

“Instrucciones para John Howell” como exponente del sentimiento de lo fantástico de Julio Cortázar

Victoria Ríos Castaño
Coventry University (R.U.)
ad1508@coventry.ac.uk

INTRODUCCIÓN

Una de las cartas que Julio Cortázar recibe durante el otoño parisino de 1973 es harto insólita.¹ El remitente, un tal John Howell que dice ser estudiante en la Universidad de Columbia, le cuenta que en los últimos meses varias casualidades del destino han unido sus vidas. Todo comenzó curioseando en una librería: a Howell le cayó en las manos una edición de *Todos los fuegos el fuego* (1966) donde descubrió que Cortázar había escrito “Instrucciones para John Howell”. El estudiante norteamericano prosigue; resulta que también él, durante una reciente estancia en París, se había dedicado a escribir un cuento sobre Cortázar y, luego más tarde, ya de regreso en Estados Unidos se había visto obligado por razones del azar, al igual que su tocayo londinense del cuento, a colaborar en una obra de teatro. A un lector lego la carta de Howell podría parecerle un cúmulo de historias inventadas o exageradas por parte de un admirador o una broma de buen gusto que deseaba gastarle algún conocido, sabedor del entusiasmo que suscitaban en Cortázar las situaciones fortuitas. Sin embargo, para el escritor, quien la guardaría durante el resto de sus días, la carta de John Howell constituye prueba irrefutable de que las coincidencias

¹ La carta forma parte del Fondo Julio Cortázar de la Universidad de Poitiers y ha sido reproducida en el volumen biográfico *Cortázar de la A a la Z*, editado por Aurora Bernárdez, traductora y primera esposa del escritor, y el filólogo Carles Álvarez Garriga (p. 42).

más extraordinarias le salían al paso en el momento más inesperado de su cotidianeidad y de que incluso vinculaban su vida con su ficción.²

Este artículo se propone explicar por qué Cortázar parece creerse a pies juntillas el contenido de la carta, el porqué de su fascinación.³ Planteamos que la historia del joven estadounidense corrobora que las “irrupciones” e “intersticios”, que Cortázar afirmaba poder sentir en cualquier momento del día, permean en la lógica del mundo que habita. Para él, la carta demuestra que lo increíble o extraordinario se mueve en un espacio común, en el plano de la realidad. Es esta una cuestión que Cortázar aborda justo un año después de la publicación de *Todos los fuegos el fuego*, al pergeñar la sensación o el “sentimiento” que alberga de lo fantástico en dos breves ensayos incorporados a *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967): “Del sentimiento de lo fantástico” y “Del sentimiento de no estar del todo”.⁴

Los estudios en torno a “Instrucciones para John Howell” no se han interesado por la posibilidad de que este relato sea exponente de esa yuxtaposición de realidad y

² Aportamos otro ejemplo. Durante una estancia en Nueva York en otoño de 1980, Cortázar escribe a su amigo, el crítico literario Saúl Yurkievich: “[A]l llegar aquí me pasó una cosa de esas en la que parezco tener una cierta especialidad, es decir que traía en el bolsillo un libro de cuentos cuyo título lleva el nombre de Glenda Jackson [*Queremos tanto a Glenda* (1980)], y me encuentro con que los cines estrenaban una película de Glenda Jackson cuyo título es *Hopscotch*, o sea *Rayuela*. Te imaginás el efecto que me produjo, y más cuando, al precipitarme a ver la película, descubrí que, aunque nada tiene que ver con mi libro, contiene un mensaje para mí, mensaje imposible de concebir porque Glenda ignora la existencia del cuento, etc.” (Cortázar, 2012, 5, p. 302). Cortázar incluye más información sobre esta misma experiencia en otra carta que remite a su también amiga y académica, Evelyn Picon Garfield (p. 295).

³ En una charla atribuida a Cortázar, titulada “El sentimiento de lo fantástico”, que el escritor Luis López Nieves reproduce en la página de internet “Ciudad Seva”, el ponente define lo fantástico como un espacio en el cual lo real y lo irreal o extraordinario se entremezclan. El texto alude a la carta de John Howell como ejemplo sobresaliente y plantea la siguiente pregunta: “¿Cómo puede usted explicarme esto [...], ¿cómo es posible que usted haya escrito un cuento sobre alguien que se llama John Howell, que también entra de alguna manera un poco forzado en el teatro, y yo, John Howell, he escrito en París un cuento sobre alguien que se llama Julio Cortázar?”. Cortázar supuestamente habría leído esta ponencia en la Universidad Católica Andrés Bello de Venezuela. De hecho, el autor de dicho texto afirma que había escrito “Instrucciones para John Howell” (publicado en 1966) ocho años antes, y que había recibido la carta de John Howell un año antes de esta ponencia. A partir de estos datos deducimos que su ponencia habría tenido lugar en 1974 y sugerimos este año en nuestro estudio. Se sabe que Cortázar estuvo en Venezuela en ese año, tal y como lo prueban varias cartas del volumen 4 de su correspondencia, y que incluso concedió una entrevista en Caracas; véase, Díaz Sosa, 1975.

⁴ Para más información, remitimos a Cortázar, 2007, pp. 32-42, 69-75. Ambos ensayos han sido objeto de amplio estudio para ilustrar cómo Cortázar define lo fantástico y analizar cuentos que pertenecen a dicho género; véanse, entre muchos otros, Barrenechea (1972), Alazraki (1983), Cruz (1988), Rodríguez Luis (1991), Varela Jácome (1994) y Goloboff (2002).

casualidad, de “lo fantástico”, que Cortázar aseguraba percibir. En su lugar, la crítica literaria se ha preocupado por ahondar en las influencias teatrales y por establecer analogías con otros textos; ha abordado el relato desde la semiótica o ha continuado indagando en su carácter subversivo.⁵ En este último grupo situamos el estudio de Perla Petrich (1975), quien se centra en la estructura de la historia y en los elementos semánticos de los personajes como metáfora humana en “el teatro del mundo” que nos obliga a cumplir con un orden social y unas reglas establecidas.⁶ Aparte de estas interpretaciones, existe toda una serie de ensayos sobre la percepción que Cortázar tiene de lector y espectador y cómo la transfiere al cuento.⁷ Uno de los últimos críticos en tratar este tema, Santiago Juan-Navarro (1991), toma como base el post-estructuralismo de Roland Barthes y la hermenéutica fenomenológica de Wolfgang Iser para concluir que la historia de John Howell representa otra metáfora, la de la recepción literaria. Juan-Navarro vuelve además a conectar “Instrucciones para John Howell” con “Continuidad de los parques”, como ya lo hiciera Jaime Alazraki (1983), cuando proponía que la existencia de un lector o espectador que entra inesperadamente en otra dimensión constituye un elemento característico de lo neo-fantástico en la narrativa de Cortázar: la transgresión del orden cerrado y el consiguiente castigo tras la transgresión.⁸

Frente a los estudios de Alazraki y Juan-Navarro, quienes han rastreado rasgos comunes del género fantástico en “Instrucciones para John Howell”, nuestro ensayo se propone tomar como punto de partida la percepción que Cortázar tiene de lo fantástico; es decir, pretendemos estudiar la noción de lo fantástico en “Instrucciones para John Howell” a partir de las declaraciones que el mismo Cortázar realiza; cómo define el

⁵ Véase Quackenbush (1979), quien traza similitudes con Luigi Pirandello, y Troiano (1984), quien se centra en la influencia que ejercen Peter Brook, Antonin Artaud y Alfred Jarry en Cortázar. Shivers (1977) señala resonancias con el cuento de Borges, “El acercamiento a Almotásim”, mientras que Standish (1996) compara el cuento de Cortázar con la novela de John Fowles, *The Magus* (1965). Para más información, remitimos igualmente a Goyalde Palacios (2001), quien aporta numerosos detalles bibliográficos en torno a los cuentos de Cortázar.

