

I mondi paralleli di Cortázar: l’Inferno metropolitano

Marina Boglino

Dio pensa e ripensa a quei versi, contempla l’alba e si gode le ultime gocce di quell’ottimo scotch e gli ultimi tiri del sigaro cubano:

Come piangono forse le anime, svegliandosi in corpi neonati, lontani dal cielo.

Letteratura. Quella sì che è roba buona. Bello che l’avessero inventata.

J. Niven, *A volte ritorno*

Si busca un acceso a los infiernos no tenés más que mostrarle algunas de estas cosas. En un plano modesto, claro, pero también el infierno se ha abaratado. Las nekías de ahora: un viaje en el metro a las seis y media o ir a la policía para que te renueven la *carte de séjour*.

Cortázar 2013c: 329.

Quando Horacio Oliveira pronuncia queste parole, il lettore si trova ancora nel *lado de allá* della rayuela di Cortázar, poco prima del passaggio al *lado de acá*. Ma se ha seguito il consiglio dell’autore di leggere il libro ‘a salti’, spostamenti da una parte all’altra ne avrà già percorsi molti, tanto da perdere di vista in quale parte del ‘romanzo’ si trovi. Il *pasaje*, parola chiave

dell'universo cortázariano¹, è anche il modo in cui in Argentina si chiamano i biglietti del treno, del bus, del tram, dell'aereo, di tutti quei mezzi di trasporto che permettono un trasferimento fisico in città e tra le città. Lo stesso *pasaje* attraverso *puentes* che in *Rayuela*, il romanzo che ha consacrato Cortázar e conosciuto in Italia come *Il gioco del mondo*, permette di muoversi da Buenos Aires a Parigi senza imbarcarsi su un volo intercontinentale. I ponti immaginari tra un universo e l'altro ritornano frequentemente anche nei suoi racconti, dimostrandosi l'espedito perfetto per la creazione di mondi paralleli, in cui l'ordinaria concezione del tempo e dello spazio perde qualsiasi tipo di valore e, grazie ai quali, è possibile 'credere' a ogni nuovo luogo costruito. È quel che accade, solo per ricordarne alcuni, in *cuentos* come *Continuidad de los parques*, *Todos los fuegos el fuego*, *La isla al mediodía* o *El otro cielo*².

I mezzi di trasporto si rivelano un veicolo – si può dire, fuor di metafora – particolarmente efficace. È a causa della perdita del suo sassofono in metro che Johnny Carter, dietro cui si cela l'amato jazzista Charlie Parker, nel racconto *El perseguidor*³ elabora il discorso forse più significativo dell'intera storia, ovvero quello sulla relatività del tempo:

Sólo en el méetro me puedo dar cuenta porque viajar en el méetro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos,

¹ Cfr. Cortázar 2014b: XXVIII-XXIX, in particolare si veda *Nel giro del giorno in ottanta mondi*, introduzione di E. Franco al volume che raccoglie tutti i racconti dell'autore argentino in traduzione italiana.

² *Continuidad de los parques* (nella raccolta *Final del juego*, 1956) è basato sulla sovrapposizione fra la realtà e il romanzo che il protagonista sta leggendo; *Todos los fuegos el fuego* (nella raccolta omonima del 1966) racconta su due piani paralleli la storia pubblica di un gladiatore romano e quella privata di una coppia moderna, uniti, solo nella scrittura, da una fiammata finale; *La isla al mediodía* (sempre in *Todos los fuegos el fuego*) sovrappone le due vite dello stesso personaggio protagonista, con effetti sugli altri eventi e personaggi del racconto; in *El otro cielo* (con cui si chiude la raccolta *Todos los fuegos el fuego*) la storia si sviluppa attraverso il passaggio nelle gallerie pubbliche da una Buenos Aires moderna a una Parigi ottocentesca, in cui si muovono avventurieri, prostitute e assassini.

³ Il racconto è stato pubblicato nel 1959 nella raccolta *Las Armas segretas*, ora in Cortázar 2013b: 1, 235-280.

comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (Ivi: 244).

