La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar

La interacción entre el tiempo subjetivo (interior al hombre) y el objetivo (exterior o de la naturaleza) ha preocupado a gran parte de la literatura contemporánea. Hans Meyerhoff en *Time in Literature*¹ indica diversas razones que pueden justificar esta tendencia, pero la más obvia parece ser el fracaso del concepto medieval de eternidad y el paso a la dimensión secular e histórica que fragmenta la realidad del mundo moderno.

Hoy, más que nunca, la vida humana parece consistir en fragmentos de experiencia, y a menudo es difícil formular relaciones entre los fragmentos. Con la pérdida de los valores y las normas tradicionales, el hombre busca un sentimiento de orden, continuidad y permanencia más allá del mundo externo. Frecuentemente, el escritor reacciona contra el mundo fragmentado y caótico, creando su propia realidad en una dimensión extra-temporal. O se imagina un mundo en que el hombre fácilmente puede ir y venir entre un tiempo objetivo y "verdadero" y otro tiempo subjetivo e imaginario.

A Julio Cortázar le preocupa el problema del tiempo en sus relaciones con la realidad psíquica o interior del hombre. Esta preocupación la vemos en la presentación del tiempo y de la realidad en ciertos cuen-

¹ Condensamos los puntos principales de Hans Meyerhoff, en *Time in Literature*, Berkeley, University of California Press, 1965, acerca de la fragmentación del concepto del tiempo en el mundo moderno: el fracaso del concepto medieval de la eternidad y la comprensión consecuente del tiempo en la dimensión secular e histórica; el cambio inexorable e interminable como la única lección de la historia; el desarrollo explosivo del espacio físico a expensas de la cohesión del tiempo, acompañado de la contracción de la dimensión del espacio mental al presente momentáneo; y la definición social del tiempo como una unidad de la producción, como una mercancía o comodidad, i.e., la valoración del mérito de un hombre en la sociedad por lo que produce y por lo que puede consumir en el tiempo, y no por lo que él es en sí.

tos que figuran en tres libros del autor: *Final del juego*, 1956, 1964; *Las armas secretas*, 1959; y *Todos los fuegos el fuego*, 1966. En estos cuentos se puede ver tanto la evolución como la constancia en su tratamiento del tiempo y de la realidad, así como la búsqueda de una teoría de unidad en un mundo múltiple y variado. La constancia de esta búsqueda se manifiesta en una continuada utilización del tema del doble, y la evolución se ve en el desarrollo de lo que Cortázar llama su noción de las "figuras".² Veamos los cuentos.

En *Final del juego* el autor utiliza con frecuencia recursos oníricos para facilitar el movimiento de sus personajes entre una realidad externa y objetiva y una realidad interna y fantástica. Por medio de sueños los personajes de Cortázar llegan a ser viajeros en el tiempo y en el espacio, participando así de una realidad y un tiempo que son dobles. Muchas veces el mundo fantástico de un tiempo y de una realidad subjetivos viene a ser el mundo verdadero para el protagonista. Ejemplo de esto se ve en "La noche boca arriba", de la edición de 1956 de *Final de juego*. Aquí un hombre en un hospital, recuperándose de un accidente de motocicleta, se convierte, en sus pesadillas, en el protagonista de un drama doble. Salta fuera del tiempo y del espacio de su realidad cotidiana para volver al mundo primitivo de una existencia previa. En su encarnación primitiva, indígena de América, muere en un altar de sacrificio bajo el cuchillo de un sacerdote azteca. Al mismo tiempo, en su reencarnación moderna, muere en una mesa operatoria bajo el bisturí de un cirujano. Los tiempos se han juntado, y el hombre contemporáneo y su doble onírico de una época pasada vienen a ser la misma persona y mueren la misma muerte. Y aunque el protagonista muere en dos mundos simultáneamente, siente que su existencia primitiva es más verdadera que su existencia moderna. Siente que muere en su encarnación anterior y no en la presente, "que el sueño maravilloso había sido el otro".³ En otras palabras, el final del cuento revela que la auténtica realidad es el reverso de la realidad ordinaria del mundo actual. Se convierte en un sueño la realidad

² Véase Luis Harss, "Cortázar y la cachetada metafísica", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966. Las declaraciones hechas por Cortázar en esta entrevista, en particular referentes a las figuras, me permitieron relacionar mejor al hombre con su obra. Véase también el interesante estudio de Marta Morello-Frosch, "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, XXXIV (julio-diciembre de 1968), 323-330.

