

# CUENTOS FANTÁSTICOS ARGENTINOS

CORTÁZAR - OCAMPO - OESTERHELD  
BORGES - SHUA - BIOY CASARES



  
Cantaro

# CUENTOS FANTÁSTICOS ARGENTINOS

---

CORTÁZAR – OCAMPO – OESTERHELD –

---

BORGES – SHUA – BIOY CASARES

---



Colección del  
**MIRADOR**

**Coordinadora del Área de Literatura:** Laura Giussani

**Correctora:** Amelia Rossi

**Jefe del Departamento de Arte y Diseño:** Lucas Frontera Schällibaum

**Imagen de tapa:** Latinstock

**Imágenes Cuarto de herramientas:** Latinstock

**Gerente de Prensa y Producción Editorial:** Carlos Rodríguez

**Los contenidos de las secciones que integran esta obra han sido elaborados por las profesoras Silvia Ojeda y María Martha Lucero**

Cortázar, Julio

Cuentos fantásticos argentinos / Julio Cortázar; Silvina Ocampo; Adolfo Bioy Casares. - 1a ed. 5a reimp. - Boulogne: Cántaro, 2015.

160 p.; 19 x 14 cm. (del Mirador)

ISBN 978-950-753-231-3

1. Antología Literaria. I. Ocampo, Silvina. II. Bioy Casares, Adolfo. III. Título  
CDD A863

© Editorial Puerto de Palos S. A., 2008

Editorial Puerto de Palos S.A. forma parte del Grupo Macmillan

Avda. Blanco Encalada 104, San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Internet: [www.puertodepalos.com.ar](http://www.puertodepalos.com.ar)

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina

Printed in Argentina

ISBN 978-950-753-231-3

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente por ningún medio, tratamiento o procedimiento, ya sea mediante reprografía, fotografía, fotocopia, microfilmación o mimeografía, o cualquier otro sistema mecánico, electrónico, fotoquímico, magnético, informático o electroóptico. Cualquier reproducción no autorizada por los editores viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.



PUERTAS  
*de* ACCESO

## *Ficciones en tránsito*

La palabra *tránsito* proviene del latín *transitio*, *-onis* que significa ‘Acción de pasar más allá’.<sup>1</sup> Es un término que utilizamos constantemente en nuestra vida cotidiana: normas de tránsito, pasajeros en tránsito, tránsito congestionado. Pero ¿cuántas veces nos hemos detenido a reflexionar sobre su significado? Veamos qué nos dice el *Diccionario de la Real Academia Española*<sup>2</sup> :

Tránsito: m. Acción de transitar. // 2. Actividad de personas y vehículos que pasan por una calle, una carretera, etc. // 3. paso (// sitio por donde se pasa de un lugar a otro). // 4. En conventos, seminarios y otras casas de comunidad, pasillo o corredor. // 5. Lugar determinado para hacer alto y descanso en alguna jornada o marcha. // 7. Muerte de una persona santa y justa, o que ha dejado buena opinión con su virtuosa vida y muy especialmente, de la Virgen María. // 8. Fiesta que la Iglesia católica celebraba el día 15 de agosto para conmemorar la muerte de la Virgen.

En todas las acepciones, está presente la idea de desplazamiento; en algunas, de pasaje: pasar de un lado a otro. ¿Y qué sucedería si ese otro lado se presentara no como lo cotidiano, lo familiar, lo esperable sino como lo desconocido: amenazante, asombroso, paradisiaco o hasta levemente familiar, pero, al fin, extraño? Los relatos que forman esta antología muestran de qué modo se transforman los personajes, el tiempo y el espacio al

<sup>1</sup> Corominas. Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª. edición. Madrid, Gredos, 1998.

<sup>2</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Bs. As., Ed. Planeta, 2003.

realizar este tránsito al más allá. Pero ¿qué puerta conecta uno y otro mundo? ¿Qué hay detrás de esa puerta?

## *Viaje al centro de lo fantástico*

El teórico y crítico literario francés de origen búlgaro Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*<sup>3</sup> afirma:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (...) Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre.

No debemos olvidar que un relato literario, un cuento, por ejemplo, es una construcción ficcional. Esto quiere decir que hay un autor quien decide qué va a contar y cómo lo va a hacer. Para ello, elegirá el narrador que más le convenga a su historia, los personajes adecuados, el tiempo y el lugar en el que los va a situar.