⁶ Otro estudio que refleja cuestiones semánticas y de transgresión por parte del protagonista es el de José Héctor Sanjinés (1994).

⁷ Es este el caso de muchos de los artículos publicados en la década de los 80, entre los cuales citamos Castro-Klarén (1983), D’Haen (1983), Kloepfer (1986) y Mac Adam (1988-1989).

⁸ Para más información sobre las semejanzas de ambos textos, véase Ramos Ruiz (2015, p. 240).

“sentimiento” que le invade cuando experimenta lo fantástico y cómo lo describe en el momento en el que concibe y compone el cuento. Así pues, el artículo rescata diversas opiniones que Cortázar vierte sobre el género en algunas de sus entrevistas de la década de los 70, así como en diversos documentos, entre los que incluimos las cartas que redacta en la época en la que escribe el relato, su ensayo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (1975)—a partir de ahora citado como “Notas sobre lo gótico”—y la transcripción de unas clases de literatura que impartió en la Universidad de Berkeley en 1980.⁹ Aparte de servirnos de las citas más ilustrativas para intentar comprender su sentimiento de lo fantástico y, de ahí, cómo Cortázar procura transferirlo a “Instrucciones para John Howell”, proponemos este cuento como ejemplo de la manera en la que teoría y práctica se alinean; en otras palabras, cómo su sentimiento de lo fantástico, su creencia en coincidencias misteriosas, supersticiosas incluso, no sólo ocupaba espacio en la literatura sino que también se proyectaba, en su opinión, en su propia vida.

REFLEXIONES DE CORTÁZAR EN TORNO A LO FANTÁSTICO COMO SENTIMIENTO Y GÉNERO LITERARIO

Una de las historias de infancia que Cortázar repite hasta la saciedad —nos la encontramos en “Del sentimiento de lo fantástico”, “Notas sobre lo gótico”, entrevistas como la concedida a Elena Poniatowska en 1975 y en una de sus clases de Berkeley— tiene que ver con su fascinación por las novelas fantásticas y de aventuras de Julio Verne, en concreto, por la historia del hombre invisible en *El secreto de Wilhelm Storitz* (1910). Cortázar rememora que en cierta ocasión le prestó el libro a uno de sus amigos porque esperaba poder compartir con él las mismas inquietudes, ese “sentimiento” de lo fantástico que coexiste con la realidad. Lamentablemente, su amigo reaccionó contrariado: “me lo tiró a la cara”, Cortázar le cuenta a Poniatowska, y se quejó de que era “demasiado fantástico” (Poniatowska, 1975, p. 32). Aunque le decepcionara, la respuesta

⁹ Los cinco volúmenes de la correspondencia de Cortázar fueron editados por Bernárdez y Álvarez Garriga en 2000 y reeditados en 2012. El ensayo “Notas sobre lo gótico”, incluido en *Obra crítica* de la editorial Alfaguara, vol. III, era originalmente un ensayo sobre los géneros gótico y fantástico que Cortázar redactó para la revista *Cahiers de L’Herne*. En cuanto a sus clases de literatura, editadas en 2013 por Álvarez Garriga, Cortázar las impartió en la Universidad de California, Berkeley, entre octubre y noviembre de 1980 por invitación de su amigo, el escritor y académico, José Durand Flórez.

de aquel amigo le cercioró de que poseía una capacidad especial que le diferenciaba de los demás.¹⁰ El niño Cortázar reconocía ya la coexistencia de lo real y de lo fantástico, sentía: “una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche” (Cortázar, 2013, p. 50).

Esta situación banal y sencilla con la que Cortázar ilustra cómo entender su sentimiento de lo fantástico contrasta con la manera en la que se vuelve a atribuir dicha idiosincrasia en el ensayo “Notas sobre lo gótico”, en el cual cita a uno de sus poetas preferidos para explicarse. “Lo fantástico, lo uncanny [...], lo inaceptable”, señala Cortázar, son sensaciones que le habían acompañado desde su infancia, cuando se había acostumbrado a “vivir en un permanente estado de eso que Coleridge llamó «suspension of disbelief»” (Cortázar, 1994, p. 509). Recordemos que Cortázar residía en una casa familiar que él califica de “gótica” porque acumulaba “terrores que nacían de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa” (1994, p. 507). Los gustos literarios de su madre en aquella época dictaban también la inclinación del niño y el adolescente; el escritor revela que iba descubriendo en la biblioteca materna, con o sin consentimiento, tanto a Verne y a Poe como al uruguayo Horacio Quiroga. Así pues, Cortázar sostiene que la lectura de los libros del catálogo familiar contribuyó a que se diferenciara de los demás. “[N]adie seleccionó para mí los libros que debía leer”, escribe en este sentido, “nadie se inquietó de que lo sobrenatural y lo fantástico se me impusieran con la misma validez que los principios de la física o las batallas de la independencia nacional” (p. 508).

Lejos de tratarse de una percepción o ensoñación infantil que terminara por desaparecer inexorablemente con el paso del tiempo, Cortázar expresa su convicción de

¹⁰ Al notar esta “particularidad”, Cortázar alude a Edgar Allan Poe, cuyos versos recuerda en “Del sentimiento de lo fantástico”: “From childhood’s hour I have not been / As others were; I have not seen / As others saw” (Cortázar, 2007, p. 35). Igualmente, en “Notas sobre lo gótico” Cortázar lo alaba y le reconoce su influencia: “La huella de [...] Edgar Allan Poe [...] es innegable en el plano más hondo de muchos de mis relatos; creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa de los Usher”, no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lleva a escribir como única manera posible de atravesar ciertos límites, de instalarme en el terreno de lo otro” (Cortázar, 1994, p. 509). La crítica se ha hecho eco en numerosas ocasiones de la inspiración que recibe de Poe, véanse, entre otros, los estudios de Hernández (1981), Rosenblat (1990) y Berg (1999) así como entrevistas con Poniatowska (1975), Castro-Klarén (1976, publicada en 1980) y Batallán (1976).

