

“Vacíos” fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino

annaboccuti@yahoo.it

1. Canon y anti-canon de lo fantástico: Buzzati y Cortázar¹

Lo fantástico no ha gozado de la misma fortuna en todas las latitudes: es notoria la manifiesta predilección, en el canon literario italiano, por la representación mimética. Esto no ha impedido, sin embargo, el florecimiento de textos de literatura fantástica —incluso de buena calidad y originalidad— que de cierta manera retoman, renovándola, la herencia de lo maravilloso, tan arraigada en las letras italianas. El primero en subrayarlo fue Italo Calvino, en varios escritos teóricos de los años ochenta del siglo XX. Sus reflexiones constituyen un inevitable punto de referencia para la crítica actual, de ámbito nacional e internacional, que está descubriendo y explorando, finalmente con la atención que merece, la producción de lo fantástico en las letras italianas².

Esta revisión crítica ha llevado a la identificación de lo que Giulio Ferroni define como “anti-canon” (Ferroni, 129), al que pertenecerían los autores más entregados al experimentalismo en las formas narrativas y más dispuestos a la contaminación de los géneros y a la violación de las fronteras literarias, como ocurre en el terreno de lo fantástico. Precisamente en este anti-canon se situaría un autor como Dino Buzzati, que difícilmente puede asemejarse a otros dentro del panorama italiano.

De una lectura cuidadosa de las investigaciones sobre los cuentos de Buzzati resulta evidente que se trata de un autor “aislado”³. Considero en cambio muy importante identificar una constelación de autores donde colocar a Buzzati, a fin de iluminar el sentido de sus obras, gracias también a la comparación con las de los más afines a él.

1 || Este trabajo fue presentado en 2008 en el VII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica “Desde los orígenes de lo fantástico”, Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Alemania). Este texto es una reelaboración ampliada del artículo “Verità insondabili: strategie del fantastico in Dino Buzzati e Julio Cortázar”. *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne*. Trauben: Università degli Studi di Torino, 2010: 99-112.

2 || Véase Calvino, “Il fantastico nella letteratura italiana” (1672-1682), y “Un’antologia di racconti neri” (1689-1695). Entre los estudios más recientes dedicados a lo fantástico italiano, se cuentan Guidotti, 1999; Morales, 2001; Ihring y Wolfzettel, 2003; Amigoni, 2004.

3 || La crítica ha acercado nuestro autor a sus contemporáneos Massimo Bontempelli (Airoldi Namer – Panafieu, 1992), a Tommaso Landolfi y Antonio Delfini (Guidotti, 1999), más por razones de periodización literaria que por verdaderas analogías en la concepción de lo fantástico, modo de representación elegido por estos autores. Las comparaciones con Italo Calvino subrayan, más que las semejanzas, las diferencias entre los dos autores (Lagoni Danstrup, 1992); las comparaciones con Kafka o con Borges (Lazzarin, 2005), muy a menudo sugeridas por la crítica, aunque con meticulosidad, se limitan a evidenciar influencias y parecidos en los temas y en la cosmovisión expresada a través de lo fantástico, pero no se detienen en las especificidades del relato buzzatiano ni permiten insertar a nuestro autor en una tradición de lo fantástico.

Entre estos podemos incluir a Julio Cortázar, un clásico de lo fantástico que en muchas ocasiones rindió homenaje al escritor de Belluno. El argentino, además de citar a Buzzati en el listado de autores a quienes Morelli (*alter-ego* literario de Cortázar en *Rayuela*, 1963) quiere agradecer, lo menciona en el ensayo "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", colocándolo en la familia de los inspiradores de lo fantástico rioplatense, en compañía de «Edgar Allan Poe, autores como Beckford, Stevenson, Villiers de l'Isle Adam, el Prosper Mérimée de *La Vénus d'Ile* y de *Lokis*, "Saki", Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce» (Cortázar, *Obra crítica* 86). Así, Cortázar inaugura un proceso de creación del canon fantástico contemporáneo en el que incluye, sin vacilaciones, a Dino Buzzati, redimiéndolo del destino de autor "anti-canónico", como cierta crítica italiana suele considerarlo.

Más allá de estos elocuentes testimonios, la posibilidad de establecer un parentesco literario entre Buzzati y Cortázar nace del análisis de los mecanismos de lo fantástico en las obras de ambos autores. Mecanismos que, en ocasiones como las que son objeto de estudio en este trabajo, determinan también una construcción del cuento parecida. Tanto en Buzzati como en Cortázar, lo fantástico cotidiano peculiar del siglo XX se obtiene recurriendo a "vacíos", formas distintas de reticencia que contribuyen a volver cada vez más lábil el nexo causal entre los eventos y a cubrir con ambigüedad e indefinición el discurso fantástico entero⁴.

Como destacan, entre otros, Irène Bessière (1974) y Rosalba Campra (2008), lo que se calla, en estos textos, se vuelve aún más significativo que lo que se narra, pues lo no dicho no solo forma parte de una estrategia pensada para la creación del suspense, sino que constituye el sentido mismo del texto fantástico, coincidente con dicha indecibilidad e inexplicabilidad.

La pregunta fundamental se desliza pues de "qué quiere decir lo dicho" a "qué es lo que se dice a través de lo no dicho".

[...] la transgresión se expresa a través de roturas en la organización de los contenidos, no necesariamente fantásticos. Es decir, su manifestación [*de lo fantástico*] puede rastrearse fundamentalmente en el nivel sintáctico: la aparición del fantasma ha sido sustituida con la irresoluble falta de nexos entre los elementos de la pura realidad (Campra, 135-136).