Es momento ahora de hacer una distinción importante: a qué llamamos **historia** y a qué **discurso**. Dijimos que un autor decide qué quiere contar y cómo lo va a hacer. Entonces, imagina una serie de acciones que realizan los personajes, ordenadas lógicamente y cronológicamente: la **historia**. Ahora bien, nuestro autor decidirá también cómo quiere contarla: quizás, comenzando por el final para luego desarrollar las acciones que condujeron a esa situación;

<sup>3</sup> Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

o, quizás, yendo hacia atrás y hacia delante en el tiempo, para provocar así un desorden constante en la cronología. Esto es el **discurso**: el modo en que el autor decide narrar la historia. A veces, el tiempo de la historia y el del discurso coinciden. A veces, no.

Los textos con los que nos proponemos trabajar, plantean un desplazamiento en el **tiempo** y en el **espacio** que provoca la apertura a mundos desconocidos y que perturba la percepción de la realidad. Vamos a detenernos, por lo tanto, en la construcción narrativa de estos dos conceptos.

## *La construcción del espacio*

### *Lugar y espacio*

De acuerdo con lo que plantea la crítica y teórica literaria holandesa Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa*<sup>4</sup>, hay una distinción fundamental entre **lugar** y **espacio**.

El lugar es la posición geográfica en la que se sitúa a los personajes y en la que suceden los acontecimientos. El concepto de lugar se relaciona con la forma física, que se puede medir matemáticamente, de las dimensiones espaciales. En cambio, el concepto de espacio se vincula con la percepción que un personaje o el narrador tiene de un lugar determinado. Cómo vive o habita ese lugar, qué experiencia tiene de él, cómo se relaciona y reacciona ante él.

Por ejemplo, veamos cómo se construye el espacio en este fragmento de “La casa de azúcar”, de Silvina Ocampo.

Por fin encontré una casita en la calle Montes de Oca, que parecía de azúcar. Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad. Tenía teléfono y, en el frente, un diminuto jardín. Pensé que esa casa era recién construida, pero me enteré de que en 1930 la había ocupado una familia y que,

<sup>4</sup> Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1999.

después, para alquilarla, el propietario le había hecho algunos arreglos. Tuve que hacer creer a Cristina que nadie había vivido en la casa y que era el lugar ideal: la casa de nuestros sueños. Cuando Cristina la vio, exclamó: —¡Qué diferente de los departamentos que hemos visto! Aquí se respira olor a limpio. Nadie podrá influir en nuestras vidas y ensuciarlas con pensamientos que envician el aire.

Cristina, la protagonista imaginada por Ocampo, es extremadamente supersticiosa y construye un espacio de seguridad en una casa (lugar) que cree nueva, inocente, incontaminada. En su manera de percibir esa casa que la hace sentir protegida y le brinda ese espacio de seguridad del que hablamos antes.

Hay tres sentidos que colaboran en la percepción del espacio:

- **la vista:** a través de las formas, de los colores, de los volúmenes;
- **el oído:** los sonidos contribuyen a presentar del espacio indicando también cercanía o lejanía;
- **el tacto:** señala contigüidad respecto de la persona u objeto.

### *El lugar de la acción y el lugar de la actuación*

Los espacios pueden funcionar de dos modos en una historia: **marco**, cuando sólo se presenta el lugar de los hechos y **espacio tematizado**, cuando se convierte en objeto de presentación por sí mismo; en este caso pasa a ser un lugar de actuación y no sólo el escenario de la acción. En él resultan de igual importancia las siguientes cuestiones: *esto está sucediendo aquí y cómo es aquí.*

Por otra parte, tanto el espacio como marco como el tematizado pueden operar en forma **estable** o **dinámica**. En el primer caso, será un marco fijo (tematizado o no) en el cual suceden los acontecimientos. En el segundo, será un factor que permita el accionar de los personajes. Este movimiento podrá constituir una transición de un espacio a otro (a menudo, opuestos).



Pero ¿de qué manera informa un texto sobre el espacio? Puede hacerlo implícitamente. Por ejemplo, si el personaje va en auto, sabremos que el espacio es exterior y supondremos que es una calle o una ruta. Hay indicios del texto que pueden comunicarnos datos sobre el espacio. Por otra parte, la información puede ser dada de manera explícita, a través de indicaciones muy breves (*Cristina deja el abrigo sobre la mesa, luego de cerrar la puerta del departamento*) o de un segmento descriptivo (el espacio será, entonces, un objeto explícito de presentación).

Por último, debemos tener en cuenta que el efecto de la información sobre el espacio no se determina sólo por la forma en que se comunica, sino también por la **distancia** desde la que se presenta (desde lejos, desde cerca, desde arriba, etc.). En “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar, se describe de la siguiente manera el recorrido que el protagonista hace por la ciudad:

El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él —porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre— montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones. Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle Central. Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos.

