si Delia sabría exactamente lo que se murmuraba. Hasta los Mañara eran raros…"[94]

En la gran mayoría de la producción de Pere Calders, el narrador es un personaje testimonio en primera persona; "Vint-i-cinc dels trenta-un contes de *Cròniques de la veritat oculta* estan escrits en primera persona;"[95] no obstante, Calders insiste en quebrantar las normas utilizando la figura del narrador para alejarse del lector. El desplazamiento se produce en el momento en que el narrador-protagonista demuestra que posee unos conocimientos previos de los elementos sobrenaturales. J. Melcion manifiesta que: "el narrador se situa, ja d'entrada, en un pla d'interpretació de la realitat totalment diferent al lector."[96] En *La consciència, visitadora social*, el protagonista siente una sensación física extraña, exactamente un *pessigolleig metafísic*, que sin vacilación alguna atribuye su ángel de la guarda: "«Deu ser ell!». Es gira i, en efecte, es topa amb l'àngel! Pero automáticamente, el narrador busca un acercamiento con el lector implícito matizando que: "En diu «l'àngel» per expressar la seva hibridresa, però s'adona que en cap història sobrenatural no se'l podria classificar així."[97]

[93] J. Alazraki, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994, p.136.
[94] J. Cortázar (B), p. 137.
[95] J. Melcion, p. 77.
[96] J. Melcion, p. 79.
[97] P. Calders (CVO), p. 86.

Según Melcion, esta aproximación hacia el receptor del texto es equivalente al pacto interno que hemos nombrado con anterioridad, y es justo en ese instante cuando se establece la conexión de complicidad entre narrador y lector. El final de *L'home i l'ofici* también nos sirve de ejemplo para mostrar esta técnica de alejamiento y acercamiento; el espíritu del inventor llama por teléfono al cuerpo físico de este; la reacción convierte al protagonista del cuento en un ser acostumbrado a estos acercamientos sobrenaturales, pues parece que estuviera esperando la llamada: "–Sí, sóc jo. Ja ho has trobat? Ja ho tens? Vinc de seguida."[98] Un último caso que refleja este proceso de distanciamiento de la voz narrativa es el principio de *L'esperit guia:*

> Tinc somnis profètics, pressentiments alertadors, trec partit de la telepatia i, a casa meva, fora d'èpoques de veritable penúria econòmica, hi ha hagut sempre fantasma.[99]

Damos por cerrado el apartado de técnicas de estilo concluyendo que Cortázar maneja las metáforas de forma singular, inventa vocablos y, en varias ocasiones, rompe con la sintaxis. Entretanto, Calders usa el léxico y la voz narrativa de manera artificiosa desmitificando los tópicos y, además, aferrándose a las expresiones figuradas como si fueran verdades absolutas. Observamos que, aunque el empleo del lenguaje sea distinto en la producción literaria del escritor hispanoamericano y del catalán, ambos muestran un léxico claro, conciso y de fácil comprensión; huyen de barroquismos y optan por eliminar aquellos elementos superficiales, otorgando ligereza al texto que, en algunos pasajes, recuerda la oralidad. Muchos de los personajes-narradores de Cortázar pertenecen a la clase media argentina, hablan un idioma que se ajusta en el tono, en el tema y en el ambiente de la narración. Una cita de *Lejana* nos servirá de ejemplo: "M'hijita, la última vez que te pido que me acompañes al piano. Hicimos un papelón."[100]

En la narrativa de Calders son habituales expresiones y un léxico característico de su tierra natal; palabras como 'bonior, bleix, llepolies, o quòniam'[101] reflejan el interés del autor por los diversos registros de la lengua catalana. El escritor barcelonés sentía una gran admiración por su idioma, por este motivo, no sorprende la invención de

[98] P. Calders (CVO), p. 148.
[99] P. Calders (CVO), p. 183.
[100] J. Cortázar (B), p. 430.
[101] Estas palabras se recogen en diferentes relatos de *Cròniques de la veritat oculta*.

palabras y el juego con las expresiones figuradas, tal y como se ha ejemplificado, además, en su narrativa, utilizará un lenguaje próximo pero, al mismo tiempo, elegante y preciso, enriqueciendo, así, su lengua natal.

En suma, con una lengua estándar[102] ambos autores explican lo anormal de manera verosímil, y a través del uso peculiar del lenguaje procuran fijar unas conexiones entre los elementos sobrenaturales y la realidad. De ahí se deriva que Cortázar y Calders reclaman un lector creativo que sea capaz de armonizar, a través del léxico, las dos realidades que conviven en un mismo plano.

3.2. Recursos para acceder a lo fantástico

Cortázar y Calders comparten la idea de que existe un universo equivalente al nuestro el cual, de vez en cuando, emerge y se mezcla con la realidad cotidiana; así, mostrar la *otra realidad* es uno de los objetivos principales de los dos escritores. En el apartado que continúa, nombraremos los mecanismos más notables que emplean y comparten ambos autores para mostrar esta nueva postulación de la realidad.

3.2.1. Lo irracional

Se ha mencionado que el género fantástico nace en el siglo XIX como reacción al Racionalismo:[103] corriente filosófica europea que, en general, defiende el uso de la razón frente a la fe y la percepción sensorial, pues —según los racionalistas— el conocimiento que procede de los sentidos puede ser engañoso. La literatura realista siempre terminará siendo una mimesis de la realidad: la ambigüedad, la indeterminación y el descrédito de las postulaciones científicas son características de la nueva literatura del XX que, en el fondo, lo que pretende es establecer unas relaciones entre las posibles alternativas existenciales y la lógica realista.

Todas las narraciones fantásticas se apoyan en una base real. El mundo de la fantasía, de lo extraño, es decir, el lugar de donde nacen los elementos sobrenaturales

[102] Con respecto al lenguaje, Pere Calders recuerda de su etapa escolar que "el director d'aquesta escola sempre ens deia que si volíem escriure, ho havíem de fer tal com parlàvem", extraído de: http://videosdigitals.uab.es/, consultado on line, 10 de agosto de 2013, minuto 00:41h.
[103] Ver página 7-8.

existe gracias a que hay otra realidad con la que cotejarla. Si nosotros fuéramos vampiros inmortales, seguramente, la *otra realidad* —la desconocida— sería habitada por humanos mortales.

Nada une a Julio Cortázar con el Racionalismo, al contrario, el escritor argentino, mucho más cercano al Existencialismo, afirma que:

> Nadie oye sin horror a Kierkegaard —concluye— proclamando el pecado del conocimiento, la mentira de la razón; nadie aceptará sin desmayo que la nada nos agobie *precisamente porque hemos elegido el árbol de la ciencia,* y porque la libertad ha muerto con el amanecer de la razón.[104]

Con esta cita, Cortázar nos da a entender que no todo lo real es verdadero. La razón limita el pensamiento, mata la libertad, cierra las puertas a la imaginación; es decir, destruye las posibles pasarelas hacia la *otra realidad* que tanto anhelan los surrealistas. Con lo irracional nace el experimento y la posibilidad de caminar nuevas rutas, por eso, en muchos de sus relatos, la *sinrazón* sirve de instrumento para explorar zonas vedadas por la tradición racionalista.

El escritor argentino analiza esta *otra* realidad desde el *lado de acá*, como sucede en: *El perseguidor, Los buenos servicios, La autopista del sur, La salud de los enfermos*, etc, en todos estos relatos la base narrativa se sitúa en nuestra realidad; desde el *lado de allá*, como es el caso de *Axolotl*, cuyo narrador es un pez con consciencia de humano integrado en el *lado de allá*. y, una gran mayoría de relatos con las dos realidades mezcladas durante todo el discurso narrativo, por ejemplo: *Las babas del diablo, Las armas secretas, El otro cielo* o *Circe.* Lo trascendente es que Cortázar "sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable;"[105] y analiza la realidad desde *este lado de acá* o del *lado de allá.*[106]

---

[104] J. Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 89.

[105] J.Cortázar, "Algunos aspectos del cuento". Originalmente publicado en *Diez años de la revista "*Casa de las Américas", nº 60, La Habana, julio de 1970. Extraído y consultado on line, 27 de julio de 2013: http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html.

[106]Esta manera tan peculiar de nombrar las diferentes realidades la encontramos en la novela *Rayuela*, que se divide en tres partes: del *lado de allá* —París—, del *lado de acá* —Argentina—y *de otros lados*—parte prescindible del relato—.

¿Por qué el protagonista de *Carta a una señorita en París* vomita conejitos blancos? Imposible responder a esta pregunta desde un punto de vista racional. La acción de expulsar conejos se ha convertido en una rutina para el personaje que convive con lo irracional de forma natural: "No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose."[107] Los protagonistas de *Ómnibus* actúan conforme a sus pensamientos, sin darse cuenta violan unas reglas que desconocen: viajar con flores y apearse en una parada concreta; la pareja de desconocidos ha infringido un orden que los convierte en seres distintos: "—Eran insoportables —protestó él—. ¿Usted vio cómo se habían puesto de acuerdo para clavarnos los ojos?"[108]

El escritor barcelonés manifiesta con respecto a la realidad: "el que en diem la realitat està ple d'irrealismes [...] I és que, en definitiva, no hi ha coses estranyes, el que és estrany és la realitat."[109] Por consiguiente, sea cual sea el punto de arranque, ambos creen en la existencia de otro mundo que interacciona con el nuestro, y la única manera de acceder a ese universo desconocido es a través de la realidad tal y como la conocemos.

Calders observa desde el *lado de acá* las intrusiones del *lado de allá*, esto lo percibimos porque, a menudo, los personajes de la literatura caldersiana se asombran y preguntan por los sucesos sobrenaturales. En *El meu millor amic*, cuando el protagonista se encuentra con un extraterrestre afirma: "L'home estava molt excitat […] —Jo no somio ni pateixo al·lucinacions…"[110] En *La ratlla i el desig,* la casa del personaje, con esposa incluida, se traslada de lugar por arte de magia, el marido no se lo puede creer: "Què feu en aquest lloc, tu i la casa?"[111] El protagonista de *Les mans del taumaturg* observa desde la ventana de su casa cómo unas manos, no sujetas a ningún cuerpo, convierten una abeja en una bola de papel; el acto es tan trascendental que no puede evitar personarse en casa de su vecina desconocida: "—Veniu per les mans, no? —Sí. Efectivament, senyora."[112]

---

[107] J. Cortázar (B), p. 11.
[108] J. Cortázar (B), p. 68.
[109] J. Guillamon, *Pere Calders, entre la realitat i la màgia*, entrevista del *Avui*, 1 de octubre de 1985.
[110] P. Calders (IS), p.536.
[111] P. Calders (CVO), p.81.
[112] P. Calders (CVO), p. 211.

A diferencia del escritor argentino, en la narrativa de Calders se narran sucesos totalmente lógicos de manera irracional. En *Invasió subtil,* el protagonista del relato se encuentra con un japonés que no se parece en nada al prototipo imaginario que éste tenia de los orientales: "A l'hostal Punta Marina, de Tossa, vaig conèixer un japonès desconcertant, que no s'assemblava en cap aspecte a la idea que jo tenia formada d'aquesta mena d'orientals."[113] Según va prosiguiendo el texto, el lector cada vez duda más del narrador-protagonista, pues nada hay de extraño en la figura del supuesto japonés, lo irracional sólo lo percibe el narrador. Su obstinación llega hasta tal punto que se pelea con su esposa, de quien afirma: "sembla que es complagui a no raonar".[114]

El origen de lo irracional es distinto en relatos como *L'arbre doméstic* o *Un trau a l'infinit.* En el primero, es la propia naturaleza la que desafía la razón y la ciencia:

> Un matí, en llevar-me, vaig veure que en el menjador de casa meva havia nascut un arbre. Però no us penseu: es tractava d'un arbre de debò, amb arrels que es claven a les rajoles i unes branques que es premien contra el sostre.[115]

En el segundo caso, el invento de una máquina capaz de transportar elementos a la cuarta dimensión ha absorbido —literalmente— a una joven: "Però, i la senyoreta? […] —És aquí, però no sabem si ha estat proyectada cap al futur o cap al passat."[116] En este caso, podemos destacar, por un lado, que el componente irracional desafía la interpretación racional y, por el otro, la ineficiencia del progreso y de los avances científicos para dar respuesta a lo sucedido.[117]

Aunque pueda parecer *un sinsentido,* lo irracional, en los relatos de Cortázar y Calders, sigue un orden estructurado perfectamente lógico. Continuando con algunos de los ejemplos que hemos citado, en *No se culpe a nadie*, el relato comienza con la observación de que "el frío complica siempre las cosas", hace fresco y por tanto, es normal la actitud del personaje: abrigarse, en este caso, con un pulóver. A partir de

[113] P. Calders (IS), p. 527.
[114] P. Calders (IS), p. 528.
[115] P. Calders (CVO), p. 181.
[116] P. Calders (IS), p. 533.
[117] A la mayoría de los personajes caldersianos les cuesta admitir lo irracional, por consiguiente, siempre van en busca de un testigo que corrobore lo sucedido. Este comportamiento lo encontramos en: *L'arbre domèstic*, *Raspall, Invasió subtil, Un trau a l'infinit, El millor amic, Història natural*, entre otros.

entonces, el relato se desarrolla de forma lineal, otra cosa distinta son las complicaciones que puedan surgir en torno al simple acto de resguardarse del frío. En *Invasió subtil,* todo el texto sigue un hilo argumental: un hombre cena en el restaurante de un hotel, mantiene una conversación con otro de su misma especie y regresa a la habitación para contarle la experiencia a su mujer. El cuento se organiza de forma coherente y racional, independientemente de lo descabellados que sean los pensamientos del protagonista.

Resumiendo, advertimos algunas similitudes en los relatos de ambos autores: los dos parten de la cotidianeidad, de situaciones y estructuras estereotipadas como puede ser una familia, una pareja, la acción de subirse a un autobús, la visita de un amigo, ir a comer a un restaurante, etc.; pero, además, siempre acostumbra a manifestarse algún elemento o suceso que irrumpe en lo común, perturba la consciencia e, inevitablemente, la normalidad se altera. El lector implícito se inquieta al no saber en qué lugar colocar el elemento fantástico que, de forma automática, se ha instalado en su realidad contraviniendo hábitos y costumbres. Lo irracional y lo racional comparten un único universo, situaciones y acciones extravagantes pueden darse en cualquier instante y en cualquier lugar; hemos visto que la *sinrazón* es igual de real que lo lógico pues lo irracional no invalida lo racional, ni viceversa.

