

ESPACIOS DE TRANSITO EN LOS CUENTOS FANTASTICOS DE JULIO CORTAZAR

Flora Ovares
Margarita Rojas
Universidad Nacional, Costa Rica

El protagonista de «El otro cielo» atraviesa las galerías en busca de su otro yo, del que cumpla sus deseos más profundos. Como otros *perseguidores* de Cortázar cruza el umbral hacia un espacio y un tiempo ajenos. Tal movimiento supone una transformación del individuo, de lo cual se deriva una especie de lección ética: se borra la frontera entre el individuo y el mundo exterior y toda acción de aquel repercute necesariamente en sí mismo. El tránsito y el rompimiento de límites espaciales alcanza el plano de la escritura cortazariana: la palabra se desdobra y se abre en complejos juegos de palíndromos y anagramas, que testimonian el movimiento integrado de la escritura y la lectura.

Espacios y umbrales

Se ha dicho que lo fantástico es el efecto de aquello que surge de repente por un accidente, una distracción, una fisura, cuando uno menos lo espera; designa eso en lo que no se cree pero que sin embargo se ve, en una pantalla, en un libro. Existe, entonces, en lo verdadero,

en la norma de lo real¹. Para Grivel, la realidad, el mundo material, se divide en dos planos. Opuestos esencialmente, en uno se sitúa el espectador; del otro proviene algo que perturba la cotidianidad. Por lo tanto, el espacio siempre es doble, nunca es homogéneo, tiene una parte buena y otra mala, una parte arriba para la transparencia, la quietud, y otra baja para la oscuridad, la aprensión².

La otra cara de la realidad posee un sentido más hondo, un misterio cuyo camino de acceso se debe buscar. No se trata, sin embargo, de planos separados sino que más bien la Realidad está dentro de la realidad. Lo absoluto, el Cielo de la rayuela, el centro, la verdad anhelada, está en cada uno³. El desdoblamiento permite reunir en un espacio dado esas dos zonas invertidas⁴ y construye una especie de límite borroso, un umbral invisible pero actuante⁵.

Tanto las teorías sobre lo fantástico como varias interpretaciones de los relatos de Cortázar han privilegiado el aspecto espacial. Sin embargo, en esta dicotomía es imposible eludir el problema del tiempo. Necesariamente cuando se viaja a otro lugar, el tránsito implica un desplazamiento temporal. Esto puede comprobarse, por ejemplo, en «La isla a mediodía»: la isla, habitada por una familia de pescadores, es un lugar primitivo, pobre, sencillo, «al margen de los

1. Esta es la propuesta que esboza Charles Grivel en *Fantastique-fiction* (Paris: PUF, 1992) 17.

2. Grivel, 50-57. Por su parte, María Luisa Domínguez señala que lo fantástico indica «su límite y ese más allá del límite, inaccesible a la comprensión conceptual»; eso se resuelve muchas veces mediante «la activación del concepto de espacialidad opositiva, en la plasmación de un lugar-otro estructuralmente necesario para el manifestarse del hecho fantástico», «Del espacio americano al espacio europeo. La espacialidad fantástica en un relato de Adolfo Bioy Casares», *Anthropos* 127 (1991) 57-58. Según Farnetti, el lugar de lo fantástico surge como prohibido o alternativo mientras que el ingreso en él requiere un desnivel entre los espacios que los oponga, Farnetti (1988, cit. por Domínguez) 58.

3. Lida Aronne Amestoy, *Cortázar, la novela mandala* (F. García Cambeiro, 1972) 36-37 y 50.

4. Grivel, 57.

5. Hay que recordar que, según Iuri M. Lotman, todo texto literario está construido sobre un principio de oposición semántica binaria, es decir, en modos antitéticos, que casi siempre tienen una realización espacial: dos realidades separadas por un límite que las distingue, *Estructura del texto artístico* (1970, edición en español: Madrid, Istmo) 271, 283, 285.

circuitos turísticos» (3-145). Está, por lo tanto, en un tiempo diferente al del avión que transporta a Marini. Como otras islas, es el lugar de la Arcadia, que se resiste al progreso y que, en este caso, se sitúa en el pasado. Más que un espacio es un estado, el de la felicidad del individuo, regresión a la infancia y al ayer, que aleja al protagonista de la vida moderna y su tiempo desacralizado. Así, la oposición entre el mundo de Marini y la isla implica una valoración: el primero es el ámbito de la rutina mientras que la isla, lo es del deseo y la autenticidad.

