

**UNA LECTURA
POSMODERNA DE
*QUEREMOS TANTO A
GLENDA***

Mauricio Zabalgoitia

Una lectura posmoderna de *Queremos tanto a Glenda*

Mauricio Zabalgoitia

La obra cuentística de Julio Cortázar ya ha sido numerosas veces analizada y comentada, gozando, como en la obra de todo autor, unos relatos mayor prestigio o interés que otros. Entre los muchos trabajos académicos o no, que se han dedicado a los textos de este autor argentino, son varios los que han sugerido, destacado o afirmado el carácter de “relato posmoderno” que subyace a la estructura, función y realidad textual en la mayoría de sus cuentos. En este sentido, el presente texto no tiene como objetivo el enmarcar la obra de Julio Cortázar dentro de una corriente o movimiento literario determinado. Recordemos las polémicas, aun vigentes, entre si hay o no una “literatura posmoderna”, y más allá, si existe algo llamado posmodernismo, como discurso, que contiene a un grupo determinado de autores, que cultivaron una serie de características formales comunes, en un periodo delimitable de la historia de la literatura. ¿Ha terminado ya el posmodernismo? ¿Cuándo inició? Estas cuestiones, aunque interesantes y básicas no son la prioridad de las siguientes páginas.

Lo que sí es de interés aquí es el carácter innovador, dinámico y paradigmático que la obra cuentística de Cortázar posee, lo cual nos invita a llevar a cabo una lectura posmoderna de la misma. Frente al relato clásico y moderno, encontramos en los relatos de Cortázar un más allá de la norma literaria establecida, una clara búsqueda de la experimentación en cuanto a la estructura del relato, el manejo del tiempo y el espacio, la construcción de personajes, el punto de vista, la instancia narrativa, la función de categorías estructurales como el principio y el final, etc. Además de un marcado carácter lúdico y metaficcional. Todo lo anterior enmarcado en un contexto cultural determinado:

El pluralismo, la incertidumbre, la apertura y el escepticismo que caracterizan culturalmente a esta época, marcan las pautas que sigue la nueva ficción y le permiten desarrollar nuevas posibilidades que rompen con convenciones literarias anteriores. La ruptura de los límites

genéricos tradicionales, el nuevo papel del lector, la experimentación formal, la creencia en las infinitas posibilidades del lenguaje, el desafío a la mimesis, la autorreflexividad o autoconsciencia, son algunas de las inquietudes de las que participa la nueva novela. Éstas constatan en la segunda mitad de siglo la presencia de una nueva sensibilidad narrativa que lejos de las antiguas convenciones literarias, indaga en su condición y busca articular sus diferentes posibilidades.¹

En este sentido, los relatos de Cortázar funcionan como verdaderos hitos de novedad en cuanto a la creación de mundos posibles únicos, alternativos al mundo real, y muy a menudo contradictorios con éste. Desde sus primeros cuentos, marcados por ese afán de redefinir la literatura fantástica, término que para Cortázar siempre pareció insuficiente, en los que lo ominoso, lo extraño, lo desasosegante, adquiriría un claro protagonismo en forma y en contenido, hasta sus últimas creaciones, en las que su discurso literario se asienta y se abre a muchas más posibilidades formales y temáticas, encontramos en el universo cortazariano un interesante campo de estudio que al día de hoy, vuelve a presentarse como imprescindible para la definición de lo que entendemos como relato, ese subgénero literario que en la Latinoamérica del siglo XX adquirió la forma de discurso universal.

Queremos tanto a Glenda, publicado en 1980, se presenta como un interesante texto narrativo que posee características evidentes del relato posmoderno, en general, y de la obra literaria de Cortázar en particular. Dentro de este universo ficcional, el extrañamiento, el exorcismo, la alteración de ese orden de cosas instaurado por la “realidad”, se plantean como poderosas realidades textuales que bien merecen el estudio, la interpretación y el comentario.