La mayor divergencia entre los dos autores la encontramos en el posicionamiento de la *otra realidad.* Cortázar suele explorar *la otra* dimensión desde dentro, aunando paulatinamente en un mismo plano los dos mundos que aparecen y desaparecen según lo exige el relato. Calders no, una vez ha introducido el elemento fantástico en el espacio de la realidad conocida no lo abandona hasta el final del cuento.

3.2.2. La otredad

En el momento en que el individuo identifica la existencia del *otro,* toma conciencia de su propia identidad. *Otredad* y *alteridad* son voces sinónimas, el DRAE nos propone la misma definición para ambas, 'condición de ser otro'.[118] *Alteridad* es una palabra antigua que proviene del latín, *alterĭtas, -ātis*, por lo que deducimos que el tema del *otro* antecede, temporalmente, a las narraciones fantásticas. Con la llegada del

[118] http://www.rae.es/rae.html RAE; Real Académia Española, consultado on line, 02 de julio de 2013.

Romanticismo se producirá una crisis en la identidad del individuo y la producción fantástica adoptará este tema como uno de sus predilectos.[119] Generalmente, en la literatura fantástica, el doble es recibido con antipatía, la presencia del *otro yo* se percibe como una amenaza del *yo real* que, en un esfuerzo por salvar su identidad, intenta destruir o deshacerse del *otro*.

En la obra de Julio Cortázar, el retrato del *otro* es constante;[120] puede aparecer cercano como en *Axolotl:* "… desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente prohibido y distante seguía sin embargo uniéndonos"[121] o, apartado, como en *Lejana:* "Le pasaba a aquella, a mí tan lejos."[122] *La isla al mediodía*[123] sería un ejemplo a mitad de camino entre los mencionados, puesto que el narrador-protagonista cada vez que vuela por encima de la isla se acerca a su doble, pero el avión sigue su camino y los dobles se separan. En estos tres casos, los protagonistas se aproximan paulatinamente hacia el *otro lado*; en *Axolotl*[124] serán los reiterados viajes al acuario los que acabarán lanzando al protagonista al *otro lado* del cristal; en *Lejana,* la unión se producirá cuando los dos yoes se abracen y, en *La isla al mediodía,* el accidente de avión suprimirá, irremediablemente, una de las dos identidades. En *Las Armas secretas,* el proceso de la duplicación se da progresivamente desde dentro del individuo, al ir intercalando el autor recuerdos de un ser ya muerto en la realidad del protagonista:

> …además subías una escalera, sí, la subías, rozabas con la mano la bola de vidrio donde nace el pasamanos, pero después Michèle ha dicho que en su casa no hay ninguna bola de vidrio.[125]

---

[119] La producción literaria cuenta con muchos relatos, anteriores a nuestros autores, que tratan el tema de la otredad: *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, William Wilson, The Picture of Dorian Gray, The Double…* Es tal el interés por este tema que S. Freud, en *Das Unheimliche,* lo considera como uno de los seis mecanismos capaces de originar un *shock* emotivo en la narrativa literaria.

[120] Para Cortázar, "los dobles son como figuras". Su noción de la otredad se relaciona con la idea de que cada individuo forma parte de *figuras* desconocidas con las que se relaciona de manera irracional e inconsciente. J. Cortázar, *Las armas secretas,* (ed. Susana Jakfalvi), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1993 (b), p 25. Para saber más: L. Harss, *Los nuestros,* Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

[121] J. Cortázar (FJ), p. 422.

[122] J. Cortázar (B), p. 430.

[123] J. Cortázar (TFF), p. 539.

[124] En este relato, el protagonista manifiesta su condición de 'axolotl' desde el inicio: "Ahora soy un axolotl", pero el acercamiento con la imagen del *otro* se producirá gradualmente.

[125] J. Cortázar (LAS), pp. 497- 498.

Esto sucede porque la bola es un recuerdo de alguien que no está presente en el relato, y dichos recuerdos se van instalando de forma escalonada dentro de la mente del personaje protagonista hasta que, finalmente, es dominado por *el otro.* En estos cuentos breves, el elemento fantástico se presenta por medio de la duplicación o del desdoblamiento; pero, además, en tres de los ejemplos nombrados se produce una especie de metamorfosis: en *Axolotl,* el protagonista se convierte en pez; en *Lejana,* en mendiga y, en *Las Armas secretas,* en un violador alemán.

La gravedad que nos trasmite el reflejo del *otro* en la obra cortazariana se pierde en el universo de Calders, dado que la imagen del contrario se muestra con un tono más irónico. En *O ell, o jo*, el protagonista tropieza con su doble, situación "intolerable" que desencadena una gran pelea. Primeramente el relato sigue el estándar, pues el conflicto se origina por la incipiente amenaza de perder la identidad individual; el orden judicial, sin embargo, será quien ponga fin a tal alboroto e identificará al protagonista como *el auténtico*; es más, el policía afirma que: "–No hi ha delicte. Jo hauría fet igual. Jo i qualsevol home ben nascut, em penso."[126] Si en este caso es el protagonista quien se encuentra sorprendentemente con su doble, en *L'home i l'ofici*, lo que se muestra es un desdoblamiento del personaje en el momento en que el espíritu se libera de su cuerpo y es capaz de llamar por teléfono. Lo mismo ocurre en *La consciència, visitadora social,*[127] donde la conciencia del individuo tiene libertad de pensamiento y se enfrenta a las decisiones de su propietario; o en el fantástico relato *Nosaltres dos,* en el que el reconocimiento del doble es absoluto;

> M'acosto al mirall, em miro el fons del ulls i em ve fred a l'espinada. «M'agradaria de fer-me amic de mi mateix –penso–. Una bona coneixença, sortir junts, parlar de tu a tu amb tota franquesa....[…] Ell és allí, aquí, a fora i a dins. »[128]

A pesar de estas reflexiones, no se produce la aceptación del otro y, el protagonista intenta deshacerse de su doble dibujando una puerta en la pared con intención de que su parte dividida cruce al otro lado. Calders juega de nuevo con los tópicos, pues el resultado es totalmente distinto al imaginado: el cuerpo físico es quien ha cruzado la puerta y el estado etéreo el que permanece en la parte real; en

[126] P. Calders (CVO), p. 191.
[127] P. Calders (CVO), p. 85.
[128] P. Calders (IS), pp. 541-542.

consecuencia, su condición inmaterial le priva de reflejarse en el espejo. No obstante, el relato acaba bien; el cuerpo material vuelve a unirse con su parte etérea y el personaje acepta la dualidad como algo positivo: estic content de sentir-lo (o de sentir-la, la cosa no queda clara). Considerant-ho objectivament, ens fem molta companyia."[129]

El desdoblamiento del individuo es un tema frecuente dentro de la narrativa fantástica tradicional, pero Cortázar y Calders renuevan la percepción del doble ampliando las funciones de esta técnica narrativa. Esto se debe a que el problema de la individualidad y la existencia del ser humano tienen un significado distinto para el hombre contemporáneo. En algunos de los cuentos que se han citado, como *Axolotl* y *Nosaltres dos* —para poner un ejemplo de cada autor—, el elemento fantástico se presenta al inicio del relato de forma natural y, a partir de entonces, el cuento se centra en el desarrollo de dicho factor. Además, ambos autores huyen de la duplicación de la personalidad al estilo del *Doctor Jekly and Mr. Hyde*; y no distinguen un sometimiento de una parte hacia la otra, como tampoco existe una confusión entre el reflejo imaginado y el real.

A pesar de estas correlaciones, el tema del *doble* adquiere una dimensión distinta en la literatura de Cortázar y de Calders. A nuestro entender, el primer autor maneja esta técnica con la finalidad de asomarse a un universo desconocido que le permita amplificar las experiencias vividas; mientras que el segundo vulnera de nuevo el retrato del doble de la tradición fantástica para, finalmente, acabar los relatos de forma contraria a la habitual. En la obra del escritor catalán, la figura del doble puede llegar a ser amistosa, familiar y ser aceptada con total normalidad,[130] esto, en cambio, nunca sucede en la narrativa del escritor hispanoamericano.

3.2.3. Lo absurdo

Una de las tendencias de la literatura europea de los años 30 consistió en presentar situaciones contrarias y opuestas a la razón, plantear acontecimientos absurdos que desbarataran el orden natural y sorprendieran al individuo. El movimiento surrealista

[129] P. Calders (IS), p. 548.
[130] Ver pie de página 122.

fue percusor en la utilización del absurdo, y los autores que nos ocupan se beneficiaron de esta tendencia adaptándola a su estilo literario.[131]

El escritor hispanoamericano, en el artículo "Julios en acción", afirma que gracias a los descubrimientos científicos el absurdo es demostrable,[132] aún así, Cortázar manifiesta que lo absurdo es algo mucho más simple:

> ...El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. En ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones. Yo no sé che, habría que intentar otro camino.[133]

Las situaciones cotidianas, el dejarse llevar de forma inconsciente como una autómata, el no sorprenderse por nada es, para Julio Cortázar, una manera de lo absurdo. Seguramente, *Historias de cronopios y de famas* es el libro que mejor refleja esta técnica narrativa. En *Manual de instrucciones,* se recogen una serie de cuentos breves que, siempre partiendo de la realidad, describen con detalle obviedades tales como: subir una escalera, llorar, matar hormigas o dar cuerda a un reloj. En *Instrucciones para llorar,* hallamos frases como: "Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo" o, "Llegado al llanto, se tapará con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia dentro."[134] La clave reside en describir los convencionalismos provocando una sensación de extrañeza con aquello que el lector tenia interiorizado; lo que se busca es la ruptura de los estereotipos impuestos por un sistema estándar y rutinario.

El absurdo también está muy presente en la obra de Pere Calders. En una entrevista, el escrito catalán manifiesta que:

---

[131] El *Grup de Sabadell,* al igual que algunos autores europeos y la corriente surrealista, se valen del humor como fórmula de regeneración artística. Según Melcion, Pere Calders maneja este recurso de una forma más elaborada, obteniendo del concepto del humor la idea de lo absurdo [Melcion, 1986:18].

[132] "Con cualquier texto de divulgación científica se recobra vivamente el sentimiento del absurdo, pero esta vez es un sentimiento al alcance de la mano, nacido de cosas tangibles o demostrables, casi consolador. Ya no hay que creer porque es absurdo, sino que es absurdo porque hay que creer." Extraído de, J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, 1967: http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Lavueltaaldiaenochentamundos.pdf, consultado on line, 20 de julio de 2013.

[133] S. Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Grupo Anaya, 1994, p. 75.

[134] J. Cortázar, *Historias de cronopios y de famas,* Madrid, Alfaguara, 1962, p. 15.

> La persona humana és l'única espècie animal que menja, no quan té gana, sinó a l'hora d'esmorzar, a l'hora de dinar i, a l'hora de sopar. Això, sinó és absurd expliqueu-m'ho, perquè a mi m'ho sembla."[135]

Si partimos de la imagen de las botellas de leche que emplea Cortázar para definir lo absurdo, y la substituimos por el hábito de comer tres veces al día, nos daremos cuenta que la opinión respecto al tema del absurdo es idéntica en ambos autores.

Los cuentos breves de Calders —*Una curiositat americana* y en *El testament de la hiena*— empiezan con situaciones normales: la visita de un señor y el encargo de un sicario; pero todo se complica según se desarrollan las ficciones, el invitado sorpresa acaba muerto y el sicario en la cárcel. La absurdidad la descubrimos en el comportamiento y la pérdida del sentido común de los personajes. El protagonista de *Una curiositat americana* no sabe exactamente qué debe hacer con el cadáver, así que le pone una americana, lo cuelga dentro del armario y se marcha de vacaciones; al volver, como el cuerpo se ha mantenido en perfecto estado, lo viste con una falda y lo convierte en un elemento decorativo:

> Vaig treure-li la roba que portava i li vaig posar una mena de faldilles, fetes d'una tela índia de colors. Després, el vaig penjar en un clau del rebedor. En aquell lloc, i vestit d'aquella manera, el senyor de Colòmbia semblava una curiositat americana.[136]

En *El testament de la hiena*, el asesino no sabe cuál es la mejor manera para matar:"—Com està d'anatomia topogràfica? —em preguntà—. Vol dir que sap on apuntar..."[137] y se dejará aconsejar por su futura víctima, esta le engañará y, finalmente, acabará en la cárcel. En *Feblesa de caràcter,* el proceder del personaje es totalmente absurdo e irracional; el protagonista, que hasta hacía poco era una persona moralmente ejemplar, explica los beneficiosos cambios habidos en su vida desde que se ha convertido en un ladrón. Es tanta la mejora que ha obtenido que el propietario de la casa,

[135]Entrevista emitida en el programa: "3res, 14torze, 16tze". Extraído de: http://videosdigitals.uab.es/video; consultado on line, mayo de 2013, minuto 00:43h.
[136] P. Calders (CVO), p. 194.
[137] P. Calders (IS), p. 556.

a quien está atracando, decide seguir su ejemplo y huir con el ladrón: "—Vinc amb vós! —vaig dir-li—. Em sabria molt de greu ésser víctima d'una decisió tardana."[138]

Para ambos escritores, la rutina, el orden, las costumbres, etc., impiden ver más allá del horizonte de lo habitual y anulan la capacidad de asombro. En ambos impera, por lo tanto, una voluntad de instaurar lo absurdo frente a las normas establecidas para que el lector reflexione sobre aquello que considera normal. La repetición y el automatismo son vistos como impedimentos para el desarrollo individual y para establecer una conexión con el entorno. En los relatos que hemos citado, a modo de ejemplo, el trastorno de la realidad no está generado por ningún elemento o situación sobrenatural, podríamos alegar que, en estos casos, las causas y desenlaces son fruto de la conducta y la manera de proceder de los personajes.