En «El otro cielo» el viaje del protagonista lo lleva desde mediados del siglo XX hasta la guerra franco-prusiana de 1870-1871. En «La noche boca arriba» la caída en el sueño conduce al motociclista accidentado a la época de los aztecas. También en «Axolotl» el acuario encierra una temporalidad distinta, esta vez vinculada con los orígenes ancestrales del ser humano⁶.

El umbral

Cortázar se interesa en ese espacio del tránsito, el ámbito intermediario que se percibe como un túnel, un hueco entre dos mundos coexistentes, entre dos dimensiones de la realidad. Entre las dimensiones de lo real y lo irreal se constituye un punto de paso, un lugar de contacto, un umbral entre el adentro y el afuera, el instante de contigüidad de lo que conocemos y lo desconocido.

Los teóricos han observado que el límite mantiene lo fantástico del otro lado y, a la vez, lo deja pasar. Lo entreabierto suscita lo fantástico, como una pantalla espacial que simultáneamente se abre y se niega, absorbiendo la mirada, que se abisma. Por eso también son fantásticas todas las puertas, los intersticios, las aberturas, la cueva, una callejuela, una falla en un muro, un abismo, los huecos que

6. María Luisa Rosenblat, *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe* (1988, segunda edición Caracas: Monte Avila, 1990) 140.

insinúan esa profundidad de donde surge lo fantástico⁷. Las formas de ese espacio de pasaje pueden concretarse también en los espejos, los zaguanes, las ventanas, los huecos, las puertas. Para Patricio Lizama otros símbolos de paso son los acuarios, los pasajes, las galerías, los puentes, las novelas y los cuadros⁸. También posibilitan ese tránsito el vidrio o el cristal, como sucede en «Axolotl» y en «La isla a mediodía»; en este último el paso entre ambos mundos, casi imperceptible para el lector, se realiza a través de la ventana como umbral o límite, motivo que renueva una tradición cultural popular muy antigua⁹. Igualmente, los estados de somnolencia, las alusiones al agua, el lodo y los colores indefinidos favorecen el vaivén entre ambas realidades.

Como ha indicado Lizama, los límites son precarios y las posibles formas de contacto entre los mundos son la invasión, la interpenetración y el deslizamiento. En todos los casos la aproximación ocurre sin que se interrumpa la cotidianidad, de manera simple, con una ausencia casi total de ambientación propia del cuento fantástico tradicional¹⁰.

Por sus propiedades, equivalentes del umbral son el ojo y la cámara: punto de unión donde se invierten misteriosamente las imágenes del mundo, concavidad oscura donde se trastoca la realidad, se enlazan lo interno y lo externo, la conciencia con el inconsciente. El

7. Grivel, 43-50.

8. Patricio Lizama A. «Comentario a la ponencia del profesor Michel F. Capobianco, «Julio Cortázar and the various interpretations of quantum theory», *Taller de letras* 23 (1995) 181. Rosenblat señala que los personajes de Cortázar se encuentran frecuentemente en las fronteras de otros mundos; se sitúan en lugares de paso como los andenes o los aeropuertos y a menudo se desplazan en vehículos como el metro, el avión, el autobús y el automóvil. Por otro lado, cuentos como «Manuscrito hallado en un bolsillo» y «Texto en una libreta» testimonian la importancia del viaje subterráneo como expresión de la «autobúsqueda y de la búsqueda de una realidad trascendente», 124.

9. Lotman relaciona «las ideas arcaicas sobre el espejo como ventana al mundo del más allá» y el tema del doble como equivalente literario del motivo del espejo, «El texto en el texto» (1981, edición en español: *La semiosfera* Madrid: Cátedra, 1996) 105-106.

10. Entre ambos sectores del mundo surgen relaciones que pueden ser de paralelismo, enfrentamiento o continuidad, Lizama, 180-181.

ojo y la cámara tienen en común con los lugares intermediarios la capacidad de abrirse y cerrarse, para detener o dejar pasar de un lado para otro. El texto —libro, fotografía o cuadro— ejerce de este modo una fascinación particular sobre el lector o el espectador, quien capta y es captado por la mirada¹¹. Así, esta resulta un elemento inseparable del ir y venir entre los espacios: construye ese otro espacio y permite el tránsito¹².

En «Las babas del diablo» el doble quehacer de Roberto Michel, fotógrafo y traductor, subraya esos medios específicos de acceso al otro lado de la realidad. Además, las actividades de observar y fotografiar se vuelven equivalentes a las de recordar, escribir y traducir. Los ojos de Roberto Michel son como el objetivo de la cámara y su conciencia se equipara al interior de aquella: son lugares intermedios en los cuales lo observado se invierte en el reflejo fantástico. Esto explica por qué en el desenlace del cuento, Michel pasa de fotógrafo a fotografiado, de sujeto a objeto.