³ Julio Cortázar, *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, 179. Las referencias subsiguientes a las páginas citadas del texto se harán entre paréntesis después de la cita. Los textos incluirán la edición ya citada y las siguientes: *Las armas secretas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, y *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

cotidiana de la configuración contemporánea del protagonista, y su pesadilla fantástica de lisiado; es decir su vida y muerte indígena se transforman en una realidad única, la realidad de su verdadera muerte y también de su verdadera vida.

"Una flor amarilla", publicado en la edición de 1964 de *Final del juego*, señala un avance de Cortázar en la presentación del tiempo y de la realidad por medio de los sueños y del doble, y alcanza su presentación en la forma de las "figuras" cíclicas. La idea que Cortázar viene a expresar de las "figuras" es que el destino de cada hombre, sin que él lo sepa, está unido en el tiempo y en el espacio al destino de otros hombres, o figuras, en una serie infinita de concatenaciones.⁴ "Es como el sentimiento... de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos".⁵ Esta noción de las figuras proporciona a Cortázar una visión metafísica y estructural de las relaciones humanas. Es significativo que Cortázar, en "Una flor amarilla" no emplea recursos oníricos para introducir su idea de las figuras, ni para diferenciar decisivamente entre un mundo fantástico y el mundo "real". Al contrario, el mundo fantástico y el mundo "real" se funden del mismo modo en que se entrecruzan el mundo subjetivo y el mundo objetivo en el proceso normal de la percepción y la conceptualización humanas. Veamos cómo son las figuras en este cuento:

El protagonista, hombre de vida fracasada, descubre de un modo casual, en un autobús, a su doble, el joven Luc, y se da cuenta de que él y Luc son "figuras" en un mundo estructurado cíclicamente de destinos humanos infinitamente repetidos. Descubre, por lo tanto, que, a pesar de que no existe la identidad individual ni el libre albedrío, el hombre, como parte de un ciclo de dramas humanos continuamente reproducidos, sí participa de la inmortalidad. Y, a través del tiempo, resulta ser él no una persona o dos, sino muchas. Según este concepto, la vida o la existencia mundana de un individuo se extiende más allá de los límites de su propia mortalidad. El protagonista de "Una flor amarilla", sin embargo, quiere terminar la repetición del fracaso de su vida, y por eso, mata a su continuación o figura, Luc.

...lo peor de todo no era el destino de Luc; lo peor era que Luc moriría a su vez y otro hombre repetiría la figura de Luc y su propia

⁴ Harss, 288-289.

⁵ Harss, 278.

figura, hasta morir para que otro hombre entrara a su vez en la rueda. Luc ya casi no le importaba...

Terminaron por admitirme como enfermero de Luc, y ya se imagina... nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico... ¿Por qué me mira así? ¿He dicho algo que no esté bien? (91-92).

Así el protagonista se convierte en el único mortal en un mundo de inmortales. Pero después se arrepiente de su propio suicidio, y anhela vivir otra vez eternamente como el resto de la humanidad.

Una tarde, cruzando el Luxemburgo, [él] vio una flor... una flor amarilla cualquiera... la flor era bella, era una lindísima flor. Y yo estaba condenado, ya me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena... En la plaza salté a un autobús que iba a cualquier lado y me puse absurdamente a mirar... pensando en la flor y en Luc, buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc, a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien que pudiera ser yo otra vez... (93-94).

No obstante de que el protagonista es un fracasado misarable que llega a destruir su propia inmortalidad, en este cuento Cortázar presenta una visión positiva de la existencia humana. Porque se necesita solamente la hermosura de una "flor amarilla" ordinaria para hacer que el protagonista se arrepienta de su renunciación a la vida y desee compartir otra vez el renacimiento cíclico de los demás, tanto de los fracasados como de los exitosos.

