

Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaria
de JULIO
CORTÁZAR



En homenaje a los 70 años de la aparición de su libro *Bestiario*

San Carlos
Cojedes
Venezuela
2022

Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaría de Julio Cortázar

En homenaje a los 70 años de la aparición de su libro *Bestiario*

Coordinación editorial

Duglas Moreno

San Carlos-Cojedes-Venezuela

2022

Maquetación digital

Rhonal Suárez

Imagen y diseño de portada

Rhonal Suárez

Revisión y corrección de textos

Malena Andrade Molinares

**DEPÓSITO LEGAL DIGITAL:
CO2021000006**

**ISBN DIGITAL
978-980-18-2486-2**

Apreciaciones críticas sobre la narrativa bestiaría de Julio Cortázar
es avalado por:

Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes



**Comité Académico del Instituto de Investigaciones Literarias
de la Universidad Central de Venezuela**



**Dirección de Investigación y Producción Intelectual de la Facultad
de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo.
Valencia-Venezuela**



**Consejo Editorial de la Universidad Iberoamericana León
León - Guanajuato - México**



De cómo Alina Reyes se cruzó con su sombra (Una lectura de “Lejana”, de Julio Cortázar)

Dr. Gregory Zambrano
gregory.zambrano@gmail.com



Imagen: Sara Serna Loiza.

Lejana y sus huellas

Bestiario es el primer libro orgánico de la narrativa cortazariana. Contiene ocho cuentos¹ y se publicó en 1951. Pasó casi desapercibido para los lectores comunes y más aún para la crítica. En esto incidió, por un lado, la poca difusión que tenían los narradores del patio en los medios argentinos, acostumbrados a la divulgación de autores europeos en ediciones directas o traducidas. El mismo Cortázar lo comentaba en una entrevista con Hugo Guerrero Marthineitz:

cuando yo era joven, los editores argentinos hacían su dinero con traducciones de obras del extranjero y, a veces, por una especie de caridad, por una razón de amistad y de prestigio, editaban a autores nacionales con reducidas tiradas. Y eso que usted llama promoción no existía. Yo le podría mostrar

los anuncios de mi editor cuando me marché del país, el mismo mes en que salió mi libro *Bestiario*. Entonces el anuncio consistía en publicar con grandes letras las últimas novedades de Françoise Mauriac, Graham Greene y Lin Yutang, los autores que estaban de moda por esa época; al final, con una letra muy pequeña decía “Novedades nacionales. Julio Cortázar, *Bestiario*; y con la misma letra pequeñita “Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*”. El resultado era que esos libros caían automáticamente al sótano (Bernárdez y Álvarez, 2013, p. 48).²

Por otro lado, la propuesta estética del conjunto iba a contracorriente de algunas tendencias dominantes de la narrativa, no sólo argentina, sino también de la latinoamericana. Los cuentos de *Bestiario* eran elípticos, sombríos, con atmósferas nebulosas y formalmente complejos. Además, los protagonistas viven procesos insólitos en su interior, como resultado de su aislamiento e incomunicación. Sin embargo, este libro también marca el comienzo de un estilo y una forma de escribir que impondría el sello personal del autor. En *Bestiario* está el germen simbólico o alegórico de buena parte de su literatura.³

Aunque “Lejana”⁴ no haya tenido entre sus lectores el mismo impacto de otros cuentos, como “Casa tomada”, “Las puertas del cielo” o “Carta a una señorita en París”, contiene una serie de elementos que trataremos de contextualizar para comprender cómo la narrativa cortazariana posee un manojito de analogías, de sentidos condensados que incitan a una lectura que siempre será riesgosa: “En *Bestiario* aparece el modelo de cuento cortazariano cuya huella lo hará enseguida reconocible como propio, como suyo, el sello Cortázar: la existencia de un mundo perteneciente y su capacidad por traducirlo con peculiaridad, con una mirada personal” (Herráez, 2011, p. 139).

¹ “Casa tomada”, “Carta a una señorita en París”, “Lejana”, “Ómnibus”, “Cefalea”, “Circe”, “Las puertas del cielo” y “Bestiario”.

² Uno de sus biógrafos, Miguel Herráez (2011), señala que Francisco Porrúa, quien sería el promotor estrella de Sudamericana, cuando se puso al frente del sello editorial confesó que se había publicado *Bestiario*, pero “el libro estaba prácticamente en los almacenes, sin vender” (p. 142).

³ La publicación del libro coincidió con la salida del autor de Argentina y su instalación definitiva en París. El cambio de escenario establecería una ruptura que, de alguna manera, marca una delimitación afectiva e intelectual con su país, que se revela en su obra posterior.

⁴ Anota Jaime Alazraki que “Lejana”, se publicó por primera vez en la revista *Cabalgata*, editada en Chivilcoy, en febrero de 1948 (Alazraki, 1994, p. 181). En lo sucesivo, cito este cuento en la edición de *Bestiario*, Madrid: Santillana, 2011, e indico en el texto la página correspondiente.

Alina Reyes, el personaje principal, pareciera encontrarse en un estadio de deterioro mental producido por el insomnio: “quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros” (Cortázar, 2011, p. 31).⁵ Como se sabe el insomnio, en tanto trastorno fisiológico, erosiona la lucidez y aunque el mundo que está fuera del personaje tiene una aparente normalidad, su mundo interior sucumbe ante su propia incertidumbre, creando una atmósfera irracional y sombría. Acaso manifiesta, además, los síntomas de una enfermedad terrible, que algunos lectores han interpretado como un indicio de esquizofrenia⁶, pero que el mismo relato se ocupa de descartar. Esto podría inferirse del manejo del tiempo que hace la narradora-protagonista.