En «La isla a mediodía», el espacio anhelado va perfilando poco a poco su contorno ante el observador: inicialmente el protagonista la mira, trata de fijarla mediante la fotografía y la lectura de mapas; en otros momentos desde el avión, tiempo y espacio de lo real, Marini contempla la figura de un hombre: «hubiera jurado que el punto negro a la izquierda, al borde del mar, era un pescador que debía estar mirando el avión» (3-24). El juego de las miradas, desde arriba y desde abajo y de derecha a izquierda simultáneamente, establece un eje que permite el acceso a lo fantástico. Al final, el lector comprende que ese Otro que, situado abajo y a la izquierda, mira el lado derecho del avión no es sino Marini y si, como se dijo, el ámbito de la isla simboliza un pasado sagrado, en la biografía de Marini ese momento de efímera felicidad se encuentra en el futuro, en el instante ineludible de la muerte.

11. Grivel, 51.

12. Rosenblat se percata de la relación entre los temas de la obsesión, la mirada, la posesión ontológica y la metamorfosis con el problema del punto de vista en Cortázar, 152-155.

Ambos cuentos ilustran la idea de Grivel acerca del pasaje entre los espacios antagonistas del mundo: es una especie de túnel entre el ojo y el lugar en que este se posa. Resulta así que lo fantástico no es una cualidad inherente al objeto, «está en la máquina [es decir, en la cámara o en el proyector textual], inherente al dispositivo y a lo que hace surgir»¹³. En otras palabras, está en quien posee la norma y admite la suspensión de las pautas, gesto que da paso a lo fantástico¹⁴. Así, el espectador es «un pliegue» entre ambos mundos, el que imaginamos real y el que tememos como fantástico. Lo anterior funda la dicotomía espacio-temporal mencionada pues el espectador sólo puede situarse en un lado del mundo a la vez y desde ahí definir lo Otro como irreal, fantástico o extraño, diferente a sí mismo: «el punto de vista convierte lo cotidiano en otredad»¹⁵.

En «La noche boca arriba» el personaje se mueve en dos épocas distintas, traslado que no permite al lector distinguir la calidad de real o irreal de ninguna: situado en el aquí y el ahora, el lector se aferra a lo largo del relato a la creencia de que el mundo del pasado es producto de un sueño, de una pesadilla del personaje. Sin embargo, el efecto de lo fantástico se genera porque el personaje concluye que lo soñado es ese presente, compartido e inquietante.

El cambio de la perspectiva y su relación con el espacio y el tiempo se complica en cuentos como «Lejana» y «Axolotl», en los cuales los personajes se desdobl原因 en figuras extrañas; en ambos casos, la voz y la perspectiva trasmigran de uno a otro aunque físicamente permanezca la separación. No por casualidad la transformación final de Alina sucede mientras ella cierra y abre los ojos; el lapso entre ese abrir y cerrar da paso a la Lejana. En el desenlace, el

13. A. Combes (1988) cit. por Grivel, 13.

14. Grivel, 57-58.

15. Roger B. Carmosino, «Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana», AA. VV., *Coloquio internacional «Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar»* (Universidad de Poitiers-Editorial Fundamentos, 1986) 148.

punto de vista se mantiene en Alina quien se contempla a sí misma transformada en mendiga:

Cerró los ojos en la fusión total, rehuendo las sensaciones de fuera [...] Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastré gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose (3-98)¹⁶.

En «Axolotl», la metamorfosis del hombre en pez también parte de la contemplación mutua; a diferencia de «Lejana», que narra la transformación de Alina Reyes de modo progresivo, aquí el narrador protagonista declara desde el principio que él ya es un axolotl, que la metamorfosis ya ha tenido lugar: «Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl (...) Me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl (1-200).

En su relato, el hombre se traslada al tiempo anterior y la perspectiva exterior, es decir, cuando era un ser humano y veía a los peces desde afuera del acuario: «Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl (...) Sus ojos sobre todo, me obsesionaban» (1-200).

A lo largo del cuento, la perspectiva oscila entre el lugar del hombre y el del animal. El cambio de lugares se sintetiza en el juego de los deícticos, especialmente en las oposición de las formas verbales volver y *venir*: este último implica la coincidencia entre el lugar del acontecimiento y el de la narración: «El volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente» (1-205).