La concepción que Cortázar tiene de las figuras cíclicas refleja su interés en la filosofía oriental, particularmente en el budismo Zen y el Vedanta indio.⁶ Como hemos visto ya en "La noche boca arriba" y en "Una flor amarilla", el interés de Cortázar en el tiempo y en la realidad se relaciona íntimamente con su preocupación por la muerte. Cortázar no cree en la muerte como un final escandaloso, interpretación occidental de la muerte, según cree él y "como tan bien lo vieron Kierkegaard y Unamuno".⁷ Rechazando tanto la idea de la muerte como un

⁶ Harss, 267.

⁷ Harss, 268.

fin traumático, así como la creencia judeo-cristiana en una vida después de la muerte, Cortázar busca la solución en la filosofía oriental. Como muchos otros occidentales, Cortázar se siente atraído por el pensamiento oriental porque éste con su concepto de un tiempo eterno más allá del tiempo transitorio, proporciona un sentido de orden y continuidad al mundo externo que cambia constantemente. En la filosofía vedántica, por ejemplo, la muerte es una metamorfosis, no un fin. La muerte se concibe como un salto fuera del tiempo hacia la inmortalidad.⁸ De manera semejante, las teorías cíclicas de la vida son también un método para resolver la progresión del tiempo hacia la muerte, porque forman el concepto de una dimensión infinita de la vida fuera del tiempo secular, más allá de la marcha histórica del tiempo.⁹ La teoría de la vida y el renacimiento cíclicos y el concepto Vedanta de la inmortalidad son componentes complementarios de la noción cortazariana de las figuras cíclicas. Ambos implican la negación de la progresión del tiempo y la búsqueda de una inmortalidad más allá del tiempo humano.

En *Las armas secretas*, 1959, los cuentos "Cartas de Mamá" y "Las armas secretas" abren y cierran respectivamente el libro en un comienzo y un fin cíclicos. Son relatos, ambos localizados en París, en que la influencia de los sucesos pasados y los recuerdos de la vida presente se muestran por la introducción caótica del tiempo pasado en el tiempo presente. En "Las armas secretas", el cuento que da título al libro, el tiempo se describe como elástico. En el momento en que los novios, Pierre y Michèle, se acercan más a un encuentro cabal, es decir, a reconciliar el pasado con el presente. "El tiempo se estira como un pedazo de goma" (211). Como veremos, ésta es una idea que Cortázar desarrollará más adelante en el cuento que lleva el mismo título del libro *Todos los fuegos el fuego*. En "Las armas secretas", cuando el pasado aparece en el presente, Pierre ve por un momento su propio yo verdadero en un espejo y grita con horror ante la identidad escondida dentro de sí (215-16). Pierre se revela como la existencia metamorfoseada, o la figura, de un hombre que previamente violó a Michèle. Y la forzará otra vez, y otra vez será asesinado por los amigos de ella. En "Las armas secretas" Cortázar muestra las implicaciones horripilantes de su noción de las figuras, de la creencia vedántica en la muerte como una metamorfosis, ideas que él antes presentó de una manera positiva en "Una flor amarilla".

El desenvolvimiento de la concepción de Cortázar del tiempo y de

⁸ Harss, 267-268.

⁹ Meyerhoff, 79.

la realidad puede ser trazada desde "La noche boca arriba" de *Final del juego*, 1956, "Las armas secretas" del libro del mismo título, 1959, y "Una flor amarilla" de *Final del juego*, 1964, a su presentación de las figuras en el cuento que da su título al libro *Todos los fuegos el fuego*, 1966. Esbochemos la progresión: vemos en "La noche boca arriba" la idea de un retorno a un doble anterior, en "Las armas secretas" la idea de un doble anterior que existe dentro del yo actual, y en "Una flor amarilla", la de las figuras cíclicamente repetidas. Estos conceptos se amplían en "Todos los fuegos el fuego" con la idea de que la vida del hombre, fuera del tiempo y del espacio y más allá de los límites de su propia conciencia y razón, se vincula estructural y geoméricamente a las vidas de una "constelación" de otros seres.¹⁰ Cortázar reconoce que el término, si no la idea, de una "constelación" de figuras se toma de la discusión de Cocteau sobre el hecho de que las estrellas individuales no saben que son parte de una constelación más grande, como la Osa Mayor, por ejemplo.¹¹ Es la premisa de Cortázar, como él sugiere en el título del cuento, que todos los fuegos son un fuego, y que el destino de un hombre es también el destino de todos los hombres de todos los tiempos. Al efectuar la unión de dos momentos separados (presente y pasado) en una serie temporal, Cortázar, en "Todos los fuegos el fuego", repudia el concepto lineal y convencional del fluir del tiempo. Más bien, como él sugiere ya en "Las armas secretas", el tiempo es elástico. El pasado se junta al presente en un tiempo eternamente actual y sin tiempo, y el hombre, eternamente unido a través del tiempo y del espacio con una constelación de otros hombres, participa de la inmortalidad.