La nocturnidad agotadora que lleva al personaje a buscar alternativas para apaciguar las horas muertas, hace que juegue con las palabras, que persiga sus sentidos mientras trata de conservar la lucidez. Por ello lleva un diario; quiere vigilar sus actos y registrarlos como una forma de mantener su propio autocontrol. En su entorno familiar, su madre y su hermana Nora, se encuentran en la plenitud de una vida anodina, dada a las visitas, al placer de la música, a las reuniones, en un entorno social de clase alta. Quizás Alina se aburre en ese espacio de frivolidad y de sumisión y no desea estar expuesta a la rutina social, ni le interesa acompañar como pianista a su hermana cantante.

Alina Reyes es un personaje inquietante. Bastarían unos cuantos trazos para delinear su personalidad magnética y distante. En este cuento, como en otros que publicaría Cortázar más adelante, se plantea la alteridad como problema⁷, en el que el “yo” de Alina “se encuentra restringido, ligado a una vivencia parcial e insatisfactoria” (Sirera Trull, 2007, p. 67).⁸

⁵ Algunas interpretaciones de la última frase la sitúan en un plano simbólico, atendiendo al ruido nocturno que haría un rey prisionero —Rex—, arrastrando su cadena contra los arbustos; en este caso, sería su opuesto (rey-reina) atados e impotentes en su dualidad. Otras lecturas, en un plano alegórico, igualmente misterioso, interpretan que esta frase representa una variante del anagrama: ser cadena y estar encadenado y también encadenada al rey, concederle la mitad privilegiada del anagrama y hacerse cosa con tal de consumir la pareja” (González, 1974, p. 246).

⁶ Esta posibilidad está descartada por la estructura del relato que incorpora a un narrador heterodiegético, que nos deja saber que lo narrado ciertamente ha sucedido. Véase al respecto Erdal Jordan (2000, pp. 331-332).

⁷ En la obra de Cortázar es frecuente el tema del doble o del intercambio de identidades. Puede seguirse en estos dos relatos mencionados, y también en otros como “Las armas secretas” (1955) o “La noche boca arriba”, del mismo año y “Los pasos en las huellas” (1974). Sobre el tema del doble en la narrativa cortazariana, véase Lara Zavala (2004) y Rabí Do Carmo (2006).

En el cuento “Una flor amarilla”, Cortázar explora la posibilidad de lo fantástico a través de la ilusión de un personaje —narrador protagonista—, que descubre en un autobús colectivo a quien habría de ser la continuación de su vida. Bajo la premisa de que todos somos inmortales, comienza a desarrollarse la historia, que al mismo tiempo se encarga de demoler la premisa. Bajo la mirada de un narrador testigo, conoceremos el relato del único hombre mortal. La inquietud fantástica se sostiene sobre la conciencia de una vida desarrollándose como un acto paralelo y no como continuidad (Zambrano, 2014, pp. 132-135).

En “Axolotl” el narrador se metamorfosea en el animal que va a ver cada mañana en el acuario parisino del *Jardín des Plantes*. En este relato se produce, ante la mirada natural del lector, un proceso de trasposición entre el hombre y el animal. “Axolotl” puede leerse también como la alianza indivisible de dos contrarios que se reconocen y pueden intercambiarse. En “Lejana” también nos encontramos con un proceso de transposición, que no es más que un fenómeno de alteridad: “Tanto Alina como el protagonista de Axolotl caen víctimas de la alteridad, lo cual refleja una concepción de mundo paranoica, rasgo consustancial a lo fantástico” (Vásquez, 2010, p. 17). Así pues, en cuentos como “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “Lejana”, acudimos a la transformación del “yo”, puesto que en ellos se hace posible un intercambio de identidades.

Este juego del punto de vista cambiante es uno de los elementos que genera complejidad y fascinación en las narraciones de Cortázar: “Los narradores de Cortázar son, por regla general, multívocos, polifónicos. Tanto en los cuentos como en las novelas de Cortázar, la función del autor implícito consiste en «dejar hablar» a narradores que siempre se comportan como si padecieran lo narrado, como personajes” (Reyes, 1984, p. 129).

El personaje que se nos presenta como la “lejana”, constituye el centro significativo del cuento, funciona como el *alter ego* de Alina, la mendiga que sufre en un puente, en Budapest y no sabemos casi nada de ella, sino los elementos de su carencia: el frío, la soledad, la miseria. Pero en el enfoque privilegiado del cuento es centro primordial, pues da relevancia al título mismo del cuento. Según Mery Erdal Jordan: “La antítesis que fundamenta a la trama fantástica —reina/mendiga— es un procedimiento esencial para configurar la transgresión de mundos propia de lo fantástico” (2000, p. 331). Pero también nos plantea un tema complejo, de naturaleza fantástica, como es la escisión del espacio físico que le permite a Alina percibir desde su vacuidad lo que también les falta a los demás.

⁸ Esta autora también considera como la meta de la protagonista ser capaz de superar su soledad para después realizar una búsqueda del *alter ego*. Gracias a esta proyección y a la inserción en el “otro”, el individuo cortazariano consigue descubrir formas del ser más completas, puesto que gana en posesión ontológica.

El espacio de la narración en una primera instancia se ubica en Buenos Aires y los hechos del personaje desdoblado se producen en Budapest. Por las marcas textuales, y la escritura del diario, sabemos que Alina Reyes se encuentra en una zona de confort, mientras que la otra está en Europa del Este, en una zona de carencias, subrayada por el frío extremo del invierno que se transparenta como una sensación incómoda para el lector mismo. Este contraste incrementa en Alina Reyes, la que se asume como la reina, la posibilidad de sentir el frío que padece la otra, además de la pobreza y la violencia. Ese posible doble de Alina funciona como su antítesis y por consiguiente se sitúa en un ámbito siniestro,⁹ marcado por pares de oposición. Este punto tiene también que ver con la escritura misma, como veremos enseguida.