16. Se utilizará la siguiente edición: Julio Cortázar, *Los relatos* (Alianza Editorial, 1976) que reorganiza los cuentos en cuatro tomos titulados: 1. *Ritos*, 2. *Juegos*, 3. *Pasajes* y 4. *Ahí y ahora*.

El paso del umbral

La presencia de dos sectores de la realidad, aledaños pero esencialmente heterogéneos, genera una tensión que se resuelve con el tránsito del personaje de uno al otro. Alina Reyes viaja hacia Budapest para encontrarse con la Lejana; Marini navega hacia la isla, el personaje de «El otro cielo» atraviesa los continentes y las épocas y Roberto Michel, en «Las babas del diablo» se dirige hacia los muelles del Sena y la isla Saint-Louis.

En «La isla a mediodía», el avión es una nave y Marini, como lo sugiere su nombre es un marino. Como tal, se orienta por los mapas: «Tenía en el bolsillo el libro donde un vago geógrafo levantino daba sobre Xiros más detalles que los habituales en las guías» (3-146). El viaje requerido para atravesar el límite es doble; así como se desdobra el espacio en uno sagrado y otro profano hay dos viajes: el del avión y el sagrado e iniciático de la falúa. Igualmente, el viaje de Marini a Xiros tiene dos etapas: una en que la isla atrapa su espíritu y otra en que el protagonista deambula por las islas del Egeo. La geografía del recorrido y la búsqueda del viajero recuerdan el periplo de Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro. El nombre del héroe mitológico aparece en el cuento, anagramado en el del hijo de Klaios, Ionas, el cual evoca, además, el del personaje bíblico. Por otro lado, el nombre de la isla Xiros recuerda a Kiros o Quirón, maestro de Jasón. Por último, como el héroe mitológico, que «vacía de sentidos su empresa heroica y aniquila a la vez su hazaña y su ideal»¹⁷, Marini no logra desprenderse de su pasado y su antigua identidad.

En otros cuentos el tránsito entre ambos mundos puede ser producto de un desplazamiento intencional del protagonista en un espacio de pasaje cualquiera; aludido en ocasiones mediante la caída

17. Jean Chevalier y Alain Gheebant, *Diccionario de los símbolos* (1969, quinta edición en español: Barcelona: Herder, 1995) 1054.

en el sueño o en un pozo o agujero, un descenso, como una especie de llamado de las profundidades. En el momento del accidente que abrirá paso a lo fantástico, el personaje de «La noche boca arriba» se hunde en un pozo negro del cual regresa a la superficie. En el hospital, se desliza hacia la otra parte de la realidad a través del sueño: «Ahora volvía a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo» (1-218), hacia la «boca de sombra», es decir, el mundo de lo ctónico o lo infernal, el abismo del inconsciente. El descenso está subrayado por los diferentes colores de los objetos y el espacio. Cuando el personaje de este cuento ingresa al hospital lo visten con una camisa gris, color intermedio, de pasaje; en el espacio seguro del hospital predomina el blanco, que contrasta con la negrura y el rojo infernal del mundo azteca; durante la noche, la luz de la lámpara que vela sobre los enfermos es violeta, se apaga al dormirse el hombre y este se precipita en la oscuridad de la muerte: «Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared como un ojo protector» (1-218). También el transcurso temporal se marca con un cambio de colores: blanco en el hospital durante el día, violeta al atardecer y negro y rojo en relación con el mundo nocturno.

La mención a todas las facetas del viaje simboliza un tránsito interior cuyo desencadenamiento no siempre es tan perceptible aunque sí sus consecuencias en el individuo. Así le ocurre al protagonista de «El otro cielo», cuya deambulación subterránea lo enfrenta a la posibilidad de realizar sus anhelos más íntimos y le propone la necesidad de comprometerse en sus decisiones.

Todo movimiento espacial exige una dirección; en el caso del desplazamiento hacia lo fantástico normalmente implica un viraje hacia el sur, la izquierda, hacia abajo o hacia adentro. En consecuencia, el mundo de acá parece situarse en lo diurno, a la derecha y arriba. En «La noche boca arriba» el personaje se distrae y, por accidente, deja la ruta de la derecha y se desplaza bruscamente hacia la izquierda. El mundo diurno del hospital está relacionado con la derecha: «El hombre blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que brillaba

en la mano derecha» (1-215). En «La isla a mediodía», este lugar surge a la izquierda del avión y el joven pescador extiende la mano izquierda a Marini. En «Las armas secretas», Pierre toma el camino de la izquierda y posteriormente llega a identificarse con un soldado nazi que viola a una mujer. En «Continuidad de los parques» el movimiento hacia el sur permite al personaje literario salirse del libro leído por el protagonista e introducirse a la vida de este último.