4 || Me parece necesario aclarar con qué acepción utilizo la palabra "reticencia": no me refiero a la figura retórica tal y como se la describe en los manuales, es decir, a una repentina interrupción de un discurso ya empezado, señalada con puntos suspensivos; me refiero más bien a una indeterminación semántica causada por elipsis, a veces totales, incluso del tema del relato, que determinan vacíos en la comprensión del texto y actúan sobre su sentido global.

Buzzati y Cortázar organizan las elipsis en sus textos de manera parecida, aunque las modulaciones de lo fantástico y la función que este desempeña en sus cuentos alcanzan resultados diferentes.

2. Clasificaciones: formas de lo fantástico en Buzzati

En los cuentos de Buzzati se puede reconocer un modelo reiterado, en el que la catástrofe narrativa es lo que imprime un viraje a la narración y un despertar de la conciencia de los personajes ante las imprevistas dimensiones de la realidad. La catástrofe, según Bonifazi "culmina en el acontecimiento fantástico, que se manifiesta después de larga tensión, cuando la concatenación y la aceleración, el acrecentamiento o el aumento insistente y repetido producen el *crack* inesperado e inaudito, terrible y definitivo, increíble y monstruoso" (Bonifazi, 160)⁵.

Los cuentos de Buzzati pueden agruparse según la naturaleza del elemento perturbante, cuidadosamente anunciado a través de silencios y elipsis. Sin ninguna ambición de exhaustividad, más bien con la intención de proponer distinciones de tipo operativo, me parece posible esbozar una clasificación del material elegido para este trabajo, distinguiendo entre cuentos de lo sobrenatural o religioso y cuentos del absurdo y la culpa⁶.

En los cuentos de lo sobrenatural o religioso, el elemento fantástico pertenece a una esfera más allá del mundo natural, como en lo fantástico tradicional, y el narrador o los protagonistas lo reconocen como tal. En "Autorimessa Erebus" (CB)⁷, un diablo se esconde bajo la apariencia de un mecánico siempre joven que, además de prestigiosos coches, otorga hermosas mujeres y gran éxito a sus clientes, naturalmente a cambio del alma. En "Gli amici" (CB) es el espíritu de Guido Appalacher, muerto apenas unos veinte días atrás, el que llama a la puerta de todos sus amigos en busca de hospitalidad, recibiendo como respuesta solo mal justificados rechazos; mientras que, en "Il mantello" (SM), es la muerte la misteriosa figura que, siempre encubierta por la capa mencionada en el título, acompaña pacientemente al joven

5 || Todas las traducciones del italiano al español son mías.

6 || Para otra clasificación de los cuentos de Buzzati, véase Savelli, 1991. El autor identifica tres grupos de cuentos divididos por "guiones": cuentos en que a) "los protagonistas no toman conciencia de las cosas"; b) hay un obstáculo que impide a los protagonistas hacer ciertas cosas; 3) los personajes sufren de una parálisis de la voluntad que les impide reaccionar. Estos tres grupos se intersecan dando lugar a otras variantes, unificadas por la ausencia (de acción, de explicación, etc.). Lazzarin distingue y analiza detalladamente otro grupo, el de los cuentos "catastrófico-apocalípticos" (2006).

7 || Todos los cuentos, si no se señala de otra forma, se citan de Buzzati, Dino, *Sessanta racconti*. Este volumen recoge una selección de cuentos de *I sette messaggeri* (1942), *Paura alla scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1954) y una serie de textos inéditos. En su momento, señalaré con una sigla (respectivamente SM, PS, CB, TI) la sede originaria de publicación del cuento.

protagonista, fallecido en la guerra, en el último saludo a su familia y se lo lleva cuando su tiempo en la tierra ha terminado.

En muchos casos, el elemento sobrenatural es de tipo religioso, como por ejemplo en “Il cane che ha visto Dio” (CB), historia del perro de un santo ermitaño que, según lo que se dice en el pueblo, ha visto a Dios en el momento de la muerte de su dueño. Esta suposición convierte al animal, frente a los ojos de todos, en el atento censor de la moral de la comunidad que, de a poco, por miedo al castigo divino, va corrigiendo su conducta. Sin embargo, al final, es decir después de la muerte del animal, se insinúa la duda de que no fuera el perro del santo sino un perro común, quizás elegido por Dios como instrumento para la salvación de las almas.

La visión religiosa tradicional que aflora en estos cuentos deja intuir la fe, o tal vez la esperanza, en un orden superior y en un Dios. En este grupo de cuentos, los elementos objeto del vacío inicial se revelan al final, de manera que se configuran como un misterio o prodigio, como ocurre en el cuento “Una gota” (PS). Aquí el elemento sobrenatural e inquietante es una gota de agua, cuya presencia turba las certidumbres sobre la realidad circunstante en todos los que la escuchan, puesto que, a pesar de todas las leyes de la física, esta gota inexplicablemente sube los peldaños de la escalera de un edificio...

Al explicitarse la ambigüedad fantástica en el final, muy a menudo el cuento va cargándose de un indiscutible significado alegórico y moral. Esto pasa también cuando la narración se apoya en procedimientos como las elipsis o las ausencias, como por ejemplo en “Il Colombre” o en “Il direttissimo”⁸; el primero, metáfora del miedo que vuelve ciego al hombre ante la felicidad; el otro, metáfora de la insensatez de la existencia humana, representada como un viaje en tren (el “direttissimo” o sea el tren directo del título), en el que corremos afanosamente hacia un destino ignoto, lanzados hacia la estación siguiente, descuidando el mundo más cercano a nosotros.

En el segundo de los grupos sugeridos, el de los cuentos del absurdo⁹, lo que conforma el elemento fantástico es una discrepancia

8 || El cuento “El colombre” está tomado de Buzzati, *La boutique del mistero*, 1968 (aquí indicado con la sigla BM), originariamente en *Il Colombre*, 1966; el cuento “Il direttissimo” pertenece a la recopilación de Buzzati, *Sessanta racconti*, 1958.