Rivolgendosi al giornalista, critico musicale e suo amico che lo intervista per scrivere la sua biografia, Johnny oppone la precisione e l'artificialità che scandiscono il tempo nella metro al tempo vissuto interiormente dai passeggeri. In questo modo, la metro si rivela, per antitesi, il luogo della dilatazione del tempo, poiché è in quel non-luogo che il musicista prende coscienza della differenza che esiste fra i tempi dei due mondi e che si esprime totalmente nella sua musica. È quando suona che vive quell'*extrañamiento* di cui parla Cortázar che, come accade per molti dei suoi personaggi, concede al musicista di abitare un tempo infinito e fuori dallo spazio:

– Bruno, si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia... Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio... Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontraríamos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...

[...]

Sus conquistas son como sueños, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio. (Ivi: 244-245).

Con lo stesso sentimento di *extrañamiento*, il protagonista di *Una flor amarilla*⁴ scopre sull'autobus 95, muovendosi in una Parigi contemporanea, che gli uomini sono immortali. Il *cuento* è costruito dal punto di vista di un uomo che ha ascoltato la storia narrata dal protagonista, il quale, incontrandolo per caso in un bar, gli racconta l'origine della sua rivelazione. Du-

⁴ Pubblicato nel 1956 all'interno della raccolta *Final del juego*, ora in Cortázar 2013b: 1, 354-359.

rante un viaggio sull'autobus ricorda di aver osservato un ragazzino di tredici anni dall'aria familiare, fino a riconoscere in lui una copia di se stesso bambino:

Parece una broma, pero somos inmortales. Lo sé por la negativa, lo sé porque conozco al único mortal. Me contó su historia en un bistró de la rue Cambronne, tan borracho que no le costaba nada decir la verdad. [...] Contó que en un autobús de la línea 95 había visto a un chico de unos treces años, y que al rato de mirarlo descubrió que el chico se parecía mucho a él, por lo menos se parecía al recuerdo que guardaba de sí mismo a esa edad. Poco a poco fue admitiendo que se le parecía en todo, la cara y las manos, el mechón cayéndole en la frente, los ojos muy separados, y más aun en la timidez. [...] Lo que había empezado como una revelación se organizaba geoméricamente, iba tomando ese perfil demostrativo que a la gente le gusta llamar fatalidad. Incluso era posible formularlo con las palabras de todos los días: Luc era otra vez él, no había mortalidad, éramos todos inmortales.

– Todos inmortales, viejo. Fíjese, nadie había podido comprobarlo y me toca a mí, en un 95. Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo. (*Ivi*: 354-355).

Questa volta è l'autobus a diventare luogo di scoperta, come se solo in una realtà dentro un'altra realtà potesse rivelarsi tale verità: un errore di quella che la gente chiama *fatalidad*, per cui il ragazzino che sarebbe dovuto nascere dopo la sua morte è, invece, già in vita. Per questa ragione il protagonista risulterà essere l'unico mortale, che in quanto tale dovrà morire per lasciare che questo continui a vivere. Perciò, la conclusione del racconto appare quanto mai emblematica del significato che Cortázar attribuisce ai mezzi di trasporto urbani: l'uomo continuerà a passare da un autobus all'altro, senza sosta, alla ricerca di un altro Luc.

All'interno dell'ambiente circoscritto dell'autobus, come quello della metro, che si muove velocemente dentro un contesto altrettanto rapido quale quello della città, si crea una sospensione del tempo che conduce a un rallentamento interno al sistema finzionale e che, naturalmente, avviene

solo nella mente dei personaggi⁵. La forte opposizione tra rapidità della città e dilatazione del tempo data dal microcosmo che si crea in questi spazi è stata ampiamente sfruttata dall'autore, come, per esempio, nei racconti *Omnibus* e *Cuello de gatito negro*⁶. Ma tale ampliamento spaziale e temporale si sviluppa efficacemente proprio entro una dimensione testuale estremamente ridotta, quale quella del *cuento*, in virtù di quelle *intensidad* e *tensión* considerate da Cortázar costitutive dello scrivere breve.