3.2.4. El extrañamiento

En la literatura fantástica, la trasgresión del ambiente físico puede darse a través de elementos o de fuerzas sobrenaturales que el individuo no controla, y de las que sólo percibe sus consecuencias. Si pensamos que, en la concepción del mundo de Cortázar y Calders, realidad e irrealidad son dos piezas de un todo, no será difícil imaginar que aquello que pudiera parecer extraño a primera vista forma parte de la cosmovisión de los dos escritores. Matizamos que no es lo mismo la presencia de una fuerza o de un elemento extraño que la sensación de extrañamiento; ahora bien, hemos decidido aunar los dos conceptos pues sin el primero no puede existir el segundo.

El extrañamiento puede darse bajo muchas formas. Proponemos, a continuación, un ejemplo de cada autor en que el extrañamiento es producido por la rebelión de los objetos. En *No se culpe a nadie*, un pulóver se resiste a que el protagonista se lo ponga, el cual acaba atrapado bajo la prenda sin poder hacer nada para liberarse de ella: "… y lo intenta luchando con todo el cuerpo, echándose hacia adelante y hacia atrás, girando en medio de la habitación…"[139] En el cuento del escritor catalán *La rebel·lió de les coses* —como bien indica el título—, llega un día en que todos los productos manufacturados

[138] P. Calders (CVO), p. 234.
[139] J. Cortázar (FJ), p. 288.

dejan de funcionar y, la humanidad, acostumbrada a ciertas comodidades, no sabe adaptarse a tal situación:

> A mitja tarda —dit a ull, perquè no es trobava hora bona fàcilment—, les aixetes, els taps i les càpsules metàl·liques dels envasos es van sumar al moviment, amb la tendència a la volubilitat que caracteritzava la protesta dels objectes."[140]

En los ejemplos que mostramos a continuación, una fuerza extraña es la que invade el relato. *Casa tomada* ha generado múltiples interpretaciones, pero de lo que no hay duda es que una fuerza misteriosa penetra en la casa. La presencia extraña se identifica con un sonido: "impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación."[141] Los ruidos irán ocupando progresivamente más zonas de la casa, reduciendo el espacio habitable de sus ocupantes; hasta que, finalmente, un último movimiento de la fuerza invasora los expulsará fuera de la casa: "Han tomado esta parte". Los ruidos misteriosos que transitan por la casa son, en *Carta a una señorita en París,*[142] los conejitos que vomita el protagonista. Los dos elementos irrumpen por igual en la realidad de los protagonistas y crean una sensación de sorpresa en el lector, pero la gran diferencia es que, en *Carta a una señorita en París,* podemos dar forma al elemento; mientras que, en *Casa tomada,* lo desconocido queda encubierto y sin revelarse.[143]

El extrañamiento causado por la irrupción de una fuerza misteriosa también ocurre en la obra del escritor catalán. En *La maleta marinera,* el protagonista es victima de un encantamiento inextricable: "Em contestà que tot l'assumpte de la maleta, l'elefant i la bengala de colors era un sortilegi oriental molt obligador i que no hi havia res a fer."[144] En *Coses de la providència,* cuyo protagonista sale a pasear, se encuentra, al regresar a su casa, que una familia está viviendo en ella desde hace seis años; el narrador-protagonista afirma: "La vida dóna capgirells quan hom els espera menys, i

[140] P. Calders (IS), p. 588.
[141] J. Cortázar (B), p. 416.
[142] J. Cortázar (B), p. 9.
[143] Encubrir una parte importante del relato es muy característico de la novela fantástica y guarda relación con el principio de ambigüedad. Ver apartado 3.4.2. *La ambigüedad*.
[144] P. Calders (CVO), p. 211.

això, per més que la filosofia ens ho vulgui fer entendre, ens sorpren sempre."[145] Por mucho que el infeliz intente recuperar lo que hasta hacía unas horas era su hogar, no puede luchar contra este nuevo destino y, a partir de entonces, su vida dará un giro absoluto. Observamos que, en estos dos ejemplos, los personajes se convierten en meros espectadores de su destino, incapaces de controlar la situación extrema generada por una fuerza desconocida.

A menudo, en la obra del escritor argentino y del catalán, la condición humana es empujada por una fuerza enigmática más poderosa que la realidad. El individuo, impotente frente a la nueva situación, debe aceptar su postura de marioneta. En los ejemplos que se han citado: *No se culpe a nadie, La rebel·lió de les coses, Casa tomada, Carta a una señorita en París, La maleta marinera,* y *Coses de la providència,* los protagonistas son arrastrados involuntariamente, o bien por una fuerza misteriosa o bien por distintos objetos, hacia una realidad diferente de la habitual.[146]

3.3. Nociones asociadas a lo fantástico

Los sueños, las pesadillas, el destino, el azar, etc., son conceptos que forman parte de nuestras vidas, nos acompañan desde que nacemos hasta que expiramos, y condicionan nuestros actos. En los siguientes apartados, trataremos de forma breve algunas de estas nociones que, de una manera u otra, han condicionado la obra de Cortázar y de Calders.

3.3.1. Los sueños

No entraremos a describir qué son los sueños, ni cómo se generan, ni tampoco hablaremos de sus posibles interpretaciones. Lo que aquí nos interesa es cómo estos se manifiestan en las obras de los autores que estudiamos.

---

[145] P. Calders (CVO), p. 149.

[146] Nótese que algunos de los temas recurrentes en la obra de Pere Calders son los matrimonios, normalmente originados por causas totalmente ajenas a la voluntad del protagonista: En *L'home i l'ofici,* el personaje, no muy convencido, decide "—Senyors: estic disposat a reparar la falta casant-me amb la senyoreta" (p.141); en *Coses de la Providència* "… No deu haver vingut pas perquè sí, ell. Una força o altra deu haver guiat els seus passos fins aquí…" (p.153)… "—Així voleu dir que tot això que m'està passant em passa perqué m'he de casar amb la Clara?" (p.156) o, como último ejemplo, en *Un trau al infinit,* el protagonista se casa con la hermana de una mujer que, por error, ha hecho desaparecer: "—Em sembla que la meva obligació era casar-m'hi *in articulo*…" (p. 534).

Soñar es una acción personal que sumerge al individuo en un estado onírico opuesto al de la vigilia. Una de las bases ideológicas del movimiento surrealista —el psicoanálisis— fue determinante en la aceptación de los sueños como materia literaria: la escritura automática, los estados febriles, las pesadillas, etc., sirvieron como armas de liberación frente a una sociedad fuertemente reglada. Admitir que los sueños son una fuente de información para el artista, que la utiliza para crear sus obras, es admitir la existencia de un universo paralelo. A través del sueño, el individuo puede situarse en la *otra realidad* de forma inconsciente; pero, en ningún caso, este desplazamiento espacial representa una forma de evasión de la realidad, como podrían pensar algunos. De ahí la afirmación de Cortázar:

> Tenemos que obligar a la realidad a que responda a nuestros sueños, hay que seguir soñando hasta abolir la falsa frontera entre lo ilusorio y lo tangible hasta realizarnos y descubrir que el paraíso perdido estaba ahí, a la vuelta de todas las esquinas.[147]

Los sueños tienen una doble función en la obra del escritor argentino. Por un lado, poseen efectos curativos, pues Cortázar convierte sus pesadillas en cuentos, así, de manera indirecta, estos actúan a modo de catarsis y purgación personal:

> Cuando escribí *Circe* pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires… empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave…me asaltaban diversas fobias a cual más absurdas. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente *el temor* de encontrar moscas o insectos en la comida. …me sorprendía a mí mismo en el acto de escarbar con el tenedor antes de cada bocado. Eso me dio la idea del cuento, la idea de un alimento inmundo. Y cuando lo escribí, …descubrí que había obrado como un exorcismo porque me curó inmediatamente.[148]

Por otro lado, los personajes cortazarianos también sueñan. En *Lejana* —dejando a un lado el tema del doble—, todo el relato se vehicula a través de los sueños de Alina Reyes. Sus sueños y sus pesadillas dan vida, progresivamente, a un mundo ficticio que la atormenta: "Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a

[147] R. Bareiro, "Entrevista a Julio Cortázar*"*, *Alcor*, Paraguay, núm. 29, marzo – abril, 1964, p. 2.
[148] J. Alazraki, p.169.

mamá, a morderla para que se despertara."[149] En *La noche boca arriba*, parece describirse, en principio, el sueño de un joven que ha sufrido un accidente de moto, el sueño versa sobre un moteca que huye de sus enemigos, los aztecas, que quieren matarlo.[150] Según va transcurriendo el texto, se va revelando que el sueño pertenece realmente al moteca y no al joven de la motocicleta que se recupera en la cama de un hospital. Es decir, en este relato, descubrimos al soñador soñado. Cortázar administra pequeñas dosis de información onírica, confundiendo al lector implícito. La confusión surge porque el hombre que sueña —un guerrero moteca— no se posiciona como tal hasta el final del cuento y todas las reflexiones que se relatan parecen pertenecer a los sueños del muchacho del ciclomotor que no quiere dormirse por no soñar:

> Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora, sin imágenes, sin nada… [151]

El lector de *La noche boca arriba* debe formular su propio relato uniendo trozos de la narración, a modo de puzzle, pues no sabe con certeza lo que sucede; pero, sin saber porqué, percibe el acto de soñar como algo negativo. Al fin, el joven de la motocicleta muere en el pensamiento del moteca y, desde ese instante, el sueño pasará a ser eterno.[152]

Las reflexiones de Calders con respecto al sueño coinciden con las del escritor hispanoamericano:

> Em sembla que el que ara fan és limitar el concepte de realitat. Perquè en definitiva, el somni és tan consubstancial a l'home com la percepció física d'una punxada. Encara que sigui la cosa més aparentment irreal, és un fenomen que forma part d'una realitat física que és la meva... No sabem res del fenomen del somni, que en el fons no és sinó una realitat que tots coneixem.[153]

---

[149] J. Cortázar (B) p. 431.

[150] Este sueño nos sitúa en un contexto histórico que tuvo lugar en la provincia de México hacia 1450: las guerras floridas. Estas batallas consistían en la caza de enemigos por parte de guerreros aztecas para ofrecerlos en sacrificio a los dioses y así aplacar su ira y obtener algunos beneficios divinos. Extraído de: http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/8522.htm, consultado on line 24 agosto de 2013.

[151] J. Cortázar (FJ) p. 81.

[152] Si a las pesadillas del personaje añadimos el 'sueño eterno' como metáfora de la muerte, podemos agravar la obstinación de éste por no querer dormirse.

[153] J. Oliver, *Pere Calders, Diàlegs a Barcelona*, conversa transcrita per X. Febrés, Ajuntament de Barcelona, Laia, 1984, pp, 44-45.

Esta cita nos señala que la concepción que ambos autores tienen del sueño y del acto de soñar es muy parecida; pero, a la hora de aplicar este concepto en sus producciones literarias, el modo y la finalidad difieren. En los cuentos de Calders que estamos estudiando, no identificamos a ningún personaje que 'sueñe' al estilo cortazariano. En el universo literario de Calders, los sueños vendrían a ser "les veritats ocultes" que el autor catalán intenta desvelar constantemente; ahora bien, si nos remitimos a la expresión 'soñar despierto', podemos establecer una posible analogía. Una de ellas sería interpretar esta frase como 'desear algo' en voz alta y sin estar dormido, es decir, pedir un deseo de viva voz. El protagonista de *La ratlla i el desig* observa caer una estrella fugaz: "que m'obligà a formular el desig de trobar la casa i l'esposa esperant-me després del primer tombant del camí", lo que el personaje no puede acabar de creerse es que el deseo se cumpla: "Què feu, en aquest lloc, tu i la casa?"[154]

En *El teatre Caramar,* el protagonista ha sufrido un desengaño amoroso y decide ir al teatro que han instalado en las afueras de su ciudad. El relato es, en sí mismo, una mezcla de realidad e irrealidad. A modo de ejemplo, obsérvese la descripción inicial del teatro:

> semblava una barca varada […] damunt la sorra de la platja, i les ones, en desfer-se de contorns al final de llur viatge, feien lliscar l'escuma fins a les portes del local —dentro del recinto—, les bateries elèctriques estaven enceses a mitja llum […] la gent parlava en veu baixa […] els fumadors fumaven d'amagat…[155]

A todo esto, hay que sumar los ojos insistentes, casi hipnóticos, de una dama del público: "per mi, tot el que hi havia, a part del ulls de la dama, s'anava fonent. El teatre Caramar qui sap on parava, i la consciència d'existir jo mateix em sostenia cada cop amb menys força."[156] En esta atmósfera mágica del teatro, junto con la ilusión y la fantasía del espectáculo, se funden realidad y sueño hasta el final del cuento, cuando el personaje es despertado por el propietario del teatro: "Algú va sacsejar-me fortament […] m'havia despertat amb una gran tristesa, perquè acabava de somniar que la meva promesa…"[157]

[154] P. Calders (CVO), p.81.
[155] P. Calders (CVO), pp.159-160-161.
[156] P. Calders, p.164.
[157] P. Calders, p. 164.

En este ejemplo, el sueño no permite solucionar el conflicto que se genera entre realidad e irrealidad. El lector no puede saber si lo que se relata ha ocurrido verdaderamente en el teatro o en la mente del protagonista.

En conclusión, ambos autores saben que, con el sueño, las fronteras entre lo ilusorio y la realidad se desdibujan, pero en ninguno de los casos se sustituye una realidad por la otra, simplemente conviven en un plano distinto. En la obra de Cortázar, el sueño es una idea profunda y oscura, sueño y realidad se unen creando una duda inteligente en el lector y, en ocasiones, las pesadillas y estados neuróticos adquieren una importancia mayor que la misma realidad. Generalmente, los personajes cortazarianos son víctimas de sus pesadillas; por ejemplo en *Lejana,* las de Alina Reyes la convertirán en mendiga; o en *La noche boca arriba,* el sueño del moteca acabará matando al personaje del sueño y al soñador. La línea de Calders, con respecto al sueño, es otra, son sueños ilusorios mucho más positivos, alejados de las pesadillas. Para el escritor barcelonés, el sueño es un nuevo modo de penetrar en la otra realidad tan auténtica como la real; Calders opina que el acto de soñar activa la imaginación y la fantasía, ideas contrarias a un realismo formalmente estereotipado.

