

Encrucijadas

Transiciones identitarias, temporales y espaciales

en tres cuentos de Julio Cortázar

Gudrun Seiler-Holmer
Tesina
Bachelor's Thesis

Resumen

Esta tesina ofrece una lectura de tres cuentos de la primera etapa literaria de Julio Cortázar: “Lejana”, (*Bestiario*, 1951); “Axolotl” y “La noche boca arriba”, (*Final del juego*, 1956). Con especial atención al tema de las transiciones, uno de los más importantes rasgos de estos cuentos, los relatos elegidos se examinan tanto en forma como en contenido, en cuanto a las dinámicas que surgen de la interrelación entre el Yo y el Otro. Aplicando un modelo, desarrollado por la autora, que utiliza el concepto de las “encrucijadas” en un sentido figurado, se analizan varios elementos constitutivos de la narrativa, tales como el tiempo, el espacio, los protagonistas y las voces narrativas, partiendo de la idea de que siempre hay más de una dimensión en la cual se desarrolla la acción, a saber, la “dimensión de percepción de lo real” y la “dimensión de la subjetividad”. El análisis de los aspectos básicos más salientes de los cuentos, de la alteridad, del desdoblamiento, de las “encrucijadas” y del “punto decisivo”, lleva a la conclusión de que el punto de equilibrio es tan fundamental como volátil. Otra conclusión es que las transiciones son tanto de carácter identitario, como temporales y espaciales.

Palabras clave: Julio Cortázar, “Lejana”, “Axolotl”, “La noche boca arriba”, *encrucijada*, *punto decisivo*, identidad, transiciones, alteridad.

Abstract

This Bachelor's thesis offers a reading of three short stories by Julio Cortázar from his early literary period: “Lejana”, (*Bestiario*, 1951), as well as “Axolotl” and “La noche boca arriba”, (*Final del juego*, 1956). Focusing on the theme of *transition*, one of the most prominent features of these texts, the thesis examines both form and content of the short stories with regard to the inter-relational aspects between *self* and *the Other* and the dynamics that are generated thereby. The thesis analyses various constitutive elements of the narrative, such as time and space, the protagonists and the narrative voices, by applying a model, developed by the author, which makes use of the concept of “crossroads” in a figurative sense, assuming that the action of the narrative always takes place in more than one dimension, namely, within both the “dimension of the perception of the real” and the “dimension of subjectivity”. The analysis of the salient notions of *otherness*, *duality*, *crossroads* and *the decisive point* leads to the finding that the point of equilibrium is as crucial as it is volatile. Furthermore, the study finds that the occurring transitions concern not only aspects of identity, but also of time and space.

Key words: Julio Cortázar, “Lejana”, “Axolotl”, “La noche boca arriba”, *crossing*, *decisive point*, identity, transitions, otherness.

Índice

1	Introducción	4
1.1	Trabajos anteriores.....	5
1.2	Tesis principal y propósito	6
1.3	Método y disposición.....	7
1.4	Delimitaciones.....	8
1.5	Definiciones de términos usados	8
2	Corpus	10
2.1	Los cuentos analizados	10
2.1.1	“Lejana” (<i>Bestiario</i> , 1951)	11
2.1.2	“Axolotl” (<i>Final del juego</i> , 1956).....	12
2.1.3	“La noche boca arriba” (<i>Final del juego</i> , 1956).....	12
3	Análisis	14
3.1	Elementos constitutivos de la narración en los cuentos elegidos.....	14
3.1.1	La dimensión de la percepción de lo real: tiempo y espacio.....	15
3.1.2	La dimensión de subjetividad: los protagonistas.....	18
3.1.3	La voz narrativa	19
3.2	Análisis de los aspectos básicos en los cuentos elegidos.....	20
3.2.1	La noción de alteridad.....	21
3.2.2	El desdoblamiento del Yo: el deseo de alcanzar una totalidad	22
3.2.3	“Encrucijadas”	25
3.2.4	El <i>punto decisivo</i>	26
4	Conclusiones y reflexiones finales	28
5	Bibliografía	30