È questo il caso di *Texto en una libreta*, nel quale l'autore argentino costruisce due mondi paralleli sfruttando, dunque, la capacità di 'apertura' del racconto attraverso la costruzione di due universi opposti, dentro i quali trova spazio la proiezione infera della metropoli contemporanea. Il *cuento* apre la seconda parte della raccolta *Queremos tanto a Glenda*, penultimo libro di racconti pubblicato nel 1980 e, come tutte le storie della *recopilación*, anche *Texto en una libreta* si sviluppa secondo un andamento circolare (emblematico, in questo senso, il titolo del racconto che chiude la raccolta, *Anillo de Moebius*), declinato nell'ininterrotto movimento dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto dei *porteños* (gli abitanti della capitale) che quotidianamente entrano ed escono dalla metro di Buenos Aires, il *subte*. Il protagonista e narratore è uno di loro e tutta la narrazione si articola sulla descrizione di ciò che l'uomo – di cui non si conosce il nome – ha osservato in seguito a un evento inquietante volutamente nascosto all'opinione pubblica: tra la fine del 1946 e il principio del 1947, in seguito a un

⁵ A questo proposito si veda il saggio *El sentimiento de lo fantástico*, in cui Cortázar individua negli spostamenti metropolitani dei momenti privilegiati dell'*extrañamiento* da cui ha origine questo particolare 'sentimento'. Il testo è contenuto nella preziosa raccolta di lezioni accademiche che Cortázar ha tenuto tra l'ottobre e il novembre del 1980 in California, all'Università di Berkeley, ora in Cortázar 2013a.

⁶ In *Omnibus* (nella raccolta *Bestiario*, 1951) Clara e il suo compagno di viaggio occasionale non riescono a scendere dall'autobus perché perseguitati dal bigliettaio e controllati dagli altri passeggeri; in *Cuello de gatito negro* (nella raccolta *Octaedro*, 1974) Dina non può trattenersi dallo stringere la mano delle persone che le stanno accanto ma, mentre normalmente viene evitata, Lucho le stringe a sua volta la mano e così prende avvio la loro tanto breve quanto intensa storia.

calcolo dei passeggeri che ogni giorno transitavano nella metro, quattro di loro non risalirono in superficie. Pare, infatti, che:

El lunes de la semana elegida se obtuvo una cifra global básica; el martes la cifra fue aproximadamente la misma; el miércoles, sobre un total análogo, se produjo lo inesperado: contra 113.987 personas ingresadas, la cifra de lo que habían vuelto a la superficie fue de 113.983.⁷

La sparizione turba e preoccupa il protagonista fin dall'inizio, ma considerato l'enorme quantitativo di persone e i limiti intrinseci ai sistemi di controllo, i pochi al corrente del fatto ricondussero tutto a un errore di calcolo. Fu solo durante uno dei consueti spostamenti nella metro Anglo⁸ che, osservando la gente «que se colgaba de las manijas de cuero como reses en los ganchos» (Cortázar 2013b: 372), notò alcune persone che non avevano l'aria di essere dei semplici passeggeri. Da quel momento inizia l'indagine che lo conduce alla teoria di una vita sotterranea, fino a riconoscere in quelle persone scomparse i capostipiti di un mondo che esiste esclusivamente sottoterra, nei treni della metropolitana. Tale ipotesi si accompagna a un forte sentimento di angoscia e paura che, in un primo momento, lo portano a viaggiare solo in superficie, muovendosi unicamente in tram:

Al final de estas conjeturas más bien literarias yo me sentía de nuevo muy solo, yo que ni siquiera tenía conjeturas propias y en cambio un lento calambre en el estómago cada vez que llegaba una boca del subte. Por eso seguí por mi cuenta un camino en espiral que me fue acercando poco a poco, por eso viajé tanto tiempo en tranvía antes de sentirme capaz de volver a Anglo, de bajar de veras y no solamente para tomar el subte. (*Ivi*: 373).

È il narratore stesso a legittimare il lettore a pensare che quello costruito dall'autore sia un Inferno parallelo, tant'è che nelle sue riflessioni

⁷ Il racconto *Texto en una libreta* è contenuto in Cortázar 2013b: 2, 371.