que este sentimiento de realización de lo fantástico le acompañó a lo largo de su vida.¹¹ En las definiciones que Cortázar nos ofrece de esta permanente predisposición para sentir lo fantástico se intercalan imágenes familiares, de infancia —como en el caso de esa irrupción mientras se comía una sopa— con otras interpretaciones más sofisticadas —recuérdese la cita de Samuel Taylor Coleridge. Un buen ejemplo de su búsqueda de definiciones en palabras de otros escritores que admira es “La casilla del camaleón”. En este ensayo, incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Cortázar se identifica con el simbólico reptil para sugerir que, al igual que el camaleón cambia de colores, el escritor es versátil, se aprovecha de las diferentes experiencias humanas y se recubre con sensaciones de otredad, lo cual enriquece su capacidad creativa. Cortázar reconoce esta habilidad rememorando a uno de sus poetas de juventud, John Keats, y haciendo referencia a la actividad de otro animal: “si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en el suelo” (Cortázar, 2007, p. 189).¹² Según Daniel Mesa Gancedo, para Cortázar el arte funciona como un canal a través del cual las sensaciones se intensifican; la apropiación de otra existencia y el sentimiento de otredad constituyen piezas fundamentales de su creación (1998, p. 138). Cortázar alude igualmente al término alemán “Einfühlung” (identificación, empatía), adoptado por los teóricos románticos como medio de conocimiento que privilegia la intuición y la sensibilidad. En “Notas sobre lo gótico” Cortázar incluso relaciona ese sentimiento con la definición de “unheimlich” de Sigmund Freud, término que traduce como “lo inquietante, lo que sale de lo cotidiano aceptable por la razón”, y que había aprendido en sus lecturas del estudio crítico de Maurice Richardson sobre los cuentos fantásticos de W. F. Harvey (Cortázar, 1994, p. 511). En referencia a Freud, Cortázar afirma que un buen escritor de lo fantástico es capaz de

¹¹ En una entrevista concedida a C. G. Bjurström se recoge igualmente lo que Cortázar pensaba de lo fantástico: “nace siempre de lo cotidiano [...]. Yo no veo la diferencia entre lo real y lo fantástico” (1970, p. 7). En otra entrevista con Rincón Villegas lo corrobora: “[lo fantástico] no tiene para mí ningún sentido si no tiene conexión con el concepto de realidad. Lo fantástico es la manifestación de un determinado estado de conciencia con una determinada conexión con la realidad” (1975, p. 8). El ponente de la charla que circula por internet, titulada “El sentimiento de lo fantástico”, lo comunica de una manera similar, cuando afirma estar “dotado” de: “una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias [que] siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico” (1974).

¹² Cortázar ya se había servido de la misma cita, si bien con ligeras modificaciones, en su ensayo “La urna griega en la poesía de John Keats” (1946).

agudizar el sentimiento de inquietud que provocan en el lector esas manifestaciones de lo irracional y lo misterioso si las ubica en el día a día (p. 512).

En otras ocasiones, Cortázar se esfuerza por dar con una explicación de lo que experimenta apelando a la lógica del pensamiento aristotélico. Así, en su entrevista con Ernesto González Bermejo, Cortázar argumenta que su sentimiento de lo fantástico se manifiesta como: “la indicación súbita de que, al margen de las más consagradas leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existe un sistema, mecanismos perfectamente válidos, vigentes que nuestro cerebro lógico no capta, pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (1977, p. 52).¹³ El escritor reiterará en diversas entrevistas esta misma idea de que lo fantástico es un elemento que irrumpe a través de los intersticios que se encuentran en lo que designamos objetivamente como realidad. Así, en otra entrevista con Adelaida Blázquez, publicada en 1979, el escritor defiende que: “[lo fantástico] es algo que sucede aquí en este momento [...], en la realidad, es decir, es un momento excepcional de la realidad [...]. Cuando tú estabas esperando que las cosas sucedieran de una determinada manera, hay una especie de excepción, de irrupción que modifica las cosas en un determinado momento” (p. 50).¹⁴ Cortázar no se cansará de describir esos momentos en los cuales siente esa excepción o sentimiento. En su entrevista con Bjurström (1970), sostiene que se le presentan a cualquier hora y en cualquier lugar: “en un autobús, en el café, en un viaje, o mientras leo” (p. 7); con Osvaldo Soriano que ocurren: “cuando estoy caminando, o algo se mueve en mí, por ejemplo, si estoy en un tren subterráneo, o en un tranvía, y la ciudad desfila ante mis ojos, cuando hay una cosa ambulatoria, siento una activación mental” (1976, p. 22); con González Bermejo que se le aparecen: “en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el Metro, mientras usted venía a tener este encuentro conmigo” (1977, p. 52). Es más,

¹³ Este comentario se encuentra también presente en la ponencia titulada “El sentimiento de lo fantástico”, cuando el autor escribe: “Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante” (1974).

¹⁴ Véase otra declaración similar en la entrevista anónima “Asalto a Julio Cortázar”: “Casi siempre lo fantástico no dura mucho tiempo; es una situación, algo extraño, extraordinario, que se da en un momento determinado; una puerta que se abre y nos muestra algo hasta entonces no imaginado” (1974).

Cortázar advierte, y es este un aspecto que destacamos en nuestro estudio, que ese sentimiento de lo fantástico lo ha trasladado a “[u]na gran cantidad de cuentos [que] nacieron en tren, en tranvía, en metro, o cerrando puertas, y se convirtieron muchas veces en el propio tema del cuento” (Soriano, 1976, p. 22).¹⁵

La constante repetición de lo que Cortázar define como su sentimiento de lo fantástico y dónde lo experimenta puede interpretarse como resultado de la actitud propia de un escritor consagrado que reflexiona no sólo sobre su percepción de lo fantástico sino también sobre la manera en la que ha de articularlo frente a su público lector y crítico. En su búsqueda de teorías sobre las cuales apoyarse, Cortázar lee y refuta las definiciones de autores tan conocidos como Roger Caillois, H. P. Lovecraft y Tzvetan Todorov, quienes, en palabras de Cortázar, cercenan el concepto de lo fantástico porque finalmente se limitan a intentar infundir miedo en el lector.¹⁶ Frente a ellos, Cortázar ajusta su definición de acuerdo con las teorías de uno de sus escritores favoritos, el simbolista francés Alfred Jarry.¹⁷ En una entrevista concedida a Carlos Rincón Villegas (1975), Cortázar defiende la “patafísica” de Jarry, entendida como la ciencia de lo particular o de la excepción, con el fin de argumentar que su propia experiencia o sentimiento de lo fantástico radica en la existencia de esas coincidencias o sucesos

¹⁵ Pensemos en “Cuello de gatito negro” y “Manuscrito hallado en un bolsillo” (*Octaedro*, 1974), cuya génesis leemos en la entrevista que Cortázar le concede a su amiga, la escritora Cristina Peri Rossi (1978). En una carta al crítico Héctor Yankelevich, fechada en junio de 1980, Cortázar también confiesa llegar a sentir lo que él define como un “estado alucinatorio” mientras se traslada por París: “El metro [...] es el que me proporciona con más frecuencia esos encuentros de los cuales salgo siempre como golpeado, sintiendo que alguien o algo ha querido transmitirme un mensaje que no siempre soy capaz de alcanzar” (2012, 5, p. 279).