1 Introducción

La escritura del argentino Julio Cortázar (1914-1984) es tan amplia como polifacética y comprende una gran cantidad de cuentos y novelas. La publicación de su muy aclamada novela experimental *Rayuela* en el año 1963 contribuyó considerablemente a aumentar su fama en el mundo entero. Cortázar, uno de los autores latinoamericanos más influyentes del siglo XX y relacionado, junto a otros grandes escritores hispanoamericanos como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, con la corriente literaria conocida como el “boom” latinoamericano de los años 60 y 70, fue autor de una producción literaria que se extiende asimismo a traducciones y obras de no-ficción. Entre otros autores (p. ej. Chesterton, Defoe, Stern), Cortázar tradujo las obras de Edgar Allan Poe.¹

Obviamente, la obra de Cortázar ha acarreado una amplia crítica literaria y sigue aún hoy impresionando a lectores y críticos, ofreciendo un campo de investigación apasionante desde varios ángulos. A pesar del gran número de trabajos académicos que existen sobre la obra de Cortázar, se sostiene aquí que nuevas contribuciones, como por ejemplo el presente trabajo, son válidas por los nuevos ángulos que puedan ofrecer, alrededor de seis décadas después de que aparecieran los cuentos por primera vez.

La mayoría de los cuentos de Cortázar, como su obra en general, sobresale por su carácter experimental y por la satisfacción que parece obtener el autor al expandir todo límite imaginable. Ha señalado el crítico Ilan Stavans, respecto a la influencia que tuvo el autor argentino, que Cortázar “helped to open alternative cognitive windows” durante una época “when fiction was considered by many as useful a tool in the understanding of history and philosophy as any scientific discipline” (1996: xi). Por ende, no es casual que Vargas Llosa exponga la idea, a propósito de la capacidad de escribir, de que “la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente” (Vargas Llosa 2007: 10). Justamente esta superación de límites y una amplificación del ámbito literario se pone de manifiesto en muchos de sus cuentos. En el presente trabajo se examinarán algunas vertientes de ello.

¹ Para una lista más exhaustiva, véase Stavans 1996: 151-152.

1.1 Trabajos anteriores

Durante más de medio siglo, los críticos han tratado de interpretar la obra de Julio Cortázar en su conjunto. Entre los esfuerzos de los que analizan los cuentos de Cortázar cristalizan varios tipos de interpretaciones epistemológicas, como señala Stavans (1996: 31). Algunos críticos hacen una lectura alegórica, otros una en la cual destacan cuestiones sociales y existenciales, a veces centrándose en el desequilibrio existente debido al colonialismo y en la visión eurocentrista prevalente durante mucho tiempo que ignoraba las culturas y civilizaciones de los países latinoamericanos. Hay investigadores que han realizado una lectura mítica de los cuentos y otros críticos que los han estudiado desde una perspectiva de lo fantástico.² No obstante, una gran mayoría de las interpretaciones analizan las influencias del surrealismo en la literatura del joven Cortázar. El surrealismo, una corriente literaria y artística que surgió en los años 20 del siglo pasado, dejó profundas huellas en muchos escritores hispanohablantes de la época, dado que una de las ideas centrales de este movimiento artístico-cultural era difuminar los límites entre la lógica y el ámbito onírico e inconsciente de la fantasía. Para muchos escritores el surrealismo resultó ser un instrumento muy útil para “abrir” la realidad.

Teniendo en cuenta que una mayoría de los investigadores, de uno u otro modo, han tratado la cuestión del desplazamiento de los límites, reconociendo que es uno de los temas más evidentes en la escritura de Cortázar, en esta tesina se propone ir un paso más allá sugiriendo que estos desplazamientos suelen desarrollarse en todos los casos en más de una dimensión, ya que afectan además de a la dimensión del protagonista a nivel individual, también a otra que comprende aspectos temporales o espaciales. La segunda dimensión es colectiva en el sentido de que engloba las percepciones de la realidad que los sujetos tienen acerca de los acontecimientos que les ocurren.

² Aunque existen solapamientos en las siguientes categorías de interpretación y por tanto estas no deberían ser consideradas enteramente determinadas, véase, por ejemplo: para interpretaciones que tratan el discurso identitario latinoamericano (Ostra Reinoso 2009, Levinson 1994, Kauffmann & Bartra 2001); respectivamente, cuestiones existenciales y la subjetividad (Martins 2000, Morello-Frosch 1968, Vidal 1980); para un análisis desde la perspectiva de la mitología (Huici 1992, Graf 2002, Sosnowski 1973, Kahn 1996); y para una lectura con un enfoque en lo fantástico/neofantástico (Bruno 2005, Alazraki 1983).