3.3.2. El azar y la providencia

El azar[158] es el causante de cambios imprevistos de los que no se puede esperar una lógica realista; la rutina se altera de forma brusca y, en general, el individuo que los sufre debe aceptar su nuevo estado.[159] El origen de estos cambios puede deberse a causas externas al hombre o, por el contrario, que sea el mismo sujeto quien provoca y recibe estas transformaciones. Como veremos a continuación, Cortázar es partidario de la segunda opción; Calders, sin embargo, piensa que son unas causas externas muy concretas las responsables de las fatalidades del ser humano.

---

158 Actualmente, el escritor norteamericano Paul Auster ha hecho del tema del 'azar' la base de su escritura tras reconocer su admiración por Cortázar. En una entrevista comenta que: "…todo en la vida es fruto del azar. Es fascinante pensar, por ejemplo, ¿dónde se conocieron tus padres? Es la suerte. Si ellos no se hubieran encontrado, tú no estarías en Brooklyn. ¿No es una historia extraña? Se encontraron por suerte, no lo dudes, y ahora estás sentado enfrente de mí..." Consultado y extraído de: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/12/14/_-02059278.htm, 24 de agosto de 2013.

159 Este cambio de fortuna es lo que Aristóteles ha llamado 'peripecia': el hombre comete un error y pasa de un estado positivo a una condición mucho más desfavorable. Aristóteles, *Poética*, Trad. Valentín García Yebra. Madrid. Gredos, 1974, cap. 13, p. 168

La ciencia tradicional admitía que, entre los objetos y el conocimiento humano, se erguía un muro infranqueable. Será con los avances de la física —entre muchos otros—que se transformará el paradigma de la realidad. Uno de los principios de la física cuántica manifiesta que:

> Cualquier suceso, por muy irreal que parezca, posee una probabilidad de que suceda, como el hecho de que al lanzar una pelota contra una pared ésta pueda traspasarla. Aunque la probabilidad de que esto sucediese sería infinitamente pequeña, podría ocurrir perfectamente.[160]

Según esta cita, el postulado de la física clásica que se regia por causa-efecto queda anulado, por tanto, pronosticar un suceso a partir de otro se vuelve ineficaz. Esto conlleva múltiples resultados y predicciones alrededor de un acontecimiento. El mundo ha perdido rigidez, y la ambigüedad adquiere una importancia hasta entonces insospechada. En definitiva, la física cuántica ha revelado que la humanidad colabora de manera directa en la creación del universo.

El escritor hispanoamericano manifiesta que: "En el siglo XX nada puede curarnos mejor del antropocentrismo autor de todos nuestros males que asomarse a la física de lo infinitamente grande (o pequeño)."[161] Cortázar mostró gran interés por la física, por eso, en sus obras recoge la idea de la 'pelota que puede traspasar paredes', y se interesa por esa pequeña probabilidad que existe y él quiere descubrir. En *Axolotl*, el protagonista atraviesa el cristal para convertirse en un pez, pero, en un momento concreto es un pez con consciencia humana: "Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él —ah, sólo en cierto modo— y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl."[162] La obsesión de observar,[163] de desear algo insistentemente, o intentar establecer una conexión con el animal hace que se produzca la metamorfosis.

---

[160] Extraído de: http://www.cienciapopular.com/n/Ciencia/Fisica_Cuantica/Fisica_Cuantica.php, consulta on line, agosto del 2013.

[161] J.Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*; extraído y consultado on line: http://www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/libros_electronicos, 24 de agosto de 2013.

[162] J. Cortázar (FJ), p.427.

[163] Cortázar insiste en la importancia y el peligro que conlleva el observar: "los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar" (p.424); "los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo" (p.424); "usted se los come con los ojos" (p.425); "…mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila." (p.426).

A la concepción de la causalidad de Cortázar, debemos añadir la idea, clave en el universo cortazariano, de que existen unas energías que se atraen y relacionan entre sí generando un triángulo energético entre personas u objetos del que no se puede huir.[164] La causalidad, junto con esta atracción inevitable, es lo que desencadena el final de *Lejana,* donde el pensamiento reiterativo de Alina Reyes versus la *otra* es el causante de su viaje a Budapest y de la fusión entre las dos protagonistas. En *La isla al mediodía*, lo que cambia son los escenarios pero la esencia es la misma: la seducción de la isla y su proyección constante en la mente del protagonista producirá un efecto magnético estrellando el avión en ella y uniendo para siempre al personaje con la isla. En *Continuidad de los parques,* un hombre lee una novela que versa sobre una pareja de enamorados que planifican un asesinato. El lector implícito y el protagonista del relato pasan a leer la misma novela a la vez. Sólo al final de la lectura, el lector real se dará cuenta que el personaje que está leyendo el cuento será la víctima asesinada por la pareja de amantes. El lector del cuento, avanzando en la lectura, ha precipitado su propia muerte. En *Las babas del diablo*, el proceso es muy similar; pero, en este caso, ha sido una fotografía la que ha capturado en su interior al fotógrafo que la hizo. ¿Cuál es el mundo real en todos estos relatos? ¿Por qué se acepta como más verdadero París que Budapest, o el permanecer fuera del acuario que dentro, o el avión que la isla de Xiros? Cortázar busca, con el extrañamiento y la ambigüedad, que sus lectores se hagan estas preguntas, y acepten que es posible una nueva manera de entender la realidad.

En un bloque anterior, se ha mencionado que, a menudo, en los relatos de Calders se manifiesta una fuerza sobrenatural; pues bien, esta fuerza la encontramos reiteradas veces con el nombre de: destino, azar y providencia, conceptos que, en la producción del escritor catalán, se convierten en entidades independientes con capacidad para actuar sobre la vida de los personajes. Al protagonista de *Coses de la Providència* le han ocupado su casa y piensa: "sovint el destí juga amb nosaltres per posar-nos damunt del camí que ens escau"; el protagonista no tiene escapatoria, pues, según él: "la Providència no em deixava gaires alternatives per triar."[165] En *La revolta del terrat*, como consecuencia de que el perro del protagonista haya destrozado el tapiz de una vecina, se

[164] Una reflexión de Cortázar con relación al 'triángulo energético': "Yo sentía que cuando se producía un elemento A, seguido de un elemento B —que era lo que la gente llamaría una coincidencia o una casualidad— había un tercer elemento C, que podía ser un elemento alcanzable, comprensible o no; pero de todas maneras yo sentía que el triángulo, que la figura, se cerraba". O. Prego; *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik, 1985, p.88.
[165] P. Calders (CVO), p.156.

genera una revolución entre un grupo de vecinos atrincherados en la terraza y el resto de la comunidad. El narrador-protagonista, consciente de todo lo que su perro ha provocado, confiesa:

> És extraordinari com van anar les coses, i ara que n'he de fer la narració m'adono que els elements dels quals es va servir l'atzar fluctuaven entre una concepció simple de l'argument quotidià —el que lliga els capítols de la vida de cada u— i una manera barroca de combinar l'imprevist.[166]

Son numerosos los cuentos del escritor catalán que hacen referencia al destino y a la providencia. En *L'any de la meva gràcia,* una fuerza divina dota al protagonista de un poder extraordinario que consiste en colorear caras de muñecas sólo pasando sus manos por encima de estas, desde ese momento: "la nostra vida s'inclinava a donar un gran tomb."[167] En *La clara consciència,* el protagonista se esfuerza por engañar al 'destino' pero: "Fes el que vulguis —em deia a mí mateix—, t'atraparan. Tu et veus obligat a improvisar i 'ells' (em referia als qui administren el destí) tenen molts elements per a fer les coses ben fetes."[168] En *L'home i l'ofici, "*Contemplava amb èxtasi aquell amor absent que la Providència li donava."[169] En *Un crim,* el asesino compra el arma del crimen en la ferretería "La Providència". En *El principi de la saviesa,* la vecina del protagonista le advierte de la influencia que tiene la luna sobre las personas: "No sabeu que la gent estem subjectes a la seva atracció i que ens pot obligar a fer coses terribles…"[170] El narrador de *La clara consciència* se dice a sí mismo que "tots els passos que he de fer avui, el destí els ha previstos per endavant."[171] Son muchos los ejemplos que podemos extraer de la narrativa caldersiana, en que las fuerzas del destino y de lo imprevisto condicionan y se imponen sobre el ser humano.

En los cuentos del autor hispanoamericano: *Casa tomada, La isla al mediodía, Lejana, Circe, Las puertas del cielo,* etc, y del escritor catalán: *L'any de la meva gràcia, Un trau a l'infinit, Coses de la providència, El principi de la saviesa,* etc., aparecen, fruto de la causalidad o del azar, unas fuerzas que alteran de forma imprevisible y fatal la vida de los personajes. Ahora bien, para el escritor argentino, la casualidad, como tal, no

166 P. Calders (CVO), p.122.
167 P. Calders (CVO), p.108.
168 P. Calders (CVO), p.137.
169 P. Calders (CVO), p.145.
170 P. Calders (CVO), p. 91.
171 P. Calders (CVO), p. 134.

existe, todo es causal; es decir, lo que sucede de forma colectiva o individual tiene una causa próxima que lo ha generado y, el individuo es el único responsable de las situaciones que vive. Alina Reyes nunca se hubiera convertido en mendiga si no hubiera ido a Budapest, ir a Budapest ha sido la causa, y convertirse en mendiga, la consecuencia. El nuevo estado de Alina Reyes se convierte en la causa del próximo acontecimiento. De la misma forma, la pareja protagonista de *Ómnibus* no hubiera sido rechazada por los pasajeros del autobús si no se hubiera subido a este, un acto consciente —subirse al vehículo— ha generado un resultado —el rechazo de la gente—, que, a su vez, se convierte en el motor del siguiente acontecimiento; y así, sucesivamente.

Para el escritor catalán, el destino, el azar y la providencia son fuerzas dirigidas por algún ente misterioso que determina el comportamiento y los actos del ser humano quien, indefenso ante este poder superior, pasa a ser marioneta de una vida incapaz de controlar.[172] La única forma de sentir que el individuo es, en cierta manera, dueño de su destino, es aceptar la existencia de un código nuevo en el que la imaginación y la fantasía sean, también, la realidad.

3.3.3. El tiempo

El hombre fue el inventor del tiempo; hoy en día, sin embargo, aún existen sociedades tradicionales que se organizan sin necesidad de horarios ni calendarios.[173] Nuestra realidad está condicionada por la diacronía: minutos, horas, días, semanas, meses, etc., y por las coordenadas espaciales: norte, sur, este y oeste. Nada más. En estos ejes vive gran parte de la humanidad actual. A nuestro entender, esto ocurre por la necesidad que tiene el hombre por dar sentido a su modo de vida; el motor causante de esta necesidad es la muerte, siempre amenazante.

[172] Esta manera de referirse al 'azar' es muy parecida a una reflexión de Breton que: "imaginó las fuerzas del azar objetivo bajo la forma de 'grandes transparentes', que no serían fuerzas de liberación del hombre, sino fuerzas oscuras que juegan con el hombre y lo extravían caprichosamente." A. Sicard, *Figura y novela en la obra de Julio Cortázar*, dentro de P. Lastra, Julio Cortázar, *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 232-233.

[173] Para saber más: V. da Silva Sinha, "When time is not space: the social and linguistic construction of time intervals and temporal event relations in an Amazonian culture"; artículo del 'Journal', *Language and Cognition*, 2011, 3, 1, pp.137-169.

Se ha repetido en este trabajo que Cortázar y Calders admiten la existencia de un universo paralelo al nuestro; sus textos alternan constantemente entre dos planos opuestos: un primer plano muestra una realidad conocida por el lector, y el otro, presenta una realidad sobrenatural en la que, a menudo, suceden las mismas cosas. Si esto es así, ¿qué valor pueden tener el tiempo y el espacio en la literatura de ambos escritores? Creemos que el peso de estas dos coordenadas —entendidas al modo occidental— ha de ser muy relativo, por no decir nulo. Por consiguiente, la idea del tiempo y del espacio debe concebirse de manera no convencional en las narraciones fantásticas.

Si los integrantes o simpatizantes del movimiento surrealista reaccionan en contra de las reglas y los automatismos —entre otras cosas—, era de esperar que, una máquina como el reloj, que intenta medir algo tan inmaterial como el tiempo, no fuera de su agrado.[174] Tanto en la narrativa de Cortázar como en la de Calders, encontramos repetidas alusiones a este instrumento, tal y como ilustramos a continuación.

El tiempo, en *Conducta de los espejos en la isla de Pascua,* se atrasa o adelanta según su posición: "Cuando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa" y, aparece la imagen del protagonista en pantalón corto yendo a la escuela; después, de pequeño, desnudo en la bañera y, más tarde, articulando una de sus primeras palabras, 'ajó'. Pero "cuando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta", y el protagonista "se vio a sí mismo muerto de tifus al mirar su espejo."[175] En el cuento breve, *Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda a un reloj*, queda reflejado el pensamiento que tiene el escritor argentino con respecto al tiempo; la relación entre el hombre y el tiempo es de esclavitud del primero respecto del segundo:

> Piensa en esto: cuando te regalan un reloj […] Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio de la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. […] No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.[176]

[174] Matizamos que Calders sentía una gran admiración por los relojes como instrumentos mecánicos. Para saber más: entrevista emitida en el programa: "3res, 14torze, 16tze". Extraído de: http://videosdigitals.uab.es/video; consultado on line, agosto de 2013, minuto 2:50s.
[175] J. Cortázar (HCF), p. 63.
[176] J. Cortázar (HCF), p.27.

Desde el principio del relato, Cortázar invita a la reflexión, "piensa en esto: en el tiempo". En este cuento, el tiempo se simboliza en un objeto material: en las manecillas del reloj, como si el hombre fuera capaz de controlarlo y manejarlo según su propósito; pero el texto parece indicar que esto no es así, al contrario, es el hombre el que se cosifica ante el tiempo, que le domina, controla y condiciona. El escritor argentino afirma que el individuo se auto engaña creyéndose poseedor del tiempo, cuando, muy al contrario, es él el poseído por la temporalidad, así, el hombre se convierte en esclavo de sus propios inventos: "No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj."