Para llevar a cabo una lectura posmoderna de este relato, podemos recurrir a categorías de análisis comunes, entendidas como elementos estructurales inherentes a todo relato literario y establecidas, de alguna manera, como convenciones propias del discurso teórico de la narratología,

¹ GURPEGUI PALACIOS, J.A. y RAMÓN TORRIJOS, Mar, *Introducción: contexto y perspectiva general del posmodernismo*. En: www.liceus.com, página web de El Centro Interdisciplinar de Investigación, Desarrollo e Innovación de las Humanidades de Liceus.

ahora, lo interesante es como éstas sirven a Lauro Zavala² para establecer características específicas del relato posmoderno, tras un interesante proceso de comparación con el relato clásico y el moderno.

Para Zavala, la cultura posmoderna es una paradójica yuxtaposición de elementos que originalmente pertenecen tanto a la tradición clásica, como a la moderna,³ aspecto que sólo puede existir por medio de la implicación del “intérprete”, lector, en los textos inscritos bajo esta realidad. Este hecho se relaciona directamente con la teoría de la recepción y como veremos más adelante, tiene que ver tanto con una determinada teoría aplicable al relato, como con el proceso de configuración del relato mismo, ya que para Cortázar el lector es un ente real, tangible, “copartícipe”, y para los distintos autores que se han encargado de estudiar y definir el fenómeno literario contemporáneo, el lector se convierte en el único elemento capaz de producir el sentido de la obra, ya que “... la obra artística es el proceso de constituirse el texto en la conciencia del lector”⁴ y “Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, ése es el lugar de la obra literaria”.⁵

Entonces, para Zavala, no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos sino, más bien, lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica y moderna.⁶ Dichas lecturas son llevadas a cabo por ese “lector cómplice”, que en la teoría de Iser adquiere la forma de un lector implícito, no real, que encarna la totalidad de las pre-orientaciones que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores.⁷ Esta actitud “dinámica” bajo la cual se produce el sentido del texto, hace que Zavala asegure que el relato posmoderno está construido por intertextos, o por un claro afán de intertextualidad. Este aspecto, en *Queremos tanto a Glenda* adquiere una dimensión primordial.

² Lauro Zavala, profesor investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, en México. Su labor académica cubre varias áreas, desde la teoría filmica, la museología, los estudios culturales, y la narratología, con énfasis en la condición posmoderna.

³ ZAVALA, Lauro, *A Semiotics of Film and Literary Fiction: Classic, Modern and Postmodern*. En: SINCROÑÍA, *An E-Journal of Cultural Studies*, del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara, Invierno de 1996, Guadalajara, Jalisco, México.

⁴ ISER, Wolfgang, *El acto de leer* (1976), TAURUS, Madrid, 1987, p.44.

⁵ *Ibidem*.

⁶ ZAVALA, Lauro, *Teoría general del cuento* (Capítulo inicial del libro *Cómo estudiar el cuento*, que se encuentra actualmente en prensa para su próxima publicación). P. 1.

⁷ ISER, Wolfgang, *El acto de leer* (1976), TAURUS, Madrid, 1987, p.65.

En cuanto al carácter intertextual del relato posmoderno, tanto en la idea original de Bajtín de aquella “polifonía textual” que subyace al texto literario, en la que resuena la voz del autor y “otras voces”, como en la concepción posterior de Julia Kristeva, bajo la cual “todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos”⁸, noción que nos conecta más con esa “Glenda Garson” que en tanto personaje de ficción es una construcción a “imagen y semejanza” del personaje real, Glenda Jackson, con todo el sentido y significado que ésta conlleva como ente cultural, y por lo tanto como texto, como discurso. En este sentido, la intertextualidad de *Queremos tanto...* es también una “interdiscursividad” (esa relación semiológica de un texto literario con otras artes) que se apropia de todo un constructo de la realidad: el de una actriz de determinada época y con características físicas, psicológicas e históricas únicas.