En este fragmento, el espacio está presentado desde la mirada del protagonista (... *porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre...*). Hay una cercanía con la ciudad descripta, el personaje se encuentra inmerso en ella, recorre sus calles (la descripción es dinámica) sintiendo en su cuerpo el sol y el viento. Se evidencia una sensación placentera, de bienestar, reforzada por las imágenes *ronroneaba, viento fresco, más agradable,*

verdadero paseo. El motociclista percibe el espacio a través de la vista, del oído y del tacto.

### *El espacio y sus representaciones*

Como se ha visto, hay indicios que pueden comunicarnos datos sobre un espacio. Pero ¿de qué manera se logra esto? No olvidemos que los textos están hechos de palabras. Y es con este material con el cual se van a construir los personajes, el tiempo, el espacio, la secuencia de acciones, en fin, el texto. Entonces, son los sustantivos, adjetivos, verbos, los que crearán la ilusión de realidad dentro de la ficción.

Dice Luz Aurora Pimentel<sup>5</sup>:

Nombrar es conjurar. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial.

Nombrar *Buenos Aires* es provocar en el lector una imagen visual de la ciudad. De ésta, y no de otra. Con sus características geográficas, arquitectónicas, sociales, culturales, históricas. Nombrar un lugar es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto. Sin embargo, el nombre propio puede aludir a un lugar creado por un autor, sin correspondencia extratextual, fuera del texto. En este caso, resulta necesario saber si se refiere a una gran ciudad, un pueblo pesquero, un barrio, una ciudad de provincia. El lector, entonces, asocia el espacio con lo que conoce acerca de una gran ciudad, un pueblo pesquero, etc. y construye en su imaginación un espacio ficcional que se corresponde con los datos que posee acerca del espacio real aludido.

Pero ¿qué sucede con los sustantivos comunes? *Selva, hospital, cripta, dormitorio, árbol, ciudad, calle* son palabras que también nos remiten a espacios determinados a partir de nuestro conoci-

---

<sup>5</sup> Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI, 2001.

miento de la realidad. Sin embargo, será tarea de los adjetivos el acotar su significado para darnos una idea más exacta del mundo ficcional que el texto propone. Por ejemplo, la palabra *casa* abre un ámbito de significados en nuestra mente, pero si la casa es *vieja* o *misteriosa* o *blanquísima* no sólo se limitan las posibilidades, sino que se define un espacio preciso que unos personajes determinados deben habitar.

Ahora bien, un relato es capaz de construir un mundo, pero también puede desdoblarse en distintos planos de la realidad, o sea, generar ficciones dentro de la ficción. Por ejemplo, el cuento de Cortázar, “Continuidad de los parques”, narra la historia del lector de una novela quien se “mete” tanto en el argumento del libro que está leyendo que termina por vivir esa misma historia. Los planos de realidad y de ficción se confunden, y el protagonista del cuento será asesinado del mismo modo que el de la novela que lee (que también es un hombre que está leyendo una novela). Ambos mundos conviven en el texto en una relación de contigüidad. ¿Cómo delimitarlos si los dos están contruidos de la misma forma, con palabras? Para ello, es necesario recurrir a ciertas **marcas textuales** que indiquen el pasaje de uno a otro. Veamos el siguiente fragmento:

Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi enseguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y

adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte.<sup>6</sup>

Las marcas que posibilitan el pasaje de un mundo a otro son las construcciones de gerundio *irse desgajando / dejándose ir*, el verbo ganó (... *la ilusión novelesca lo ganó casi enseñuida...*) y la idea de ilusión de absorción con que se asocia el ingreso en el espacio ficcional de la novela. Por otra parte, el narrador señala cuál será el nivel de “realidad” (el sillón favorito de terciopelo verde, los ventanales que dan al parque de robles, los cigarrillos al alcance de la mano, el libro) a partir del cual se da paso a los otros niveles, por ejemplo, el de la novela. En un relato fantástico, los niveles pueden confundirse, transformarse, subvertirse y poner en duda, o eliminar, el concepto de realidad.