En la entrevista a Jordi Castellanos i Joan Melcion, "Els miralls de la ficció", se comenta al respecto de los relojes en la obra caldersiana:

> En l'obra de Calders, des de la seva edat prematura el temps i els rellotges esdevenen un tema recurrent. Entre altres coses, perquè el rellotge és la manera humana de representar el temps. Arriba un moment en què el rellotge sembla que s'apropiï del temps, que es confongui amb ell mateix.[177]

En el relato de Calders, *Cada u del seu ofici*, el capitán de un barco compara la existencia del individuo con los relojes: "Els rellotges tenen una ànima i una veu, i una oculta personalitat que correspon a cada màquina-individu. Els homes tenim, en el món, un rellotge per cada un de nosaltres…"[178] El capitán no ha encontrado su reloj, por eso, el barco queda encallado en una isla accidentalmente. Un ejemplo parecido lo encontramos en *La clara consciència*, donde la imagen del reloj equivale al paso del tiempo. El narrador de este cuento quiere demostrar que puede engañar al destino quitándose el reloj de oro que le había regalado su madre y destrozándolo encima de la mesa, su amigo le comenta que: "l'hauràs de substituir per un altre, el rellotge, i aquesta substitució et farà fer quelcom, demà, que aquest matí no preveies…"[179] Lo más significativo de esta escena, es que el reloj es aplastado en un acto de rebeldía que no llevará al protagonista a ningún sitio, dado que no se puede luchar contra algo tan intangible e ineludible como el tiempo.

[177] http://www2.cccb.org/web_cccb/cat/activ/expos/entre/calders.htm, consultado on line, 30 de agosto de 2013.
[178] P. Calders (CVO), p.182.
[179] P. Calders (CVO), p. 131.

Dejando de lado la figura del reloj, observemos, ahora, una característica peculiar en el universo narrativo del escritor argentino: el cruce de tiempo y espacio. Esta idea queda muy bien reflejada en *El otro cielo,* cuyo protagonista vive en París y en Buenos Aires al mismo tiempo. El que habita en París es feliz, y lo situamos en mitad de la guerra prusiana (1870-1871), el *otro* reside en Argentina, sumido en una rutina a finales de la segunda guerra mundial (1975-1976). El juego y los cambios espaciales se producen en las galerías cubiertas del Pasaje Güemes de Buenos Aires, que son las que provocan el traslado del personaje a la galería Vivienne de París. El narrador comenta que:

> Por unas horas olvidé casi rencorosamente el barrio de las galerías, pero cuando volví a cruzar el Pasaje Güemes (¿era realmente en la época de la isla? Acaso mezclo dos momentos de una misma temporada, y en realidad poco importa).[180]

Este relato, aparte de mostrar nuevamente la figura del doble, presenta un desdoblamiento espacio-temporal que, de forma progresiva, va uniendo el destino de los dos yoes. El autor combina los pasajes transportando libremente al personaje por los distintos espacios; a modo de túneles o laberintos que conectan situaciones dispares, mundos diferentes y realidades distintas, logrando un perfecto entramado entre tiempo y espacio.[181] Veamos algunos relatos en los que también se superponen dos espacios distintos que, en mayor o menor medida, añaden ambigüedad al texto. En *La noche boca arriba,* se combina el plano onírico del moteca con su verdadera realidad; en *Continuidad de los parques,* el mundo literario con el real; en *Todos los fuegos el fuego,* Roma y París; en *Las puertas del cielo,* los recuerdos y la realidad; y, en *El otro cielo,* París y Buenos Aires.

Examinemos, ahora, el vínculo entre tiempo y espacio en la literatura del escritor catalán. Calders mira hacia arriba; hacia el cielo; hacia el universo; hacia el *más allá* en busca de vida, a menudo, extraterrestre. En *Un trau al infinit,* el descubrimiento de la cuarta dimensión y una máquina capacitada para transportar personas provocan la desaparición de una modelo:

---

[180] J. Cortázar (TFF), p.563.

[181] Este tipo de estructura laberíntica es, también, la de *Rayuela.* "La estructura de *Rayuela* como un juego de piezas movibles y rearmables, a la manera de esos mecanos evocados por Cortázar en alguno de sus cuentos […] Técnica también de *mandala* en el sentido de que la novela despliega un diseño que puede recorrerse siguiendo múltiples senderos, eligiendo una ruta desde la cual cada lector asume su propia búsqueda." [Alazraki, 1994:206].

> —Però, i la senyoreta? —Preguntà el gerent, amb veu trista. Què se n'ha fet?
> —Qui sap on para! —va respondre-li en Comajustans.
> El gerent opinà que no podia haver anat gaire lluny i en Comajustans va aclarir-li que hi havia moltes menes de distàncies.[182]

En *El millor amic*, el desfase temporal y espacial se produce con la visita de un extraterrestre, la conexión, el puente o pasaje —hablando en términos cortazarianos— equivale a la nave espacial del alienígena: "… un objecte volador va enlairar-se majestuosament, amb l'aparat de sempre: llums de colors i un zumzeig especial. Va parar-se a uns dos-cents metres d'altitud, oscil·là com si gronxès i sortí disparat com una fletxa cap a la banda de Manresa."[183] Calders vuelve de nuevo la mirada hacia el cielo en *Demà a les tres de la matinada*, cuyo protagonista prepara una nave espacial con el propósito de llegar a la luna, aunque la ambición última del personaje es: "obrir els ulls per veure més enllà".[184] El cuento *Zero a Malthus* se desarrolla en un futuro no muy lejano[185] y la relación de los personajes con el 'tiempo' se fija por medio del invento del 'serum de la vida eterna'. Gracias a la ciencia, se ha conseguido la inmortalidad, la población, sin embargo, debe renunciar a ella, puesto que la humanidad aumenta desproporcionadamente. La solución drástica, pero práctica, será fijar una única fecha para la muerte de cada individuo; los problemas surgirán cuando los ancianos deban morir en contra de su voluntad: "Ah, però ja ens ho podíem pensar! Com ho arreglaríeu, vos? No hi cabem pas tots alhora i per sempre!"[186]

Es interesante advertir que ambos autores mezclan la realidad aparente y la 'sobrenatural', pero, además, también diacrónica y sincrónicamente. Proponemos, a continuación, un ejemplo de cada caso y cada autor donde se produce una ruptura de la idea tradicional de temporalidad. En todos estos cuentos, la noción del tiempo adquiere un matiz mucho más flexible y elástico regido por unas normas que el ser humano es incapaz de controlar.

---

[182] P. Calders (IS) p. 533.
[183] P. Calders (IS), p.540-541.
[184] P. Calders (DTM), p.338.
[185] Esta obra se publicó por primera vez en 1967 y el contexto histórico del relato corresponde a 1997, por tanto, treinta años más tarde de cuando fue escrita. P. Calders, *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, Ed. 62, 2009, p. 48.
[186] P. Calders (IS), p.559.

a) Mezcla de presentes: en *Continuidad de los parques,* el hombre que lee la novela y el hombre que va a matarlo; y en *Nosaltres dos,* el protagonista y su conciencia que tiene autonomía propia.

b) Pasado y presente se unen: en *Las armas secretas,* los recuerdos del alemán difunto se reencarnan en el protagonista; y en *No s'ademten corones,* el difunto llama por teléfono a su amigo.

c) Combinación de futuro con presente: en *La isla al mediodía,* el joven del avión que va acercándose hacia su muerte, y en *El millor amic,* el protagonista establece relación con un extraterrestre.

Antes de concluir este capítulo dedicado al tiempo, añadir que los pasajes cortazarianos y los inventos de Calders son vehículos que permiten escapar a los personajes de un mundo rutinario hacia otro soñado: de Argentina a París en *El otro cielo;* de la selva a la ciudad, en *La noche boca arriba;* del aburrido mundo laboral a una isla exótica, en *La isla al mediodía;* de la tierra a la luna, en *Un trau al infinit;* de la soledad a la compañía, en *El teatre Caramar* o, de la realidad al deseo, en *La ratlla i el desig.*

Concluyendo con el tema del tiempo, añadir que la diferencia más notable entre los dos autores es la condición de los espacios o elementos que se confrontan; es decir, el cuentista hispanoamericano enlaza planos y personajes que corresponden a mundos conocidos por el lector: en *El otro cielo,* París – Argentina, en *La isla al mediodía,* un avión – una isla; y, en *Las babas del diablo,* una fotografía de un paisaje común – un estudio fotográfico; mientras que, en la obra del escritor catalán, normalmente, uno de los planos es desconocido físicamente por el lector: en *Un trau a l'infinit,* la tierra – la luna; en *El millor amic,* un humano – un extraterrestre; o, en *Nosaltres dos,* la conciencia – la inconsciencia. Es frecuente que, cuando se fusionan tiempos o espacios en los relatos de Calders, aparezca la idea del viaje y la ciencia ficción,[187] y es que el escritor

[187] Con relación al término 'ciencia ficción', Todorov comenta: "Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo *maravilloso científico,* y que hoy se denomina *ciencia ficción*. Aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce. En la época del relato fantástico, lo que pertenece a lo maravillo científico son las historias en las que interviene el magnetismo. El magnetismo explica "científicamente" acontecimientos sobrenaturales, pero el magnetismo en sí depende de lo sobrenatural" [Todorov, 1994: 48-49]. Para saber más sobre la relación entre Pere Calders y la ciencia ficción ver: C. Gregori, pp. 209-235.

catalán tiene una especial predilección por viajar hacia un tiempo futuro,[188] tal y como se ha ejemplificado.

3.3.4. El juego

Probablemente, el historiador holandés Johan Huizinga sea quien mejor haya estudiado el 'juego' como fenómeno cultural. En su obra *Homo ludens* (1938), lo define cómo:

> […] es una actividad libre ejecutada "como si" y situada fuera de la vida diaria, pero, al mismo tiempo, capaz de absorber por completo al jugador. Es una actividad que no ofrece interés material alguno o utilidad de ningún tipo. Se ejecuta dentro de un determinado tiempo y en un determinado espacio según un orden y reglas fijadas de antemano.[189]

Si analizamos a grosso modo el significado de la voz 'juego', podemos llegar a las siguientes conclusiones: jugar es una acción libre que requiere participación del individuo, se rige por unas normas espaciales y temporales ajenas a la vida común entre las que la imaginación y el sentido del humor son imprescindibles para entender mejor las reglas del juego. Cada vez que empieza un juego se genera una nueva experiencia creativa diferente a la anterior, puede suceder que el participante —inmerso por completo en el juego—, ingrese en un estado distinto al habitual, esto ocurre porque el juego rompe la rutina y la realidad se transforma en otra. El juego es, sin lugar a dudas, una alternativa para profundizar en *el otro lado* de forma libre, aunque, desgraciadamente, suele estar reservada a los niños y los adolescentes.[190]

En la obra cortazariana el juego es constante. Asomarse de manera relajada, lúdica y con divertimento hacia *la otra* realidad, deshacer la conducta estándar y generar unas

[188] Son muchos los relatos del escritor catalán con relación a los extraterrestres y los viajes futuristas: *El planeta In, Explorador celeste a la deriva, Coses que passen, La meva estada al centre de la Terra, El millor amic, Un trau a l'infinit, Demá a les tres de la matinada, Altres dimensions,* etc.

[189] J. Huizinga, *Homo ludens*, Buenos Aires, 1968, p. 29.

[190] Muchos de los personajes cortazarianos suelen ser adolescentes que representan un estado intermedio entre el niño y el adulto. No sucede lo mismo en la producción de Calders, donde el autor relaciona el juego con los niños.

nuevas reglas del juego sucede en casi todos los relatos de *Ocupaciones raras.*[191] El comienzo del cuento breve *Simulacros* es muy significativo al respecto:

> Somos una familia rara. En este país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada.[192]

La ocupación libre a la que se refiere el narrador consistirá en construir un patíbulo en el jardín de la casa. Esta iniciativa estrafalaria sirve a los personajes para escapar de la rutina y "divertirse enormemente."[193] Otro cuento realmente entretenido y marcado por el elemento lúdico es *Correos y telecomunicaciones.* La familia de este cuento es la encargada de gestionar una oficina de correos, todo funciona con la regularidad prevista hasta que: "mi tío el mayor dio piedra libre, y la familia empezó a atender [a los clientes] con arreglo a sus principios y predilecciones."[194] A partir de ese instante, las normas cambian, se deja libre a la imaginación y la oficina de correos se convierte en una especie de circo o caseta de feria: "En la ventanilla de franqueo, mi hermana la segunda obsequiaba un globo de colores a cada comprador de estampillas", el padre obsequia a los provincianos con vasitos de grapa y alguna empanada de carne, en otra ventanilla, se untaban los paquetes con alquitrán y se rebozaban de plumas y, para completar el surrealismo de la escena, en el momento del cierre, la madre hizo: "volar sobre el público una multitud de flechitas de clores fabricadas con los formularios de los telegramas, giros y cartas certificadas."[195]

Con relación al juego y la literatura cortazariana, se han nombrado solamente un par de ejemplos de los muchos que podemos encontrar.[196] Julio Cortázar, en su búsqueda incansable por establecer conexiones con la *otra realidad,* encuentra en el juego una

---

[191] J. Cortázar (HCF), p. 29.
[192] J. Cortázar (HCF), p.31.
[193] J. Cortázar (HCF), p.33.
[194] J. Cortázar (HCF), p.38.
[195] J. Cortázar (HCF), p.39.
[196] La 'contra-novela' *Rayuela* es, en sí misma, todo un juego. Fíjese que su estructura laberíntica está cargada de elementos lúdicos. Según confesiones del autor: "Cuando estaba escribiendo *Rayuela* pensaba en ponerle un título más pretencioso, pensaba llamar mi libro *Mandala.* Luego me pareció pedante y recordé que la rayuela es un mandala, sólo que los niños la juegan sin ninguna intención sagrada; entonces adopté la rayuela como símbolo de una tentativa metafísica, como búsqueda mística que supone una iniciación y una prueba, porque hay que avanzar con la piedrita de casilla en casilla y existe la posibilidad de fracasar, de no llegar nunca al cielo". S. Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Grupo Anaya, 1994, pp. 70-71.