La concepción del tiempo y de la realidad así presentada por medio de las figuras en "Todos los fuegos el fuego" no sólo representa un paso más allá de "La noche boca arriba", "Las armas secretas", y "Una flor amarilla", sino que el punto de vista es diferente. El protagonista de "La noche boca arriba" sufre el horror de la muerte en otro tiempo desconocido. El Pierre de "Las armas secretas" está perplejo y perturbado por su intuición de la presencia actual de su vida previa. En "Una flor amarilla" el protagonista sufre remordimiento y angustia después de haber matado su propia inmortalidad. En "Todos los fuegos el fuego", sin embargo, dos dramas humanos separados en dos mundos temporales, repentinamente se unen en una sola muerte ardiente. Al contrario de "La noche boca arriba", "Las armas secretas" y "Una flor amarilla", los pro-

¹⁰ Harss, 278, 288-289.

¹¹ Harss, 278.

tagonistas de "Todos los fuegos el fuego" ignoran por completo la existencia de las figuras a las cuales están inexorablemente ligados en el tiempo y el espacio. Las vidas y las muertes en "Todos los fuegos el fuego" no se presentan en términos de sufrimiento personal, como en los tres otros cuentos; en cambio, los personajes son llevados impersonal y mecánicamente a un fin predestinado y colectivo. Si el lector tiende a identificarse con la angustia personal en "La noche boca arriba", "Las armas secretas" y "Una flor amarilla", encuentra difícil identificarse con la aniquilación impersonal de "Todos los fuegos el fuego". No obstante, implícita en cada uno de estos cuatro cuentos está la pérdida de la individualidad humana y del libre albedrío. La diferencia en el punto de vista entre "Todos los fuegos el fuego" y los tres cuentos anteriores es que en aquél Cortázar retrocede, por así decirlo, para trazar el cuadro estructural o metafísico completo, el drama colectivo, en vez del específico. "Todos los fuegos el fuego" intenta presentar una perspectiva comprensiva del tiempo y de la realidad.

Como hemos visto, la pérdida de la individual identidad humana y de la voluntad libre en el concepto de las figuras se presenta tanto negativamente, en "Las armas secretas", como positivamente, en "Una flor amarilla". No obstante, la idea de las figuras parece tener para Cortázar la implicación positiva de romper las barreras del tiempo y de la realidad convencionales. Y en "Una flor amarilla" y "Todos los fuegos el fuego" las figuras simbolizan el logro, no de la identidad personal, sino de la identificación con la humanidad en general. No es tanto la pérdida de la identidad y del libre albedrío individuales como la pérdida del ego particular, que es una parte intrínseca de la idea cortazariana de las figuras. Como el mismo Cortázar explica, "...cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos egoísta y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí".¹² Por medio de las figuras Cortázar busca una "especie de isla final en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias".¹³ En "Todos los fuegos el fuego" Cortázar bromea irónicamente acerca del egoísmo humano. Más allá del conocimiento del individuo, él se conecta con los destinos de otras personas. Si es que llega a comprender el parentesco de su destino con el de los demás, esto ocurre sólo cuando se enlaza a los otros seres humanos en el momento de la muerte. En "Todos los

¹² Harss, 289.

¹³ Harss, 267.

fuegos el fuego", Cortázar sugiere que el ego del hombre muere eternamente en una muerte única y ardiente.