Entre los segmentos opuestos de la realidad se establece un doble movimiento, un vaivén en ambos sentidos, según una dialéctica de atracción y repulsión, de seducción y extrañamiento o rechazo. Estos movimientos pueden ser de diferentes tipos: en algunos cuentos el personaje se mueve únicamente desde el espacio y el tiempo reales hacia el mundo fantástico; en otros, de este último ámbito surgen los seres que irrumpen en la cotidianidad; en «El otro cielo» el protagonista entra y sale del mundo de las galerías; finalmente, en «Continuidad de los parques» y «Las babas del diablo» se podría hablar de un tránsito en ambas direcciones tanto de parte del protagonista como de los fantasmas¹⁸.

La aparición del fantasma

Freud relaciona lo perturbante («Unheimlich») con lo familiar («Heimlich»): se refiere a la represión de algo propio de la historia familiar del individuo¹⁹. Caillois también señala esta relación: lo fantástico se caracteriza por la aparición, la irrupción de lo ajeno en la

18. Luis Eyzaguirre agrupa los cuentos de acuerdo con el tipo de relación entre los planos de la realidad y la irrealidad: *invasión, inversión e interpenetración* o fusión de los planos «Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar», AA.VV., *Coloquio internacional «Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar»* (Universidad de Poitiers-Editorial Fundamentos, 1986) 179.

19. Sigmund Freud, «Das Unheimliche» (1919, traducción de José L. Etcheverry, *Obras completas*, volumen 17, Amorrortu, 1976) 217-251.

vida cotidiana; requiere, entonces, de la norma, el orden racional, el mundo desacralizado y sin milagros²⁰.

De acuerdo con Grivel, el espacio intermediario también deja pasar al fantasma, la cosa, lo otro. El fantasma se relaciona con el secreto: está en vez de otra cosa, aún más angustiante, proveniente del pasado y que no deseamos ver. Por esto se puede entender que también se vincule con el texto y la imagen: ambos poseen un revés que, al tiempo que atrae la mirada, se oculta a ella, se ofrece y se sustrae a la visión, son, en fin, un ámbito intermediario del que emana aquello que se teme. En ese sentido, «el fantasma es una figura emblemática de la narración en cuanto tal»: el texto hace arribar lo extraño, al constituirse en un mecanismo que permite proyectar la vista del mirado hacia quien mira. Hay entonces una duplicación: delante de nosotros, el espejo textual nos devuelve una imagen cruda, la de nosotros mismos²¹.

En «Cartas de mamá», el fantasma de Nico surge como presencia viva en las cartas que la madre envía desde Buenos Aires a París; también aparece en las pesadillas de Laura —la antigua novia de Nico y actual esposa de su hermano, Luis—; finalmente, se materializa ante la pareja en el andén de la estación de Saint Lazare.

En «Las puertas del cielo» Celina, quien ya había muerto, surge por un instante bailando ante los ojos de su marido y un amigo quienes, ante la aparición, proponen una explicación racional:

-¿Vos te fijaste-, dijo Mauro.

-Sí.

-¿Vos te fijaste cómo se parecía?

No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos (3-194).

20. Roger Caillois, *Images, images* (s. f., edición en español: Buenos Aires: Sudamericana, 1970) 16-17.

21. Grivel, 65 y 67.

En «Casa tomada» se narra la irrupción de una presencia extraña, que no se encarna sino que se manifiesta en una serie de ruidos que escuchan los hermanos:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca (3-9).

Algo similar ocurre en «La puerta condenada», cuyo protagonista escucha un llanto a través de las paredes. En ambos casos, los seres extraños expulsan a los personajes de sus propios espacios. En «Continuidad de los parques» estamos frente al ejemplo más acabado de la intromisión de los seres del otro mundo a la realidad del hombre que lee. Los intrusos no sólo causan aquí la muerte del protagonista sino que su irrupción rompe los límites que dividen el mundo ficticio y el mundo «real».

Si el tránsito hacia otras dimensiones de la realidad insiste en el lado de la apertura, la aparición muchas veces refuerza el enclaustramiento del sujeto, como sucede en «Casa tomada» y «La puerta condenada»: esta condición le impide sustraerse a la venida de lo que le inquieta²².