puerta hacia lo desconocido, donde todo puede suceder. El entretenimiento y carácter lúdico de su obra también se muestra en algunos de los títulos de sus libros: *Final del juego, Los premios, Rayuela, Divertimento* o *62 Modelo para armar.* Así, el autor comenta:

> Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento –gol, jaque, mate, piedra libre?¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final de la corona?[197]

Según Melcion, el juego consiste en aceptar la existencia de unos códigos nuevos capaces de hacer posible aquello que consideramos imposible y verosímil lo que parece inverosímil.[198] En la obra de Calders, los relatos lúdicos buscan, principalmente, contraponer el mundo de los niños con el de los adultos. De las obras que hemos seleccionado del escritor barcelonés, *Fet d'armes,* es el único ejemplo en que dos adultos, concretamente dos soldados, deciden hacer de la guerra una especie de juego: "—Ja ho sé! Ens ho podem fer a la ratlleta."[199]A modo de ejemplo, en *Raspall (conte infantil),* los padres riñen a su hijo cuando les informa que su cepillo se ha transformado en un perro de verdad:

> —Mireu, mare —va dir-li—. He trobat un raspall que en realitat es un gos. Es belluga, coneix la meva veu i porta puces.
> La mare se'l va mirar sense deixar la feina i li respongué:
> —No siguis beneit i llença aquesta andròmina. Ja ets gran i hauries de tenir més seny.[200]

Esta intolerancia de los adultos hacia el universo de los niños y, por tanto, hacia la imaginación y la fantasía, la encontramos en el principio de *La lluna a casa*, donde un niño pretende introducir el astro en su habitación: "Només un noi com ell, reflexiu i pacient, podia triomfar en un propòsit que desvetllava tanta incomprensió en els adults."[201] *La ciencia i la mesura,* constituye un caso extremo en la confrontación entre el universo de los niños y el de los adultos. Un padre millonario decide construir tres

[197] J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos,* Siglo XXI, México, D. F., 1967, p.21.
[198] J. Melcion, p. 25.
[199] P. Calders (CVO), p. 187.
[200] P. Calders (CVO), p. 236.
[201] P. Calders (IS), p. 593.

salas de juegos, una para cada hijo, conforme a las leyes y normativas establecidas por la sociedad:

> —Deixeu la baldufa, les bales, la màquina de vapor, els taps de llauna, les canyes que figuren llances i els amagatalls de jugar a fet. Tingueu la paciència d'esperar el moment en el qual podreu jugar per prescripció i sota la vigilància tècnica.[202]

El invento no funciona, y los niños: "s'escapaven i jugaven cavall fort amb els fills d'uns gitanos que tenien el campament prop del castell."[203]

En muchos de estos relatos, el adulto acabará por comprender la postura del niño. En *Raspall:*, "Poc després, la mare afirmava amb llágrimes als ulls que mai més no dubtaria de la paraula del seu fill…"[204] y, en *La lluna a casa:* "—Això. I cal dir-ho tot: la lluna t'adorna molt la calaixera. No t'oblidis de canviar-li l'aigua cada dia."[205] Estos finales invitan a pensar que todavía queda esperanza para el ser humano el cual, si quiere, puede escapar de una sociedad en la que todo está predispuesto.[206] Calders incita al lector a situarse del lado del niño, dejar volar la imaginación y, como bien dice Melcion, aceptar que lo imposible puede hacerse posible, todo dependerá con qué ojos se observe la realidad.

Cerramos este apartado añadiendo que, si bien es cierto que los dos autores introducen el juego en sus obras, la finalidad es un poco diferente en cada uno. Estamos de acuerdo en que ambos escritores demuestran que, jugando con unas reglas distintas a las implantadas, lo imposible puede hacerse posible. Ahora bien, Cortázar es más partidario de utilizar el juego a modo de trampolín para ingresar en el *más allá;* mientras que la propuesta de Calders consiste en provocar una reacción en el adulto que, inmerso en un mundo regido por normas, ha descuidado su parte más fantasiosa y creativa.

---

[202] P. Calders (CVO), p.114-115.
[203] P. Calders, p. 118.
[204] P. Calders, p. 237.
[205] P. Calders, p. 596.
[206] Huelga decir, con respecto al tema de los niños, que en muchas otras narraciones del escritor catalán, la figura de los niños es cruel y descarnada, podríamos pensar que en estos casos los niños han sido contaminados por el mundo de los adultos. En *Vinc per donar fe*: "…vaig haver de pegar els nens per llur entossudiment que talléssim el cap [a la tía que acaban de clavar una estaca en el pecho]" (p.580) o, por ejemplo, en *Quieta nit* el niño de la familia trata a Santa Claus de manera despectiva: "El nen es va arronsar d'espatlles com si ni tan sols valgúes la pena de parlar-ne" (p.204).

3.4. Vehículos de lo fantástico

Hasta este punto, hemos visto que una de las constantes en la narración de lo fantástico es el enfrentamiento continuo entre dos conceptos de realidad. También se ha visto que el autor fantástico aplica diversas técnicas para llevar a cabo su discurso narrativo; pero, además, se apoya en una serie de figuras literarias tales como: la hipérbole, la ambigüedad y la ironía; recursos de los que hablaremos a continuación.

3.4.1. La hipérbole

Las definiciones que nos ofrece el DRAE para *hipérbole* son: 'figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla' y, 'exageración de una circunstancia, relato o noticia.'[207] Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica,* observa que, en cuanto las serpientes o aves de los relatos de Simbad se magnifican, entran automáticamente en el terreno de lo sobrenatural, es decir, se pasa de lo hiperbólico a lo fantástico.[208] En los ejemplos siguientes, veremos que situaciones normales como ponerse un suéter, tirar un pelo por el desagüe, comprar una planta, etc., se convierten en algo distinto, pues el escritor, gracias al dominio del léxico, consigue distorsionar la realidad.

El autor argentino lleva la hipérbole hasta el extremo en *La autopista del Sur,* donde un embotellamiento de coches se prolonga de forma desmesurada en el tiempo, el monumental atasco dura meses: "Los cálculos [del tiempo] de Taunus no correspondían ya a la realidad, y lo dijo francamente; por la mañana habría que hacer algo para conseguir más provisiones y bebidas."[209] En *Historias de cronopios y de famas*, abundan las situaciones razonables y posibles; pero, la descripción minuciosa y excesiva, las convierte en absurdas y risibles.

En el relato *No se culpe a nadie*, la simple acción de colocarse un pulóver se convierte en una tarea peligrosísima que acaba con la vida del personaje. Pero lo que

[207] http://www.rae.es/rae.html RAE; Real Academia Española, consultado on line, 10 de agosto de 2013.
[208] T. Todorov, p. 65-66.
[209] J. Cortázar (TFF), p. 395.

realmente interesa es analizar cómo se pasa de la sonrisa a la desesperación. Cortázar, además de exagerar la resistencia de un pulóver al ponérselo, va eliminando los signos de puntación dentro del texto, así se crea una sensación de bucle, de caída en picado hacia un abismo desconocido. Obsérvese que, en la primera página, contamos tres puntos y seguidos, pero estos van desapareciendo progresivamente hasta que, en las dos últimas, solo aparece uno. De esta manera, el relato adquiere una dimensión todavía más fantástica, véase el comienzo del último punto y seguido, que avanza durante una página y media más, hasta llegar al final:

> Entonces más despacio; entonces hay que utilizar la mano metida en la manga izquierda, si es la manga y no el cuello, y para eso con la mano derecha ayudar a la mano izquierda para que pueda avanzar por la manga o retroceder y zafarse, aunque es casi imposible coordinar los movimientos…[210]

En algunos cuentos, no es un acontecimiento el que se amplifica, sino que es la suma de muchos sucesos lo que origina una catástrofe final y la situación desmesurada. En *Pérdida y recuperación del pelo,* el simulacro de introducir un cabello por el desagüe y después intentar recuperarlo supone plantear los grandes destrozos que causaría en toda la red de alcantarillado: romper las cañería de la casa; después, de todos los apartamentos del bloque, bajar a las alcantarillas de la ciudad equipados con un traje especial hasta: "llegar a ese sitio donde ya nadie se decidirá a penetrar: el caño maestro enfilado en dirección al río."[211]

Asimismo, la acumulación de animales es lo que sucede en *Història natural*, de Pere Calders, donde el número de seres vivos que invade el apartamento del protagonista aumenta gradualmente, los primeros visitantes serán pequeños insectos pero las intrusiones se complican:

> el primer dia d'estar-m'hi van començar a sortir insectes, […] l'endemà ja vaig descobrir unes cuques estranyes, […] després rates, un rèptil tropical que canta de nits, escorpins, la perillosa *mimeola-alleuquis,* […] termites blanques, etc. […] un dimecres, vaig trobar un tigre a la cuina.[212]

[210] J. Cortázar (FJ), p.286.
[211] J. Cortázar (HCF), p. 41-42.
[212] P. Calders (CVO), p. 188.

En *El problema de l'Índia,* un acto tan anodino como evitar que una vaca se coma un ramo de flores, acaba resolviéndose de forma desproporcionada en una condena de tres meses de prisión: "un jutge em condemnà a tres mesos de presó, «perquè havia fet trampa a una vaca sagrada»."[213] Otro cuento, del escritor barcelonés, que revela que actos totalmente inofensivos pueden ser causantes de grandes desgracias es *Coses aparentment intranscendents,* cuyo protagonista se va a un estudio fotográfico para retratarse, y el flash de la máquina provoca que dé un salto originando un incendio colosal que, según las noticias: "havia cremat un bloc de cases i que moriren més de tres-centes persones, totes de familia bona."[214] Alguna otra muestra donde la realidad se desfigura de manera exagerada puede ser *L'Hedera Hélix,* en este caso, una planta de rápido crecimiento acaba enterrando bajo sus hojas al protagonista o, en *Una curiositat americana*, una visita de cortesía termina con la fatal muerte del invitado.

En cierto modo, la hipérbole es una modalidad de extrañamiento. Aunque sea mucho más productiva en la narrativa de Calders,[215] esta figura sirve a ambos escritores para forzar situaciones verosímiles deformándolas y convirtiéndolas en inverosímiles. Cortázar y Calders optan por la exageración excesiva de los acontecimientos y no por la disminución de estos; además, en este tipo de relatos, la fantasía surge o bien por la exageración de los sucesos en sí mismos; por la suma y acumulación de acontecimientos; o por el comportamiento deformado y exagerado de los espacios o de los personajes, pero, en ningún caso por fuerzas o elementos misteriosos.

3.4.2. La ambigüedad

Que una palabra pueda admitir más de una interpretación o de un significado es, por así decirlo, un pequeño milagro de la lengua que, sin esfuerzo alguno, puede generar dudas, incertidumbre o confusión. Si una sola palabra puede provocar turbación en el lector, ¿cuanto más puede generar si el escritor de lo fantástico utiliza este principio como base de su relato? Entendemos que esta es una de las características más productivas y relevantes en la narración fantástica: acudir a la ambigüedad. En este

[213] P. Calders (CVO), p. 179.
[214] P. Calders (CVO), p. 208.
[215] Cabe decir que el uso de esta figura está muy extendida en la obra del escritor catalán, mientras que en la obra del autor argentino se localiza en algunos de sus cuentos. En *Bestiario,* por ejemplo, no descubrimos el uso reiterado de la hipérbole narrativa, en este volumen, la importancia recae en otros recursos tales como la ambigüedad, la otredad, los elementos fantásticos…

apartado veremos ejemplos significativos con relación a este recurso, pero en ningún caso analizaremos las posibles interpretaciones de los textos, puesto que excederíamos los límites de este ensayo.

Al contrario de lo que sucedía con la hipérbole narrativa, la ambigüedad es un recurso más frecuente en la narrativa de Cortázar que en la de Calders. *Casa tomada* es un relato ambiguo hasta el fin: no sabemos nada de la fuerza extraña que invade la casa, ni qué es, ni cómo se ha generado, ni porqué expulsa a los hermanos; además, la pasividad y aceptación de lo sobrenatural por parte de la pareja protagonista hace pensar al lector que puede que ellos sí conozcan el fenómeno misterioso. Lo único que se nos dice es: "…tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo" y al final de todo "Han tomado esta parte."[216] La falta de precisión genera una serie de dudas que envuelven todo el cuento; así, el escritor deja que el texto gravite en una aureola de ambigüedad y misterio consiguiendo mantener el suspense e intriga en el lector.

Circe, de Cortázar, también se desarrolla bajo una atmósfera misteriosa cargada de incertidumbres: ¿Por qué se le mueren los novios a Delia? ¿Tiene ella algo que ver con el asunto? ¿Guarda algún misterio la afición de la joven con los licores y bombones que elabora? Como en *Casa tomanda*, el texto no soluciona estas dudas. Mario, el protagonista, conoce los cuchicheos del pueblo y, aunque únicamente son chismes, de vez en cuando le asaltan dudas: "Él se imaginaba cosas, y fue temerosamente feliz. "El tercer novio", pensó raramente. "Decirle así: su tercer novio, pero vivo."[217] El relato no nos proporcionará ninguna respuesta sobre si su amada proyecta envenenarle, sólo al final sabremos que el protagonista se salva de la muerte, pero nada más.

De los relatos de Pere Calders que estamos analizando y con relación a la ambigüedad, destacamos el cuento *Vinc per donar fe,* en el que, al parecer, la prima del narrador se ha convertido en un vampiro. Para evitar males mayores, toda la familia decide solucionar definitivamente el asunto: "—La manera d'acabar amb els vampirs —afirmà— és clavar-los una estaca ben punxeguda al pit i, per lligar-lo, tallar-los el cap." La duda surge cuando se persona un periodista para cubrir la noticia y explica, de forma mucho más verosímil, que la prima Amèlia sufrió un desmayo. La versión del periodista

[216] J. Cortázar (B), p.416-419.
[217] J. Cortázar (B), p. 139.

desmonta por completo todo el relato y el lector se queda con la duda de si la prima Amèlia era un vampiro o no. En *La clau de ferro;* la ambigüedad gira en torno al contenido misterioso de un armario; al lector parece quedarle claro que dentro del armario no hay nada cuando de repente: "… en acostar-s'hi, trepitjà un basal de sang. Per l'escletxa inferior del batent de la porta, queien les gotes lentament i la taca del terra creixia. Però ell ni va adonar-se'n;"[218] por consiguiente, toda la interpretación que se mantenía hasta el momento deja de ser plausible y el lector vacila ante la posibilidad de que realmente haya un cadáver dentro del armario.