Este llamativo aspecto del relato que aquí nos preocupa, establece una conexión más entre la ficción de Cortázar y lo posmoderno, al hablarnos de ese afán de experimentar que busca explorar las relaciones entre ficción y realidad. Sobre este aspecto Federman, adelantándose acaso a un “tipo” de literatura que le parecía necesaria, dice:

the only fiction that still means something today is the kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction beyond its own limitations; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's intelligence and imagination rather than man's distorted view of reality; the kind of fiction that reveals man's playful irrationality rather than his righteous rationality.⁹

Y es que esta constante necesidad en Cortázar de agotar las formas en las que la realidad se relaciona con la ficción, y viceversa, y que en el caso específico de *Queremos tanto...* se da tanto en la construcción de ese mito

⁸ DUCROT, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1972), Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1995, p. 400.

⁹ FEDERMAN, Raymond, *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago, Ill, The Swallow Press, 1975, p.37.

textual, a partir del mito cinematográfico real, como en esas “tramas” dentro de la trama que son las películas en las que Glenda actúa –y que desde la realidad ficcional de los protagonistas son “invadidas”, “censuradas”, “modificadas”--. Este tipo de metaficción narrativa, recurso posmoderno donde los haya, habla de un tipo de ficción que invierte tiempo y espacio, echa abajo las convenciones tradicionales de la literatura, del género y se contrapone violentamente a la representación realista del cuento clásico e incluso al “anti-realismo” de la tradición literaria moderna.¹⁰

Zavala lleva a cabo la comparación de los tres tipos de relato, a partir de esos rasgos distintivos –estructurales- que les son comunes. Entraremos ahora directamente al universo textual de *Queremos tanto a Glenda* por medio de dichas categorías, mismas que nos permitirán conocer la estructura del texto, determinar sus componentes de relato posmoderno y comentar algunas particularidades que hacen de este texto un relato único.

El aspecto más relevante a la hora de establecer las características del relato posmoderno, es para Zavala, la “hibridación genérica”, es decir, esa combinación de estructuras clásicas y modernas, que crean un efecto de “simulacro posmoderno” intertextual.¹¹ Este aspecto, es el punto de partida para la configuración general de estos textos. Ya hemos adelantado algo de esa intertextualidad (más bien discursiva) en *Queremos tanto...* pero ahora veamos cómo se da en las categorías propuestas por Zavala.

El autor menciona que en cuanto al manejo del **tiempo**, el relato puede respetar “aparentemente” el orden cronológico de los acontecimientos, aspecto propio del relato clásico, sólo que en el “mero simulacro de contar una historia”¹², es decir, como si estuviera “imitando” un original (que en realidad no existe). Este aspecto se cumple en el cuento, ya que posee una historia lineal, que aunque da inicio en un punto no directamente especificado (esas citas,

¹⁰ ZAVALA, Lauro, *A Semiotics of Film and Literary Fiction: Classic, Modern and Postmodern*. En: SINCROÑÍA, *An E-Journal of Cultural Studies*, del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara, Invierno de 1996, Guadalajara, Jalisco, México.

¹¹ ZAVALA, Lauro, *Teoría general del cuento* (Capítulo inicial del libro *Cómo estudiar el cuento*, que se encuentra actualmente en prensa para su próxima publicación). P. 10.