La escritura anagramática como un recurso lúdico

Los anagramas y palíndromos son fuente de juego textual y también funcionan como un elemento enigmático en la escritura de Cortázar.¹⁰ Implican una gran destreza en el manejo del idioma y proponen un reto al lector. En principio el anagrama se comprende básicamente como “cambio en el orden de las letras de una palabra o frase que da lugar a otra palabra o frase distinta” Y el palíndromo como la “palabra o frase cuyas letras están dispuestas de tal manera que resulta la misma leída de izquierda a derecha que de derecha a izquierda” (DRAE, 2014).¹¹

De allí que sean múltiples y complejas las interpretaciones. Serra (2000) afirma que “los palíndromos no alcanzan enjundia literaria en español hasta que Julio Cortázar los coloca en el corazón mismo de algunos de sus cuentos” (p. 164). Desde su escritura del diario Alina Reyes ofrece las claves: “Con tres y tres alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo. // Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromos. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átate, demoniaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...” (32).

Así que esta forma de jugar con las palabras no deja de ser fascinación y reto, tanto para el escritor como para el lector. En “Lejana” la complejidad de los anagramas va creciendo conforme va avanzando el cuento y, simbólicamente, también la búsqueda de significaciones en la estructura profunda del texto hace que la lectura sea de naturaleza oscilante, así pues, idas y venidas palindrómicas. Como bien concluye Serra:

⁹ Como ha referido Bravo: “El doble como expresión de lo siniestro aparece como interno y externo al sujeto y como una forma de destrucción del yo” (1987, p. 147).

El palíndromo es la joya de la corona ludolingüística. Oro puro que conviene contemplar con mesura si no queremos que sus idas y venidas nos provoquen mareos. El descubrimiento de una palabra o una frase que permanece inalterada en los dos sentidos de lectura puede provocar un estado de choque. Atrapa y aparta. Muchos aficionados a los esfuerzos del ingenio literario descubrieron su pasión el día que un palíndromo se cruzó en su vida (2000, p. 183).

Por otra parte, los primeros cuatro versos del “Romance de la luna, luna”, el conocido poema del *Romancero gitano* (1928), de Federico García Lorca, le sirven al narrador para introducir un juego de palabras: “la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira mira, el niño le está mirando” (31-32)¹², y lo hace sin ninguna referencia extratextual; de una manera natural los incorpora a la narración, deshaciendo la estructura versificada. Si bien el fragmento es un juego intertextual, también introduce el tema de la nocturnidad y todo lo que este representa.¹³ El estado de ensoñación o el umbral que precede al sueño profundo, se da como una sucesión de imágenes caóticas. Como en buena parte de los cuentos de Cortázar, prevalece una atmósfera ambigua, sombría en la que, sin embargo, se suceden las acciones como un prodigio de la imaginación.

¹⁰ Según Todorov (1996), “El juego de palabras se aproxima a lo anormal: es la locura de las palabras” (pp. 321-322). En la novela de Rodrigo Blanco Calderón, *The Night* (2016), buena parte de la trama se centra en la propuesta discursiva de anagramas y palíndromos, a partir de la obra de Darío Lancini (1932-2010), *OIRADARIO* (1975), incluye sus respectivas “teorías” y repasa sus mecanismos mentales y lingüísticos. Esto funciona como un elemento articulador en el plano estructural de la novela.

¹¹ En el *Diccionario de Teoría de la narrativa* (2002) de Valles Calatrava y Álamo Felices, se define el anagrama como “Permutación o trasposición diseminada del orden de las letras de una palabra o expresión inicial para crear otra palabra o expresión con intención poética, lúdica o humorística” (p. 220), y el palíndromo como “Variante retórica del anagrama consistente en la posible lectura idéntica de una frase, en sentido normal e inverso y manteniendo la misma significación (*palin*: de nuevo, *dromos*: itinerario)” (p. 491).

¹² “Romance de la luna, luna”

A Conchita García Lorca.

La luna bajó a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.

El niño le está mirando. (García Lorca, 1995, p. 13).

¹³ Un estudio pormenorizado de las relaciones intertextuales de este cuento puede seguirse en Arrieta Vargas (2005).

Señala Iuri M. Lotman (1993), al referirse a la potencia significativa del lenguaje, que “el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (p. 20).

En “Lejana” ese *complejo dispositivo* pasa por construir una especie de espacio onírico donde la sucesión de imágenes se verbaliza con la misma velocidad con que se suceden los sueños no profundos ni reparadores, sino más bien caóticos, que a veces dejan una engañosa sensación de lucidez:

Ella [Alina] y la “lejana” son como los dos sujetos de una frase palindrómica, las frases que en forma obsesiva usa Alina para poder dormirse y escapar de su obsesión. Pero no se escapa. Por el contrario, convence a su novio para ir de luna de miel a Budapest, y camina sola, como en la visión tantas veces presentida, por ese puente fantasmal sobre un río helado, al encuentro de la mujer, con la cual, al abrazarse estrechamente en el medio del solitario puente, intercambiarán sus roles (como en la resolución de un palíndromo) (Feldman, 2018).