¹⁶ Consúltense, por ejemplo, las entrevistas con Bjurström, (1970), Castro-Klarén (1980) y González Bermejo (1977). Cortázar se burla de los elementos “fantásticos” a los que recurre Lovecraft; su predilección por “viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden los prados [...] [,] unos bichos peludos y con patas y maldiciones de dioses misteriosos, que estaban bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos a mí, me dejan frío” (González Bermejo, 1977, p. 52). En “Notas sobre lo gótico” también arremete contra las técnicas “básicas” de Lovecraft (Cortázar, 1994, p. 511). “El camino formal”, Cortázar afirma, no se encuentra “en esa escenografía verbal consistente en extrañar de entrada al lector, condicionarlo con un clima morboso para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al espanto” (p. 509). En cuanto a sus discrepancias con la definición de lo fantástico de Caillois, remitimos al riguroso estudio de Jérôme Dulou (2015).

¹⁷ Jarry forma parte del panteón de “pantados” (“loco” en el argot argentino) y “francotiradores” de literatura marginal que fascina a Cortázar. Con una o dos de sus obras son capaces, según Cortázar, de contribuir al mundo literario mucho más que otros prolíficos escritores del canon, aclamados por la crítica. Véase, para más información al respecto, su entrevista con Vargas Llosa (1965) y Castro-Klarén (1980).

excepcionales para los cuales no encontramos explicación racional.¹⁸ Al igual que Jarry, Cortázar insiste en que lo fantástico no es sinónimo de traspaso de límites de la realidad, sino que pone de manifiesto la “realidad de la excepción”, noción a la que alude con símiles entre los que citamos “pequeños paréntesis en esa realidad” o “ventana que se abre allá, en la pared” (Bjurström, 1970, p. 7). Como mencionamos anteriormente, Cortázar traduce esta interpretación de lo excepcional e ilógico, el elemento inesperado que él siente que permea en su vida cotidiana, en la concepción de sus cuentos fantásticos. En este sentido, el autor le explica a Rincón Villegas que estos “[s]e inician casi siempre en un ambiente ordinario, casi diría enteramente banal, en el que no hay ningún elemento que preanuncie la producción de lo fantástico. Este último se presenta por una grieta en esta realidad” (p. 7).

Su voluntad por verbalizar ese sentimiento de lo fantástico, esa “excepción” que le sorprende en los momentos más inesperados contrasta con la inexistencia de una definición exacta por su parte de los elementos que arman el género fantástico en su medio escrito. De hecho, a finales de la década de los 70, Cortázar parece haber renunciado a caracterizarlo, tal y como les confiesa a Sara Castro-Klarén y González Bermejo. El escritor le quita importancia a aquellos “ensayitos”, como él los denomina, en los que había bosquejado una noción de lo que significaba el género—suponemos que los incorporados en *La vuelta al día en ochenta mundos* y el artículo de “Notas sobre lo gótico”—y admite que cuando ha analizado sus cuentos fantásticos y los de otros autores ha acabado “dando vueltas a lo fantástico” (Castro-Klarén, 1980, p. 32); ha sido incapaz de dar con una explicación de la “mecánica literaria o mental que desencadena, determina lo fantástico” (p. 32). La preparación de sus clases para la asignatura de literatura que iba a impartir en la Universidad de Berkeley en otoño de 1980 marca, no obstante, un punto de inflexión en esa supuesta incompetencia a la hora de definir el género fantástico.

¹⁸ Se menciona la patafísica en el capítulo I de *Rayuela*: “Con la Maga hablábamos de patafísica hasta cansarnos, porque a ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, y tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones, verse metida en casillas que no eran las de la gente” (2015, p. 23). Esta referencia al concepto de Jarry para caracterizar las conversaciones de sus protagonistas pone de manifiesto el interés que el escritor francés despierta en Cortázar en general, no sólo en su concepción de cuentos fantásticos. Para más información sobre el efecto que ejerce la patafísica en la literatura cortazariana, véase el estudio de Castro-Klarén (1975).

Espoleado, quizá, por la necesidad de desempeñar su actividad docente, Cortázar desentraña ante sus alumnos en qué consisten los tres rasgos característicos, “mecánicos”, que contienen tanto alguno de sus cuentos como los de otros autores representativos del género. La primera característica surge a partir de la idea de la “excepción” imprevista. Cortázar precisa que se trata de una “irrupción de lo fantástico en la modalidad temporal” (Cortázar, 2013, pp. 51-52); es decir, de la existencia de coordenadas temporales diferentes y, sin embargo, simultáneas. Para explicar este fenómeno Cortázar recurre a teoría y práctica. Comienza citando al filósofo británico J.W. Dunne en *An Experiment with Time* (1927)—lectura que también había fascinado a Borges—, a Kant y su definición del tiempo como categoría humana del conocimiento y a Albert Einstein y su teoría de la relatividad (p. 51). Se asegura, además, de que sus estudiantes comprenden este “mecanismo” o característica de lo fantástico al compararlo con un estado de ensoñación: “lo [que] contamos a alguien nos lleva diez minutos, [pero] según los técnicos ha podido suceder en la pequeña fracción de segundos que empezó a sonar el reloj despertador” (pp. 63-64). A continuación, Cortázar analiza la técnica tal y como la usa Borges en “El milagro secreto”, Ambrose Bierce en “Eso que pasó en el Arroyo del Búho” y en dos textos escritos por él mismo: un pasaje de *El perseguidor* y “La isla a mediodía” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) (pp. 57-58, 63). Fiel a su explicación de los momentos en los que decía experimentar lo fantástico, Cortázar repite ante sus alumnos que ambos textos los concibió mientras se encontraba en un periodo de tránsito o viaje, en metro y en avión, respectivamente.¹⁹

La segunda característica que Cortázar propone para definir el género es la tendencia a terminar el cuento de manera trágica, el “ananké” griego que se conoce popularmente como destino funesto y que el escritor argumenta de la siguiente manera: “ciertos procesos [que] se cumplen fatalmente, irrevocablemente a pesar de todos los

¹⁹ Cortázar les describe a sus estudiantes la escena de Charlie Parker en el metro de París; situación que él mismo había vivido (2013, p. 63). En cuanto a “La isla a mediodía”, en una carta de 1965 Cortázar le explica a su amigo y agente literario en la editorial Sudamericana, Francisco Porrúa, que había concebido la historia mientras viajaba de Teherán a Viena: “[tuve] un minuto maravilloso: a mediodía, desde un cielo límpido, vi las Cícladas o las Espóradas, el Egeo casi negro rodeando esas tortugas pedregosas. Pensé... Bueno, lo que pensé o vi se tradujo en Viena en un cuento breve” (2012, 3, p. 193). Estas mismas declaraciones las leemos en su entrevista con Galarza (1973).

