

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Literatura Kitsch e
Cultura Popular

ISSN 1983-1498

VOL. 13 - Nº 22 - 2017

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 53-65

FRONTERAS EN EL IMAGINARIO SIMBÓLICO DE LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR¹

Mehmet Ilgüre²

RESUMEN: En los cuentos de Cortázar podemos observar una clara polarización entre lo onírico y lo real en varios niveles. Las "fronteras" creadas a través de esta u otras polarizaciones quedan reflejadas en diversos elementos narratológicos y se nos presentan asimismo a nivel de símbolos que se manifiestan como espacios, elementos arquitectónicos y objetos que no siempre dividen sino que a veces unen distintos niveles ontológicos, psicológicos o simplemente fases de la narración. El análisis de dichos símbolos nos posibilita un entendimiento más a fondo de las particularidades de los cuentos, en los que las ficciones fantásticas se crearon alrededor de estos ejes centrales en contextos muy variados. En este trabajo consideramos los relatos objeto de estudio como pertenecientes al género neofantástico, destacando su afinidad con el marco teórico que asumimos. El presente artículo aporta un acercamiento que pretende ser innovador a través de un análisis basado en la teoría del Imaginario de Gilbert Durand y la de los cronotopos de Mijaíl Bajtín. Hemos optado por incluir en este análisis cuentos que sobresalen por la presencia de símbolos y de otros elementos asociados con el concepto de la frontera y relacionados con estos dos tipos de acercamientos.

PALABRAS CLAVE: Fronteras; Julio Cortázar; estructuras antropológicas del imaginario; símbolos; cronotopo

ABSTRACT: In the shorts stories of Cortázar a clear polarization between the oneiric and the real can be observed in various levels. The "frontiers" created by this kind of polarizations or by other ones, are reflected in narratological elements and they emerge as symbols which manifest as places, architectural elements and objects that do not always divide but sometimes unite various ontological, psychological levels or simply the stages of narration. The analysis of those symbols makes possible a thorough understanding of distinctive features of these works of Argentinian writer, in which the fantastic fictions are created around this axis in a great variety of contexts. In this work we consider the stories studied as belonging to the neofantastic genre, emphasizing their affinity with the theoretical framework that we assume. The present article

adopts an approach which pretends to be innovative by means of an analysis based on the theory of imaginary of Gilbert Durand and the theory of chronotope of Mikhail Bakhtin. We have chosen to include in this analysis the short stories that stand out with the presence of symbols and other elements associated with the concept of the frontier and that are related to these two types of approaches.

KEYWORDS: Frontiers; Julio Cortázar; anthropological structures of the imaginary; symbols; chronotope

I. INTRODUCCIÓN

Vamos a llevar a cabo nuestro análisis desde los enfoques de la teoría del imaginario de Gilbert Durand y la teoría del cronotopo de Mijaíl Bajtín. Con estos dos acercamientos llegamos a conclusiones ocasionalmente similares y frecuentemente complementarias, de manera que nos proveen de una comprensión integral de las obras estudiadas. Hemos elegido los cuentos para este estudio según un criterio de presencia e influencia de cronotopos y símbolos representativos del imaginario simbólico relacionados con el concepto de frontera. Obviamente otros cuentos del autor, y no son pocos en número, manifiestan características y elementos parecidos y se podrían incluir en las categorías que proponemos, pero nos vemos obligados a estudiar una cantidad limitada para poder analizar sintéticamente estas obras dentro del espacio que nos proponemos.

En los cuentos de Cortázar, pertenecientes en su mayoría al género fantástico, los símbolos relacionados con el concepto de frontera son de una trascendencia vital que va más allá de las funciones de unir y separar. Los elementos de la narración que actúan como tal, y especialmente su franqueo por parte de los personajes, son un aspecto distintivo de los cuentos del autor argentino. Acompañados ocasionalmente de un hecho maravilloso o extraordinario, estos cruces marcan un cambio de régimen según la teoría de Gilbert Durand y se asocian con el cronotopo del umbral propuesto por Bajtín, suponiendo la ruina, iniciación o muerte de los protagonistas. Además, se trata generalmente de un clímax que potencia el efecto del acontecimiento maravilloso. También acudiremos a los arquetipos de inconsciente colectivo de psicología analítica de Carl Gustav Jung para clarificar el funcionamiento de ciertos cronotopos en el contexto de dos cuentos. En los cuentos que analizamos estas fronteras se manifiestan como puertas, escaleras, otros objetos mediadores o límites espaciales que llevan a cabo funciones cruciales en la estructura del relato.