Otro tipo de ambigüedad la encontramos en *Nosaltres dos*, cuento en el que el lector topa con dos personalidades de un mismo sujeto que pelean constantemente por tener el control del único cuerpo que poseen: "És antipátic, no ho pot evitar. «Tu què saps!», li dic, amb el mateix to del «jo què sé!» que em susciten les preguntes inextricables."[219] En el relato, nunca se llega a saber si el protagonista es un loco, o no, pues el narrador insiste que todo lo que ha sucedido "és tal com ho explico", reafirmándose en la veracidad de su historia.

Una de las grandes diferencias que notamos entre ambos escritores, con respecto al principio de ambigüedad, es que el escritor argentino elabora una atmósfera narrativa donde el suspense va *in crescendo*; en *Casa tomada* algo extraño y misterioso va ocupando progresivamente el espacio de la casa y de la narración y, en *Circe*, los detalles como los comentarios de la gente, las muertes de sus antiguos novios, los posibles dulcen envenenados… insinúan y van reforzando la idea de la muerte del protagonista. Las suposiciones o deducciones que el lector debe hacer, conforme avanza en la lectura, son causadas por el vacío informativo que el mismo texto niega. En *Vinc per donar fe*, sin embargo, el uso de la ambigüedad es distinta, su función es desarmar toda la historia y la credibilidad del narrador, que no sabemos si miente o dice la verdad con respecto al estado 'vampírico' de su prima Amèlia. En *Nosaltres dos* también se pone en duda la veracidad del narrador; pero, en este caso en concreto, la causante es la posible enfermedad mental del protagonista.

[218] P. Calders (CVO), p. 176.
[219] P. Calders (IS), p. 546.

Es interesante remarcar que, en los ejemplos de Calders, las posibles interpretaciones de la intriga son dos: la prima Amèlia es o no es un vampiro, el protagonista de *Nosaltres dos* está loco o no y, en *La clau de ferro,* hay 'algo' dentro del armario o no; mientras que en los cuentos de Cortázar la ambigüedad es mucho más amplia: en *Casa tomada,* ¿qué o quién es la fuerza misteriosa? ¿Por qué los expulsa fuera de la casa? ¿Son los dos hermanos una pareja adúltera? ¿Por qué no ponen resistencia a la fuerza desconocida? Lo mismo ocurre con *Circe* ¿están los bombones envenenados? ¿Es Delia una asesina? ¿Qué espera la familia escondida a oscuras detrás de la puerta?, etc. En cualquier caso, *Casa tomada, Circe, Vinc per donar fe* y *Nosaltres dos* ofrecen varias interpretaciones todas igual de válidas, entre las cuales el lector deberá elegir.

3.4.3. La ironía

La ironía —estrechamente relacionada con el humor— consiste en dar a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, suele representarse como una burla disimulada o disfrazada. Si la burla no está expresada con claridad en el texto, puede pasar desapercibida a los ojos del lector. Por eso, la ironía reclama un esfuerzo extra por parte del receptor que debe distanciarse del relato y descodificarlo.

En un episodio de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar comenta la importancia del humor:

> Le aclaro entonces que el humor cuya alarmante carencia deploro en nuestras tierras reside en la *situación* física y metafísica del escritor que le permite lo que para otros serían errores de paralaje. Por ejemplo ver las agujas del reloj del corredor en la una y media cuando apenas son las doce y veinticinco, y jugar con todo lo que brinca de esa fluctuante disponibilidad del mundo y sus criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía, el *understantement,* la ruptura de los clisés idiomáticos que contamina nuestras mejores prosas tan seguras de que son las doce y veinticinco como si las doce y veinticinco tuvieran realidad fuera de la convención que las decidió con gran concurso de cosmógrafos y pendolistas de Maguncia y de Ginebra.[220]

[220] J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos,* Siglo XXI, 1967, pp. 35-36.

Las reflexiones del escritor hispanoamericano, sobre el humor y la ironía, van un poco más allá de la concepción tradicional. Cortázar plantea en sus textos un humor que destruye el sentido común para abrir las puertas a un mundo totalmente excluido en el imaginario social, tal y como se ejemplifica a continuación.

El volumen *Historias de cronopios y de famas* representa, todo él, una lucha contra la seriedad, la lógica racional y aquellos comportamientos éticamente correctos. Veamos por ejemplo el principio de *Conducta en los velorios:* "No vamos por el anís, ni porque hay que ir. Ya se habrá sospechado: vamos porque no podemos soportar las formas más solapadas de la hipocresía;"[221] Durante las cinco escasas páginas que dura el relato, la familia Humboldt se organiza para manejar el velatorio según su antojo: "nosotros nos relevamos en orden, aunque sin dar la impresión de nada preparado; antes de las seis de la mañana somos los dueños indiscutibles del velorio…"[222] El funeral, triste por naturaleza, se caricaturiza: las normas, la hipocresía, los patrones de conducta y el querer aparentar son el punto de mira del escritor argentino que, mediante la mezcla de humor e ironía, consigue establecer distancia del suceso relativizando una situación dramática hasta lo risible. Otro de los ejemplos que podemos escoger es *Instrucciones para subir una escalera,* donde se describe de forma casi científica —por la precisión y detalles del texto— cómo se debe ascender por ellas correctamente:

> Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pies, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente.[223]

Instrucciones para dar cuerda a un reloj, *Instrucciones para llorar,* o *Instrucciones para matar hormigas en Roma* describen, igualmente, situaciones cotidianas y usuales, de forma precisa. Cortázar observa lo cotidiano de modo distinto, y transforma lo habitual en algo fantástico.

Así, llegamos a la conclusión que, la última intención del escritor hispanoamericano, con respecto a la ironía y el humor, es hacer ver al lector que el

[221] J. Cortázar (HCF), p. 50.
[222] J. Cortázar (HCF), p. 53.
[223] J. Cortázar (HCF), p. 25.

mundo organizado y seguro en el que vive no es más que un disfraz que convierte a los humanos en objetos ridículos y risibles. Estamos tan acostumbrados a las normas que nos hemos convertido en autómatas, matando, poco a poco, la parte más libre e ingeniosa de nosotros mismos.

Una clara tendencia de la narrativa de Calders es la trasgresión de los tópicos del género fantástico, siendo el humor, la parodia y la ironía piezas claves para llevar a cabo su propósito.[224] En *Refinaments d'ultramar*, se describe el proceso culinario para preparar uno de los platos más exquisitos que todavía, a día de hoy, se pueden degustar: 'el shilayo'. La situación es de lo más grotesca y extravagante; después de vestirse para la ocasión, sueltan al animal vivo por el comedor de la casa que: "corre, es defensa, s'arrapa a les cames dels convidats i mossega amb fúria les polaines de jute. És el moment de copejar-lo amb precisió, ni poc ni massa, només per a desmaiar-los."[225] El lector sonríe frente a tales extravagancias, ahora bien, en una lectura más atenta se da cuenta que el shilayo camina de pie, nada horizontalmente y llora como un bebé; es evidente que las semejanzas con el ser humano no son arbitrarias. Calders describe una acción cruel y salvaje de forma irónica, invitando al lector a reflexionar sobre sus costumbres bárbaras y su comportamiento inhumano frente a las otras especies del planeta.

Ahora bien, es en el juego lingüístico donde más se refleja la ironía en la obra del escritor catalán. El repertorio de expresiones con tono irónico es interminable: "es tractava d'una d'aquelles noies que ben administrades per un poeta donen un rendiment extraordinari;"[226] el personaje, a punto de morir le dice a su amigo: "—Escolta'm i no m'interrompis. Tinc les forces justes per a dir-te el que t'he de dir. Si no fos per això, m'hauria mort ahir, a dos quarts de vuit del vespre;"[227] "Després interrogaren als pares i els criats, per tal d'establir el «pedigrí» de les criatures;"[228] después de un hurto en una

[224] De muy joven, Pere Calders ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, donde aprendió a dibujar. Más tarde, publicaría historietas cómicas y dibujos revolucionarios en la revista *L'esquella de la Torratxa* (1936).
[225] P. Calders (IS), p. 606.
[226] P. Calders, *El geni magiar* (CVO), p. 228.
[227] P. Calders, *La clara consciència* (CVO), p. 132.
[228] P. Calders, *La ciència i la mesura* (CVO), p. 113.

vivienda: "… entre els objectes de valor, hom troba a faltar l'amo de la casa…",[229] entre otras.

A veces, la ironía surge de la incongruencia entre las expresiones utilizadas y las situaciones en que se usan. En *Raspall,* el padre se burla de su hijo cuando éste le muestra un cepillo que cree un perro; pero, cuando el padre se siente amenazado por un ladrón, busca cobijo tras el perro-cepillo: "—Busca'l, «Raspall», mossega'l!"[230] En *Un crim,* al finalizar el juicio por un asesinato, el jurado exclama: "«Àngela! Molt bé. Molt bé!»,"[231] pero, por si esto fuera poco, lo risible continúa con la condena impuesta al asesino, que es multado a pagar treinta pesetas. Así es que la ironía caldersiana tiene una doble función; por una parte, la construcción de un mundo mágico, independiente y opuesto al real conocido, y, por la otra, parodiar a los personajes y las situaciones manipulando el léxico.

Ninguno de los dos autores busca la carcajada o la risa fácil, al contrario, la ironía actúa, en ambos, a modo de catalizador entre los personajes del relato —que se muestran como grotescos y absurdos— y el lector. Los comportamientos ridículos de los personajes son causantes de que el lector sonría tímidamente, pero de forma inmediata se produce una incómoda identificación con respecto al personaje o la situación. La imagen que el lector tiene del mundo se altera y las verdades absolutas pasan a ser dudas en mayúsculas. En síntesis, el mecanismo del humor y la ironía funciona en ambos autores a modo de crítica social sobre el comportamiento, los modales, las normas y costumbres sociales; planteando una crítica agudizada de la condición humana en general, y del sistema que el individuo ha organizado a su alrededor.

[229] P. Calders, *Feblesa de caràcter* (CVO), p. 234.
[230] P. Calders, p.237
[231] P. Calders, p.240.

4. CONCLUSIONES

Tal y como se ha especificado al inicio del trabajo, Cortázar y Calders, aún siendo dos autores que pertenecen a una misma época, no llegaron a conocerse; de haber sido así es probable que les hubiera sorprendido el gran numero de semejanzas que comparten sus estilos literarios, además, de la percepción tan similar que ambos tienen del mundo. En estas últimas páginas, se intentará hacer una síntesis de todo lo visto hasta ahora, anotando las diferencias y similitudes más significativas entre autores.

En la primera parte se han analizado los términos: maravilloso, fantástico, neo-fantástico y la corriente literaria del realismo mágico. En esta sección, hemos comprobado que la literatura fantástica debe entenderse de forma distinta a la tradicional, una de cuyas peculiaridades era provocar miedo en el lector, aspecto que desaparece en la literatura de lo *fantástico nuevo*.

En la parte siguiente hemos concretado porqué la literatura de Cortázar y la de Calders pertenecen al género de lo neo-fantástico o lo *fantástico nuevo*. Recopilando lo expuesto podemos afirmar que la mayoría de sus narraciones cumplen con los siguientes criterios: el espacio de la narración y el léxico empleado son realistas; los personajes de ficción son humanos y, durante el proceso narrativo se produce una ruptura con la lógica racional. Aún así, debemos considerar esta afirmación con reservas, puesto que el trabajo se ha centrado en una pequeña selección de la bibliografía de ambos autores.

En la tercera parte se han estudiado algunas técnicas narrativas en concreto aportando ejemplos de cada autor. Con relación al lenguaje, hemos comprobado que ambos escritores sienten una afición por inventar léxico y utilizan un vocabulario popular, a menudo cercano a la oralidad. Se distinguen, sin embargo, en que el escritor argentino emplea las imágenes narrativas de forma peculiar, podríamos bautizarlas como ‘metáforas cortazarianas’, nos referimos, por ejemplo, a los conejitos vomitados, al tigre paseándose por el hogar, o a los ruidos misteriosos que expulsan a los habitantes fuera de la casa. Estas metáforas no las encontramos en la narrativa del escritor catalán, que hace llegar el mensaje de forma más evidente; ahora bien, el autor barcelonés demuestra una gran maestría con el léxico, los juegos de palabras y los dobles sentidos de las expresiones figuradas que representan, en gran medida, una de las bases de su

producción literaria. El resultado es, en los dos autores, el mismo: crear una duda en el lector; bien sea a través de la confusión visual o sensorial que propone Cortázar, o a través del desdoblamiento semántico de Calders.

Por lo que respecta al narrador, ambos autores eligen el mismo punto de vista en primera persona, sea protagonista o testimonio, para dotar el relato de verosimilitud y acercase al lector; pero, como hemos observado, ninguno de los dos escritores aplica esta teoría a sus cuentos o, al menos, no de la forma estándar. Cortázar alterna la figura de un narrador en primera persona y en tercera, con la particularidad que este último tiene una visión omnisciente interna y, por tanto, conoce los pensamientos y los sucesos que ocurrirán de ante mano. De hecho, esta nueva forma de narrador es extraña, al igual que el cambio de voces narrativas que el escritor argentino utiliza en algunos de sus relatos. En este sentido, el escritor catalán es más clásico, pues la gran mayoría de sus cuentos son narrados en primera persona, aunque esto no significa que el narrador caldersiano sea tradicional, muy al contrario. El narrador-protagonista juega con el lector, se acerca a él creando un vínculo de complicidad invisible y, cuando el lector se siente seguro, el narrador demuestra tener unos conocimientos que el lector desconoce, rompiéndose, en ese instante, toda conexión entre ellos, conexión que, sin embargo, el narrador recupera con otro nuevo acercamiento. Es interesante subrayar que los dos autores manipulan de forma distinta la figura estereotipada del narrador adaptándola a sus narrativas.