9 || No comparto la acepción con la que Mignone define el concepto de absurdo para los cuentos de Buzzati. El crítico habla de “assurdo fenomenico che smentisce le leggi dell’ intuizione” (60). Personalmente, prefiero ampliar la noción de absurdo y entenderla también como categoría existencial, derivada del absurdo lógico que experimentan los protagonistas de los cuentos. A este propósito, retomo las delimitaciones del concepto propuestas por Campra, que provee una iluminante distinción entre extrañamiento, absurdo y fantástico, términos que designan efectos muy diferentes pero utilizados a veces de modo poco claro. El absurdo fantástico, según la estudiosa, se originaría de una rotura del orden de

en el paradigma de la realidad, generada por la violación de los nexos de causa y efecto. Esta violación, que Mignone llama “una angustiosa anormalidad” representaría, según el crítico, “la intuición-contenido del mundo narrativo buzzatiano” (Mignone 21). En estos textos lo fantástico se presenta como una atmósfera extrañada, derivada de la no concatenación de las causas con los efectos, frecuentemente anormales o en contraste con las premisas. En “Sette piani” (SM), el protagonista, internado en un hospital por una leve gripe, a causa de un conjunto de errores tanto inexplicables como irremediables, baja del séptimo piso, donde se encuentran alojados los aquejados por dolencias leves, hasta la planta baja del edificio, meta final de este recorrido hospitalario, donde van a parar, sin esperanza de retorno a los pisos superiores, los enfermos incurables. En “Questioni ospedaliere” (BM), la repetición de insensatas objeciones es lo que impide el ingreso urgente de la joven moribunda, llevada en los brazos por el narrador, ante la indiferencia general del personal del hospital. Otras veces, la prolongación, hasta el final, del silencio sobre las causas de los acontecimientos narrados —aunque estos pertenezcan al nivel de la posibilidad— es lo que hace que el objeto mismo del cuento se esfume en la indeterminación y adquiera una significación inesperada. En “Il buio” (CB), un hombre aislado en un refugio de montaña se ve sobrecogido por un insólito desconcierto frente a la conducta ambigua tanto de los otros huéspedes del refugio como de su dueño. Este alude repetidas veces al caer de la noche como a una amenaza indefinida, sin embargo, no se preocupa mínimamente por la falta repentina de corriente eléctrica y de velas para alumbrar el salón y las habitaciones y, así, exorcizar el peligro que la oscuridad parece conllevar. Descubriremos, al final, que todos los demás huéspedes guardaban en secreto cada uno su propia luz y que únicamente al viajero de paso esta se le ha negado, por razones de las que nunca nos enteraremos...

Estos cuentos extienden la ambigüedad fuera de los límites del texto, porque al no sugerir un significado clarificador, instilan

lo real: “Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa, para nadie [...]. De allí la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación sobre todo individual” (Campra, 133). Procedimiento análogo tiene el extrañamiento fantástico: el extrañamiento canónico consiste en la ignorancia, por parte del narrador, de algo que el lector, en cambio, conoce, y apunta a un efecto de sorpresa, para mostrar al lector la vacuidad de sus propias convicciones. El extrañamiento fantástico por su parte “...es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad” (Campra, 133). Este es el tipo de extrañamiento al que hago referencia en el texto al hablar de “atmósfera extrañada”.

dudas y perplejidades más allá de la página. Cuestionando el paradigma de realidad, entendido como el conjunto de todas las más afianzadas convicciones culturales y sociales que regulan la existencia del ser humano, estos cuentos insinúan el absurdo como condición inevitable de la existencia.

En los cuentos del absurdo podemos distinguir la variante que he denominado “de la culpa”. En estos textos, el elemento propiamente fantástico está ausente, pero ha sido remplazado por una vacilación del personaje con respecto a su conducta, dando lugar a la atmósfera alucinada del cuento. El titubeo surge del remordimiento por una acción incorrecta, aunque representada como normal; sin embargo, esta acción acaba siempre en la anormalidad, por temor a un eventual castigo (“Il delatore”, “Il bambino tiranno”, “Il delitto del cavaliere Imbriani”, todos en *CB*). Los cuentos de este tipo se emparentan con los del absurdo por la labilidad de los nexos causales entre la culpa cometida y el castigo correspondiente, siempre excesivo con respecto a la culpa; en todos se destaca la oposición entre el protagonista del cuento y “los otros”, coincidentes ora con la sociedad, ora con las instituciones que representan el poder. De nuevo, es la presencia de un vacío —la naturaleza de la culpa cometida— lo que confiere una entonación paradójica y extrañada al relato entero.

Estos cuentos, unas veces, tienen un desenlace alegórico y moralizante, otras, mantienen la ambigüedad del sentido. La mayor o menor apertura del cuento, así como se va delineando al final, determina su carácter en mayor o menor medida alegórico o parabólico y eso es justamente lo que ofrece puntos de comparación con los cuentos de Cortázar. A pesar de la concordancia de la crítica en identificar la cifra de lo fantástico buzzatiano en este carácter fuertemente alegórico y simbólico¹⁰, creo que resultados más interesantes pueden encontrarse en aquellos textos que, manteniendo la ambigüedad típica del discurso fantástico moderno hasta el final, se niegan a interpretaciones unívocas. Es con estos cuentos que la obra de Cortázar presenta puntos de contacto y diferencias que vale la pena iluminar.

3. Las fronteras lábiles de lo real: el absurdo en Cortázar

Como sabemos, la representación tanto de un mundo cotidiano como de un sujeto de identidad lábil caracteriza lo fantástico cortazariano. Esta incertidumbre procede de los lugares y los objetos de la realidad misma, poniendo al descubierto y amenazando su falso orden racional. Es posible intentar una clasificación mínima de los cuentos justamente a partir de la relación que el nivel de la realidad establece con el de la irrealidad, como propone Luis Eyzaguirre, señalando las siguientes categorías:

10 || Véase Crotti, 1977; Ioli, 1988.