La concepción de las figuras, tal como la elabora Cortázar en "Todos los fuegos el fuego", es una síntesis personal y ecléctica de ciertos aspectos de varias filosofías e ideas occidentales y orientales. Las figuras en "Todos los fuegos el fuego" no se derivan de una teoría cíclica de la vida, ni del concepto vedántico de la muerte como una metamorfosis. Por el contrario, una pérdida del ego por parte de Cortázar, unida a la idea de Cocteau de una "constelación" de figuras, le permite hacer un salto nirvánico fuera del tiempo hacia una creencia en la unidad eterna de la humanidad. Y mientras que la pérdida del ego, que Cortázar relaciona a la idea de las figuras, puede parecer semejante a la pérdida del ego en el Nirvana, hay diferencias fundamentales. En la filosofía budista el Nirvana no implica necesariamente la unión con otros hombres. Significa la libertad y la iluminación espirituales.¹⁴ Y en la filosofía vedántica el Nirvana específicamente quiere decir la unión con Brahma o Dios.¹⁵ El budismo y el Vedanta se preocupan con la revelación individual y con la unión individual con Dios. A esta visión Cortázar añade la noción de la figura-constelación, i. e., sugiere una unión transcendental de la humanidad como parte de la experiencia espiritual. El hombre, estando metafísicamente enlazado a otros seres a través del tiempo y del espacio, participa de la inmortalidad, de una "duración" o continuación de la humanidad, así como de una duración bergsoniana del tiempo.

Si "Todos los fuegos el fuego" representa un cambio en la presentación que Cortázar hace del tiempo y de la realidad, tal como es simbolizado en las figuras, se ve la constancia en el uso del tema del doble en "El otro cielo", el cuento final de *Todos los fuegos el fuego*. En "El otro cielo" un hombre, sólo por desear estar en un segundo mundo fantástico, puede ir y venir entre una existencia burguesa banal en el Buenos Aires actual y una vida romántica y bohemia en el París *fin de siècle*.

"El otro cielo" parece tener su precursor directo en otro cuento de la existencia doble, publicado diez años antes, el de "La noche boca arriba". En este cuento, cuando en el otro mundo aterrador de la previa existencia indígena del protagonista los aztecas le llevan al altar de sacrificio, Cortázar escribe: "...de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando *pasar al otro lado*, descubrir de nuevo *el cielo* raso pro-

¹⁴ *Encyclopedia Britannica*, Volume 16, London, 1967, 531.

¹⁵ *Ibid.*

tector de la sala (del hospital)" (179, lo subrayado es mío). Ya había aparecido en "La noche boca arriba" la idea de vivir bajo el cielo de un tiempo y/o el cielo de otro. Hay además, una asociación reveladora de olores que relaciona "El otro cielo" a "La noche boca arriba". Un aviso de la utilización cortazariana del olor se encuentra en "Las babas del diablo", un cuento de *Las armas secretas*: "...todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler,..." (83). El olfato —sugiere Cortázar— es un método más exacto de percibir y comprender que la vista. En "La noche boca arriba" el protagonista huele el terror de la "guerra florida" en el otro tiempo en que muere. Es su olfato, en vez de su vista, lo que le indica la realidad de este mundo aterrador. En "El otro cielo" el día en que el protagonista se da cuenta de que su mundo fantástico de las *galeries* de París, en la época de Lautréamont, va llegando a un fin, los olores cambian. Aquel día al protagonista le impresiona el olor fuerte del café en el Pasaje Güemes de su mundo burgués y mundano de Buenos Aires. Después todos los olores parecen ser más intensos, y la sombra del estrangulador Laurent causa un terror creciente en el mundo de las *galeries*. Este mundo deja de ser un refugio para el protagonista. En cambio, el olor de una guirnalda fúnebre se filtra por las *galeries*. Cuando las flores de la guirnalda se entretajan en un círculo completo, el ciclo de la vida del protagonista en las *galeries* se cierra, y él vuelve para siempre al "menguado consuelo" de un mundo de "normalidad burocrática" (194, 191). Pero no es el terror en sí, sin embargo, lo que obliga a que el protagonista vuelva a su actual vida burguesa, porque antes de que las últimas flores de la guirnalda se cierren, el estrangulador Laurent es capturado y asesinado, y el terror ya no pesa sobre las *galeries*. Al fin y al cabo, la existencia burguesa predomina en la vida del protagonista.