⁸ La linea collega Primera Junta a Plaza de Mayo e Cortázar ne riporta la mappa, così come la si trova nella stazione del *subte*, all'inizio del racconto.

utilizza specificamente la parola «Hades» (*Ivi*: 374). Il protagonista, che registra tutto in una *libreta*, cioè in un taccuino, istituisce da subito una distinzione tra gli abitanti di sopra e quelli di sotto, i quali vengono indicati genericamente con un «ellos» (loro) inequivocabile, a dimostrazione di come abbia avuto immediatamente coscienza dell'alterità delle loro vite:

Aquí hay que decir que de ellos no he tenido la menor ayuda, muy al contrario; esperarla o buscarla hubiera sido insensato. Ellos están ahí y ni siquiera saben que su historia escrita empieza en este mismo párrafo. Por mi parte no hubiera querido delatarlos, y en todo caso no mencionaré los pocos nombres que me fue dado conocer en esa semana en que entré en su mundo; si he hecho todo esto, si escribo este informe, creo que mis razones fueron buenas, que quise ayudar a los porteños siempre afligidos por los problemas del transporte. Ahora ya ni siquiera eso cuenta, ahora tengo miedo. (*Ivi*: 373).

Gli espliciti connotati infernali, inoltre, non mancano: innanzitutto la collocazione sotterranea e la relativa assenza di luce, che ha reso gli abitanti pallidi come «leucocitos» (*Ivi*: 374) e per questo riconoscibili in mezzo alle altre persone. Servendosi dell'espedito metaletterario che fa coincidere, nella finzione narrativa, il narratore con lo 'scrittore' della *libreta*, l'autore, attraverso le reazioni emotive del protagonista, descrive gli uomini del mondo sotterraneo. Infatti, avendo appurato che provengono dal mondo di sopra, la voce narrante sembra voler esprimere al tempo stesso una costante vicinanza mista a repulsione nei loro confronti: «Son tan pálidos, proceden con tan manifiesta eficiencia; son tan palidos y están tan tristes, casi todos están tristes» (*Ibidem*). Uno degli elementi di cui è assolutamente certo è che *ellos* non si sono installati in una zona precisa della metro, non hanno creato un rifugio nascosto dove incontrarsi, bensì vivono spostandosi da un treno all'altro al fine di mantenere l'anonimato. Allo stesso scopo, ognuno di loro non fa mai più di un viaggio sulla stessa vettura in modo da non richiamare l'attenzione:

El programa consiste en una alteración tal de trenes y de coches que un encuentro es prácticamente imposible y sus vidas vuelven a distanciarse hasta el fin de semana. Presumo – todo esto he llegado a

entenderlo después de tensas proyecciones mentales, de sentirme ellos y sufrir o alegrarme como ellos – que esperan cada domingo como nosotros allá arriba esperamos la paz del nuestro. Que el Primero haya elegido ese día no responde a un respeto tradicional que me hubiera sorprendido en ellos; simplemente sabe que los domingos hay otro tipo de pasejeros en el subte, y por eso cualquier tren es más anónimo que un lunes o un viernes. (*Ivi*: 376-377).

Il mondo sotterraneo deve, insomma, essere celato agli abitanti di sopra. Esiste, peraltro, un'organizzazione interna a capo della quale il protagonista suppone esserci il primo uomo rimasto sottoterra in quel fatidico giorno, quando tutto ebbe inizio, mentre gli altri tre viaggiatori scomparsi erano donne. Pertanto, tutti gli uomini inferi seguono delle istruzioni ben definite affinché il loro mondo non venga scoperto, ma non è chiaro se queste direttive provengano dal «Primo» o da qualcun altro di cui non si conosce assolutamente nulla. Quel che è certo è che i problemi che devono affrontare nell'organizzare la loro vita sono gli stessi degli altri uomini, ma con le aggravanti che derivano dall'impossibilità di usufruire dei mezzi del mondo di sopra: hanno necessità di procurarsi del cibo, il vestiario e di riposare. Non solo i bisogni primari sono gli stessi, anche i sentimenti e le disposizioni dell'animo non sembrano essere cambiate:

Ellas se compran pañuelitos, pequeños juguetes, llaveros, todo lo que cabe en los quioscos y los bolsos. A veces bajan en Lima o Perú y se quedan mirando las vitrinas del andén donde se exhiben muebles, miran largamente los armarios y las camas, miran los muebles con un deseo humilde y contenido, y cuando compran el diario o *Maribel* se demoran absortas en los avisos de liquidaciones, de perfumes, los figurines y los guantes. También están a punto de olvidar sus instrucciones de indiferencia y despego cuando ven subir a las madres que llevan de paseo a sus niños; dos de ellas, las vi con pocos días de diferencia, llegaron a abandonar sus asientos y viajar de pie cerca de los niños, rozándose casi contra ellos; no me hubiera asombrado demasiado que le acariciaran el pelo o les dieran un caramelo, cosas que no se hacen en el subte de Buenos Aires y probablemente en ningún subte. (*Ivi*: 379).