1.1. Género literario neofantástico: “metáforas epistemológicas” y la imaginación simbólica

Antes de comenzar nuestro análisis, conviene señalar la compatibilidad especial de los cuentos en cuestión con la teoría que asumimos predominantemente en este artículo. La forma peculiar de género fantástico que presentan estas obras de Cortázar se asocia en varios aspectos con la teoría del imaginario de Gilbert Durand.

Recordemos que según Todorov este género se caracteriza por el momento de la vacilación entre “una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados”³ (1974, p. 44). El rechazo de la “interpretación alegórica” y la “poética”⁴ por parte del lector es otro factor que confirma esta hipótesis. Aunque en los cuentos de Cortázar generalmente se encuentran estos momentos de vacilación, dicha categoría no alcanza a abarcar todas las propiedades de estas obras. Por otro lado, como menciona Jaime Alazraki, muchos críticos coinciden en que el elemento de miedo es el rasgo distintivo del género fantástico (1990, p. 29). Sin embargo, esta generalización también vale típicamente para los cuentos fantásticos del siglo XIX. El crítico argentino plantea la situación de las narraciones de Kafka, Borges y Cortázar, que tienen aspectos fantásticos, pero no siempre presentan un momento de vacilación o el elemento de miedo (p. 26). Estas palabras del propio Cortázar citadas por Alazraki, ofrecen una buena definición de este género fantástico contemporáneo según lo concibe el crítico argentino:

Maravillosa en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. (GARCÍA FLORES, 1967, p. 10)

Consiguientemente, Alazraki propone el género que denomina neofantástico para distinguir estas obras, que tienen un elemento central fantástico, de sus predecesores del siglo XIX por “su visión, intención y su *modus operandi*”⁵. Cabe decir que la diferencia fundamental entre los dos géneros radica en su actitud hacia la realidad. El género fantástico asume la solidez del mundo real tal como afirma Roger Caillois para “poder mejor devastarlo” mientras que para el otro es “como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”. (pp. 28-29) Para llevar a cabo lo que se les atribuye, las obras en cuestión recurren básicamente a metáforas. Obviamente no se trata de

cualquier metáfora sino de las que Alazraki denomina metáforas epistemológicas⁶:

Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (1990, p. 29)

El crítico argentino señala los ruidos de “Casa tomada”, el tigre de “Bestiario” y los conejos de “Carta a una señorita en París” como “portadores de un sentido metafórico” (p. 29). Evidentemente se puede alargar la lista con elementos semejantes que abundan en los cuentos de Cortázar. Alazraki sostiene que este tipo de metáforas al que se refiere como “lenguaje segundo” es “la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación” (p. 29).

Se encuentran paralelismos fundamentales entre los elementos a los que Alazraki se refiere como metáforas epistemológicas y la concepción del símbolo tal como se propone en la teoría del imaginario de Gilbert Durand. El pensador francés describe de siguiente forma el símbolo, un tipo de signo que alude a un significado inefable e invisible:

Se advierte desde un primer momento que un modo tal de conocimiento nunca adecuado⁷, nunca «objetivo», ya que jamás alcanza un objeto, y que siempre se pretende esencial, ya que se basta a sí mismo y lleva en su interior, escandalosamente, el mensaje inmanente de una trascendencia; nunca explícito, sino siempre ambiguo y a menudo redundante, verá planteadas en su contra, en el curso de la historia muchas opciones religiosas o filosóficas. (1964 [2000], p. 21)

Indudablemente no podemos decir que el imaginario simbólico esté presente en su totalidad y con todos sus atributos en los cuentos de Cortázar. Como se trata de un texto literario, no podemos aproximarnos a la función simbólica independientemente de la ficción ya que se encuentra sujeta tanto a las posibilidades del género literario del cuento como de las preferencias estéticas y formales del autor. Al comparar el símbolo y la metáfora epistemológica, destacan tales semejanzas que dan la impresión de que es el contexto de la literatura lo que hace que el símbolo en sentido estricto de la palabra no asome en la narración.