[...] invasión del plano de lo irreal sobre la cotidianeidad de lo real
[...] inversión de los planos de lo real y lo irreal, los términos mismos se invierten creando incertidumbre de lo real [...] interpenetración de los planos de lo real y lo irreal y traspaso de las identidades individuales (Eyzarraguirre 179)¹¹.

El estudioso indica como ejemplos de invasión de lo irreal en lo real numerosos cuentos de *Bestiario* (1951, de ahora en adelante *B*)¹², entre ellos “Carta a una señorita en París”. En este cuento, el narrador en primera persona y protagonista vomita conejitos, a intervalos regulares, y trata de convivir con ellos, conservando una aparente normalidad. El narrador acepta resignadamente que los animales se multipliquen y devasten el apartamento donde es huésped —y su vida misma—; ahora bien, al vomitar el undécimo conejo, decide suicidarse. Así lo irreal, representado por el vomitar conejos, irrumpe en lo real disgregando definitivamente sus equilibrios. En los cuentos de este tipo, la dimensión fantástica, al manifestarse, termina por imponerse a la dimensión real, con efectos irreversibles.

A los cuentos de la inversión de lo real en lo irreal pertenece, entre otros, “La noche boca arriba”, en *Final del juego* (1956, de ahora en adelante *FJ*). Aquí los planos de la realidad y los de la irrealidad se mezclan gracias a la refinada construcción de lo fantástico a nivel verbal, y dan lugar a pasajes oníricos de espacio y de tiempo con dramáticas consecuencias: del delirio causado por la anestesia en una cama de hospital después de un accidente de moto, el protagonista pasa a las selvas de México, siendo perseguido por los enemigos durante la Guerra Florida y tratando de escapar al destino del sacrificio ritual. Finalmente, entre los cuentos de interpenetración de realidad e irrealidad, encontramos “Lejana” en *B*: la protagonista, Alina Reyes, aficionada de juegos de palabras, a través del anagrama “es la reina y...” evoca a su doble, una mendiga en un puente de Budapest, a la que encuentra durante su viaje de luna de miel a la capital de Hungría. En esta ocasión, las dos mujeres intercambian su identidad: la mendiga se convierte en Alina, que, a su vez, se queda en el puente, mirando a la “otra” alejarse.

En todos estos textos, la irrupción de lo que Sosnowski llama “supra-realidad” (11) constituye el equivalente de la catástrofe narrativa en el cuento de Buzzati: la realidad se abre, sus límites se hacen borrosos y aceptan ecos y resonancias de dimensiones incógnitas. El silencio, entonces, se vuelve expresión muda de la colisión entre realidad y “suprarrealidad”, primer indicio, en el nivel del discurso, de esta alteración de lo real.

11 || Las cursivas son del autor.

12 || Todos los cuentos, cuando no se indique lo contrario, se toman de Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Se consideran ya ejemplos clásicos de omisión de los nexos causales el anteriormente citado “Carta a una señorita en París” (B) y “Casa Tomada” (B). En este último, una pareja de hermanos acepta, sin oponer resistencia alguna, la inexorable invasión de su casa por parte de misteriosos ocupantes, cuya identidad permanecerá desconocida, así como las razones de la resignación y la fuga de los dos. Desenlace parecido tiene “Verano”, incluido en *Octaedro* (1972, de ahora en adelante O). El cuento se desarrolla en distintos vacíos, pues no solo calla las razones de la repentina y anómala aparición, en el jardín de la casa de vacaciones de Zulma y Mariano, de un caballo que amenaza con entrar en las habitaciones, sino que omite el final mismo del cuento. El lector nunca sabrá si el caballo se ha introducido en la casa gracias a la puerta dejada (¿por azar?) abierta por una niña huésped de la pareja, pero este detalle no parece tener ninguna importancia para Zulma y Mariano, que vuelven a sus ocupaciones como si la amenaza del caballo no hubiera existido nunca...

Otra omisión es la que estructura el cuento “Bestiario” (B): un tigre da vueltas en la casa de veraneo de los protagonistas, obligándolos a adaptar su vida a los desplazamientos del animal. Sin embargo, se alude claramente a la presencia del peligroso felino solo en el trágico final, cuando ya es imposible evitar la tragedia. El cuento se cierra con la muerte del Nene, entregado a las fauces del tigre por la adolescente Isabel, celosa de la relación del joven con su hermana Rema. Como las pulsiones de Isabel, también la amenaza del tigre en el cuento está solo aludida, percibida como tensión a la que los silencios del texto dan cuerpo sin hacer mención directa de lo que está sucediendo.

Es importante destacar que las insistencias en los silencios y en los vacíos en los cuentos de Cortázar abren intencionalmente el texto a miríadas de significaciones: contrariamente a la mayoría de los cuentos de Buzzati, en los que la lectura moral y alegórica se inscribe en el texto y se pide al lector su desciframiento para completar el sentido, en Cortázar este tipo de lectura se presenta como una posibilidad del texto y no como necesidad. Aclara al respecto Alazraki:

Es descabellado, entonces, obligarle a decir lo que el texto se niega a decir, obligarlo a una facilidad que lo suprime. Si a veces subrayamos, para definir estos relatos, su carácter de metáforas, es con la salvedad de que estas metáforas aceptan un número indefinido de tenores y los niegan a todos (177).

Esto significa que el texto permanece, pese a la perfecta integración de los niveles semántico y verbal, indefinido a nivel del sentido final y disponible para múltiples lecturas. Aun así, la construcción a través de los vacíos que se manifiestan con el absurdo

lógico permite identificar algunas excepciones al modelo propuesto e indicar otras afinidades entre Buzzati y Cortázar.