La seducción del abismo

La presencia de esa otra cara de la realidad, oculta pero palpitante, no se evidencia sólo en la aparición del fantasma sino también en la atracción irresistible que ejerce sobre nosotros. Es una seducción y un vértigo de lo fantástico que surge del hundimiento de la vista en las

22. Grivel, 55.

profundidades, una fascinación que se inicia con mi propia mirada y que, al mismo tiempo, constituye al otro como objeto del deseo²³.

En «La isla a mediodía» el paraíso, el azul que tienta al hombre, lo llama desde abajo, desde un abismo al que debe precipitarse para salir del infierno de la cotidianidad. Xiros se instaura cada vez con mayor fuerza en la vida de Marini, se convierte en una obsesión. Las colinas que suben, el avión que desciende, se encuentran en el instante de la muerte, que es el único concedido a la magia.

En «Axolotl» los ojos de los animales ejercen una progresiva atracción sobre el hombre: son unos ojos fijos en una cabeza triangular, sin párpados, pupilas ni iris, orificios que le producen vértigo y significan su «entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas (...) Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar (1-202). Ejercen sobre él una especie de hipnotismo, lo devoran «en una especie de canibalismo de oro» (1-204):

dos orificios como cabezas de alfileres, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior (1-201-202).

Como los ojos del axolotl, en general los umbrales constituyen agujeros, lugares vacíos, sutiles puntos de unión entre el norte y el sur, el arriba y el abajo, la izquierda y la derecha. Comparten el carácter efímero e inaprensible del tiempo presente, centro, instante inmaterial entre el pasado y el futuro. Esa función del umbral se materializa en ocasiones en una figura, el corazón y el amuleto en «La noche boca arriba», las guirnaldas en «El otro cielo», la bola de vidrio en «Las armas secretas». En «Continuidad de los parques», exactamente en el centro del cuento se dice que el amante lleva el puñal sobre su corazón. En «La isla a mediodía» ese centro inmaterial se constituye en el

23. Grivel, 45 y 53-54.

momento del encuentro de las miradas de Marini y el pescador. En «Las babas del diablo» la idea del agujero se vuelve objeto literario del mismo relato: «aquí el agujero que hay que contar» (3-205) y el centro se materializa en el obturador de la cámara, duplicado además en el ojo de Michel.

Ars magna

Como se ha podido observar, la percepción de la parte sombría u oculta del mundo y del propio individuo explica la duplicación de todos los planos de la realidad y la profusión de figuras dobles: Marini y el otro, Lejana y Alina, el axolotl y su observador, el motociclista y el sacrificado, cada uno en su espacio y tiempo. A veces, los reflejos se multiplican, como sucede en el juego entre el asesino Laurent, el escritor Lautremont, el protagonista y el propio autor en «El otro cielo». En relación con este asunto, Carmosino distingue varios tipos de manifestación de la otredad en los cuentos de Cortázar y concluye que lo Otro es parte de la realidad interior del individuo, que se le impone como una fatalidad. Considera, además, que la autenticidad no se logra hasta que no se reconozca la ambivalencia que implica la presencia del opuesto —individual o social— en sí mismo²⁴.

Sea cual fuera la forma que adquiera, el contacto entre ambos mundos siempre cambia al sujeto: desde la nostalgia por el mundo perdido en «El otro cielo», hasta la adopción de conductas criminales en «El ídolo de las cícladas». El tránsito hacia otra realidad, bien consecuencia de una decisión consciente del individuo (como sucede con Marini) o bien fruto de una fatalidad, de un accidente, tiene siempre implicaciones imposibles de eludir. No podemos actuar sobre el exterior sin afectarnos a nosotros mismos.

A propósito de «Continuidad de los parques» Hahn subraya la interacción entre el sujeto y el espacio y las consecuencias éticas de las

24. Carmosino, 149-150.

relaciones entre los distintos planos de la realidad²⁵. Las actividades inocentes de Michel en «Las babas del diablo» lo involucran más allá de su voluntad hasta que termina tragado por su cámara, prisionero dentro de su propia foto o en la máquina. La consecuencia ética se subraya en «Apocalipsis de Solentiname»: las inocentes fotos tomadas en la isla de Solentiname muestran escenas de violencia y horror al proyectarse contra una pantalla. En «Queremos tanto a Glenda» el texto toma posición sobre las consecuencias de un esteticismo extremo: la conclusión es que la vida incluye el error y pretender lo contrario conduce a la muerte.