Aunque se trata de distintos ámbitos y no es posible establecer una correlación perfecta entre los dos, sí podemos hablar de una cierta afinidad entre la concepción de símbolo de Durand y la metáfora epistemológica concebida por Alazraki. Por este motivo nos parece muy oportuno realizar este análisis desde el punto de vista de dicha teoría. Se trata de bases, motivaciones -como su postura hacia el racionalismo-

, influencias -como la de psicoanálisis-, puntos de vista, visiones del mundo comunes o semejantes. Cabe decir, partiendo de la cita anterior, que los símbolos y metáforas epistemológicas se asocian particularmente en cuanto al concepto de inadecuación, al hecho de no ser nunca objetivas y por su ambigüedad.

1.2. Aspecto teórico: las estructuras del imaginario y los cronotopos

En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), donde expuso más extensamente su teoría, Gilbert Durand distingue dos categorías en el imaginario, que son los regímenes diurno y nocturno. En el régimen diurno abundan imágenes relacionadas con la verticalidad y es el régimen de la antítesis, en que constantemente se polarizan imágenes antagónicas de elevación y caída, luz y oscuridad, superioridad e inferioridad etc. Entre sus símbolos típicos destacan el cetro, la espada y las armas blancas, el sol y las antítesis de las imágenes teriomorfás⁸ y catamorfás⁹, es decir, esquemas ascensionales: la escalera, el ave diurna, la lanza. El nocturno, a su vez, se subdivide en las estructuras sintética y mística¹⁰, que se caracterizan respectivamente por la inversión de los valores y la síntesis de los contrarios. El imaginario nocturno-místico se define por la inclusión, la analogía y la confusión. Algunos de los símbolos asociados son la femineidad benéfica, la madre nutricia, la oscuridad acogedora o el tranquilo refugio íntimo. El imaginario nocturno-sintético se caracteriza por la *coincidentia oppositorum*, la reconciliación de los opuestos, que resuelve todas las incompatibilidades a través de la intervención del tiempo. Entre sus símbolos típicos podemos contar la rueda, la cruz, la semilla, el fuego y el árbol. (1960 [1979]) Los símbolos, como se ha explicado brevemente en el capítulo anterior, en el contexto de la teoría del imaginario se aceptan como signos que remiten a significados muy subjetivos. Aparte de eso, son reflejos de los arquetipos que, a diferencia de ellos, se caracterizan por su universalidad y falta de ambivalencia¹¹.

Mijaíl Bajtín, se opuso al estudio del tiempo y espacio como categorías separadas en la narrativa y propuso el concepto de cronotopo, que los considera como categorías íntimamente vinculadas. Así, convierte el cronotopo en una única categoría, relacionada con “la forma y el contenido en la literatura” (1975 [1989], p. 237). Con relación al alcance de este estudio, únicamente destacaremos el cronotopo del umbral entre los que se pueden encontrar en los cuentos de Cortázar.

2. CATEGORÍAS SEGÚN EL CONCEPTO DE FRONTERA

2.1. Fronteras que vinculan los opuestos

Esta categoría, en la que incluiremos los cuentos, "Axolotl", "La noche boca arriba" y "Lejana", destaca por la oposición o relación que aparece entre dos personajes o dos versiones de realidad. Esta conexión motiva un proceso que resulta en sucesos de tipo fantástico. El primer relato expone una oposición entre el narrador y el axolotl que podemos expresar con los polos opuestos de hombre y animal, verticalidad y horizontalidad, dentro y fuera. En "La noche boca arriba" son verticalidad y horizontalidad, realidad y delirio; y en "Lejana" podemos señalar riqueza y pobreza, casa y afueras, maltrato y cariño. Estos encuentros entre contrarios se asocian claramente con la estructura sintética del imaginario. Especialmente podemos relacionarlas con el concepto de *coincidentia oppositorum* y el esquema verbal de "unir" en varios niveles. Asimismo, las repeticiones, que concluyen en los tres cuentos con acontecimientos milagrosos, pueden considerarse típicamente pertenecientes a esta estructura del imaginario nocturno. Se tratan de las visitas repetidas en "Axolotl", de las oscilaciones del protagonista entre consciencia y alucinación en "La noche boca arriba" y las sensaciones repetidas de la protagonista de lo que le está pasando a la lejana, en el cuento del mismo nombre. Cada uno de los tres casos se concluye con un evento de tipo fantástico de sustitución: la de las mentes de personajes en el primero y tercero, y la del mundo contemporáneo con el antiguo de los aztecas en "La noche boca arriba"¹². Estos cambios también reflejan un cambio en cuanto a las estructuras del imaginario: En "La noche boca arriba" hay una continua oscilación de la conciencia del narrador entre un mundo contemporáneo claramente diurno y el mundo nocturno; natural y primitivo de los aztecas, donde es de noche. En "Axolotl" también ocurre un cambio de carácter diurno, aunque no tan marcado, que se refleja en las siguientes palabras del narrador, convertido ya en un axolotl: "Pero los puentes están cortados entre él y yo [...]". En "Lejana" el cambio de predominio de las polaridades del imaginario se realiza al revés o sea de diurno a nocturno. En el discurso de Alina Reyes predomina la actitud de superioridad hacia los demás, especialmente hacia la lejana. Por otro lado, crea el anagrama de "es la reina y..." (2003, p. 177) a partir de su nombre y apellido que, según expresa ella misma, se refiere a una segunda persona no declarada. Este carácter doble de la protagonista también está presente en la ciudad donde vive la lejana, es decir, Budapest, ya que la capital de Hungría está formada por dos ciudades. Al referirse al río Danubio, que antiguamente formaba la frontera natural de las antiguas ciudades de Buda y Pest se acude frecuentemente a adjetivos de "roto" y "trizado". Todos estos hechos y su