La simultaneidad de los espacios se produce por un simple contraste, entre lo real y lo presentido. Aunque esta espacialidad posible puede variar entre Jujuy, Quetzaltenango, Tres Arroyos, Kobe o Florida, se decanta finalmente por Budapest, que es la ciudad donde intuye que hace frío y donde la caída de la nieve afecta a la mujer lejana. Todos estos lugares no son azarosos, sino que representan otras formas anagramáticas: “El anagrama cumple también la facultad de crear objetos, de tal manera que el lugar se nombra y se consolida al mismo tiempo” (Arrieta Vargas, 2000, p. 60). Pero además, Budapest es una ciudad construida sobre los dos márgenes del río Danubio, que fluye hacia el Mar Negro, y cada una de estas partes posee una dinámica social diferente, por un lado la clase terrateniente, y en el otro la clase obrera. No es azaroso que el espacio del cuento sea un mundo escindido y convertido en un pequeño micro universo de contrastes. Finalmente, nos referiremos a la autorreferencialidad.

En varios pasajes del cuento hay autorreferencialidad dada por la consciencia de la meta-escritura. Alina Reyes se sabe escritora y lectora. Está consciente de que registra lo que piensa y lo que le sucede. Se cuestiona y puede expresarlo directamente. Escribe, por ejemplo: “Todavía no es fácil decirlo. Nada más que por pensar yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, o a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás)” (35). Y nuevamente vuelve la meta-escritura como un signo que pudiera interpretarse como consciencia de una posible enfermedad:

A curarse. No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto. Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. No puedo evitar saberlo, pero basta de crónica. Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de tantas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca (39).

El diario y el hilo del tiempo

El diario de Alina Reyes tiene anotaciones con la siguiente secuencia: 12 de enero, 20 de enero, 25 de enero noche y más tarde. 28 de enero. Noche. 30 de enero. 31 de enero. 7 de febrero. Ese manejo preciso del tiempo tiene la función de ordenar por un momento la secuencia cronológica para fijar también su conciencia de los actos. Esto cambia cuando se prepara para asumir su papel de esposa y decide detener la escritura: “uno se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas” (40). Y la secuencia posterior es el viaje deseado y el encuentro con su destino. Aquí ya no hay más anotaciones, con lo cual podemos inferir que no sólo se ha perdido el control del tiempo, sino que se ha liberado de sus limitantes y se ha cedido la voz de la narración. En cierto sentido, también el diario era una forma de control del que también se ha liberado.

Por esa razón, en los tres párrafos finales se introduce la voz del narrador-testigo, que observa desde la distancia la concreción del deseo de Alina Reyes. Por este narrador sabemos que Alina Reyes llegó a Budapest el 6 de abril en compañía de su esposo y que se alojaron en el hotel Ritz. Este narrador nos deja plenamente establecido que los hechos de la realidad ficcional, efectivamente ocurrieron. Y es “la voz *constativa* del pretérito la que debe encargarse de narrar la incorporación de la mendiga a la zona iluminada, más bella y cierta de Alina Reyes. El momento de la fusión total en lo narrado no puede incluir en su devenir sintáctico ese punto en que Alina Reyes y la mendiga son uno” (González, 1974, p. 247).

A partir de allí presenciamos cómo se precipitan los acontecimientos. Sería una luna de miel especial para un matrimonio efímero. Las acciones suceden dos meses antes del divorcio, nos dice el narrador omnisciente. Al segundo día de su llegada, Alina sale a recorrer la ciudad y sin tener una ruta fija transita las calles: “Como le gustaba caminar sola —era rápida y curiosa— anduvo por veinte lados buscando vagamente algo, pero sin proponérselo demasiado, dejando que el deseo escogiera y se expresara con bruscos arranques que la llevaban de una vidriera a otra, cambiando aceras y escaparates” (40).

Todo obedece a un orden de rupturas sucesivas que, si bien articulan un sentido de realidad verificable, dejan abierta la puerta para que irrumpa la alteración de ese mismo orden de manera natural. Como lo afirma Ramírez (2018): “los relatos de Cortázar revelan la duplicación de una realidad que en su doble literario escapa a las limitantes de

la realidad circundante. Este mundo es producto de la desarticulación, fragmentación o duplicidad del tiempo, del espacio, de los personajes, de las circunstancias, es un sitio donde la arbitrariedad de las reglas no es la condición para ser o estar en él” (p. 83).

Alina Reyes, una y múltiple

Alina es una mujer soltera, que para entonces tendría unos 27 años, que vive en un entorno distinguido, expuesta a la socialización —a la cual no se acostumbra—, a la buena música y las bebidas exquisitas. Toca el piano y suele acompañar a su hermana Nora cuando canta. Vive el tedio de una cotidianidad repetitiva, y planea casarse con Luis María. Pero hay otra Alina, que “será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina” (31-32). Aquí desplaza la mirada, primero hacia sí misma en su espacio natural y familiar, frívolo y rutinario; luego mueve la mirada hacia la intuición de la otra, que también es Alina y a quien le suceden otras cosas. En la anotación del 20 de enero se desliza hacia ese espacio otro, intuido o imaginado. Va y viene siendo ella misma y la otra a la que le pegan: “A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan” (32).

A Alina Reyes le importa y no le importa la otra Alina lejana. Todo pasa en una acción simultánea: “Que sufra, que se hiele; yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco. Como hacer vendas para un soldado que todavía no ha sido herido y sentir eso de grato, que se lo está aliviando desde antes, previsoramente” (33). Será porque la Alina Reyes diurna sabe o intuye que la otra le hace daño, y le impide llevar su vida normal, “ya que es una presencia sombría, indeterminada, constante pero imprecisa, que causa tormento y trastoca de tal manera la vida de Alina, que la joven está dispuesta a cambiar de estado civil, de nombre y de lugar solamente por identificar a quien le hace daño y no le permite dormir, ni cantar, ni bailar en paz” (Arrieta Vargas, 2000, p. 52).