Emblematico, dunque, l'incontrollabile istinto materno delle donne che il protagonista ha osservato mantenersi ostinatamente in piedi accanto a un bambino solo per poterne percepire la presenza. Allo stesso modo, anche la nostalgia per la cura della propria femminilità conferma la natura umana degli abitanti del mondo di sotto; tuttavia, se la vicinanza emotiva del protagonista si giustifica con la condivisione di un'origine comune, la repulsione è causata dal potenziale pericolo che questi uomini rappresentano. Infatti, grazie alla sua osservazione, ha potuto appurare come il numero degli abitanti del 'dentro' aumenti costantemente, condizione che permette loro di prendere via via il controllo dei treni che trasportano i normali passeggeri. Questa consapevolezza si raggiunge, però, nelle ultime pagine del racconto, in cui anche l'andamento della narrazione si fa più rapido e angosciato: ma, alla preoccupazione già forte, si aggiunge un evento definitivamente turbativo che condurrà il protagonista ad allontanarsi nuovamente dal *subte* e a rifugiarsi nel suo taccuino. Quando cioè, in una normale giornata di traffico dei passeggeri, assiste al suicidio di una di «ellas»: proprio a un passo dalla rivelazione delle dinamiche e degli intenti che muovevano quegli uomini, un evento così 'umano', spaventosamente ordinario nei sotterranei della metro, lo obbliga a desistere:

Para ese entonces – hablo casi de ahora – ellos tenían trenes en su posesión y creo, sin seguridad, que un puesto en las cabinas de coordinación de Primera Junta. Un suicidio abrevió mis últimas dudas. Esa tarde había seguido una de ellas y la vi entrar en la casilla telefónica de la estación José María Moreno. [...] Oí pocas cosas, llorar, un ruido de bolso abriéndose, sonarse, y después: «Per el canarino, ¿vos lo cuidás, verdad? ¿Vos le das el alpiste todas las mañanas, y el pedacito de vanilla?» Me asombró esa banalidad, porque esa voz no era una voz que estuviera transmitiendo un mensaje basado en cualquier código, lágrimas mojaban esa voz, la ahogaban. Subí a un tren antes de que ella pudiera descubrirme [...]. Ella se tiró después de persignarse (dicen); la reconocí por los zapatos rojos y el bolso claro. (*Ivi*: 380).

Così Cortázar propone un mondo infernale ancora una volta sotterraneo, buio e angoscioso. Ma la catabasi congeniata dall'autore non conduce fuori dal mondo degli uomini, al contrario, lo inserisce in una delle costruzioni simbolo della modernità umana, quella appunto della metropolitana. All'interno, cioè, di quello che rientrerebbe, secondo un luogo comune abbastanza diffuso, nella categoria dei 'non-luoghi', definizione con la quale ci si riferisce a quegli spazi reali e artificiali costruiti con una specifica funzione sociale, come appunto la metro (ma anche le stazioni, gli aeroporti e via dicendo), ma all'interno dei quali, trattandosi di luoghi di passaggio, gli esseri viventi perdono la loro individualità⁹. La coincidenza tra città e mondo infernale non potrebbe essere più evidente: nel regno sotterraneo del *subte* entrano ed escono continuamente tutti gli uomini, tutti i giorni e senza averne coscienza. Il fatto stesso che proprio i primi abitanti dell'Inferno della metro arrivino dal mondo di sopra lascia intendere che la loro sorte potrebbe toccare, e via via sta toccando, a chiunque altro. Tale aspetto crea, dunque, un'omogeneità tra la popolazione della città e quella della metro: il *pasaje* da un tipo di vita all'altro avviene in maniera tanto graduale e progressiva che il vero elemento in grado di differenziare coloro che nell'Inferno fanno di viverci – e per questo ne soffrono – e chi nell'Inferno prima o poi ci vivrà, ma ancora non lo sa, è la consapevolezza.