actitud excesivamente orgullosa se asocian a la polaridad diurna cuya estructura se denomina esquizomorfa¹³ y tanto sus arquetipos como sus símbolos consisten en dobles opuestos. La trama evoluciona de tal manera que este régimen del imaginario cede el paso a la estructura sintética del régimen nocturno al acontecer en un puente el típico suceso de unión de los contrarios, un lugar simbólico propio de la estructura sintética.

Para concluir cabe enfatizar también que, con respecto a la teoría de Bajtín, el vidrio del acuario en "Axolotl" y el puente que une la ciudad de Buda con la de Pest incorporan los cronotopos del umbral que marcan los cambios cruciales de los cuentos en cuestión.

2.2. Fronteras que conservan lo extraño

"Casa tomada", "Carta a una señorita en París" y "Circe" son los tres cuentos que incluiremos en esta categoría en que reunimos relatos con el motivo de una casa que no es un mero espacio, sino un personaje de gran importancia en la estructura de la obra. Su complejidad simbólica, revelada en su relación con otros personajes, acontecimientos y su exterior, nos hace pensar que están íntimamente relacionadas con los acontecimientos raros o milagrosos que ocurren en ellas. Y su abandono tiene consecuencias negativas excepto en "Circe". Delia Mañara forma parte del orden nocturno de la casa, está presentada desde una perspectiva diurna y se puede considerar típicamente como una mujer fatal. En "Carta a una señorita en París" los hechos maravillosos y extraordinarios se centran en otros espacios cerrados dentro de la casa de manera que nos recuerden las matrioskas, las muñecas tradicionales rusas. Se trata del dormitorio y dentro de él, del armario, que representan típicamente el esquema de "contener" de la estructura mística de la polaridad nocturna. Denominamos a esta categoría "fronteras que conservan lo extraño" también porque al salir los protagonistas de ellas lo extraño y lo maravilloso dejan de existir. Este brusco abandono del refugio, relacionado simbólicamente con la protección del útero materno, se puede relacionar también con otros traumas que se sufren como primeras experiencias del tiempo:

Ahora bien, el cambio y la adaptación o asimilación que él motiva es la primera experiencia del tiempo. Las primeras experiencias dolorosas de la infancia son experiencias del cambio: ya sea el nacimiento, o las bruscas manipulaciones de la comadrona y luego de la madre, o más tarde el destete. (DURAND, 1960 [1979], p. 68)

También hay que considerar que al salir se pasa a un orden diurno del imaginario. Esto se representa de varias formas, entre ellas la hora diurna en que ocurre este acontecimiento en los cuentos. Como existen distintos órdenes dentro y fuera de estas casas, sus puertas funcionan como cronotopos del umbral que dejan pasar de lo cotidiano y lo personal a un ambiente asociado a lo simbólico, a la profundidad del inconsciente colectivo.