Alina vive su cotidianidad, ayuda a su madre a recibir las visitas, sirve el té, pero no deja de pensar en la otra Alina, que también es ella. En ese momento se sabe la otra, y puede visualizarlo todo.: “Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos. No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en el instante mismo (pero no sé si es en el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado. Y aguanto bien porque estoy sola entre esa gente sin sentido y no me desespera tanto” (33).

Su comportamiento desconcierta a su hermana. Ella ha estado simultáneamente en dos espacios y dos tiempos; y acto seguido ofrece los indicios del desdoblamiento: “Nora se quedó anoche como tonta, dijo: «¿Pero qué te pasa?» Le pasaba a aquella, a mí tan lejos” (33) o, también “Porque a mí, a la lejana, no la quieren” (33).

Todo es un juego de idas y venidas, que se torna discordante. Como pudiera ser la oscilación anagramática y palindrómica. Por eso en algún momento se odia a sí misma mientras siente compasión por la otra, al intuir que la golpean, y confiesa “a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos” (33-34). Pero la que siente es la otra, la que está lejos, la que no tiene nombre:

Alina es muy activa en su mundo. Sin embargo, no siente nada por la gente, está insensibilizada a todo lo que entretiene o divierte a los otros. Siempre está como ausente de la reunión en que se encuentra participando. Mientras, en su interior está viva la lejana, que es el yo que siente y sufre pero que los demás no pueden ver. Solamente ella puede tener contacto con esta otra y saber lo que sucede. Por ello también la Lejana es desconocida, no tiene nombre y está en un mundo solitario y alejado. Representa el yo que se ha aislado de la sociedad (Carmosino, 1985, p. 139).

Esta ambigüedad es parte del efecto fantástico, hacer difusa la línea entre lo real y lo imaginario. El mismo Cortázar ha referido sobre sus primeros cuentos que “los personajes eran un poco títeres al servicio de lo que sucedía, no siempre eran de carne y hueso y aunque lo fuesen no me interesaban demasiado; lo que me interesaba era el mecanismo fantástico” (2013, p. 88). Y de eso se trata también la estructura del cuento, de un mecanismo que opera de manera dinámica e intensifica el horizonte de expectativa del lector, que espera el momento en que se produzca la epifanía. En una de sus clases de literatura, publicada como “El cuento fantástico: la fatalidad”, Cortázar reflexiona sobre el sentido de lo fantástico y señala muy puntalmente que es

(...) ese momento en que lo fantástico y lo real se mezclan de una manera que ya no es posible distinguirlos; ya no se trata de una irrupción donde los elementos de la realidad se mantienen y hay solamente un fenómeno inexplicable que se produce sino una transformación total: lo real pasa a ser fantástico y por lo tanto lo fantástico pasa a ser real simultáneamente sin que podamos conocer exactamente cuál corresponde a uno de los elementos y cuál, al otro (2013, p. 82).

Alina, la reina, la del aquí y el ahora y la otra, que no es la “reina del anagrama”, está en el espacio opuesto. Alina juega con la proyección de hacer un contacto previo: “Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos —porque yo creo que allá no tengo hijos— y necesita confortación, lástima, caramelos. Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión” (34-35).

Entonces introduce como elemento simbólico el telegrama, otro “puente” de comunicación: “Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? Idea que vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma. Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a mamá, a morderla para que se despertara” (35). Pudiera ser el ensueño y una o alucinación, o el efecto del insomnio lo que produce como hecho fantástico este doble registro espacio-temporal, de manera simultánea.

Pasar el puente: deslindes de lo real



Imagen: Sara Serna Loiza.

El papel del puente es significativo en la obra de Cortázar. Sirve para unir y distanciar espacios, no solo reales, sino imaginarios, movidos por la presencia de lo acuoso, inestable e irrepitible. El puente sobre el Danubio contiene una clave que conecta la realidad con un espacio simbólico —presente en otras obras literarias— como el punto que permite pasar de una realidad a la otra. Opera no sólo como el espejo en la obra de

Carroll, que implícitamente tiene esta función, o en el caso de Rulfo, donde un puente divide espacios definitivos, como el que está junto a la casa donde vive doña Eduviges en *Pedro Páramo*, que marca el paso del mundo de los vivos al de los muertos. En “Lejana”, Alina va al encuentro consigo misma, pero desdoblada, de tal manera que al final del cuento no hay reunificación sino una breve fusión que permite el intercambio de los dos sujetos en un mundo que es secreto e insondable.

Esto es significativo. El puente sería el medio que une dos realidades, como pasar de la vida a la muerte, o de lo real a lo imaginario, y justo en la mitad de ese puente simbólico está la otra, ya no la lejana sino la Alina con la que habrá de encontrarse en aquel instante que está en el futuro. Al otro lado del puente está el ser negativo de Alina, su otredad sufriente, su propia negación. Pero debe alcanzar el encuentro consigo misma como efecto de curación. Así pues, el puente funciona como llave entre dos realidades de un sujeto escindido que busca reunificarse en un solo yo.¹⁴

Alazraki señala que “No es una casualidad ni una mera redundancia que la palabra *puente* se repita catorce veces en un relato tan corto como “Lejana”. Su valor no es puramente aritmético: el puente en que Alina se encuentra con la mendiga es el foco hacia el cual navega el relato desde el comienzo y en el que desemboca. En el puente se resume la búsqueda de Alina y en el puente tiene lugar ese encuentro epifánico que cierra el relato” (p. 120).¹⁵

Para Ramírez (2018), “los personajes de los relatos son sujetos de adaptación rápida y, hasta cierto punto, pasan de un mundo a otro mediante el puente que les tiende el elemento otro, demarca la discordancia de un universo y la necesidad de abrirse paso hacia la alteridad” (pp. 92-93). Para esta autora “la noción de puente se establece entre el texto y el lector, pues esta idea va dirigida a él: el puente es precisamente la consolidación entre lectura y reacción en el plano de la realidad del lector” (p. 157). Según González el puente es consecuentemente espacio y causalidad:

“Lejana” sugiere la necesidad y la imposibilidad de construir un anagrama-palíndromo, de poder recorrer en ambas direcciones el puente donde el ser y su sentido se interroga mutuamente y el “territorio” parece buscar su negación. El relato confirma que esto es imposible de narrar o de representar. De ahí que la distancia subrayada por la voz que asume la narración del relato más allá del diario (1974, p. 247).