¹² *Ibidem*.

primero silenciosas, anónimas, a los estrenos de las películas de Glenda), después se va desarrollando de manera cronológica, en un periodo de varios años: “Llevó tres o cuatro años y sería aventurado afirmar que el núcleo se formó a partir de Irazusta o de Diana Rivero, ellos mismos ignoraban cómo en algún momento, en las copas con los amigos después del cine, se dijeron o se callaron cosas que bruscamente habrían de crear la alianza”.¹³ Sin embargo, esta cronología de acontecimientos está marcada por la sucesión de estrenos y reposición de cintas de Glenda Garson; cintas como “El fuego de la nieve” o “El uso de la elegancia” que en la realidad no existen, pero son citadas, dentro del universo ficcional, como realidades. Aquí encontraríamos ese “original” virtual que articula el tiempo del relato. Zavala también comenta que el tiempo y el espacio del relato posmoderno es el resultado de una “textualización del espacio”,¹⁴ como resultado de una serie de múltiples formas de constituir un mundo imaginario, pero que sólo pueden ser creadas en el contexto de la ficción misma.

De este modo, el **espacio** en el relato se construye a partir de “realidades virtuales” que existen en el espacio de la página a partir de mecanismos de invocación, del proceso de lectura. Aquí volvemos a ese lector cómplice, copartícipe, que suspende momentáneamente su conocimiento de la realidad para activar determinados códigos que le permiten jugar con lo que es posible y lo que no¹⁵. Así, “el núcleo” (nombre que recibe esta extraña secta cuyo objeto a adorar es el mito viviente de la actriz) decide modificar, intervenir, censurar, escenas desafortunadas, e las que por los errores del director u “otros”, Glenda no luce su perfección:

Sólo poco a poco, al principio con un sentimiento de culpa, algunos se atrevieron a deslizar críticas parciales, el desconcierto o la decepción frente a una secuencia menos feliz, las caídas en lo convencional o lo previsible. Sabíamos que Glenda no era responsable de los desfallecimientos que enturbiaban por momentos la

¹³ CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos / 2*, ALFAGUARA, México, D.F., 1996, p. 127.

¹⁴ ZAVALA, Lauro, *Teoría general del cuento* (Capítulo inicial del libro *Cómo estudiar el cuento*, que se encuentra actualmente en prensa para su próxima publicación). P. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

espléndida cristalería de *El látigo* o el final de *Nunca se sabe por qué*.¹⁶

Hecho que llega a extremos inverosímiles, como cuando tienen que modificar *El uso de la elegancia* y roban, transforman y regresan a su lugar de origen unas copias que unos magnates petrolíferos tenían para su disfrute personal. Esta clase de acontecimientos, bajo la forma del relato clásico, habrían resultado chocantes, impropios, irreales; sin embargo aquí, bajo ese pacto de fe que se establece entre el personaje que construye la historia y el lector, resultan claramente válidos, acaso por el convencimiento con el que este hombre asevera los hechos, por esa fuerza ilocutiva que le otorga ser el personaje-narrador. Dolezel asegura que los mundos de ficción se autentifican por medio de los actos de habla ilocutivos, una fuerza especial que posee el narrador, y dentro de este proceso adquieren cierto estatus de innegabilidad.¹⁷ Y es que una vez construido ese “núcleo” de fieles seguidores con esa fuerza y ese interés casi sobre-humano por llevar a cabo su tarea, los acontecimientos presentados resultan perfectamente creíbles, y hasta necesarios. Incluso aquí se introduce otro aspecto del relato posmoderno, ya que aportan un cierto discurso de sátira, de burla, hacia los grupos de poder, que en la realidad llevan a cabo labores de censura, no por conservar la perfección de una actriz, pero sí por preservar determinadas formas de poder.

Volviendo a Zavala, éste establece que “**Los personajes** son aparentemente convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual”¹⁸ Esto se relaciona con lo que acabamos de mencionar y adquiere forma si pensamos que más allá del protagonista (que es casi anónimo, su única identidad es ese amor por Glenda), el personaje que en realidad lleva a cabo los acontecimientos de la narración es “el núcleo”, ese personaje colectivo que posee unos códigos culturales y sociales muy claros: estamos hablando de una burguesía, educada, refinada, con un poder adquisitivo alto, con preocupaciones no precisamente banales, de un núcleo, que como todo grupo ideológico y de poder, como todo discurso, posee

¹⁶ CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos / 2*, ALFAGUARA, México, D.F., 1996, p. 129.