2.3. Frontera-Espejo: "La puerta condenada", "Las armas secretas"

Con la profundidad simbólica de sus espacios, trama y personajes, ambos cuentos ofrecen una posibilidad de lectura psicoanalítica jungiana. Existe especialmente un claro paralelismo entre el hotel que constituye un personaje del primer cuento y el carácter de su protagonista. Al comienzo del cuento se nos hace saber que al protagonista le gusta que sea "sombrio, tranquilo, casi desierto" (2003, p. 415) adjetivos que pueden relacionarse también con el mismo protagonista. Y especialmente la puerta condenada de la habitación del protagonista, que es el objeto que da su nombre al cuento, tiene gran importancia para el análisis desde este punto de vista. Este elemento, que normalmente tendría la doble función de dejar pasar o no, aquí actúa como una frontera infranqueable que separa al protagonista de la mujer que simboliza su ánima. Y la criatura enferma cuyos lloriqueos¹⁴ se oyen por la puerta es un reflejo del protagonista sin la maduración y la autorrealización procuradas normalmente por el proceso de la individuación a través de la asimilación de los contenidos del inconsciente, y, en este caso, especialmente la del ánima, de acuerdo con la terminología jungiana. Este hecho proviene de lo que Jung denomina "inflación" o sea el desequilibrio causado por identificarse excesivamente con la persona, imagen o máscara imprescindibles para la vida social, profesional y familiar. En otras palabras, cabe destacar que la criatura es una imagen del protagonista alienado de su propia naturaleza profunda por la barrera erigida por una cultura antinatural y reductiva en la que el aspecto inconsciente del ser humano no tiene cabida¹⁵.

Se puede deducir también que la convicción del protagonista de que se trata de un niño varón, refuerza la suposición de que se trata de su reflejo¹⁶. Asimismo, al final del cuento, cuando la mujer se marcha del hotel, queda más claro que el niño no es un ser aparte, sino que es una imagen del protagonista, ya que Petrone no deja de oír llorar al bebé. La alienación del protagonista de su ánima se refleja también a través de un objeto colocado entre su puerta y la de la mujer, una "Venus de Milo". Se trata de la deidad del amor, lo que podría sugerir la unión con el ánima, pero, por el contrario, es definida por el narrador como una "nefasta réplica" aludiendo a la

presente situación. También la impresión negativa¹⁷ que la mujer produce en el protagonista puede relacionarse con esta alienación.

Partiendo de este análisis, en el que la puerta tiene una función tan esencial, podemos valorar su función como cronotopo. Aparte de expresar su propio sufrimiento bajo la forma de los lloriqueos del niño, la puerta condenada encarna el cronotopo del umbral, separando al protagonista de la mujer que personifica su ánima. En otras palabras, le aparta de una hipotética existencia más natural e integrada. Se trata de una frontera infranqueable que condena al protagonista a una vida incompleta y estéril.

En esta categoría podemos incluir también el cuento "Las armas secretas" donde el cronotopo se manifiesta como la "escalera con una bola de vidrio en el nacimiento del pasamanos", (2003, p. 371), símbolo central soñado sin razón aparente por el protagonista. Después de comprobar la ausencia de la "bola de vidrio" lleva a cabo a un acto de violencia contra su novia, que personifica su ánima, revelando el mismo desequilibrio representado en "La puerta condenada".

3. EVALUACIÓN GENERAL

Hemos analizado los objetos y espacios que funcionan como fronteras dentro de tres categorías que denominamos: fronteras que vinculan los opuestos, fronteras que conservan lo extraño y frontera-espejo. Como ya hemos explicado, generalmente se realiza un traspaso, excepto en la tercera categoría que describe una "frontera" que, de forma extraordinaria, desempeña la función de reflejar un aspecto de la psique del protagonista.

El acto voluntario o forzoso de cruzar "la frontera" provoca resultados "negativos" para los que lo hacen y es acompañado en general del paso del régimen nocturno al diurno, más exactamente, los personajes nocturnos se ven obligados a rendirse a un orden diurno. Este cambio de régimen potencia a la vez el efecto de lo fantástico y le da al cuento otra dimensión simbólica. Esta alteración va acompañada de hechos como pérdidas, muerte y transformaciones.

Tomando en cuenta esta polaridad de regímenes o las diferentes ontologías que las fronteras conectan, podemos afirmar que todas ellas corresponden a un único cronotopo, o sea, al del umbral. Asimismo, los acontecimientos que Bajtín relaciona con este cronotopo son los que sufren los personajes que lo atraviesan:

[...] acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso

normal del tiempo biográfico. (1975 [1989], p. 399)

Considerando la evidente relación del cronotopo del umbral con la estructura sintética de la polaridad nocturna podemos afirmar que este cronotopo consiste en una abstracción en este imaginario. O sea, el cronotopo del umbral pertenece al imaginario simbólico, pero no todos los componentes de este imaginario corresponden o se asocian con dicho cronotopo.