È, dunque, questo il canale privilegiato attraverso il quale il protagonista riesce a scorgere – come se si trovasse in possesso di una superiore lente di osservazione¹⁰– gli abitanti 'alieni', i quali altro non sono che esseri della sua stessa specie ormai coscienti della propria condizione infernale; ma non come se si trattasse di un passaggio successivo alla vita umana, bensì intrinseca a questa, connaturata alla vita stessa. Per questa ragione

⁹ L'osservazione del modo in cui gli uomini si relazionano con i non-luoghi urbani rappresenta, infatti, una componente assai stimolante per la creatività cortázariana, tanto che l'autore stesso ricorda di aver sperimentato sulla sua pelle le aperture offerte alla fantasia da quei luoghi, in particolare proprio nel *subte*. A questo proposito si veda ancora una volta il già citato *El sentimiento de lo fantástico*.

¹⁰ L'espedito degli occhiali da sole che permettono di vedere gli alieni in mezzo a noi è stato esplicitamente utilizzato nel film *Essi vivono* (1988), diretto da John Carpenter e liberamente tratto dal racconto *Alle otto del mattino* (*Eight O'Clock in the Morning*, 1963) di Ray Nelson.

l'alieno non vive in un mondo altro, invisibile e irraggiungibile, ma in mezzo agli uomini, nello spazio e nel tempo di cui tutti abbiamo esperienza¹¹. Cortázar sembra, così, proporre una realtà parallela che è impossibile dissociare da quella dall'universo cittadino, perché composta da due luoghi che non potrebbero esistere indipendentemente l'uno dall'altro. Perciò il dramma diventa insolubile: l'Inferno è stato creato dagli stessi uomini, compreso il protagonista, che vedendolo (o avendone più semplicemente per la prima volta una chiara percezione) ne sono terrificati, e diventano, così, inconsapevoli vittime della loro stessa creazione.

La volontà di allontanarsi dall'Inferno sotterraneo nel momento in cui la rivelazione della verità sembra essere così vicina scaturisce, dunque, dal terrore connesso al riscontro della progressiva invasione in atto, cominciata, però, chissà quanto tempo prima: la scoperta e la relativa presa di coscienza si raggiunge, infatti, attraverso una coincidenza, e cioè quella per la quale alcuni uomini sono scomparsi casualmente nei giorni del controllo dei passeggeri, ma è impossibile affermare con sicurezza che le sparizioni abbiano avuto inizio proprio in quel giorno. Tutt'altro: alla luce della graduale occupazione dei treni della metro e della vita condotta dagli uomini di sotto non si può che supporre che il processo abbia avuto inizio molto tempo prima o, ancora più verosimilmente, che le sparizioni siano sempre esistite e, così, quella 'conversione', quel passaggio di vite potrebbe aver avuto origine con il mondo stesso. La scoperta di tale coincidenza non viene rivelata esplicitamente nel racconto ma è, piuttosto, intrinseca alla rinuncia del protagonista di continuare la ricerca; scelta che si definisce, in questo modo, come una autodifesa dal mondo cui sa di appartenere e dal quale vorrebbe, per quanto gli è concesso, volontariamente fuggire: ma l'evasione non può che essere impedita dalla consapevolezza raggiunta

¹¹ La convivenza nel medesimo ambiente delle due specie, quella umana e quella aliena, è, infatti, un presupposto piuttosto diffuso nella letteratura fantascientifica, così come già mostrato parecchi anni prima dal romanzo di Jack Finney *The Body Snatchers* (1954), in Italia conosciuto con il titolo *L'invasione degli ultracorpi* o *Gli invasati* e di cui esistono diverse trasposizioni cinematografiche.