El río que divide la ciudad de Budapest, es un referente dinámico que representa una transgresión; el puente es un medio que podría verse también como un umbral, que media la ruptura de la espacialidad y la temporalidad, lo que permite la fusión de dos universos, y propicia el efecto fantástico, donde confluye la otredad. Del otro lado del puente estará la parte oscura, insondable, a la que Alina aspira acceder, que es también

zona de lo desconocido. La incertidumbre puede llegar a producir cierta angustia en el lector, pues no le está dado acceder a ella.

La tortuosa línea erótica

El relato de Alina pareciera expulsarla del mundo que construye la ficción, y así todo lo narrado quedaría encerrado en un discurso de orden mental, es decir, que obedece a la dinámica caótica del sueño, de la pesadilla o del insomnio. En ese marco funcionan la soledad y el deseo.

Si en el otro extremo se halla la “lejana”, sobrellevando sus miserias —su pobreza, el frío y la violencia que recibe— hay instancias en el cuento en que se establece una línea erótica o, mejor, una manifestación reprimida del deseo que se fija a la vez, como goce y dolor.

La primera, cuando José María la besa “los dos tan cerca y tan queriéndonos. Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María (...) cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir” (33).

La segunda, cuando refiere un sueño se pone en el lugar de la otra y piensa —o siente— a alguien que la golpea, allí en el lugar que elige, después de descartar otros: “Sólo queda Budapest porque allí es el frío, allí me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod —o Erod, o Rodo— y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo” (35).

Esto sería una forma también de su sometimiento o masoquismo. Rod o Rodo sería el amante negativo, violento e incomprensivo. El que maltrata, el que pega. No sabemos la razón de su violencia. Sería el reflejo inverso de Luis María, que es complaciente y cómplice. Pero es un sueño, y del sueño vienen los anagramas del nombre Rod o Rodo. Solamente esa atmósfera ambigua, ese juego de pasar entre las sombras mantiene en vilo al lector y lo encamina a repensar su relación con la realidad verificable.

Y una tercera, cuando hay mención explícita a la unión sexual, esta vez referida de

¹⁴ Para Bravo, la puesta en escena del doble es la puesta en escena del Mal, es la presencia insoportable de la alteridad (...) la manifestación del doble se encuentra en el centro mismo de la constitución del yo” (1987, pp. 146-147).

¹⁵ En realidad la palabra “puente” se repite veintiuna veces.

manera indirecta por su hermana, y citada por la narradora en su anotación del 30 de enero: “Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima. O debajo, como dice Nora” (39), en cuyo referente está el hecho de que el matrimonio es solo un medio para lograr otros objetivos y no un fin en sí mismo.

Alina va y vuelve entonces al plano onírico. Todo lo que ha dicho se niega. Escribe: “Mentira. Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro. No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad” (35). Aquí se introduce un elemento metafísico. Descartado el hombre maltratador, probablemente sea un reclamo soterrado como reacción o rechazo hacia su propia madre, o es la locura o la soledad lo que la atormenta.¹⁶

La búsqueda de sí misma o la indagación en su propia identidad son parte de un juego que transmite al lector la angustia del personaje: “Ir a buscarme. Decirle a Luis María: «Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien». Yo digo: ¿y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!” (35).

La escritura como espacio de contención

El diario sigue siendo el espacio de sus interrogantes, allí va confiando lo que sucede, sin ningún tipo de certeza. En la anotación del 28 de enero escribe: “Pensé una cosa curiosa. Hace tres días que no me viene nada de la lejana. Tal vez ahora no le pegan, o no pudo conseguir abrigo. Mandarle un telegrama, unas medias... Pensé una cosa curiosa” (36). Vuelve a soñar lo que será el viaje al futuro, pero narrado en pretérito imperfecto:

Llegaba a la terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas. Por el lado de la Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizontes rígidos, hogazas humeantes y flecos de viento ensobreciendo las ventanas. Andar por la Dobrina con paso de turista, el mapa en el bolsillo de mi sastrero azul (con ese frío y dejarme el abrigo en el Burglos), hasta una plaza contra el río, casi en encima del río tronante de hielos rotos y barcazas y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno o algo peor (36).¹⁷

¹⁶ Sirera Trull considera que esta perspectiva expresa “el sentimiento de otredad como vía de superación de la soledad trascendental del individuo” (2007, p. 63).

Todo empieza a cobrar forma real en la proyección futurista. Y es también el punto en el que convergen los tiempos. Y se produce la duda o la indecisión momentánea: “Después de la plaza supuse que venía el puente. Lo pensé y no quise seguir” (36).

Sin embargo, la narradora va avanzando, cruza una plaza, supone que viene un puente. Pero la realidad la saca de la ensoñación. Va a ir a un concierto de música clásica y sabe que después la aguardará el insomnio: “Este pensar de noche, tan de noche” (36).