La idea de que existe una realidad paralela a la tradicional se recoge en ambos autores; sucesos que para la gran mayoría de las personas pudieran parecer extraños o irreales son, para Cortázar y Calders, parte de su realidad actual. Por eso, ambos insisten en que los fenómenos sobrenaturales, o las situaciones misteriosas que se recogen en sus producciones, contienen un alto grado de autobiografismo. Otro tema distinto es la forma como ambos tratan esa *otra realidad.* Por un lado, en la narrativa cortazariana, los elementos sobrenaturales conviven con la realidad del individuo de manera análoga, los dos mundos se van desarrollando dentro de su normalidad y, en algunas ocasiones, estos pueden fusionarse, como sería el caso de *Axolotl*, *La isla al mediodía* o *Lejana*; de una forma u otra, en todos los relatos, las dos realidades conviven juntas, sin más y, en ningún caso, existe un cuestionamiento directo de cuál es la auténtica realidad. Por otro lado, en la producción del escritor catalán, los elementos sobrenaturales suelen irrumpir

de repente en la rutina diaria, originando un extrañamiento tanto en el lector como en los mismos personajes que se preguntan por la veracidad de los sucesos, por citar algún ejemplo: *Vinc per donar fe, O ell o jo,* o *L'arbre domèstic.*

Posiblemente, una de las grandes divergencias entre autores es la naturaleza y la función del doble. Cortázar lo utiliza como un pasaje hacia el más allá, hacia un lugar profundo al que, normalmente, se accede a través del sueño, o del inconsciente, es el caso de *Lejana,* o de *Axolotl.* Además, no podemos olvidarnos que Cortázar cree en la existencia de un triángulo de fuerzas que se atraen de forma unívoca. Calders no eleva la figura del *otro* a un nivel tan profundo, al contrario, el escritor catalán lo utiliza para burlarse del tópico fantástico, el *otro yo* se retrata, en algunos cuentos, como una molestia, o una carga pesada; en consecuencia, el imaginario que se tenía del *doble* se separa drásticamente del estándar fantástico.

Podemos establecer muchas similitudes en el uso del absurdo, el extrañamiento y lo irracional en la narrativa de ambos autores en cuanto que los comportamientos desatinados de los personajes y las situaciones disparatadas crean un extrañamiento similar en el lector. La cotidianeidad queda deformada hasta el límite transformándola en ridícula, del mismo modo que la condición humana es retratada con humor e ironía. No olvidemos que los dos escritores eran intelectuales que querían provocar una reacción en sus lectores.

Con el componente lúdico, el universo de Cortázar se separa por completo del de Calders. Hemos podido observar que la cuestión del juego está muy presente en la literatura de Cortázar, por el contrario, es casi inexistente en la de Calders. Para el autor argentino jugar es soñar, violar las normas y atenerse a otras totalmente distintas, dado que las reglas del juego siguen unos patrones no realistas, de esta manera, el individuo puede realizar acciones que serían impensables en la realidad clásica. Este atentar contra las normas por medio del juego es un concepto que no identificamos en la narrativa del escritor barcelonés. Lo mismo ocurre con la idea del sueño, mucho más fructífera en la producción cortazariana. El autor argentino utiliza los sueños como materia narrativa para escribir sus cuentos, además, los interpreta como mensajes o avisos que provienen del *lado de allá.* La percepción onírica en Calders puede entenderse como un deseo

hecho realidad, o como un estado de turbación que difumina la frontera entre realidad e irrealidad.

Del mismo modo, el tema del azar es de una naturaleza distinta en ambos autores. Ha quedado comprobado que, para el escritor argentino, todo es fruto de la causalidad: el hombre es el origen y la causa de todos sus males; para el autor catalán, unas fuerzas superiores controlan la vida de las personas, por consiguiente, los humanos no pueden hacer nada para cambiar su destino; para Calders, estas manifestaciones energéticas inexplicables son las causantes de todo lo que sucede.

La relación que hemos podido establecer entre los pasajes o túneles de Cortázar y la narrativa de Calders se ha basado más en el objetivo de estos puentes que en su naturaleza en sí, en consecuencia, los puntos de unión son frágiles y deben entenderse como una mera aproximación de estilos narrativos. Con esto nos estamos refiriendo a los inventos que aparecen en la obra del escritor catalán: naves espaciales, platillos volantes, o máquinas que conectan la realidad clásica con otra desconocida. Estos instrumentos podrían relacionarse como los pasajes cortazarianos, puesto que ambos sirven de vehículo para mover a los individuos hacia otros universos. Matizar, también, que aunque el mecanismo sea una nave o un túnel, ambos autores mezclan tiempos presentes, pasados y futuros.

En el último bloque se han expuesto una serie de figuras literarias fundamentales en toda narración fantástica. Hemos observado cómo los dos escritores mediante la hipérbole narrativa convierten situaciones cotidianas en fantásticas. De la exageración excesiva de las situaciones resulta, igualmente, el extrañamiento y la irrealidad de los acontecimientos. Por lo que atañe a la ironía, parece que el escritor hispanoamericano la reserve para algunos de sus relatos —*Historias de cronopios y de famas*—, dado que en otros volúmenes —*Bestiario*— esta figura está totalmente ausente. Cortázar suele unir en un mismo relato la ironía y la hipérbole, por lo que relacionar estas dos nociones en la obra cortazariana sería lo más adecuado, aunque esto no significa que siempre sea así, en *La autopista del sur,* el recurso empleado es, mayoritariamente, la hipérbole narrativa. La ironía y el humor representan uno de los pilares de la obra del escritor barcelonés, y están presentes en casi todos sus relatos. El éxito del humor caldersiano reside en el tratamiento de expresiones estereotipadas, cuyo significado no guarda una relación

semántica con los sucesos que se narran, o también que el tono sea inadecuado al contexto o a los personajes. Ambos autores huyen de la broma fácil, pero acuden a la ironía para poner en evidencia muchas de las verdades, supuestamente inalterables, que rigen en el *lado de acá.*

Cabe decir que el juego de la ambigüedad está más elaborado en el escritor argentino, la mayoría de sus relatos son ambiguos de principio a fin y las posibles interpretaciones son inabarcables, hasta el punto que muchos de sus cuentos quedan sin resolverse. En Calders, sin embargo, se presenta un tipo de ambigüedad más simple, tal y como hemos visto, las probabilidades que nos ofrece el escritor catalán son, generalmente dos entre los que hay que elegir.

Es evidente que la alteración de la realidad se produce en el estilo de ambos literatos; el uno y el otro combinan realidad e irrealidad en un mismo plano. Los dos escritores opinan que estos *planos* tienen un valor equitativo y, aunque su cosmovisión se aleja de los preceptos realistas, juegan con estas dos realidades, saltando de un orden conocido a otro por descubrir. De hecho, no sería del todo incorrecto clasificar la producción de Cortázar y Calders como realista y fantástica al mismo tiempo. Realista porque los espacios, las situaciones, los personajes, el lenguaje y, a menudo, las anécdotas, corresponden a este mundo que es el nuestro. Fantástica, porque se produce una ruptura de los principios lógicos; y la ficción y los elementos sobrenaturales se introducen de forma independiente en la realidad de los personajes y del lector implícito.

A pesar de las grandes coincidencias que encontramos entre el autor argentino y el catalán, se da también entre ellos un considerable alejamiento narrativo, como anotaremos a continuación. Observemos una de las reflexiones del escritor argentino con respecto al cuento fantástico:

> Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado […] En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario […] la peor literatura de este género es sin embargo la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de "full-time" de lo fantástico,

> invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural […] En los dos extremos se peca por impermeabilidad, se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las que no hay ósmosis, articulación convincente.[232]

Según esta cita, los cuentos del escritor catalán entrarían a formar parte del primer grupo al que se hace alusión, es decir: aquellos cuentos en que el elemento sobrenatural se introduce de forma instantánea "en la sólida masa de lo consuetudinario." Estamos de acuerdo que, en la narrativa de Calders, el elemento insólito entra de forma repentina en la narración y, en algunas ocasiones, sólo de manera puntual; es el caso de *Vinc per donar fe*, que habla de un vampiro al principio del relato y este no aparece más, únicamente vemos las consecuencias de la aparición del espectro. En muchos otros cuentos de Calders, tampoco se da la ósmosis del modo en que habla el escritor hispanoamericano. Ahora bien, huelga decir que la fantasía en el cuento caldersiano es muy distinta al imaginario que pudiera tener el escritor argentino; por eso, podemos afirmar que los relatos de Calders son fantásticos de principio a fin, aunque no cumplan los requisitos que el escritor argentino reclama para sus cuentos. La fantasía en Calders penetra a través del lenguaje, y es ahí donde se produce la ósmosis: lenguaje, fantasía y realidad son un todo compacto que libra una batalla contra el clasicismo tradicional.

No quisiera cerrar este capítulo de conclusiones sin advertir que la producción de Cortázar tiene un carácter universal, profundo y visceral que otorga misticismo a los relatos, es un tipo de narrativa intelectual muy próxima a los postulados de la física cuántica: los pasajes que trasladan personas de un lugar a otro, la creencia de las dobles personalidades, aún estando separadas por grandes distancias y su inevitable atracción, las relaciones espacio-tiempo, el mundo onírico con función de mensajero del más allá, o las abundantes probabilidades que puede ofrecer un mismo suceso. Todas estas características, entre otras, convierten la narrativa cortazariana en única e inimitable. Leer a Cortázar es quedarse sin aliento, sentirse una micro partícula dentro de un universo infinito, y estudiar sus textos es apasionarse.

---

[232] J. Cortázar, *Del cuento breve y sus alrededores.* Consultado on line, 27 de julio de 2013, http://www.letralia.com/aula/magister/060101cortazar.htm.

La narrativa del escritor catalán sigue un camino distinto. Calders es un gran maestro del lenguaje, su producción literaria es técnica, sutil, y con un léxico preciso y metódico describe el mundo que ve y el que sabe oculto. La lectura del autor barcelonés es una sorpresa constante, es un juego con la magia y la fantasía, asimismo una insistente reflexión sobre la condición humana, por la cual es casi imposible no sentir lástima; pero, también, es una meditación profunda del individuo particular. Leer a Calders es sonreír, para instantes después, mirarse al espejo y reconocerse, pues todos aquellos códigos que tan interiorizados tenemos son, al fin y al cabo, un engaño.

Ambos autores son grandes maestros de la literatura, y su lectura, una experiencia muy enriquecedora. Cortázar y Calders quieren mostrar que los máximos axiomas que regulan el universo son tan frágiles como una gota de lluvia; y que todo, absolutamente todo, es cuestionable.

5. BIBLIOGRAFÍA

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

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

Aronne-Amestoy, L., *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar,* Amsterdam-Philadelphia, John Benjamín, 1986.

Bath, Amanda, *Pere Calders: Ideari i ficció,* Barcelona, Ed. 62, 1987.

Calders, Pere, *Tots els contes,* Barcelona, Ed. 62, 2009.

—. *Invasió subtil i altres contes,* Barcelona, Ed. 62, 2009.

Campos, Guadalupe, "Déjà Lu: La literatura fantástica, revisitada", en Revista *Luthor*, Nº1, 09/2010.

Coromines, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.* Madrid, Gredos, 1980 – 1991.

Cortázar Julio, *Historias de cronopios y de famas,* Madrid, Alfaguara, 1962.

—. *Diez años de la revista "Casa de las Américas"*, nº 60, La Habana, julio 1963.

—. *Relatos,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana s.a., 1970.

—. *Del cuento breve y sus alrededores,* Caracas, Venezuela, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, 1993(a).

—. *Las armas secretas,* (ed. Susana Jakfalvi), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 1993(b).

—.*Bestiario,* Madrid, Santillana, 2006.

De Mora, Carmen, *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1982.

Espinosa, Santiago, *Rayuela: la ilusión del laberinto;* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009.

Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana;* Barcelona, Ariel, 1975, pp. 337-421.

Goyalde, Patricio, *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones de los cuentos de Julio Cortázar,* Madrid, UNED Ed., 2001.

Gregori, Carme, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica,* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

Hahn, Óscar, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano,* Santiago – Chile, Andrés Bello, 1988.

Lastra, Pedro, *Julio Cortázar, el escritor y la crítica,* Madrid. Taurus, 1986.

Melcion, Joan, «Pròleg», dins Calders, P., *Invasió subtil i altres contes,* Barcelona, Ed. 62, 1978, pp. 5-15.

—. *Cròniques de la veritat oculta, de Pere Calders,* Barcelona, Empúries, 1986.

Morillo-Frosch Marta, *El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar,* en Revista *Iberoamericana,* XXXIV, julio-diciembre de 1968, pp. 323-330.

Palà, Marina, *Calders: els miralls de la ficció,* Barcelona, Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona-Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2000 (catàleg exposició).

Puig, Carme, *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica,* México D.F., Coyoacán S.A., 1994.

Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Madrid, Grupo Anaya, 1994.

Bibliografía online:

http://cafeirreal.alicewhittenburg.com/review4c.htm; (junio de 2013).

RAE = *Diccionario de la Real Academia Española*, consultado en http://www.rae.es/rae.html, (abril de 2013).

NTLLE = *Diccionarios de la Academia en el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua*, consultado on line en http://ntlle.rae.es/, (julio de 2013).

http://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficEvans.html, Pdf: *The Visualizing Capacity of Magical Realism: Objects and Expression in the Work of Jorge Luis Borges*; by Lois Parkinson Zamora, from University of Houston, dentro de: *Magical realism and its meanings: a not so necessary confusion.*

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-de-la-novela-gotica/html/4a75a0fa-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html; (junio de 2013).

http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/; (junio de 2013).

http://bibliotecavirtual.diba.cat/novela/avui_fa/pere-calders; (junio de 2013).

http://www.iec.cat/perecalders/; (abril de 2013).

http://www.bib.uab.cat/human/fonspersonals/calders/publiques/; (mayo de 2013).

http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1607; (mayo de 2013).

http://videosdigitals.uab.es/video/21/playVideo.html?serial=461&file=Cal1.rm.flv; (mayo de 2013).

http://www.cienciapopular.com/n/Ciencia/Fisica_Cuantica/Fisica_Cuantica.php; (agosto del 2013).

http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html; (julio de 2013).