4. “Non aspettavano altro”: la irrupción de la alteridad monstruosa

Querría ahora detenerme en el análisis de dos cuentos que presentan parecidos menos obvios respecto a otros dentro de la producción de los dos autores y que, por esta misma razón, considero más interesante abordar: “Non aspettavano altro” (CB) de Buzzati y “Cefaleas” (B) de Julio Cortázar.

A partir del título ya intuimos que lo fantástico estriba en los vacíos y en la espera por que estos vacíos se colmen al desarrollarse la narración. En cambio, lo indefinido no tiene ninguna precisión y la espera se prolonga infinitamente: en “Non aspettavano altro”, aunque el título sugiera lo inexorable de los acontecimientos narrados, sus causas no se reconducen a una lógica racional y, de hecho, no encuentran explicación tampoco en el final. Es que no hay ninguna razón lógicamente comprensible para la sucesión de los catastróficos acontecimientos de los que son protagonistas Anna y Antonio, en busca de refrigerio de la canícula en el pueblo (sin nombre) donde están de paso. El silencio es sustituido por una lengua indescifrable, que vuelve impenetrables las leyes de la realidad monstruosa del cuento tanto para los desafortunados protagonistas como para los lectores.

La oposición entre dos espacios, el de los protagonistas —el *IN* de la normalidad en el que se sitúan tanto los protagonistas como el narrador y los lectores cómplices— y el de los otros —el *ES* de la anormalidad monstruosa de los habitantes del pueblo antagonista— está bien trazada y reiterada a lo largo del cuento. Desde el principio, una serie redundante de indicios señala la hostilidad del lugar hacia los protagonistas, pero son las repetidas alusiones a las miradas y a los murmullos, insistentes por parte de la gente del pueblo, el elemento que enfatiza la condición de extranjeros de Anna y Antonio y que funciona como señal de la próxima irrupción de la anormalidad: “las miradas de los presentes se concentraban, más que nunca en la pareja, y cuando los dos jóvenes se encaminaron hacia la escalera para salir de nuevo a la calle, el cuchicheo por un instante cesó”¹³.

El cuchicheo reemplaza de cierta manera la palabra, es una suerte de palabra silenciada que los protagonistas no pueden escuchar y sobre cuyo contenido se interroga también el lector.

La catástrofe —o sea la agresión física contra la pareja— estalla cuando Anna decide bañarse en la fuente, violando así una pro-

13 || «Gli sguardi dei presenti erano più che mai concentrati sulla coppia e quando i due giovani si avviarono alla scala per risalire sulla via, il bisbiglio per un istante tacque» (353)

hibición de la comunidad, al principio inadvertidamente, después sin preocuparse por ello intencionalmente. La oposición entre habitantes del pueblo y extranjeros que organiza el cuento se manifiesta antes que nada en el idioma. Tanto el habla de Anna como la de Antonio resuenan con acentos forasteros: su otredad es suficiente para hacer estallar una verdadera cacería humana, en la que la monstruosidad vence a la "normalidad". Anna es sepultada por bolas de barro lanzadas por las mujeres sentadas alrededor de la fuente y Antonio es atacado por un joven pendenciero, al comienzo solo verbalmente, después físicamente: toda tentativa de explicación por parte del desventurado Antonio (él también a punto de perder la palabra) resulta inútil: "A este punto Antonio intervino, abriéndose paso. Pero como sucede en los momentos de emoción excesiva, pronunció palabras inconexas '¡dejadla! Qué mal os ha hecho, por favor... Os digo que... Escuchadme... Os aconsejo... ¡Anna, Anna, sal afuera ya!'"¹⁴. Del mismo modo, en el momento más fuerte de la agresión, Anna también se queda muda, incapaz de emitir sonido alguno y, así, poder defenderse: "Un grito quiso salir de la muchacha. No salió sino un hálito sin sonido, una especie de silbido. En el retortijón, se aferró fulmineamente al niño, derribándolo en el agua"¹⁵.

De ahora en adelante, la conclusión catastrófica está decidida. De nuevo, la pérdida del habla es un indicio del surgir de la monstruosidad ocultada hasta ahora y la irrupción de lo extraordinario en la realidad cotidiana, anticipado por una metamorfosis espeluznante:

Pero se dió cuenta de que la gente no hablaba como antes. Hasta entonces, había escuchado hablar el dialecto habitual de la ciudad, para él fácilmente comprensible. Ahora, inexplicablemente, las bocas parecían hincharse, embarullándose, y salían palabras distintas, de sonido áspero e informe. Como si desde los remotos pozos de la ciudad subiera un eco obscuro y negro. ¿La voz depravada de los bajos fondos de repente vivía otra vez, cargada de crímenes?¹⁶

14 || «Qui Antonio interviene, facendosi largo. Ma come avviene nei momenti di eccessiva emozione, pronunciò parole sconnesse: "Per piacere, per piacere" cominciò "lasciate stare! Che cosa vi ha fatto di male, per piacere... Vi dico che... Sentite... Vi consiglio... Anna, Anna, vieni via subito!"» (349).

15 || «Un urlo volle uscire dalla ragazza. Non ne venne fuori che il fiato senza suono, una specie di sibilo. Nello spasimo lei abbrancò fulmineamente il bimbetto, scaraventandolo lungo disteso nell'acqua.» (351)

16 || «Ma ecco si accorse che la gente non parlava più come prima. Fino allora aveva udito intorno parlare il solito dialetto della città, per lui facilmente comprensibile. Adesso, inspiegabilmente, le bocche sembravano gonfiarsi, incespicando, e ne uscivano parole diverse, di suono rozzo ed informe. Come se dai remoti pozzi delle città fosse venuta su un eco turpe e nera. La scellerata voce dei bassifondi turpi e antichi all'improvviso riviveva, carica di delitti? Egli fu tra stranieri, in una terra lontana e inspiegabile, a lui feroce» (352).