Basándonos en el cambio de régimen del que hemos hablado, se puede pensar que Cortázar se inclina fundamentalmente hacia el imaginario nocturno para crear sus ficciones. Sin olvidar que esta polaridad del imaginario está especialmente relacionada con la creación artística, pensamos que la elección de los elementos empleados en la creación de sus cuentos no obedece a un criterio preestablecido ni mucho menos a una obsesión personal sino a la de la creatividad y originalidad literarias. A fin de cuentas, no es nada raro encontrar elementos propios del imaginario nocturno tratados desde un punto de vista negativo con respecto al imaginario diurno como en el caso de Delia Mañara de "Circe". En resumen, los elementos de cada régimen del imaginario, como los demás aspectos de la narrativa, no son sino herramientas para lograr cuentos fantásticos creativos y originales.

4. CONCLUSIÓN

Con el presente artículo, hemos realizado un análisis de algunos cuentos de Julio Cortázar con respecto al concepto de la frontera. Como hemos podido comprobar, se trata de un elemento que trasciende la mera categoría de motivo recurrente y que forma parte de la estructura del cuento, llevando a cabo sus funciones en varios niveles. O sea, fundamentalmente unen, separan, dejan pasar o no, pero con diversas connotaciones. Y cuando se trata de un cruce es entre estados o espacios ontológicamente distintos.

La teoría predominantemente empleada, o sea la del imaginario de Gilbert Durand, es especialmente conveniente por tener bases, influencias y puntos de vista, comunes o semejantes con las obras pertenecientes al género neofantástico. Este género, propuesto y atribuido a los cuentos de Cortázar por Jaime Alazraki, difiere fundamentalmente de las obras fantásticas en el sentido comúnmente aceptado. La otra teoría adoptada en este análisis ha sido la del cronotopo de Mijaíl Bajtín. El presente artículo, en este contexto, también se puede considerar como un intento de comprobar la compatibilidad de ambas teorías para llevar a cabo este tipo de análisis. La primera tiene un acercamiento a las imágenes en general y a los símbolos en particular que abarca sus orígenes antropológicos y sus polarizaciones mientras que

el segundo se enfoca a los símbolos en que el tiempo y el espacio se manifiestan como categorías íntimamente vinculadas. Sin embargo, como hemos demostrado, tienen puntos que están indudablemente relacionados.

Los análisis que hemos realizado nos han llevado a una clasificación de elementos que actúan como fronteras. Se trata de fronteras que vinculan los opuestos, fronteras que conservan lo extraño y fronteras-espejo. La primera categoría se caracteriza por su relación con la estructura sintética del imaginario y muchas veces reúne elementos ontológicamente distintos. Las fronteras de segunda categoría ceden el paso a un ambiente asociado a lo simbólico o a la profundidad del inconsciente colectivo. Mientras tanto, la tercera corresponde a una "frontera" que cumple la función de reflejar un aspecto de la psique del protagonista y no la de dejar pasar. Indudablemente el concepto de la frontera se relaciona con el de traspasar, lo cual tiene su repercusión en cuanto a las estructuras del imaginario. Produciendo generalmente resultados negativos para el personaje que lo lleva a cabo, este acto marca también un cambio del régimen nocturno al diurno, que se puede considerar como un rasgo distintivo de estas obras a nivel de imaginario.

En los análisis realizados siempre hemos tenido presente la perspectiva de la teoría de Bajtín. Se ha comprobado de esta manera que, como símbolos de la estructura sintética del imaginario, cada una de las fronteras también encarna el cronotopo del umbral. La contribución más significativa de este artículo es la de proporcionar a nivel del imaginario un entendimiento más profundo de los cuentos de Julio Cortázar a la luz de estos dos acercamientos que, por su parte, se muestran compatibles y complementarios.

NOTAS

¹ Este artículo es el desarrollo de una ponencia que se presentó en el Congreso El mundo hispano y/en sus fronteras, que se celebró los días 24, 25 y 26 de junio de 2016 en Dubrovnik, en el Centro de Estudios Académicos Avanzados perteneciente a la Universidad de Zagreb.