esfuerzos que pueda hacer el que está incluido en ese ciclo” (Cortázar, 2013, pp. 71-72). Cortázar vuelve a ilustrar esta característica mediante el análisis de varios textos: una historia milenaria persa que inspiró la novela de John O’Hara, *Appointment in Samarra* (1934), el cuento de W. F. Harvey “Calor de agosto”, y, una vez más, uno de sus propios relatos, “El ídolo de las Cícladas” (*Final del juego*, 1956) (pp. 72-78, 81). Esta noción de fatalidad es un rasgo distintivo sobre el cual Cortázar había recapitado con anterioridad. A Bjurström (1970), por ejemplo, ya le había contado que su propensión por los desenlaces trágicos derivaba de los cuentos de Poe, y a Castro-Klarén, (1980) que ninguno de sus cuentos podía clasificarse como divertido o jovial porque él seguía precisamente las directrices de la narrativa de Poe, de sus historias trágicas y terroríficas. Su intención, afirma Cortázar, era trazar una clara línea de separación entre sus cuentos fantásticos y las historias de fantasía o los cuentos de hadas (p. 69).

La tercera y última característica que Cortázar considera fundamental para definir el género fantástico es “una especie de modalidad extrema”, el momento en el cual “lo fantástico y lo real se mezclan de una manera que ya no es posible distinguirlos; ya no se trata de una irrupción donde los elementos de la realidad se mantienen y hay solamente un fenómeno inexplicable que se produce sino una transformación total” (Cortázar, 2013, p. 82).²⁰ Lo real y lo fantástico intercambian lugar simultáneamente o se fusionan hasta tal punto que el lector es incapaz de identificar realidad e irrealdad. Esta característica del género la logra Cortázar en “Continuidad de los parques” (*Final del juego*) mediante la inversión de personajes; el lector y el protagonista de la obra que está leyendo. Así lo explica el mismo Cortázar:

el lector de una novela entra en ella y sufre el destino que le corresponde como personaje. En realidad esta total intrusión de lo fantástico con lo real, donde es muy difícil o imposible saber qué es lo uno y qué es lo otro, no creo que se dé en la experiencia cotidiana de todos nosotros pero sí se da [...] en la literatura y es ahí donde lo fantástico puede alcanzar uno de sus puntos más altos. (p. 86)

²⁰ El ponente de “El sentimiento de lo fantástico” menciona esta característica cuando asegura que “La noche boca arriba” (*Final del juego*) ilustra esta inversión o polarización de valores.

Cortázar puntualiza que no a todos les resulta posible experimentar esta inversión de papeles en la realidad, pero sí puede ocurrir en el plano de la ficción, y con el fin de explicar cómo transpone esa situación al medio escrito, apela, una vez más, a su capacidad personal para percibir lo fantástico, esa permeabilidad gracias a la cual ambas dimensiones, reales e irreales, pueden ocupar el mismo espacio. Así narra Cortázar a uno de sus estudiantes cómo se le ocurrió la historia: “[E]stando solo en casa al atardecer estaba leyendo un libro [...], y en un momento dado en que había una situación dramática que sucedía en una casa vacía donde había un personaje [...], la imaginación me hizo pensar: «¡Qué curioso sería si ahora, en vez de leer esto que voy a seguir leyendo, me sucediera a mí!»” (p. 86). En situación análoga y ordinaria sintió el *Einfühlung*” (identificación, empatía) de los teóricos románticos; se le pasó por la cabeza que podía producirse un desplazamiento de la realidad. No se trata de que sintiera lo fantástico como ocurría a veces, cuando viajaba en metro o en avión. En este caso el elemento fantástico irrumpió en su vida como una idea —Cortázar contempla la posibilidad de convertirse en el protagonista de su propia historia—, que transcurre en el plano de la ficción. En otras palabras, parece que el escritor distingue entre “sentimiento de lo fantástico”, definido como “excepción” ilógica que irrumpe en su vida ordinaria, y “sentimiento de lo fantástico” como imagen o pensamiento que le aborda de manera consciente en un momento preciso, y que se traduce igualmente en la oportunidad de redactar una historia. La concepción y escritura de “Instrucciones para John Howell” supone un claro ejemplo de ambas acepciones.

EL SENTIMIENTO DE LO FANTÁSTICO SEGÚN CORTÁZAR EN “INSTRUCCIONES PARA JOHN HOWELL”

La correspondencia publicada del autor, aparte de permitir una recreación de la época que está viviendo y de asomarnos al momento exacto en el que se imagina la historia, nos da a conocer el proceso mediante el cual trasvasa su sentimiento de lo fantástico a la composición del relato. En sus cartas de finales de 1964, Cortázar revela que ha estado buscando conscientemente situaciones que le hagan sentir lo fantástico para así transcribirlo en los cuentos de una nueva colección. Así pues, en una de las cartas

remitidas a su amiga Edith Aron, Cortázar le comenta que una breve estancia en Londres, del 6 al 16 de diciembre de 1964, le ha venido bien “para poner en orden algunas ideas y planes para cuentos que quiero escribir” (Cortázar, 2012, 2, p. 623). Cortázar había precisado más en su correspondencia con Porrúa. En una carta del 4 de diciembre, Cortázar anuncia que detrás de su inminente “excursión” se encuentra el deseo de asistir al Aldwych Theatre para ver: “la pieza de Weiss, montada por Peter Brook, *El asesinato de Marat puesto en escena por el Marqués de Sade y representado por los locos del asilo de Charenton*” (2012, 2, p. 615).²¹ Su entusiasmo por la obra es tal que, sin haberla visto, se la describe a Porrúa en los siguientes términos: “Parece que es una de las cosas más grandes que se han hecho en el teatro, y que responde punto por punto a los ideales del théâtre de la cruauté que el pobre Antonin Artaud no puedo ver nunca realizados” (p. 615). Para llegar a tal juicio valorativo Cortázar se habría inspirado en las conversaciones que había mantenido con su amigo y escritor, el argentino Arnaldo Calveyra, quien le había incluso reservado asiento en primera línea de balcón. Será Calveyra, además, con quien Cortázar se siente obligado a compartir las sensaciones experimentadas unas pocas horas después de haber asistido al Aldwych Theatre. “Salí partido en mil pedazos”, le confiesa, “caminé hasta ahora en que he vuelto al hotel a descansar un poco. Me pregunto si podré dormir, pero qué importa” (p. 617). Resulta interesante observar que, en los meses sucesivos, Cortázar hará hincapié en esta emoción que le había embargado. En la carta remitida a Aron, fechada justo el día después de su regreso de Londres, el 17 de diciembre de 1964, escribe: “me quedé tan trastornado que todavía no he reaccionado del todo” (p. 624); un mes más tarde, en enero de 1965, le comenta a Porrúa, que abandonó el teatro: “en un estado de avanzada estupidez” (Cortázar, 2012, 3, p. 30); y en junio de 1965, reitera a su amigo, el traductor francés Jean Barnabé que: “[p]ara mí ha sido el espectáculo teatral más extraordinario de mi vida” (p. 115). El énfasis de Cortázar en estos fragmentos —“en mil pedazos”, “trastornado”, “estado de avanzada estupidez”— puede entenderse como retrato personal de ese sentimiento de la intrusión de lo fantástico en su vida. Pero existe

²¹ Esta obra de “teatro dentro del teatro” de 1963 del dramaturgo alemán Peter Weiss es sobre todo conocida como *Marat/Sade*, por la adaptación de Peter Brook para la Royal Shakespeare Company. Cortázar se la resume a Porrúa en una de sus cartas; véase el tercer volumen, 2012, p. 30.

otro detalle fundamental; en este caso sabemos que Cortázar se había estado preparando para experimentar esas sensaciones, parece que había seleccionado la obra que iba a ver a Londres con el fin de capturarla por escrito.