Ese enunciado ético posee un correlato más general pues la ruptura de la dicotomía entre la interioridad y la exterioridad postula una especie de unidad de los planos del universo²⁶. A partir de las palabras del propio Cortázar, Lizama considera que esta unión construye figuras geométricas, «asociada[s] a un tejido distinto, a una nueva trama de la realidad»²⁷. En «Orientación de los gatos», la relación entre el narrador, Alana y Osiris se convierte en un triángulo, real pero efímero, gracias sobre todo al juego de las miradas:

La vi detenerse ante un cuadro (...) quedarse largamente inmóvil mirando la pintura de una ventana y un gato (...) Vi que el gato

25. Oscar Hahn, «Julio Cortázar en los mundos comunicantes», *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Resning, Borges, Cortázar, Huidobro y Linn* (México: UNAM, 1984) 109-119.

26. Esta integración se puede percibir incluso en la sintaxis y el estilo de cuentos como «La isla a mediodía». La oración en que se menciona la isla es subordinada, lo que indicaría que el espacio sagrado está sujeto al profano: «Marini se demoraba (...) cuando en el óvalo azul de la ventanilla entró el litoral de la isla». Pero a la vez, la semántica de la frase invierte esta relación, pues el litoral de la isla entra en el avión, lo que le atribuye a ésta vida propia. El sujeto de la oración deja de ser Marini (sujeto de la principal y del gerundio) y pasa a serlo «el litoral, la franja dorada, las colinas que subían». También esa integración se puede apreciar en la yuxtaposición entre las oraciones que se refieren a la isla y las que se refieren a los acontecimientos de la vida de Marini, lo que resulta en una incoherencia lógica aunque no gramatical: «A Carla le dolía la cabeza y se marchó enseñada: los pulpos eran el recurso principal del puñado de habitantes», 3-144 y 146.

27. Lizama, 188.

era idéntico a Osiris y que miraba a lo lejos algo que el muro de la ventana no nos dejaba ver (...) De alguna manera sentí que el triángulo se había roto, cuando Alana volvió hacia mí la cabeza, Alana ya no existía (1-298).

El proceso de transformación del individuo como consecuencia de su interacción con el mundo, se expresa mediante un lenguaje místico y alquímico: para Lida Aronne «Cortázar asume la literatura como una alquimia, una búsqueda larga y dolorosa que debe culminar en su mutación personal». Así como el alquimista busca crear el oro, el viaje de los personajes de Cortázar tiene como meta el encuentro de una Verdad, la cual, sin embargo, se encuentra en cada uno²⁸. Por su parte, Rosenblat opina que la revelación de lo fantástico rompe con el orden cotidiano y permite un efímero contacto que se describe mediante el lenguaje de la mística, testimonio de la búsqueda de la Unidad y lo Absoluto en el aquí y el ahora²⁹.

El uso particular de los colores, de la música y las formas geométricas confirma estas interpretaciones. La música propicia y acompaña la fusión entre Alina y su doble en «Lejana»; en «Axolotl» se insiste en el color dorado de los ojos de los animales y la forma triangular de sus cabezas que, como se sabe poseen un valor simbólico relevante tanto en la mística como en la alquimia. También en «La isla a mediodía» esta se distingue por sus colores, particularmente el dorado, y Marini se integra al lugar en una especie de unión mística.

28. «En nuestra falsa existencia están los elementos para crear un Hombre Auténtico; nuestro es el privilegio demiúrgico de conciliar esos elementos para *inventar* el Hombre Nuevo», Aronne, 42 y 50.

29. «Toda la obra de Poe y Cortázar parte de la experiencia romántica de la autoexploración y el descenso al yo como etapa previa y esencial del conocimiento total. Cortázar sentía que todo el absoluto que buscamos en la naturaleza y en el universo está en nosotros mismos», Rosenblat, 65-67, 81 y siguientes.

Escribir y leer

El texto literario ofrece un espacio material, la página, recorrida por la mirada del lector y las letras funcionan como esa especie de umbral hacia otro espacio y otro tiempo. Leer significa trasladarse a esa otra realidad y, por eso, lo fantástico se podría considerar emblemático de la literatura en general. Como dice Todorov, el texto fantástico hace evidente el carácter autorreferencial de la literatura, pues «lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una autodesignación»; para este autor, además, esta literatura representa «la quintaesencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito»³⁰.