En una escena de delirio colectivo, la joven Anna es arrastrada fuera de la fuente y encerrada en una jaula, donde se la expone al ludibrio público. Los otros han perdido ya toda apariencia humana y únicamente emiten gritos y bestiales gruñidos: "‘Tonino, imi corazón!’ gritaba ‘Cariño! Chelle cnn che lev mmmmmm!’ Después de las primeras palabras todo se deshacía en un aullido incomprensible"¹⁷.

Los que se contraponen a nuestros protagonistas son unos seres poseídos por fuerzas oscuras y ancestrales, en las que ha sido aniquilada la razón. Se trata de una masa enfurecida, dominada por el instinto, como se repite en el texto mismo: "¿Quién advertía ahora el calor? El pretexto parecía maravilloso: la sórdida carga de mal que uno se lleva adentro durante años y de la que nadie se percata"¹⁸.

Las preguntas que vuelven en la narración indican la imposibilidad, por parte de los protagonistas, de prever el absurdo precipitarse de los acontecimientos, incapacidad que también afecta al lector: "Lo alcanzó, mientras se alejaba, otro estallido de gritos: 'A la jaula!' le parecían estar gritando. Pero a lo mejor había entendido mal. ¿Qué querían decir?"¹⁹.

Al cerrarse el cuento, el motivo de la persecución permenece todavía desconocido: en el fondo, una culpa está en el origen de la tragedia: la determinación de Anna para gozar de un placer, bañándose en la fuente, pese a las repetidas advertencias de las mujeres. Sin embargo, como suele pasar en los cuentos de Buzzati, la pena es desproporcionada con respecto a la culpa. La imprevisión de Anna produce la ruptura del orden, un frágil equilibrio, y desata la monstruosidad ínsita a nuestros símiles y por tanto ¿en nosotros también? parece preguntarse Buzzati. Aun sin la intervención de fuerzas sobrenaturales, Anna y Antonio terminan siendo prisioneros de una voluntad inhumana, sin esperanza de salvación. Así se concluye el cuento, significativamente:

En el silencio que siguió, de la pared del foso en la que estaba apoyada la jaula, justo en correspondencia con ella, llegó el canto trémulo de un grillo. Cri-cri, parecía estar acercándose. A través de los barrotes, Anna extendió despacio una pequeña mano temblorosa hacia el grillo, como pidiendo su ayuda²⁰.

17 || «Tonino, anima mia!» gridava «Tesoro! Chelle cnn che lev mmmmmm!» Dopo le prime parole tutto si disfaceva in un mugolio incomprensibile (353).

18 || «Chi sentiva più il caldo? Il pretesto sembrava meraviglioso. Niente ormai tratteneva il buttare fuori il fondo dell'animo: il sozzo carico di male che si tiene dentro per anni e nessuno si accorge di avere» (351).

19 || «Lo raggiunse, mentre si allontanava, una nuova esplosione di urla : "Alla gabbia!" gli parve che gridassero. Ma forse aveva capito male. Che cosa poteva voler dire?» (352).

20 || «Nel silenzio che seguì, dal muro del fossato a cui la gabbia appoggiava, proprio in corrispondenza, giunse il tremulo richiamo di un grillo. Cri-cri, pareva si avvicinasse. Attraverso le sbarre, Anna tese adagio verso il grillo una piccola

5. “Cefalea”: el orden del caos

Como en “Non aspettavano altro”, en “Cefalea” el relato se estructura alrededor de blancos y vacíos, esta vez de tipo semántico, y también de información parcial por parte del narrador. Los silencios diseminados en el texto colaboran en la creación de cierta opacidad, que no permite entender de inmediato lo que los protagonistas viven ni vislumbrar el rumbo de los acontecimientos narrados. De hecho, el cuento relata de manera minuciosa las ocupaciones de un grupo de criadores de “mancuspías”, al que pertenece también el narrador. Como se sabe, se trata de animales inventados por Cortázar: el texto se abre con este primer elemento incógnito, que irradia un aire alucinado a todo el cuento. El narrador no proporciona en el texto ninguna descripción clara del animal, excepto unas pocas ambiguas alusiones (incluso contradictorias) a sus características físicas y a su índole, muy antropomorfizada:

A las mancuspías madres no les agrada el baño, hay que tomarlas con cuidado de las orejas y las patas, sujetándolas como conejos [...] eso es lo que queremos para que las sales penetren hasta la piel más delicada. [...] En el aire flotan las pelusas de las mancuspías adultas, después de la siesta vamos con tijeras y unas bolsas de caucho al corral [...] las mancuspías necesitan el pelo porque duermen estiradas y carecen de la protección que se dan a sí mismos los animales que se ovillan replegando las patas (136-137).

Le corresponde a la imaginación del lector llenar este vacío urdido con sabiduría, gracias a la presencia de elementos verosímiles que engendran un efecto de realidad, por extraña que sea.

La vida de los protagonistas está regulada por los horarios y las tareas impuestos por la cría de las mancuspías:

Su cría es un trabajo sutil, necesitado de una precisión incesante y minuciosa. No tenemos por qué abundar, pero esto es un ejemplo: uno de nosotros saca las mancuspías madres de la jaula de invierno —son las 6.30 a.m.— y las reúne en el corral de pastos secos. Las deja retozar veinte minutos, mientras el otro retira los pichones de las casillas numeradas donde cada uno tiene su historia clínica, devuelve a su casilla los que exceden los 37°C, y por una manga de hojalata trae el resto a reunirse con sus madres (135).