tramite l'osservazione dell'altro', che oramai lo ha condotto ad avere inesorabile coscienza di quello che succede e continuerà a succedere a tutti, tutti i giorni. Insomma, che questo «reino crepuscolar» (Cortázar 2013b: 2, 374) sia nato con la vita umana, magari sotto altre sembianze, forse simili a delle infinite gallerie oscure, rappresenta un'ipotesi consistente che in nessun modo si può avere la presunzione di escludere. Se Calvino, dunque, negli stessi anni ci invita a ricercare nell'inferno che ci circonda chi o cosa inferno non è, Cortázar riporta questa scoperta all'interno di una dimensione tutta interiore, tralasciando o addirittura negando la possibilità che degli sprazzi di non-inferno possano esistere, mostrando come prima o poi, anche ciò che poteva sembrare non esserlo, lo sarà. La profondità metropolitana si fa, così, metafora di una condizione umana difficilmente decifrabile ma senza dubbio pervasa e universalmente coincidente con il mondo degli Inferi, motivo per cui la ricerca di «chi o cosa inferno non è» non può che rivelarsi vana. Ed è simbolicamente questa consapevolezza a condurre il protagonista alla resa di fronte all'impossibilità di scoprire come gli abitanti del mondo di sopra abbiano potuto trasformarsi in esseri infernali: la rivelazione delle loro nature, perfettamente identiche e immutabili, parla chiaro e dichiara in tutta la sua evidenza che tra vita e inferno – mai come ora pervaso a sua volta di mondanità – non esiste differenza.

Bibliografia

- Alazraki 1985 = J. Alazraki, *Los últimos cuentos de Julio Cortázar*, "Revista Hibernoamericana", 130-131, enero-junio 1985, pp. 21-45.
- Barthes 1980 = R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Bompiani, Milano 1980.
- Bégue 1972 = C. Bégue, *Antología del joven relato latinoamericano*, Fabril, Buenos Aires 1972.
- Berrenechea 1972 = A. M. Berrenechea, *La estructura de 'Rayuela' de Julio Cortázar*, in J. Lafforgue (a cura di), *Nueva novela latinoamericana*, Paidós, Buenos Aires 1972, pp. 222-247.
- Brasca 1996 = R. Brasca, *Dos veces bueno: Cuentos brevísimos latinoamericanos*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires 1996.
- Cairolí 1986 = I. Cairolí, *Latinoamérica contemporánea: identificación de la narrativa latinoamericana. Narradores argentinos*, Temática, Buenos Aires 1986.
- Campra 1982 = R. Campra, *América Latina. L'identità e la maschera*, Editori Riuniti, Roma 1982.
- Castro-Klaren 1980 = S. Castro-Klaren (intervista), *Julio Cortázar, lector*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 364-366, octubre-diciembre 1980, pp. 11-36.
- Conzeco-Cortés 1980 = L. Conzeco-Cortés, *Cortázar: las sorpresas de lo cotidiano*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 364-366, octubre-diciembre 1980, pp. 354-361.
- Cortázar 2004a = J. Cortázar, *Obra Crítica I*, a cura di S. Yurkievich, Suma de Letras Argentina, Buenos Aires 2004.
- Cortázar 2004b = J. Cortázar, *Obra Crítica II*, a cura di J. Alazraki, Suma de Letras Argentina, Buenos Aires 2004.
- Cortázar 2004c = J. Cortázar, *Obra crítica III*, a cura di Saúl Sosnowsky, Suma de Letras Argentina, Buenos Aires 2004.

- Cortázar 2004d = J. Cortázar, *Último round*, Siglo XXI Editores, México 2004.
- Cortázar 2007 = J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI Editores, Madrid 2007.
- Cortázar 2013a = J. Cortázar, *Clases de literatura*, a cura di C. A. Garriga, Alfaguara, Buenos Aires 2013.
- Cortázar 2013b = J. Cortázar, *Cuentos completos*, Alfaguara, Buenos Aires 2013.
- Cortázar 2013c = J. Cortázar, *Rayuela*, a cura di A. Amorós, Ediciones Cátedra, Madrid 2013.
- Cortázar 2014a = J. Cortázar, *Bestiario*, a cura di E. Franco, Einaudi, Torino 2014.
- Cortázar 2014b = J. Cortázar, *I racconti*, a cura di E. Franco, Einaudi, Torino 2014.
- Cruz Pérez 1995 = F. J. Cruz Pérez, *Entre decir y hacer, Julio Cortázar, "Cuadernos Hiaspanoamericanos"*, 541-542, julio-agosto 1995, pp. 171-190.
- De los Ríos 2008 = V. De los Ríos, *Fotografía, cine y traducción en Las Babas del diablo*, "Revista chilena de literatura", 71, abril 2008, pp. 5-27.
- Duprat 1997 = A. Duprat, *Relato en el espejo*, Academia del Sur, Buenos Aires 1997.
- Génette 1997 = G. Génette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997.
- Intonti 1996 = V. Intonti (a cura di), *L'arte della short-story. Il racconto angloamericano*, Liguori, Napoli 1996.
- Intonti 2003 = V. Intonti (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico-critico sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, dal Sud, Modugno 2003.
- Libertella 1977 = H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Monte Avila, Buenos Aires 1977.
- Lorenz 1972 = G.W. Lorenz, *Diálogo con Latinoamérica: Panorama de una literatura del futuro*, Pomaire, Santiago 1972.