La atmósfera oscura, nebulosa y enigmática vuelve a la ensoñación, es una especie de bisagra en acción permanente hacia el futuro y hacia el presente simultáneamente, que de pronto se interrumpe en el momento de arribar a una plaza: “Pero no sé el nombre de la plaza, es un poco como si de veras hubiese llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza” (36). Vuelve entonces a la realidad de su presente: “Ya voy, mamá. Llegaremos bien a tu Bach y a tu Brahms. Es un camino tan simple” (36). Pareciera que esa ensoñación se interrumpe por la llamada de la madre, y justo al volver a la realidad, por un instante y casi simultáneamente, está la proyección de futuro donde el puente la espera: “y que al final de la plaza empieza el puente” (37).

En ese magistral manejo del tiempo, nos encontramos ya en medio del concierto. Entonces viene la epifanía y Alina sabe con certeza que es la plaza Vladas. Así que va de la platea del teatro a la plaza Vladas. Y nuevamente el anagrama, las idas y vueltas, como si fuese un espejo. Dos rostros enfrentados, mismos y opuestos: “Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora, porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos, entre «¡Álbeniz!» y más aplausos y «¡La polonesa!», como si esto tuviera sentido entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la espalda, manos de toalla de esponja llevándome por la cintura hacia el medio del puente” (37-38).

Todo ocurre en medio de un concierto, como una acción simultánea: “¿Pero por qué al mismo tiempo?” —se pregunta— porque mientras lo pensaba lo vivía: “Me acuerdo que me paré a mirar el río que estaba sonando y chicoteando. (Esto yo lo pensaba). Valía asomarse al parapeto del puente y sentir en las orejas la rotura del hielo ahí abajo” (38).

Y luego viene el momento sumo cuando en la conciencia de su presente sabe que lo

¹⁷ Es interesante la interpretación de estos anagramas como elementos cabalísticos y oscurantistas. Véase Arrieta Vargas (2000, p. 59). Todorov atribuye a los juegos de palabras elementos de naturaleza negativa: “El mal, el demonio, la locura, la irresponsabilidad política: éstas son las únicas explicaciones posibles de las prácticas de los juegos de palabras, o del más mínimo interés que se pudiera tener por ellos” (1996, p. 323).

que le sucede es imposible: “Y después que yo soy modesta, soy una chica sin humos, pero vengan a decirme de otra que le haya pasado lo mismo, que viaje a Hungría en pleno Odeón. Eso le da frío a cualquiera, che, aquí o en Francia” (38).

Alina Reyes la reina no sabe nada de la otra, la lejana, y sin embargo lo sabe todo, o al menos lo intuye, va y viene y nos dice qué es lo que la otra pensaba y sentía. Vuelve al presente del concierto. Ya la madre trata de hacerla volver a la realidad: “Pero mamá me tironeaba de la manga, ya casi no había gente en la platea”. Sigue pensando en la música, en las canciones. Y de repente interrumpe la escritura: “Escribo hasta ahí, sin ganas de seguir acordándome lo que pensé. Me va a hacer mal si sigo acordándome. Pero es cierto, cierto; pensé una cosa curiosa” (38).

Jaque mate

Entre la realidad y la ficción hay un juego de fingimiento, de simulación, que es a fin de cuentas una condición inherente al texto literario. Como bien lo define Lotman: “el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula ser una cosa entre las cosas del mundo real; por otra, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo. Bajo esta doble iluminación surge el juego en el campo semántico “realidad-ficción” (1996, p. 73).

Alberto Costa encuentra en este cuento de Cortázar una influencia borgeana, pero inversa: “mientras que Borges pone la irracionalidad afuera del relato, la voz narrativa sigue siendo igual a sí misma, lo raro y distinto sucede independiente del relator, Cortázar realiza un movimiento inverso, la irracionalidad está dentro de los personajes y el personaje se divide en su irracionalidad manifiesta y la intención de ocultarla frente a la racionalidad de los otros, tomando a los demás como el mundo ajeno al personaje” (Costa, 2014).

La posibilidad del matrimonio la devuelve a una forma de conciencia irremediable, donde su marido es simplemente un instrumento, por quien ella siente un poco de pena y, finalmente, el viaje, como una posibilidad de consumir la reunificación con su propio yo: “Iremos allá. Estuvo tan de acuerdo que casi grito. Sentí miedo, me pareció que él entra demasiado fácilmente en este juego. No sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María, al lado de su reina. De la reina y—” (39).

La referencia al ajedrez no es gratuita. Es la reina (o dama) la pieza que tiene mayor movilidad. Al fin y al cabo ella es la Reina (se supone que la blanca, mientras que la lejana es su opuesto), todos lo demás son piezas que se mueven para su beneficio. Pero también desde el comienzo del cuento los primeros movimientos —que son lingüísticos— nos preparan para el desenlace fulminante, el *knock-out* cortazariano que deviene jaque mate. Como lo afirma Alazraki: “Advertidos o no, el desenlace en que se

resuelve un cuento se apoya en esos solapados gambitos y audaces movimientos que forman la estrategia narrativa del relato” (1994, p. 118), aunque el final del cuento no tenga un efecto desconcertante sino, por el contrario, deja al lector participar potencialmente frente a su resolución ambigua y abierta.

El tono del relato alcanza cierta placidez. Cierta remanso. La narradora quiere renunciar a la escritura y abrazar la realidad. Ya no desea leerla sino vivirla. Abandona el diario mientras asume la conciencia del viaje por venir:

—Ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría. Vamos allá pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto. (Lo escribo, y basta de diario para bien mío). En el puente la hallaré y nos miraremos. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro. (40).