1.2 Tesis principal y propósito

Llama la atención, en los cuentos analizados, la aparición de transiciones como tema recurrente.

En esta tesina se propone que todos los cuentos analizados siguen una estructura que se podría denominar *encrucijada*. Para ilustrar mejor esta idea, pensemos en la letra “X” como modelo gráfico (ver gráfico 1).

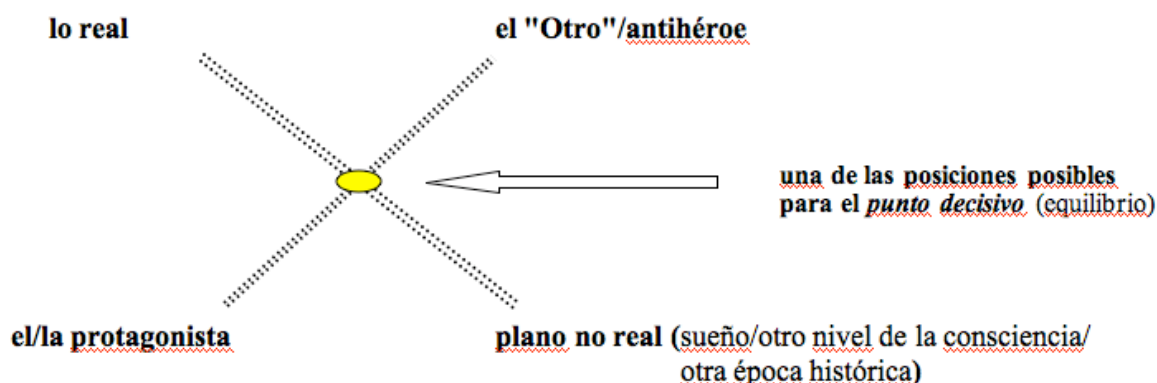


Gráfico 1. El modelo propuesto.

Los cuentos analizados avanzan a lo largo de las líneas imaginarias de una “X” entre dos ámbitos: la línea que representa la *dimensión de percepción de lo real* tiene en un extremo “lo real”³ y en el otro “el plano no real”, a veces expresado como un sueño u otra época histórica. La otra línea muestra la *dimensión de subjetividad*, en cuyos extremos están por un lado el protagonista del cuento y, por otro lado, el “Otro” o el antihéroe en el extremo opuesto. Sin embargo, es importante señalar que, en este modelo, las posiciones en los extremos de cada una de las líneas son intercambiables. Cada línea es punteada para ilustrar que consta de muchos niveles diferentes. El punto de intersección es decisivo porque representa un punto de equilibrio, en el cual la fusión/unión del protagonista con el “Otro” tiene lugar.

Por la importancia de este “punto de encuentro”, en el cual ocurren sucesos significativos con consecuencias tanto para los protagonistas como para la trama en general, no sería aplicable trazar las dos líneas de forma paralela, ya que hay un contacto entre ambas dimensiones.

³ Asumiendo que cada uno percibe su propia realidad.

Cabe subrayar que un modelo de coordenadas cartesianas tampoco sería posible por el hecho de que en el sistema de coordenadas el “punto decisivo” siempre estará en un cero absoluto, mientras que en el modelo propuesto la intersección podría darse en cualquier punto. Independientemente de las particularidades de cada uno de los relatos en cuanto a la historia contada, se investigará si la noción de “encrucijadas” se ve reflejada también en la forma de los relatos.

Como se demostrará más adelante en el análisis este modelo puede servir para clarificar varios aspectos de los cuentos. No sólo atraviesan los protagonistas cortazarianos frecuentemente este tipo de encrucijadas, sino que también podemos hablar de cierta difuminación de los límites entre los dos extremos, tanto en el contexto de la identidad como en el nivel del tiempo y el espacio, dejándoles en un estado de incertidumbre con respecto a *dónde* exactamente se encuentra el punto de intersección entre las dos dimensiones en un momento dado. Conviene resaltar que estas dimensiones, ni definidas ni sólidas, están en movimiento constante, regidas por factores intrínsecos tanto de la trama como de la forma del cuento.

Por ende, el objetivo de esta tesina será investigar tanto el tema como la forma de los cuentos elegidos de Julio Cortázar (“Lejana”, “Axolotl” y “La noche boca arriba”) utilizando el modelo propuesto, para averiguar de qué modo se emplean los elementos constitutivos para manifestar las transiciones contextuales.