Esta hipótesis se desprende de las cartas que Cortázar le escribe a Porrúa entre diciembre de 1964 y enero de 1965. Cortázar confiesa que la idea de un nuevo relato le había caído “de golpe, al salir del Aldwych Theatre” (Cortázar, 2012, 3, p. 30) y que, anonadado tras salir del edificio, había comenzado a esbozar “uno de esos cuentos que solamente [me salen] cada tanto [...] [,] en un pub de Charing Cross” (2012, 2, p. 622).²² Cortázar se había puesto de inmediato a escribirlo, y terminar el borrador le había llevado cerca de un mes. “[Lo] escribí de vuelta [en París]”, le cuenta a Porrúa en este sentido, “y [...] está a la espera de una última revisión; te lo mandaré pronto para que me digas cómo te suena” (2012, 3, p. 30). Durante este período Cortázar incluso organiza un segundo viaje a Londres para ver la obra con su esposa, Aurora Bernárdez. Suponemos que toma la decisión de compartir la experiencia y examinar tanto su reacción como la de Bernárdez; es decir, Cortázar quizá deseaba revivir las primeras sensaciones, el impulso inicial bajo el que había concebido su nuevo relato y revisar el borrador a tenor de nuevas sensaciones o ideas. Meses más tarde, en mayo de 1965, el escritor le explicará a otro amigo, el escritor uruguayo Ángel Rama, hasta qué punto la génesis de su cuento está emparentada con las emociones que sintió como público de la obra: “nació mientras yo estaba en el Aldwich [sic] Theatre, todavía bajo la terrible y maravillosa impresión del Sade-Marat dirigido por Peter Brook. Es tal la participación que Brook exige del público, que de golpe no me pareció absurda la posibilidad de que me vinieran a buscar para meterme en el escenario” (2012, 3, p. 106). Este pasaje nos remite igualmente a la manera en la que Cortázar define su sentimiento de lo fantástico en conexión con el “Einfühlung” (identificación, empatía) de los teóricos románticos; su capacidad de transformarse o adoptar la perspectiva del

²² Esta no era la primera vez que a Cortázar se le ocurría una historia mientras disfrutaba de una representación en público. Se sabe que concibió sus “cronopios” mientras escuchaba a Igor Stravinsky en el Théâtre des Champs-Élysées, y que las historias de “Las ménades” y “La banda” (*Final del juego*) se le pasaron por la cabeza en otros dos conciertos, uno de ellos en la Cinéma Opéra de París (Cortázar, 2010, pp. 64, 69, 83).

otro. Es una sensación que le invade, que irrumpe en la realidad de su vida y que, además, tal y como afirma en esta carta, le permite invertir dos dimensiones.

La posibilidad de que le pidan subir a escena puede compararse además con la idea que le ronda mientras lee la historia que le impulsó a escribir “Continuidad de los parques”. Como mencionábamos anteriormente, en estos dos cuentos fantásticos (“Instrucciones para John Howell” y “Continuidad de los parques”), Cortázar cumple con una de las características definidas a posteriori en sus clases de literatura en Berkeley: la inversión de roles; de lector a protagonista y de espectador a actor. Asimismo, el escritor vuelve a cumplir otro de los rasgos comunes del género. Si nos centramos en “Instrucciones para John Howell”, Cortázar tenía diversas opciones a su disposición a la hora de desarrollar el argumento. Podría, por ejemplo, haber creado una historia realista con tintes humorísticos; un espectador que se ofrece voluntario para interpretar el personaje, que se confunde continuamente o que, contra todo pronóstico, se desenvuelve muy bien. Por el contrario, Cortázar se adentra en la historia manteniéndose fiel al “sentimiento” de lo fantástico que desea volcar al medio escrito: enmascara la comedia, la convierte en tapadera para cometer un asesinato que involucrará directamente al protagonista, Rice, el espectador-actor. Esta noción de fatalidad, elemento definitorio del género fantástico según Cortázar, entra en escena en el segundo acto, en el minuto en el que la actriz que interpreta a Eva, la mujer del personaje John Howell, le murmura a Rice en el oído: “No dejes que me maten” (Cortázar, 1995, p. 572). Debemos señalar a este respecto que, tal y como Cortázar explica en sus clases de Berkeley, la muerte o su posibilidad se manifiestan como uno de los desenlaces más certeros del cuento fantástico. Lo que ocurrirá a continuación es que la actriz implora a Rice que permanezca a su lado hasta el final de la obra para evitar que la asesinen, y este decide violar todas las instrucciones de escena. Algunos críticos, como Alazraki, han calificado la postura y las acciones de Rice-Howell como ejemplo de una “transgresión del orden” por la cual recibirá castigo. Cuando la fatalidad comienza a desencadenarse —asesinato de la actriz, expulsión de Rice del teatro— se genera un escenario de pesadilla. Al ver peligrar su vida,

y por temor a que le acusen de asesinato, Rice escapa corriendo de esa situación “absurda” que ha transformado a un simple espectador en actor y presunto asesino.²³

En un intento por transmitir esta sensación de estupor y desasosiego del espectador-actor Rice-Howell, Cortázar se vuelca en el desarrollo del argumento —cómo fuerzan a Rice a interpretar el papel de John Howell y cómo este intenta evitar el asesinato de la actriz— para conseguir desconcertar al lector. En la carta de mayo de 1965 que le escribe a Rama, Cortázar concreta qué técnica narrativa ha aplicado para conseguir tal efecto: no añadir “ni un solo punto y aparte; se trata de repetir, en el ánimo del lector, esa misma ‘posesión’ total que sufre el personaje del relato. Por eso opté por los diálogos insertados en el cuerpo de la acción, y por lo tanto entre comillas. Todo eso, creo, tiene alguna importancia para que el relato alcance su sentido verdadero” (Cortázar, 2012, 3, p. 106). Así, “Instrucciones para John Howell” se nos presenta con una estructura muy particular, en la que la historia progresa a lo largo de varias páginas sin una simple interrupción; es decir, un texto de una tirada, libre de párrafos, lo cual le niega al lector un respiro mental o visual. En varias cartas redactadas mientras escribía “Instrucciones para John Howell” y otros cuentos incorporados finalmente a *Todos los fuegos el fuego* (1966), Cortázar hace referencia a este ejercicio técnico que califica de “vertiginosidad”, y al cual se habría sometido para ponerse a prueba como escritor.²⁴ En este sentido, en julio de 1965, Cortázar le escribe a su amigo el director de cine Manuel Antín que: “[h]ay relatos bastante vertiginosos como experiencia (y experimento) [que] [...] [d]ejarán bastante ‘en