El narrador insiste sobre todo en la mención de horarios puntuales, plazos obligatorios, repeticiones que acaban instaurando una rutina extenuante para los mismos protagonistas. Los intervalos fijos y las tareas, por otro lado, encuentran su contrapunto en la terapia a la que se someten los protagonistas para curarse de las tremendas cefaleas que los oprimen, de día pero especialmente de noche: “No advertimos el amanecer, hacia las cinco nos abate un

mano tremante, come chiedendo aiuto» (356).

sueño sin reposo del que salen nuestras manos a hora fija para llevar los glóbulos a la boca" (140).

Es como si el criadero tuviera su propia realidad, apoyada en estos órdenes paralelos y alternativos al orden vigente en la realidad exterior.

Hay más: en varios puntos del texto aparecen términos científicos de fármacos utilizados contra distintos tipos de cefaleas: *Aconitum*, *Bryonia*, *Nux Vomica*, *Camphora Monobromata*, *Natrum Muriaticum*, *Silica*, *Belladonna*, por mencionar algunos. Los protagonistas del cuento consultan un manual de homeopatía para reconocer su patología gracias a la descripción de los síntomas, y se atienen a las prescripciones en este indicadas. Las denominaciones homeopáticas se utilizan para designar la condición física y el estado mental de los personajes pero, dada su oscuridad para un lector común, estas son otro factor que vuelve huido lo que el texto quiere decir:

Una mujer se enfrenta repentinamente con un perro y comienza a sentirse violentamente mareada. Entonces *Aconitum*, y al poco rato sólo queda un mareo dulce, con tendencia a marchar hacia atrás (esto nos ocurrió, pero era un caso de *Bryonia*, lo mismo que sentir que nos hundíamos con, o a través de la cama).

El otro, en cambio, es marcadamente *Nux Vomica* [...] Hemos pensado si no será más bien un cuadro de *Phosphorus*, porque además lo aterra el perfume de las flores (134-135).

88

En este caso, gracias a la terminología técnica, la narración se encuentra revestida de un halo de indeterminación: como anteriormente con las manuscias, los lectores sin conocimientos de homeopatía no saben si esta farmacología existe o no, pero vislumbran en ella la existencia de un orden alternativo al de la medicina oficial, al que los protagonistas están completamente entregados; y sin embargo, la cantidad de información de la que los lectores disponen no permite llegar a penetrar la narración, siempre oscilante entre lo dicho, lo sugerido y lo no dicho.

Otro elemento objeto de silencio, puesto que nunca es explicitado por el narrador, es la razón de la relación entre la salud de las manuscias y la de los protagonistas, paralelismo que, como bien ha demostrado Alazraki²¹, establece la estructura de toda la historia: "Nos parece cada vez más penoso andar, seguir la rutina; sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para las manuscias, la ruina irreparable de nuestra vida" (134).

La fuga de dos miembros del grupo imprime un cambio dentro del orden en vigor en el criadero: una vez que están solos y aislados, por primera vez los otros criadores hacen referencia al

21 || "Toda la descripción de la cría de manuscias es una descripción de las cefaleas, pero no en una relación lógica sino, al contrario, como una violación de esa coherencia a que está sujeta toda comparación" (Alazraki, 150).

mundo externo: “[...] en las otras poblaciones se ha difundido el rumor estúpido de que criamos mancuspias y nadie se arrima por miedo a enfermedades” (138).

La fuga de Leonor y Chango determina una agitación siempre mayor en los animales, que corre pareja con la intensificación de las cefaleas. De este momento en adelante, el delirio de las mancuspias caracteriza el cuento, en un claro paralelismo entre el orden de los criadores y el orden de las mancuspias que, fuera de las jaulas, dan vueltas, enloquecidas por el hambre:

Cumplimos silenciosos las últimas tareas, ahora la venida de la noche tiene otro sentido que no podemos examinar, ya no nos separamos como antes de un orden establecido y funcionando, de Leonor y el Chango y las mancuspias en sus sitios. Cerrar las puertas de la casa es dejar a solas un mundo sin legislación, librado a los sucesos de la noche y el alba (139).

A medida que van aumentando el desorden y la ruina en el criadero, inexplicablemente se intensifican también los desgarradores dolores de cabeza de los protagonistas. Estos culminan en la mención del *Crotalus Cascavella* que, siempre según la homeopatía del cuento, causa alucinaciones, dolores de cabeza y de pecho y la constante sensación de que “algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza” (143). Se vuelve casi imposible, para los protagonistas —y por lo tanto para los lectores también— entender si los ruidos procedentes de afuera son un producto de sus mentes o si, en cambio, son un efecto de las mancuspias que sitian la casa.

En “Cefalea”, entonces, Cortázar vuelve a tratar el tema de la ruptura del orden²², ya clásico en su obra, con resultados esta vez inesperados. El orden de la realidad racional ha sido cancelado y sustituido por el orden de la irracionalidad: este último es el espacio donde se instala la enunciación. Como observa Jitrik²³, no hay quiebre entre *IN*, espacio de la razón, y *ES*, espacio de lo irracional, porque los dos espacios se superponen el uno al otro; ellos son, al fin, el mismo espacio. Tanto es así que para los protagonistas se vuelve imposible distinguir las alucinaciones causadas por el dolor de cabeza del frenesí de las mancuspias que rodean la casa: “No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera”. (143).

6. Lo fantástico como máscara de la derrota

Las diferencias entre el universo de Buzzati y el de Cortázar quedan ahora más claras. En Buzzati, la conciencia de la oposición entre orden y desorden no desaparece nunca, así como no desaparece,

22 || Entre los otros, véase Morello-Frosh, 1973.

23 || Véase Jitrik, 1969.

en los protagonistas, la conciencia de que pertenecen a la realidad “racional”; por esta razón, resiste en ellos la esperanza de un retorno al orden, como muestran las tímidas tentativas de oponerse al caos por parte de Anna y Antonio.