Como punto de partida servirán las cuestiones siguientes: ¿En qué medida se podría decir que el tema central de los cuentos gira en torno a transiciones identitarias, temporales y espaciales? ¿Qué ocurre en el momento en el que los protagonistas llegan al punto decisivo de equilibrio? Desde ese punto de vista, ¿cuáles son las similitudes entre los relatos y en qué se diferencian?

1.3 Método y disposición

Tomando la tesis de las encrucijadas presentada más arriba como punto de partida, se examinarán los tres cuentos de Cortázar de modo comparativo mediante una lectura cuidadosa y explicativa de los textos.

En primer lugar, se presentarán las fuentes primarias usadas en el trabajo presente, aportando un breve resumen de cada uno de los tres cuentos analizados. En segundo lugar, el capítulo de análisis se dividirá en dos partes. Inicialmente, se

estudiarán una serie de elementos constitutivos de la narración,⁴ a saber, *el tiempo, el espacio, los personajes y las voces narrativas* analizando de forma conjunta el tema y la forma de los relatos. Después, se hará una síntesis de los aspectos centrales que se habrán puesto de manifiesto. Finalmente se expondrán las conclusiones principales del análisis, terminando con unas reflexiones finales y posibles vías de investigación para el futuro.

1.4 Delimitaciones

Aunque una discusión sobre el género de lo fantástico sin duda merecería un análisis detallado, dado que hay bastantes elementos fantásticos en la escritura de Cortázar, este tipo de investigación se considera fuera del alcance de este estudio, aún más teniendo en cuenta la gran cantidad de investigaciones ya existentes que adoptan esta perspectiva.

Tampoco se profundizará en una lectura desde el punto de vista del psicoanálisis, porque excedería los límites de este trabajo identificar y analizar exhaustivamente todos los aspectos que destacan en los cuentos cortazarianos.

Por tanto, este estudio se centrará sobre todo en los aspectos interrelacionales que son de interés para esta tesina, concretamente, los que tratan de las dinámicas que surgen de los encuentros entre el yo y el “Otro”. Esta correlación será también el punto de partida para el análisis de la dimensión real/no real.

1.5 Definiciones de términos usados

Para mayor claridad, se explicarán a continuación los dos términos principales utilizados con más frecuencia en la tesina. Además, cuando sea necesario, otros términos usados se definirán más adelante.

El “Otro” y la alteridad

Utilizado en filosofía⁵ y antropología, el término del “Otro” se refiere a una persona distinta de uno mismo, basándose en la idea que los seres humanos

⁴ Véase Redondo Goicoechea (1995: 25)

⁵ Basado en la filosofía de Hegel (véase también p 21) quien fue el primero en manejar la noción de la consciencia de uno mismo (*self-consciousness*), este término ha sido utilizado y expandido

siempre se definen a sí mismos frente a los otros, estableciendo así su propia identidad. Por consiguiente, se entiende y justifica la existencia del Otro⁶ como instrumental y necesaria en el proceso de definirse a uno mismo y de asumir los varios roles que uno está constantemente construyendo por y para sí mismo. Dicho de otra manera, el yo y el Otro constituyen dos vertientes esenciales del mismo concepto.

Estrechamente relacionado con el Otro, la noción de “alteridad” presupone una diferencia entre el punto de vista del sujeto y el del Otro, llevando al “yo” a la conclusión de que existen otras perspectivas, otras alternativas en el modo de ver el mundo.

Encrucijadas

En el presente trabajo el término “encrucijada”, representado por la letra “X”, se utiliza en un sentido figurado para evocar la imagen de una intersección simbólica en la cual las dos dimensiones, o sea, *la dimensión de la percepción de lo real* y *la dimensión de la subjetividad*, se cruzan.

por otros pensadores posteriores de varios campos científicos y humanísticos, entre otros los de la antropología.

⁶ Se escribe con mayúscula para subrayar que se trata de un concepto filosófico que presupone la existencia de alguien fuera de la identidad de uno mismo.