²³ Destacamos el adjetivo “absurdo”, que Cortázar utiliza en la oración con la que se inicia el cuento: “Pensándolo después —en la calle, en un tren, cruzando campos—, todo eso hubiera parecido absurdo” (Cortázar, 1995, p. 570). En una mente racional como la de Rice, “absurdo” significa momento interpretado como ilógico o imposible, la percepción del mundo desde su punto de vista justo antes de que le obliguen a subir a escena para convertirse en otro, en el personaje de John Howell. Cortázar también parece autocitarse en su carta de 1965, cuando escribe a Rama que “no me pareció absurda la posibilidad de que me vinieran a buscar para meterme en el escenario” (2012, 3, p. 106).

²⁴ Después de escribir *Rayuela* Cortázar se planteó una nueva meta, un “gran juego”, tal y como le comenta a su amigo, el escritor cubano Antón Arrufat, en una carta de abril de 1965. Cortázar le confía que la redacción de sus últimos cuentos le habían servido como práctica para continuar con: “otra Rayuela vertiginosa que me anda por la cabeza” (2012, 3, p. 80). Cortázar reitera este objetivo personal de crear textos innovadores, y de haberse estado preparando al escribir las historias que finalmente se publicarían como *Todos los fuegos el fuego*, en otra reveladora carta que precede a la Arrufat. En julio de 1964 expresa su deseo de producir una obra experimental que dividiría en dos partes. La primera la constituirían los nuevos cuentos que había escrito hasta la fecha y la segunda; una novela relacionada con estos. Para más información, remitimos a Cortázar, segundo volumen de sus cartas, 2012, p. 541.

el aire' a muchos lectores, pero eso no tiene importancia; a mí me gustan y creo que ninguno es inútil para lo que sigo buscando" (2012, 3, p. 134). Igualmente, en una entrevista concedida a Margarita García Flores, con motivo de la reciente publicación de *Todos los fuegos el fuego*, Cortázar reconoce que una de sus principales intenciones radicaba en infringir o transgredir "las nociones habituales del tiempo y el espacio"; indicación que evoca una de las características que para él definen el género: "la irrupción de lo fantástico en la modalidad temporal". Cortázar enfatiza que uno de los elementos recurrentes en el mismo volumen de cuentos, que puede rastrearse también en "El otro cielo" y "Todos los fuegos el fuego", consiste en que los personajes traten: "[e]l espacio [...] [como] su cómplice, a veces su adversario. Los hombres se desplazan y se mueven en esos cuentos con arreglo un poco [...] a mi sospecha de un futuro" (García Flores, 1967, p. 12). Si aplicamos esta afirmación a "Instrucciones para John Howell" observamos que Rice abandona la platea por el escenario y que, tras su desaparición de este y el asesinato de la actriz, el futuro que Cortázar ha "sospechado" o tiene en mente para su protagonista no es otro que el "ananké", la fatalidad o el destino funesto.

CONCLUSIONES

El punto anterior demuestra que, tal y como se ha intentado exponer en este breve análisis sobre "Instrucciones para John Howell", aunque Cortázar concibe lo fantástico como sentimiento que le sobreviene de manera natural desde su infancia, también sale a buscarlo; ha conseguido "dominarlo" y trasladarlo al medio escrito. Cortázar recrea conscientemente sensaciones de incredulidad y desasosiego valiéndose de historias y ciertas técnicas literarias que, él espera, inspirarán o provocarán en sus lectores una aproximación a ese sentimiento. En "Instrucciones para John Howell" utiliza características que más tarde, en sus clases de Berkeley, determinaría como fantásticas, y entre las que se incluyen la irrupción de lo fantástico de manera que no exista división racional entre lo real y lo fantástico, la fatalidad irremisible y la inversión de roles —en el caso que nos ha ocupado, la de espectador y actor. Uno de los aspectos más significativos de "Instrucciones para John Howell" reside además en la existencia de una línea

ininterrumpida en la que, para Cortázar, lo real y lo fantástico coinciden; su ficción se extiende hasta infiltrarse en su vida ordinaria. La carta que le envía un estudiante que dice llamarse John Howell demuestra que la realidad puede tener origen en la ficción. Realidad y ficción pueden superponerse, desdoblarse, invertirse. Su relato “Instrucciones para John Howell” había dado comienzo en el Aldwych Theatre de Londres, donde había experimentado la sensación de lo fantástico y había fantaseado con la posibilidad de subirse al escenario en aquel momento para actuar en la adaptación del *Marat/Sade* de Peter Brook. Esta historia termina desarrollándola por escrito y cobra vida gracias a la historia del joven americano, John Howell, quien le cuenta que se vio obligado a participar en una obra de teatro, una coincidencia extraordinaria e inusual que Cortázar atribuye a su dimensión real de lo fantástico.