- Mediano Cano 1992 = F. Mediano Cano, *Julio Cortázar: la responsabilidad del escritor*, "Revista Universidad Pontificia Boliviana", 42, 136, julio 1992, pp. 46-59.
- Orphée 1960 = E. Orpheé, *Julio Cortázar: Las armas secretas*, "Revista Sur", 265, julio-agosto 1960, pp. 51-54.
- Clerigo Quiroga 1980 = M. Clerigo Quiroga, «Los Relatos», *ese universo... de Julio Cortázar*, "Cuadernos Hispanoamericanos", 364-366, octubre-diciembre 1980, pp. 379-391.
- Saítta 2000 = S. Saítta (a cura di), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, IX, Emecé, Buenos Aires 2000.
- Sarlo 2007 = B. Sarlo, *La novela esperada*, in *Escritos sobre literatura argentina, Siglo Veintiuno*, Buenos Aires 2007.
- Schujer 1993 = S. Schujer, *Cuentos cortos, medianos y largos*, Colihe, Buenos Aires 1993.
- Segre 1985 = C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.
- Šklovskij 1974 = V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, Garzanti, Milano 1974.
- Sorrentino 2010 = F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010.
- Yurkievich 1985 = S. Yurkievich, *Julio Cortázar: al calor de su sombra*, "Revista Iberoamericana", 130-131, enero-junio 1985, pp. 9-20.

Sitografía

- Julio Cortázar, "El sentimiento de lo fantástico", Caracas 1983, <http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>, web (ultimo acceso 04/01/2018).
- Intervista di Joaquín Soler Serrano a J. Cortázar, *A fondo*, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg, web (ultimo acceso 04/01/2018).
- Augusto Monterroso, "Unas palabras sobre el cuento", <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/mediateca/1607/articles248892>

_Unas_palabras_sobre_el_cuento_Monterroso.pdf, web (ultimo accesso 04/01/2018).

Horacio Quiroga, "Decálogo del perfecto cuentista", *El Hogar*, Buenos Aires 1925, <http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html>, web (ultimo accesso 04/01/2018).

L'autrice

Marina Boglino

Dopo la laurea triennale in Lettere Moderne dedicata al romanzo di Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, ha trascorso un anno accademico all'Università di Poitiers e conseguito la certificazione Ditals II. Ha lavorato come insegnante di italiano L2 a Roma e successivamente all'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires. Ha proseguito il percorso magistrale dedicandosi allo studio della forma breve in Italia e in Sud America svolgendo la ricerca nella Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (UBA), concentrandosi sulla produzione dei *cuentos* di Julio Cortázar, per poi laurearsi in Filologie Moderne all'Università degli Studi di Cagliari con un lavoro di letteratura comparata dal titolo *Il racconto, «una explosión que ilumina bruscamente. L'Inferno nello scrivere breve di Calvino, Manganelli e Cortázar*. Attualmente insegna discipline letterarie al liceo classico e scientifico.

Email: marinaboglino@gmail.com

L'articolo

Data invio: 06/03/2018

Data accettazione: 28/03/2018

Data pubblicazione: 30/09/2018

Come citare questo articolo

Marina Boglino, *I mondi paralleli di Cortázar: l'Inferno metropolitano*, "Medea", IV, 1, 2018, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3213>