2 Corpus

Entre el vasto tesoro de alrededor de 100 cuentos escritos por Cortázar, las fuentes principales de esta tesina son los tres cuentos siguientes: “Lejana”, tomado de su primer volumen de cuentos publicados, *Bestiario* (1951); “Axolotl” y “La noche boca arriba”, ambos del volumen *Final del juego* (1956).⁷

Ya que hay un amplio abanico de obras críticas sobre los cuentos de Cortázar, y dada la extensión limitada de esta tesina, sólo algunas de ellas se comentarán o se tomarán como puntos de referencia. Especialmente relevante resulta *Vislumbrar la otredad*, de Lauri Hutt Kahn (1996), cuyo excelente análisis desde el punto de vista de los *pasajes* hace hincapié en la dimensión mítica de los cuentos de Cortázar apoyándose, entre muchos otros, en la crítica de Saúl Sosnowski, publicada ya en el año 1973. El libro *Julio Cortázar: a study of the short fiction* de Ilan Stavans (1996) es muy útil por la abundante información bibliográfica que ofrece sobre Cortázar.

2.1 Los cuentos analizados

Los cuentos elegidos pertenecen a la primera etapa cuentística⁸ de Cortázar, es decir, poco después de haber empezado en serio la carrera profesional de Cortázar como autor reconocido.⁹

Ávido lector que era, y, en particular, con varios años de experiencia trabajando como traductor de obras literarias en inglés y francés, Cortázar había

⁷ Las citas subsiguientes de los cuentos “Axolotl” y “La noche boca arriba” se dan entre paréntesis en referencia a Cortázar, J. 1993. [1956] en *Final del juego*. Madrid: Alfaguara. En cuanto a “Lejana” las citas hacen referencia a Cortázar, J. 2011. [1951] “Lejana” en *Bestiario*. 15ª ed. Madrid: Punto de Lectura.

⁸ Suele considerarse que sus obras posteriores a la primera mitad de la década de los 60 ponen más énfasis en temas políticos que las de antes.

⁹ Stavans subraya, apoyándose también en Peavler (citado por Stavans 1996: 21-22), que antes de convertirse en autor reconocido, Cortázar ya había estado luchando con los problemas de un escritor joven y prometedor durante los años 40, época durante la cual su escritura de historias de temas fantásticos al estilo de Poe y Lovecraft, en ese momento todavía poco desarrollada, se refinaba y maduraba.

sido influido por grandes autores como Borges, Poe, Kafka, Rilke y muchos otros. Sin embargo, Cortázar llegó a desarrollar un estilo propio y muy diferenciado.¹⁰

La narración cuentística del autor se caracteriza por un deseo predominante de estirar los límites de nuestra imaginación y de nuestro mundo conocido. Frecuentemente, los protagonistas cortazarianos comparten el deseo de aproximarse al Otro a través de una búsqueda del conocimiento más allá del mundo real, aquel dirigido por el sistema de pensamiento lógico-racional. Igualmente, muchas veces los personajes se ven envueltos en circunstancias complejas y de múltiples niveles, en los cuales las dimensiones de percepción se mezclan. Mediante movimientos constantes, tanto físicos como intelectuales y metafísicos, los personajes de los cuentos de Cortázar se hallan en un vaivén reiterativo entre diferentes estados de la consciencia, es decir, que simultáneamente “el aquí y allí” llegan a ser lo más potente (Kahn 1996).

2.1.1 “Lejana” (*Bestiario*, 1951)

Según Stavans, en este cuento se pueden reconocer algunas ideas básicas de *Captains of Souls*, de Edgar Wallace, escritor británico, cuyas novelas policíacas, favoritas de Cortázar, gozaban de gran popularidad en el Río de la Plata en aquella época (Stavans 1996: 24).

Alina Reyes, protagonista del cuento “Lejana”, de 27 años y de clase acomodada, lleva una vida refinada en Buenos Aires, con fiestas de té, reuniones de música y arte; una vida que ella detesta. Tras varios pasajes del diario de Alina, que abarcan unos tres meses, nos enteramos que está harta de su forma de vida; que sufre de insomnio y que está convencida de que tiene un doble en Budapest: la “Lejana” es pobre, vestida de harapos y tiene frío, constantemente maltratada por un hombre. Alina siente tal afinidad espiritual con esta húngara que hasta puede percibir el frío, el hambre y el dolor de ella, a pesar de la distancia geográfica entre ambas. Alina empieza a hacer todo lo posible para lograr un encuentro personal con la mujer de Budapest, una idea que se convierte en la única meta de importancia en su vida.