Vuelve entonces la certeza ante el poder inquietante de la intuición. Para la narradora es el deslinde que representa un cerrar y abrir los ojos, un parpadeo. Según Merlo: “el encuentro entre las dos mujeres es un encuentro dudoso porque se da en “ausencia”, en ausencia por lo menos del lector: nunca sabremos lo que pasó en el Puente de los Mercados, solamente escuchamos una voz que nos narra” (2002, p. 68). Hay un deslinde ético, que se presupone a lo largo de la narración. Alina, la reina, debe encontrarse con su otro yo y pasar a ser ella. Esto sería una forma de catarsis, pero también es una especie de purgatorio, un proceso de purificación.

Leemos y metafóricamente “miramos” la escena y nos quedamos con la perplejidad de la historia abierta, del encuentro inacabado y la soledad del retorno. Como resume Cienfuegos Fernández: “Del abrazo final, descrito por el narrador exterior, deducimos que la unión, la fusión no ha sido posible. Tan sólo se ha producido un intercambio. No existe compatibilidad entre las dos mujeres. Si Alina Reyes soñaba con la condición de “la otra”, “la otra” quizá también soñaba con la condición de Alina Reyes en un movimiento inverso que no aparece narrado en el cuento” (2015, p. 328).

Presenciamos la escena como testigos de excepción, y nos quedamos con la sensación fallida del encuentro tan deseado, no sé si un poco más solos o más tristes, mientras acompañamos a Alina Reyes al encuentro con su propio yo, a enfrentarse con su sombra. Se cumple a medias nuestro horizonte de expectativas, pues como lectores, desde el comienzo aguardamos el encuentro, pero ya no tenemos cerca a quien nos narra, sino a alguien que también se pierde en su lejanía.

Tokio, agosto, 2021

Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1994). *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Arrieta Vargas, V. (2000). “Presencia satánica en el río Danubio: anagramas en “Lejana”, de Julio Cortázar”, *Letras*, 32, 45-64. Recuperado en <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/3682>
- Arrieta Vargas, V. (2005). *El eco de otra Alina. Intertextualidades en “Lejana”, de Julio Cortázar*, *Letras*, 38, 75-89. Recuperado en <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1673>
- Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. (2013). *Cortázar de la A a la Z. Álbum biográfico*. México, Alfaguara.
- Blanco Calderón, R. (2016). *The Night*, Madrid: Alfaguara.
- Bravo, V. (1987). *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- Carmosino, R. (1985). *La escisión y el puente en la obra de Cortázar*, *Inti*, 22-23, 137-153. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/23285124>
- Cienfuegos Fernández, J. A. (2015). *La teoría de lo fantástico en la obra de Guy de Maupassant y de Julio Cortázar. Estudio comparado del espacio y de sus funciones Narrativas*. [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- Cortázar, J. (2011). *Bestiario*. Madrid: Santillana.
- _____. (2013). *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Costa, A. (14 de julio de 2014). “Cortázar y Lejana: Dos existencias y un solo cuerpo”, *Marcha* (Buenos Aires, Argentina). Recuperado en: <https://www.marcha.org.ar/cortazar-y-lejana-dos-existencias-y-un-solo-cuerpo/>
- Erdal Jordan, M. (2000). *Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar*, *Escritos*, 21, 321-341.
- Feldman, A. E. (2 de octubre de 2018). *El relato “Lejana” de Julio Cortázar y su simbólico vínculo con Alejandra Pizarnik*, *Cine y Literatura* (Santiago de Chile). Recuperado en: <https://www.cineyliteratura.cl/el-relato-lejana-de-julio-cortazar-y-su-simbolico-vinculo-con-alejandra-pizarnik/>

- García Lorca, F. (1995). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*. (pról. Espert, N.). Barcelona: Librum, 13-14.
- González, E. G. (1974). *Cortázar: Figuras y Límites*, *MLN*, 89,2, 232-249.
- Guerrero Marthineitz, H. (1973). *La vuelta a Julio Cortázar en 80 preguntas*, en: Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. (2013). *Cortázar de la A a la Z. Álbum biográfico*. México: Alfaguara, 48.
- Lara Zavala, Hernán (2004). *Cortázar y sus dobles*. *Revista de la Universidad de México*, 1, 57-61.
- Lotman, Iuri M. (1993). *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, *Escritos*, 9, 15-20.
- _____. (1996). El texto en el texto, en *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra Frónesis-Universitat de València, 63-76.
- Merlo, Alessandra (2002). *Alina, es la reina y..., cinco palabras para inventar un mundo*. *Revista de Estudios Sociales*, 13, 66-72.
- Rabí Do Carmo, A. (2006). *Dobles e imágenes especulares en Julio Cortázar (a propósito de Lejana, La isla a mediodía y Rayuela)*. *San Marcos*, 24, 171-189.
- Ramírez, D. (2018). *Un puente para el hombre nuevo: la obra de Julio Cortázar desde una perspectiva mitocrítica*. México: Secretaría de Cultura del Estado de México.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Serra, M. (2000). *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*. Barcelona: Península. E-book.
- Sirera Trull, M. (2007). *Del lector y sus alrededores: teoría y práctica del sujeto lector en los cuentos de Julio Cortázar*. [Tesis doctoral, University of Sheffield].
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso* (trad. Romero, J.). Caracas: Monte Ávila.

- Valles Calatrava, José R. y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de Teoría de la narrativa*. Granada: Editorial Alhulia.
- Vásquez, A. M. (2010). *El drama de la subjetividad anarco-deseante en relatos de Julio Cortázar*, *Discursos/Prácticas*, 4, 1-18. Recuperado en: <http://www.discursospracticas.ucv.cl/pdf/numerocuatro/Vazquez.pdf>
- Zambrano, G. (2014). *¿Inmortalidad o repetición? El mito revisitado* en “Una flor amarilla”, de Julio Cortázar, *Contexto*, 20, 131-145.