El hecho de que Cortázar termine *Todos los fuegos el fuego* con "El otro cielo" y no con el cuento que lleva el mismo título del libro, como él hace en todos los otros libros, puede indicar que se da un significado especial a este cuento. En "La noche boca arriba" y "El otro cielo" el mundo cotidiano y actual es aquél en que el protagonista se siente más seguro y más libre de terror. Quizá estos cuentos reflejen el miedo que el mismo Cortázar ha encontrado en su búsqueda de otras dimensiones más allá de la realidad y el tiempo externos. Por otra parte, en contraste con el cuento anterior, es el mundo burgués, en vez del mundo fantástico, el que reclama al protagonista de "El otro cielo". La "mentira infinita" (179) de "La noche boca arriba" es el mundo "real" y actual. En "El

otro cielo" es lo opuesto. Aquí la 'trampa de flores' (188) es el mundo fantástico del tiempo pasado. El contemporáneo mundo burgués de "El otro cielo" no es solamente más seguro, sino más poderoso que el mundo imaginario de otro tiempo. "El otro cielo" puede reflejar la desilusión de Cortázar con su búsqueda de las super-realidades y del significado más allá del mundo externo.

Esta interpretación se sustenta también por medio de una comparación entre el uso de la imagen de la flor en "El otro cielo" y en "Una flor amarilla". El lector recordará que la flor en "Una flor amarilla" es un símbolo del renacimiento eterno y de la *vida* futura del hombre fuera de la progresión regular del tiempo hacia la muerte. En "El otro cielo", sin embargo, las flores constituyen parte de una guirnalda funeraria que simboliza la *muerte* de la vida del protagonista fuera del tiempo y de la realidad convencionales. En "El otro cielo" Cortázar sugiere que tal vez la realidad banal es simplemente la única inevitable e ineludible realidad del hombre. Pero, mientras que "El otro cielo" representa las limitaciones de la ordinaria existencia humana, "Todos los fuegos el fuego" representa la visión cosmológica e idealista de las figuras humanas enlazadas a través y más allá del tiempo y del espacio en una unión eterna de la humanidad. Cortázar se ha descrito a sí mismo como un "pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon"¹⁶ "Todos los fuegos el fuego" por un lado, es la expresión del deseo ideológico del autor como un "pobre shamán blanco"; "El otro cielo", por el otro, la influencia penetrante de la cotidiana realidad burguesa de los "calzoncillos de nylon".

Como hemos visto, el tratamiento del tiempo y de la realidad en *Final del juego*, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego* se relaciona entre sí. Los cuentos que hemos discutido constituyen efectivamente una re-creación artística de la inter-penetración dinámica del tiempo subjetivo y objetivo en la percepción humana de la realidad. Cada cuento representa fragmentos de dicha percepción. Considerados en conjunto estos fragmentos comprenden un panorama evolutivo de la lucha de Cortázar por resolver el problema del tiempo y de la realidad. El uso prolongado que Cortázar hace del doble y el desarrollo de las ideas de las figuras cíclicas y de la figura-constelación, simbolizan su búsqueda, más allá de los fragmentos del tiempo y de la realidad convencionales, de un sentido de la unidad y de la permanencia de un mundo caótico e insensato que está en un estado constante de cambio. Para Cortázar, las figu-

¹⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, 458.

ras, en particular la figura-constelación, parecen expresar la noción de la continuidad y unidad estructural del yo del hombre moderno perdido en una sociedad caótica y sin normas. Por añadidura, las figuras son una manera de reconciliar los límites ineludibles de la condición humana. La muerte es una presencia constante en los cuentos que hemos discutido, pero según el concepto de las figuras, la muerte es vencible. El hombre participa de la inmortalidad porque más allá del tiempo y del espacio él se une a una fraternidad eterna de la humanidad. Cortázar, en su persistente lucha por una visión totalizadora y unificadora del hombre como parte de un sistema cósmico de supra-relaciones, es un nuevo Pitágoras en busca de la armonía en un mundo fragmentado.

JOAN HARTMANN

University of Connecticut.