Contrae matrimonio de conveniencia con un muchacho a quien no ama, sólo para tener la oportunidad de viajar a Budapest en su luna de miel y entrevistarse

¹⁰ El mismo Cortázar reconoce la influencia que tuvieron los escritores de literatura fantástica sobre él, como p.ej. Poe; sin embargo, recalca al mismo tiempo que “La irrupción de lo *otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos fantásticos actuales de mala calidad” (Cortázar, citado por Alazraki 1983: 27, énfasis en el original).

personalmente con la “Lejana”. Allá, después de haberla buscado por todas partes, finalmente la encuentra en la mitad de un puente sobre el río. Las dos se abrazan y por un instante Alina se siente llena de alegría. No obstante, el momento pasa instantáneamente, dejándola con una sensación de frío, habiéndose trasladado al cuerpo de la lejana. Adquiriendo un carácter irreal, el cuento se acaba después de que, aparentemente, haya tenido lugar un intercambio de consciencias entre las dos mujeres.

2.1.2 “Axolotl” (*Final del juego*, 1956)

El cuento “Axolotl” trata de un hombre en París que, un día de primavera al hacer su visita usual al *Jardin des Plantes*, un parque botánico con una sección zoológica, se aparta de su hábito de ir a mirar los leones y los tigres. Por casualidad “descubre” el acuario del parque o, para ser más exactos, los axolotl, seres larvales, que captan su atención desde el primer instante. Al sentir una afinidad con estos seres enigmáticos que nunca antes había sentido, vuelve casi diariamente a mirarlos y a observarlos. El cuento llega a su momento culminante cuando tanto la atracción que el hombre siente por los seres anfibios como su obsesión creciente con ellos, llevan finalmente a la transición de la consciencia del hombre a uno de los axolotl. A continuación, los pensamientos que hasta hace poco pertenecían al hombre se nos transmiten desde una perspectiva inversa, detrás del vidrio del acuario, emitidos desde la perspectiva del axolotl.

2.1.3 “La noche boca arriba” (*Final del juego*, 1956)

Posiblemente inspirado por su propio accidente con un Scooter en el año 1952 (Stavans 1996: 39), Cortázar relata en “La noche boca arriba” la historia de un joven que sufre un accidente con su motocicleta en el que resulta herido, tras lo cual es llevado al hospital. A partir de este momento, la trama se mueve entre el estado de vigilia del hombre y su sueño febril. En lo que parece una pesadilla recurrente, el hombre, de repente trasladado a la época de los aztecas, se halla en la selva mexicana en plena “guerra florida”, un tiempo sacral en el cual se sacrifican enemigos siguiendo el mandato de los sacerdotes, para cumplir con importantes ritos antiguos y apaciguar a los dioses aztecas.¹¹ El hombre se

¹¹ Clendinnen (1995: 87-110) describe de forma más detallada el rito y cómo se seleccionaban las víctimas de los aztecas.

encuentra perseguido y cazado, uno de los futuros sacrificados. Se siente atormentado por las amenazas inminentes y la única posibilidad que se le presenta para librarse en ese mismo momento es “salvarse” dentro del tiempo y del espacio del hospital, donde hay gente que le cuida y le ofrece protección contra los peligros. Para lograrlo, tiene que despertarse de la pesadilla, o mantenerse despierto, algo que resulta imposible al final, dejándole sin la menor posibilidad de evitar su destino.

3 Análisis

La literatura siempre ha sido un medio muy eficaz de los seres humanos para explicar su mundo, el cual se considera a veces en un estado caótico. Con ello es posible aportar sentido y comprensión a fenómenos desconocidos y traer cierto orden y estructura al mundo.

Como se ha indicado anteriormente, Cortázar emplea a menudo elementos de lo fantástico en sus relatos. Lo que caracteriza a los cuentos fantásticos¹² es que crean en los lectores, al menos en cierta medida, una desorientación y confusión motivadas por una supresión o suspensión de las reglas de la razón, con la ocurrencia de sucesos inexplicables que se rigen de acuerdo a un orden metafísico.¹³ Lo mismo sucede con los cuentos de Cortázar, un rasgo que es particularmente observable en los casos de “Axolotl” y “Lejana”, en los cuales el sentimiento de incertidumbre creado en el lector es bastante evidente, dado que uno comparte las dudas y pensamientos de los protagonistas. Sin embargo, para analizar de manera más completa el significado literario de los cuentos, es necesario extender el enfoque de análisis, para que abarque otros aspectos, además de lo fantástico.