Una estrategia discursiva que ayuda a poner en evidencia el pasaje de un nivel a otro es el uso de la sinécdoque. La **sinécdoque** es un tropo que *se define por el uso de un término figurado por un término propio*.<sup>7</sup> Por ejemplo: el género en lugar de la especie (los *astros*, en lugar de los *planetas*), el todo en lugar de la parte (*este libro* por *algunas de sus páginas*), la materia prima por el producto (el *acero* por la *espada*), la especie por el género (el *pan* por *alimento*), la parte en lugar del todo (una *cabeza* de ganado por el *animal*).<sup>8</sup> En el cuento de Cortázar, “La noche boca arriba” por ejemplo, el **olor** permite el pasaje de un mundo a otro.

### *El espacio metaforizado*

La **metáfora**, otra estrategia discursiva fundamental en la construcción del espacio literario, se define tradicionalmente como *la sustitución de un término propio por una palabra cuya*

<sup>6</sup> Cortázar, Julio. “Continuidad de los parques”. En *Cuentos completos I*. Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>7</sup> Cano, María Fernanda. *Configuraciones. Un estudio sobre las figuras retóricas*. Buenos Aires, Cántaro, 2000.

<sup>8</sup> Ídem

*significación propia está en relación de analogía con la palabra sustituida.*<sup>9</sup> Por ejemplo, si digo *La luna es una moneda de plata* hago una correspondencia entre ambos elementos por su forma redonda y su color plateado.

Ahora bien, ¿qué relación guarda la metáfora con la construcción del espacio ficcional? En un texto, la caracterización de un espacio puede vincularse con la de un personaje en especial. En el cuento “Luna”, de Enrique Anderson Imbert, un farmacéutico y su esposa deciden darle un escarmiento a Jacobo, un niño tonto que solía subirse a las terrazas para espiar la vida de sus vecinos. Para eso, dejan una torta en el patio y, como saben que el niño los está espionando desde la azotea, hablan de una palabra mágica con la cual alguien podría descender hasta el patio, robar la torta y huir, sin daño alguno. Veamos este fragmento:

Se entraron dejando la torta sobre la mesa y se asomaron por una persiana del dormitorio para ver qué hacía el tonto. Lo que vieron fue que el tonto, después de repetir tres veces “tarasá”, se arrojó de cabeza al patio, se deslizó como por un suave tobogán de oro, agarró la torta y con la alegría de un salmón remontó aire arriba y desapareció entre las chimeneas de la azotea.<sup>10</sup>

Jacobo logra su propósito utilizando la palabra supuestamente mágica con que el farmacéutico quiso burlarse de él. El movimiento ascendente del final representa, en el plano de interpretación del texto, la superioridad del niño “tonto”, objeto de burla de sus vecinos, quien no sólo se eleva físicamente, sino también moralmente por sobre ellos. La metáfora, por lo tanto, propicia una transformación en el nivel de la realidad y posibilita también el tránsito entre los distintos mundos creados en un texto ficcional.

<sup>9</sup> Ídem

<sup>10</sup> Anderson Imbert, Enrique. “Luna”. En: *Cuentos escogidos*. Buenos Aires, Cántaro, 1998.

## ÍNDICE

<b>Literatura para la nueva escuela</b> . . . . .	3
<b>Puertas de acceso.</b> . . . . .	5
Ficciones en tránsito . . . . .	7
Viaje al centro de lo fantástico . . . . .	8
La construcción del espacio . . . . .	9
La construcción del tiempo . . . . .	16
Las coordenadas de tiempo y espacio: el cronotopo . . .	21
<b>La obra: <i>Cuentos fantásticos argentinos</i>.</b> . . . . .	25
“La noche boca arriba”, de Julio Cortázar. . . . .	27
“La casa de azúcar”, de Silvina Ocampo . . . . .	39
“El árbol de la buena muerte”, de Héctor Germán Oesterheld . . . . .	53
“El milaro secreto”, de Jorge Luis Borges . . . . .	61
“Octavio, el invasor”, de Ana María Shua . . . . .	73
“La trama celeste”, de Adolfo Bioy Casares . . . . .	87
<b>Manos a la obra</b> . . . . .	127
Mundos que se deslizan . . . . .	129
Espacios y laberintos . . . . .	129
Mundos en construcción ficcional . . . . .	137
Tiempos que se deslizan . . . . .	138
Un mundo de cronotopos . . . . .	142
<b>Cuarto de herramientas.</b> . . . . .	143
Julio Cortázar . . . . .	145
Silvina Ocampo . . . . .	146
Héctor G. Oesterheld . . . . .	147
Jorge Luis Borges . . . . .	148
Ana María Shua . . . . .	149
Adolfo Bioy Casares . . . . .	150
Los símbolos . . . . .	151
Cronotopos en el cine . . . . .	152
<b>Bibliografía</b> . . . . .	154