² Profesor adjunto del Departamento de Filología Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Estambul, donde realizó sus estudios y se doctoró en el año 2013. El título de su tesis, escrita originalmente en turco, es *Tiempo y espacio en los cuentos de Jorge Luis Borges*. Entre sus áreas de interés académico se incluyen la teoría del imaginario de Gilbert Durand, la teoría de los cronotopos de Mijail Bajtin, la narratología y la teoría de las influencias en literatura. Ha presentado ponencias en diversos congresos y ha escrito artículos en distintas publicaciones nacionales e internacionales donde analiza obras literarias españolas y latinoamericanas desde las perspectivas de las mencionadas teorías y áreas de estudio. En el año 2016 publicó un libro titulado *Imaginario simbólico de los cuentos de Julio Cortázar* en la editorial Yeni İnsan.

- ³ En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de igual manera, de forma que el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, dicha vacilación se representa y se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. (1974, p. 44)
- ⁴ Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres. (p. 44)
- ⁵ Para más información véase: Jaime Alazraki, "¿Qué es lo neofantástico?", Mester, 21-33.
- ⁶ Para Eco aludían a la condición de las obras de arte como complementos del conocimiento científico y, por lo tanto, no podían decir nada que no estuviera ya dicho por las ciencias: el canal más autorizado, para Eco, del conocimiento del mundo. Mi uso del concepto es más restringido y difiere del sentido atribuido por Eco. Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son "complementos" al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla. (Alazraki, 1990, p. 30)
- ⁷ La inadecuación alude, en este caso, a la ausencia o la imposibilidad de la percepción del significado al que se refiere el significante.
- ⁸ Este término designa los símbolos de forma animal.
- ⁹ Los símbolos que se relacionan con la noción de la caída.
- ¹⁰ El término no se refiere al sentido religioso de la palabra sino que reúne "una voluntad de unión" con un "cierto gusto por la intimidad secreta" (Durand, 1960 [1979], p. 256) tal como fue usado por los antropólogos Lucien Lévy-Bruhl y Jean Przylusky.
- ¹¹ Para más información véase: Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: "Intimaciones antropológicas, plan y vocabulario"* pp. 46-57.
- ¹² Este cambio es de diferente naturaleza que los otros dos ya que tiene que ver más bien con la organización de la narración. Se nos hace saber que el verdadero mundo es el primitivo de los aztecas y el contemporáneo consiste en una alucinación.
- ¹³ El adjetivo esquizomorfo está compuesta de palabras griegas de *skhizein* (dividir) y *morphe* (forma) expresando fundamentalmente las divisiones y oposiciones contenidas dentro de esta polaridad. No obstante, Gilbert Durand también ubica algunos síntomas patológicos dentro de este régimen.
- ¹⁴ La forma en que se expresa el estado de la criatura y el interés que le muestra la mujer, revelan la profundidad simbólica: "Y de nuevo la mujer murmuraba palabras incomprensibles, el encantamiento de la madre para acallar al hijo atormentado por su cuerpo o su alma, por estar vivo o amenazado de muerte."
- ¹⁵ Para más información véase: Andrew Samuels, Bani Shorter y Fred Plaut, *A Critical Dictionary of Jungian Analysis: "Ánima"* pp. 23-25, "Individuación" pp. 76-79, "Persona" pp. 107-108, "Inconsciente" pp. 155-157.
- ¹⁶ "Petronio imaginó a un niño -un varón, no sabía por qué- débil y enfermo, de cara consumida

y movimientos apagados.” (p. 418)

¹⁷ Petrone tuvo tiempo de ver que era todavía joven, insignificante, y que se vestía mal como todas las orientales. (p. 415)

REFERENCIAS

ALAZRAKI, J., 1990. *¿Qué es lo neofantástico?. Mester*, 19(2), pp. 21-33.

BAJTÍN, M. M., 1975 [1989]. *Teoría y estética de la novela*. Taurus: Madrid.

CORTÁZAR, J., 2003. *Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

DURAND, G., 1960 [1979]. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

DURAND, G., 1964 [2000]. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

GARCÍA FLORES, M., 1967. *Siete respuestas de Julio Cortázar*. *Revista de la Universidad de México*, Mart, XXI(71), pp. 10-11.

SAMUELS, A., Shorter, B. & Plaut, F., 2003. *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*. New York: Brunner-Routledge.

TODOROV, T., 1974. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.