Cabría igualmente la posibilidad de que Cortázar se quedara con la carta por conveniencia. En sus entrevistas y correspondencia publicadas se autorretrata como un escritor con una habilidad innata para sentir el mundo de manera singular; es poseedor de un don que lo asemeja a Poe y lo diferencia de Caillois, de Lovecraft y de cualquier otro autor que intente definir el género y escriba historias fantásticas sin realmente sentir lo fantástico como él. Guardarse la carta constituye un guiño a su remitente, a un amigo como Calveyra, Aron, Barnabé o a cualquier otro de sus amigos y conocidos a quienes posiblemente contó su experiencia del Aldwych Theatre. Se trataría quizá de un remitente cercano a Cortázar; sabía que el escritor decía creer en la irrupción de lo ilógico y lo excepcional en su vida cotidiana y que, sin embargo, había viajado a Londres para sentir lo fantástico cuando podía perfectamente haberse quedado en París para experimentarlo. Ante las dudas, la carta acredita las coincidencias inexplicables en las que Cortázar dice creer. Constituye una prueba de peso de que daba por ciertas esas casualidades, como también daba por cierto que percibía lo fantástico, y hoy en día se encuentra impresa a disposición de cualquier lector que se pregunte si realmente Cortázar experimentaba lo fantástico, cómo y por qué.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, JAIME. (1983). *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ GARRIGA, CARLES Y AURORA BERNARDEZ. (2014). *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*. Madrid y Buenos Aires: Alfaguara.
- ANÓNIMO. (1974). "Asalto a Julio Cortázar". *Prensa Latina*, pp. 28-32.
- ANÓNIMO. "El sentimiento de lo fantástico". *Casa digital del escritor Luis López Nieves*. Recuperado de <<http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>>. Fecha de consulta 15 de septiembre de 2020.
- BARRENECHEA, ANA MARÍA. (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*. Vol XXXVIII, Núm. 80, pp. 391-403.
- BATALLÁN, LORENZO. (1976). "Cuanta más imaginación se tiene más tiempo se tiene". Caracas: *El Nacional*.
- BERG, MARY G. (1999). "Julio Cortázar", en Lois Davis Vines (Ed.). *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Iowa: University of Iowa Press, pp 227-232.
- BJURSTRÖM, C. G. (1970). "Entrevista con Julio Cortázar". *Letra del Ecuador*, pp. 6-10.
- BLÁZQUEZ, ADELAIDA. (1979). "El compromiso de Julio Cortázar". *Triunfo*. Año XXXII, Núm. 834, pp. 49-52.
- CASTRO-KLARÉN, SARA. (1975). "Cortázar, Surrealism, and Pataphysics". *Comparative Literature*, Vol. 27, Núm. 3, pp. 218-236.
- _____. (1980). "Julio Cortázar, lector". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ns. 364-366, pp. 11-36.
- _____. (1983). "Desire, the Author and the Reader in Cortázar's Narrative". *The Review of Contemporary Fiction* 3. 3 , pp. 65-71.
- CORTÁZAR, JULIO. (1994). "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". *Obra crítica*, III. Ed. Saúl Sosnowski, Madrid: Alfaguara, pp. 77-87.
- _____. (1995). "Instrucciones para John Howell", en Cortázar, *Cuentos completos I*. Barcelona: Alfaguara, pp. 570-579.
- _____. (2007). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI.

_____. (2010). *Julio Cortázar: Cartas a los Jonquières*. Ed. Aurora Bernárdez, Carles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

_____. (2012). *Julio Cortázar: Cartas I (1937-54), II (1955-64), III (1965-68), IV (1968-76), V (1977-84)*. Ed. Aurora Bernárdez, Carles Álvarez Garriga. Madrid y Buenos Aires: Alfaguara.

_____. (2013). *Clases de literatura, Berkeley 1980*. Ed. Carles Álvarez Garriga. Madrid y Buenos Aires: Alfaguara.

_____. (2015). *Rayuela*. Barcelona: Punto de lectura.

CRUZ, JULIA G. (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos.

D'HAEN, THEO. (1983). *Text to Reader: A Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortázar and Boon*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.

DÍAZ SOSA, CARLOS. (1975). "Diálogo con Cortázar". *Imagen*, pp. 19-23.

DULOU, JÉRÔME. (2015). "Una carta inédita de Julio Cortázar a Roger Caillois". *Revista de Occidente*, Núm. 412, pp. 33-47.

GALARZA, JAIME. (1973). "Conversación con Julio Cortázar". *Nueva*.

GARCÍA FLORES, MARGARITA. (1967). "Siete respuestas de Julio Cortázar". *Revista Universidad de México*, Núm. 21., 7, pp. 10-13.

GOLOBOFF, MARIO. (2002). *Julio Cortázar y el relato fantástico*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO. (1977). "Un escritor tiene derecho a divertirse". *Cuadernos para el diálogo*, pp. 51-53.

GOYALDE PALACIOS, PATRICIO. (2001). *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: UNED.

HERNÁNDEZ, ANA MARÍA. (1981). *Keats, Poe, and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*. Amsterdam: John Benjamins.

Juan-Navarro, Santiago. (1991). "El lector se rebela: «Instrucciones para John Howell» de Julio Cortázar o la estética de la subversión". *Mountain Interstate Foreign Language Conference Review*, pp. 149-58.

- KLOEPFER, ROLF. (1986). "La libertad del cuento y el potencial del lector: Encuentro con *Rayuela* de Julio Cortázar". *Inri*, Núms. 22-23, pp. 113-30.
- MAC ADAM, ALFRED J. (1988-1989). "*Rayuela*: La cuestión del lector". *Explicación de textos literarios*, Núm. 18, pp. 216-29.
- MESA GANCEDO, DANIEL. (1998). *La emergencia de la escritura: Para una poética de la poesía cortazariana*. Kassel: Reichenberger.
- PERI ROSSI, CRISTINA. (1978). "Un cronopio llamado Cortázar". *Por Favor*, pp. 40-45.
- PETRICH, PERLA. (1975). "Instrucciones para John Howell: Iniciación al extrañamiento". *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Ed. D. Lagmanovich. Barcelona: Hispanoamericana, pp. 139-162.
- PONIATOWSKA, ELENA. (1975). "La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas". *Revista Plural*, Núm. 48, pp. 28-36.
- QUACKENBUSH, L. HOWARD. (1979). "'Instrucciones para John Howell' de Julio Cortázar, un papel en busca de personaje". *The Contemporary Latin American Short Story*. Ed. Rose S. Minc. New York: Senda Nueva, pp. 61-70.
- RAMOS RUIZ, ANUCHKA. (2015). *Estudio de tres colecciones de cuentos de Cortázar: Alguien que anda por ahí, Queremos tanto a Glenda y Deshoras*. España: Universidad de Santiago de Compostela.
- RINCÓN VILLEGAS, CARLOS. (1975). "Lo fantástico es una modulación de lo real". *La Onda*, Núm. 129, pp. 6-8.
- RODRÍGUEZ LUIS, JULIO. (1991). *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*. New York: Garland.
- ROSENBLAT, MARÍA LUISA. (1990). *Poe y Cortázar: Lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila.
- SANJINÉS, JOSÉ HÉCTOR. (1994). *Paseos en el horizonte: Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*. Berlin, Frankfurt: Peter Lang.
- SHIVERS, GEORGE R. (1997). "El tema del hombre en Borges y Cortázar". *Arbor*, Núm. 372, pp. 59-65.
- SORIANO, OSVALDO. (1976). "Cortázar frente a los jóvenes caníbales". *Sucesos*. Buenos Aires, Año1, Núm. 1, pp. 18-22.

"Instrucciones para John Howell" como exponente del...

STANDISH, PETER. (1996). "Magus, Masque and the Machinations of Authority: Cortázar at Play". *Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*. Ed Terry J. Peavler, Peter Standish. New York: State University of New York Press, pp. 75-87.

TROIANO, JAMES, J. (1984). "Theatrical Technique and the Fantastic in Cortázar's 'Instrucciones para John Howell'". *Hispanic Journal*. Vol. 6, Año 1, pp. 111-19.

TZVETAN, TODOROV. (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, tr. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press.

VARELA JÁCOME, BENITO. (1994). "Teoría y práctica del cuento en Cortázar", en Eva Valcárcel, José Ángel Valente (Coords.) *El cuento hispanoamericano del siglo XX: Teoría y práctica*. La Coruña: Universidad de La Coruña, pp.397-412.

VARGAS LLOSA, MARIO. (1965). "Preguntas a Julio Cortázar", *Expreso*, Lima.