Lo que se vuelve objeto de problematización constante es la naturaleza del orden racional al que los dos protagonistas se aferran firmemente, orden que muestra, al final, su carga irracional. En Buzzati persiste una mirada alerta, expresada por el narrador impersonal, que observa y acompaña las vicisitudes de los protagonistas. La sensación de fracaso de tono kafkiano tan frecuente en lo fantástico del autor italiano se debe también a la presencia de esta conciencia que no permite abandonarse al caos ni aceptarlo. Los protagonistas, aunque obligados a ceder a lo absurdo, siguen advirtiendo que lo que está pasando derriba las leyes de lo lógico.

Por el contrario, en Cortázar los protagonistas están sometidos a lo irracional, como vimos en el final de “Cefaleas”: el narrador en primera persona narra el derrumbe del orden —un orden irracional que parece sugerir la posibilidad del desorden de lo racional—, pero sin escándalo ni angustia, sin remordimiento y sin la esperanza de reinstaurar el orden inicial.

El silencio en Buzzati refleja la falta de comprensión por parte de los protagonistas y es, por lo tanto, compartido también por el lector; este tiene las mismas informaciones acerca de los hechos que el narrador y que los protagonistas y participa de sus congojas. Se trata, como hemos visto, de un silencio declarado, de un vacío advertido por el narrador y expresado por el lenguaje, pero no en el lenguaje. En Cortázar, en cambio, nos encontramos ante distintos tipos de silencios: el del narrador que *no puede* hablar, el del que *no quiere* hablar, y el del narrador que *no tiene nada que decir* porque la realidad fantástica le parece natural, como ya ha subrayado Campra (2008). Este narrador no considera necesario proporcionar explicaciones porque no se explica algo que es habitual; le toca al lector, y no a una instancia situada dentro del texto, contemplar la consternación de los protagonistas.

Aquí se revela la diferencia esencial entre Buzzati y Cortázar: mientras en el primero sobrevive una visión vertical de la oposición realidad-suprarrealidad, que en algunos casos se traduce en la realidad por medio del evento misterioso o prodigioso, en Cortázar no queda huella de esta fe en un orden superior o divino, que pueda dar sentido al mundo. Por esta razón, la oposición realidad-suprarrealidad se organiza de modo horizontal, como reflejando la dramática condición de soledad y derrota del individuo frente a lo ignoto, el caos, el absurdo.

Bibliografía:

- Airoidi Namer, Fulvia – Panafieu, Ives. "Riflessioni su spazio e tempo in Bontempelli e Buzzati". Ed. Giannetto, Nella. *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*. Mondadori: Milano, 1992: 75-108.
- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1989.
- Amigoni, Ferdinando. *Fantasma nel Novecento*. Torino : Bollati Boringhieri, 2004.
- Bessière, Irène. *Logique du récit fantastique*. París: Larousse, 1974.
- Bonifazi, Neuro. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*. Ravenna: Longo Editore, 1981.
- Buzzati, Dino. *Sessanta racconti*, Milano: Mondadori, 1958 (2006, 13a ed.).
- _____. *Il Colombre*. Milano: Mondadori, 1966.
- _____. *La boutique del mistero*. Milano: Mondadori, 1966.
- Calvino, Italo. "Un'antologia di racconti neri" (1984); "Il fantastico nella letteratura italiana" (1985). *Saggi. 1945-1985*. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995, 2 vol. 1672-1682; 1689-1695.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008 (*Territori della finzione. Il fantastico*. 1ra ed. 2000).
- Cortázar, Julio. "Nota sobre lo gótico en el Río de la Plata" (1975). Ed. Saúl Sosnowski. *Obra crítica*. Madrid: Santillana, 1994: 77-87.
- _____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994 (1998, 11a ed.).
- Crotti, Ilaria. *Dino Buzzati*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Curi, Fausto. *Canone e anticanone : studi di letteratura*. Bologna: Pendragon, 1997.
- Danstrup, Aase Lagoni. "Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico." Ed. Nella Giannetto. *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*. Mondadori: Milano, 1992: 137-149.
- Eyzaguirre, Luis. "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar". *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers, Madrid: Fundamentos, 1986: 177-184.
- Ferroni, Giulio. "Sul canone del romanzo del Novecento". *Il canone e la biblioteca*. Ed. Amedeo Quondam. Roma: Bulzoni, 2002: 117-132.
- Guidotti, Angela. *Surrealismo e fantastico nel Novecento*. Roma: Marzorati: Editalia, 1999.
- Ihring, Peter y Wolfzettel Friedrich (eds.). *La tentazione del fantastico: narrativa italiana fra 1860 e 1920*. Perugia: Guerra, 2003.
- Jitrik, Noé. "Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en *Bestiario* de Julio Cortázar". *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1969: 13-30.
- Ioli, Giovanna. *Dino Buzzati*. Milano: Mursia, 1988.
- Lazzarin, Stefano. "Il cantiniere dell'Aga Khan: ovvero Buzzati tra Kafka e Borges". *The Italianist*. XXV, 1 (2005): 55-71.

- _____. "Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati". *Italianistica*. XXXV, 1 (2006): 105-124.
- Mignone, Mario B. *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*. Ravenna: Longo, 1981.
- Morales, Ana. "Italo Calvino y la literatura fantástica italiana". Eds. Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni. *Italia: Literatura, pensamiento y sociedad*. V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. México: Universidad Autónoma de México, 2001: 91-107.
- Morello-Frosh, Martha. "La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar". Ed. Enrique Pupo Walker. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, 1973: 165-177.
- Savelli, Giulio. "Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati". *Cahiers Buzzati* 8 (1991): 247-93.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1983.