En cuanto espacio fantástico, el texto literario fascina porque se comporta como nosotros: nos devora, nos traga como nosotros intentamos hacer con él por medio de la lectura³¹. A la vez, es un espacio que expulsa, es el ámbito de generación de un fantasma: en la página en blanco van surgiendo progresivamente los signos que dibujan a ese Otro extraño que perturba pero que, al mismo tiempo, nos repite. En ese sentido podría entenderse la interpretación de «Lejana» por Aronne como la dramatización del «proceso generador del texto»: el personaje, surgido de modo espontáneo como un fantasma, gradualmente se convierte en el doble de la escritora (Alina) hasta emanciparse de ella³². La autonomía progresiva de Lejana equivale a la autonomía que adquiere todo texto en relación con su autor: por lo tanto, el tipo de acontecimientos narrados manifiestan explícitamente tal proceso.

30. Tzvetan, Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1970, edición en español: Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972) 192 y 198.

31. A propósito, indica Grivel que la actividad de la lectura se puede comparar con el comer: desde el punto de vista del lector, el libro se puede devorar, «Les premières lectures», actas del Coloquio de Reims, *La lecture littéraire* (París: s.e., 1987) 149.

32. Lida Aronne-Amestoy, *Utopía, paraíso e historia* (Purdue University Monographs in Romance Languages, vol. 19, 1986) 124.

Algo semejante anota Mery Erdal Jordan a propósito de «Carta a una señorita en París» al señalar una

analogía entre la creación del acontecimiento fantástico y la creación poética [...] una identidad entre el acontecimiento fantástico —el conejito vomitado por el narrador— y el género en que se enmascara el relato —la carta—³³.

Escribir es una inmersión en oscuras profundidades, se propone en «Axolotl»; aunque este abismo pertenezca a nuestra más secreta intimidad, de allí brota algo desconocido que inevitablemente transforma al escritor. La dualidad del pez, que puede nadar en la superficie y sumergirse en las honduras marinas, ilustra el movimiento dual de la creación. No se escribe acerca de algo exterior a uno mismo: lo que surge del fondo nos altera, nos tranfigura; el abismo es el crisol que gesta al nuevo ser en que se transforma el escritor. Y sin embargo, el axolotl es el mismo hombre que lo contempla:

Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio (1-204)³⁴.

El hombre-escritor necesita transformarse en axolotl antes de escribir su historia. De esta forma, los axolotl y su mundo podrían

33. Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica* (Ediciones de Iberoamérica, 1998) 122. Aronne ya había percibido esa relación entre el proceso creador en sí y la historia narrada en ese cuento, *Utopía, paraíso e historia*, 119-120.

34. La repetición de la frase ejemplifica a nivel estilístico el proceso de transformación. Jordan habla de un fantástico del lenguaje, ya que este efecto se logra por medio de mecanismos como la confusión de la perspectiva y la voz, 122-127.

entenderse como una materia prima indiferenciada, ni humana ni animal: «formas larvales» pertenecientes al origen de los tiempos y que, por eso mismo, cancelan el «espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente» (1-202).

El axolotl-narrador está dentro de la pecera y desde ahí narra el proceso de transformación que se inició en un momento anterior. Al desdoblarse en hombre y axolotl, también puede mirar desde el presente. Lo más inquietante surge al final del cuento cuando el mismo hombre-axolotl anticipa la escritura de todo lo que hemos leído y, por lo tanto, alude al sujeto que la escribirá. De este modo la misma historia rompe el límite entre mundo narrado y situación de escritura: «me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl» (1-205).

Los cuentos fantásticos tematizan todo ese proceso y lo duplican en su estructura. Cuentan siempre la aparición del fantasma, de lo otro. Al hacerlo delinean ese espacio intermediario que duplica invertida la imagen del mundo. En el medio de los espacios invertidos vemos surgir el intersticio, el pliegue, el agujero oscuro que permite el paso en ambas direcciones³⁵: esa abertura es a la vez metonimia del texto total, sintetiza lo que la historia nos narra y el lugar que la hace posible, su imagen y su origen.

35. Rosalba Campra habla de un deslizamiento espacio temporal producido en «ese terreno ambiguo creado» por partículas gramaticales como los adverbios, las conjunciones y las preposiciones. «En el nivel más alto de estos juegos se encuentra la distorsión de la realidad física de la palabra» ejemplificada en los anagramas y los palíndromos, «Fantasma, ¿estás?», en AA. VV., *Coloquio internacional «Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar»* (Universidad de Poitiers-Editorial Fundamentos, 1986) 219-220. Los anagramas de «Lejana» se analizan de manera cabal en la tesis de Vilma Arrieta y Monserrat Torres, *El doble y los mecanismos de duplicación* (Universidad Nacional, 1998).