¹⁷ GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*, ARCO, Madrid, 1997, p.102.

¹⁸ ZAVALA, Lauro, *Teoría general del cuento* (Capítulo inicial del libro *Cómo estudiar el cuento*, que se encuentra actualmente en prensa para su próxima publicación). P. 11.

distintos elementos, que llevan a cabo a su vez distintas funciones¹⁹. Esta “élite” de selectos admiradores del arte cinematográfico, es una parodia de esa clase cultural y social que por su condición escapa de las preocupaciones mundanas y en su “refinamiento”, en su “especialización” del conocimiento, utilizan su poder para beneficio propio. Recuerdan, sin lugar a duda, a esa aristocracia que Pasolini se encargó tan bien de ridiculizar, como muchos otros autores literarios y cinematográficos del contexto en el que la obra se enuncia. Aquí están la parodia, la metaficción (en cuanto que invita a la autoreflexividad, a la autocrítica: contiene, dentro de sí misma, su propia crítica²⁰) y la intertextualidad (como cita de discursos culturales imperantes en la segunda mitad del siglo XX).

En cuanto a las características del **narrador**, Zavala pone en relieve la auto-ironía, aspecto que ya hemos tocado, misma que está no sólo dirigida hacia él mismo, sino hacia la colectividad de la cual es representante y el uso constante de la primera persona del plural lo demuestra. Los acontecimientos narrados no son sólo los suyos, sino los de todos los que querían tanto a Glenda, y la manera en que narra los hechos, desde un presente alejado, que recuerda al hecho de contar una historia de manera oral, a un grupo de “amigos”, como confidencia para exorcizar el pasado, se relaciona también con esa característica híbrida del relato posmoderno que “juega” con los subgéneros; sólo que aquí la fábula que relata no es “aleccionadora” (como veremos ahora que lleguemos al comentario del final), y el mito que involucra es un mito mediático, pagano: el ego textual llamado Glenda Garson.

Probablemente el aspecto más llamativo, estructuralmente hablando, del relato posmoderno es el relativo al **final** de las historias. Esta categoría es fundamental en casi todas las teorías semióticas, recordemos que para Lotman el final es el punto destinado a corroborar, aceptar o negar los códigos –

¹⁹ Irazusta es el líder (su poder económico se lo otorga), Diana Rivero la encargada de lo logístico, el personaje-narrador, por su parte, muestra un carácter más bien romántico, pasivo.

²⁰ GURPEGUI PALACIOS, J.A. y RAMÓN TORRIJOS, Mar, *Introducción: contexto y perspectiva general del posmodernismo*. En: www.liceus.com, página web de El Centro Interdisciplinar de Investigación, Desarrollo e Innovación de las Humanidades de Liceus.

culturales, formales, sociales, estructurales—de la totalidad del texto literario,²¹ en el caso de los considerados como textos posmodernos, Zavala introduce el concepto de epifanía. Mientras que en la tradición clásica los finales de los relatos poseen una clara función aleccionadora, anecdótica, capaz de educar o transformar a los lectores, mediante epifanías lógicas que revelan “verdades epistemológicas”,²² y en los relatos modernos esto se sustituye por la noción de epifanías sucesivas o implícitas que se neutralizan o se contraponen, admitiendo varias verdades, posiciones distintas, distintas ideologías, en el caso de los considerados textos posmodernos, se pueden presentar ambos casos —siguiendo con esa hibridación—, con epifanías textuales o metatextuales, que sólo se convertirán en realidades narrativas en relación con las competencias, conocimientos y capacidades del lector, además de su contexto histórico.²³ De este modo: “La *intención* de esta voz narrativa (narrador) suele ser *irrelevante*, en el sentido de que la interpretación del cuento es responsabilidad exclusiva de cada lector(a)”²⁴ y el final podrá parecer aparentemente epifánico, aunque irónico. A esto hay que sumar el marcado carácter metonímico de la literatura clásica, el metafórico de la moderna y la pérdida de una clara intención en el relato posmoderno, mediante representaciones más bien “engañosas”: “El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas)”,²⁵ bajo las cuales no hay una subordinación y cualquiera puede incidir o afectar el sentido del texto, de acuerdo, por supuesto, de la colaboración del lector, así, el final de *Queremos tanto a Glenda*, tras ese clímax que llega en el punto en el que “el núcleo” llega a la conclusión de que es necesario “desaparecer” al mito, para preservar su perfección:

Quando Diana apoyó la mano en el brazo de Irazusta y dijo: "Sí, es lo único que queda por hacer", hablaba por todos sin necesidad de consultamos. Nunca el núcleo tuvo una fuerza tan terrible, nunca necesitó menos palabras

²¹ LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico* (1970), ISTMO, Madrid, 1988. 269.

²² ZAVALA, Lauro, *A Semiotics of Film and Literary Fiction: Classic, Modern and Postmodern*. En: SINCROÑÍA, *An E-Journal of Cultural Studies*, del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara, Invierno de 1996, Guadalajara, Jalisco, México.

²³ *Ibidem*.

²⁴ ZAVALA, Lauro, *Teoría general del cuento* (Capítulo inicial del libro *Cómo estudiar el cuento*, que se encuentra actualmente en prensa para su próxima publicación). P. 11.

²⁵ *Ibidem*.

para ponerla en marcha. Nos separamos deshechos, viviendo ya lo que habría de ocurrir en una fecha que sólo uno de nosotros conocería por adelantado.²⁶

Este hecho, la exageración de la adoración del mito, la contra-humana necesidad de preservar el símbolo al que veneran, otorga en este relato lo terrorífico, lo ominoso de Cortázar, que en este caso no se da en esa intersección de dimensiones (mundo real *versus* mundo fantástico), sino en el ir más allá del límite de la razón, de lo humano. Y es que dentro de la ficción posmoderna el autor puede permitirse el cometer ciertos crímenes, actos (no reales), sólo aceptados, avalados, justificados, dentro del universo textual, aunque ésta tenga una estrecha relación intertextual con la realidad. Lo que viene a continuación, como desenlace, supone la muda y serena disolución del núcleo. Ese último acontecimiento detiene el movimiento argumental del relato. Lo que aquí interesa es la frase final: “no se baja vivo de una cruz”²⁷. Aquí es donde se ofrece esta epifanía, clara y textual, como en la literatura clásica, aunque con una clara y evidente ironía que resulta perversa, terrorífica. Al cierre del relato, el autor vuelve a situarse directamente dentro de un discurso literario posmoderno, que haciendo uso de textos y mitos de la realidad (en este caso el de Cristo en la cruz), direcciona el sentido del texto, en una sola frase, hacia un terreno de interpretaciones varias que van desde el simple horror, hasta una compleja crítica de los valores, las formas y los contenidos de los códigos culturales bajo los que funcionamos. Para cerrar con Zavala, este relato no representa la realidad (a la manera clásica), ni la niega (a la manera moderna), sino que presenta “realidades”, mediante una epifanía hipertextual, abierta, “dejada ahí” para que cada lector la asuma y decodifique con sus propias competencias.

²⁶ CORTÁZAR, Julio, *Cuentos completos / 2*, ALFAGUARA, México, D.F., 1996, p. 132.

²⁷ *Ibidem*.



Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.5 España

Usted es libre de:

1. copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra
2. hacer obras derivadas

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor Mauricio Zabalgaitia



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Compartir bajo la misma licencia. Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.

3. Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
4. alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor Mauricio Zabalgaitia

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior. Esto es un resumen legible por humanos del texto legal (la licencia completa) disponible en castellano: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/legalcode.es>

y en inglés <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/legalcode>