3.1 Elementos constitutivos de la narración en los cuentos elegidos

Aquí se examinarán los siguientes elementos constitutivos de los cuentos: el tiempo y el espacio, los protagonistas y la polifonía de voces en los textos.

¹² Alazraki (1983: 15-28) extiende la definición de lo fantástico ofrecida por Tzvetan Todorov (1975), haciendo una distinción entre lo fantástico y lo que él denomina “lo neofantástico”. Sugiere que lo neofantástico se caracteriza en primer lugar, por su acentuación de la desorientación y extrañeza provocada en el lector, y en segundo lugar, por una falta del elemento de horror, rasgo de la definición tradicional de lo fantástico.

¹³ Bruno (2005: 111); Sosnowski (1973: 13).

3.1.1 La dimensión de la percepción de lo real: tiempo y espacio

Para reanudar a las cuestiones planteadas al principio, en esta sección se investigará en mayor profundidad cómo se exploran el espacio y el tiempo en los cuentos, así como las funciones que tienen estos como elementos esenciales de los textos.

Mientras que el espacio en “Axolotl” a primera vista parece sumamente limitado –el encuentro entre el hombre y los axolotl ocurre en el acuario subterráneo del *Jardin des Plantes* en París, un lugar en permanente penumbra– el hecho de que los axolotl sean mexicanos añade otra dimensión espacial al cuento, expandiéndolo geográficamente al contraponer la ciudad europea con un país al otro lado del océano. De manera semejante, en “Lejana”, la ciudad suramericana de Buenos Aires se contrapone a Budapest, la capital de Hungría, ya que el mismo ser desdoblado aparece en dos espacios geográficos. Incluso en este caso, el encuentro entre la protagonista y su doble tiene lugar en Europa.

Por el contrario, en “La noche boca arriba” los sucesos tienen lugar en América del Sur, aunque en diferentes países y en distintas épocas. A pesar de que el espacio se presenta de modo variado en los tres cuentos, la función que cumple es prácticamente muy parecido: sirve como trasfondo para que los protagonistas puedan trasladarse gradualmente desde un punto a otro.

Ya en la línea de apertura de “Axolotl” se establece un nivel temporal anterior: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl”, y poco después hay una ruptura gracias al uso del presente: “Ahora soy un axolotl” (151). En “Axolotl”, como en otros cuentos de Cortázar, tanto el empleo de la analepsis, o sea, la retrospectiva a un tiempo ya pasado, como la relación dicotómica acentuada entre un antes y el presente, conjura a veces una imagen de una época prehistórica, a menudo bien idealizada. El hombre vislumbra el trasfondo de los axolotl de un tiempo “infinitamente perdido y distante” (152); “un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl” (155).

Esta situación ubicada en un pasado lejano contrasta fuertemente con las precarias circunstancias actuales de los axolotl, en la oscuridad y estrechez de su acuario. Su aparente inmovilidad se podría atribuir a una estrategia deliberada para conseguir un estado de “atemporalidad” o eternidad, ya que “[e]l tiempo se siente menos si nos estamos quietos”, como dice el protagonista/narrador (153). Unas líneas más adelante, resulta obvio que la estrategia abarca tanto el tiempo como el espacio, puesto que el hombre entiende que, al reducir su actividad al mínimo, los axolotl son realmente “capaces de evadirse de ese sopor mineral en que pasaban horas enteras” (ibíd.).

El cuento “Lejana”, por su presentación en forma de entradas de un diario, tiene una clara linealidad en cuanto al curso del tiempo de la historia, que se desarrolla cronológicamente desde el 12 de enero hasta el final, el 6 de abril, unos “dos meses antes de su divorcio”, como señala el narrador. Cabe notar que los intervalos entre las entradas en el diario son cada vez más cortos: hay ocho días entre la primera y la segunda entrada, y después los intervalos pasan a ser de 5, 3, 2 días hasta llegar a un “punto de inversión”, después del cual se extienden a 6 días y aumentan progresivamente hasta los dos meses del final. A través de la forma se transmite la misma dinámica que se refleja en el contenido: cada entrada del diario consta de varias analepsis de períodos relativamente breves de tiempo, estableciendo así el plano temporal del discurso no cronológico. En forma de un monólogo interior de la protagonista, relatado en primera persona, se trata de recuerdos, pensamientos, reflexiones y dudas sobre los acontecimientos ocurridos en la vida de la protagonista, y que han tenido lugar antes de cada entrada. El tiempo gramatical de los verbos varía entre el presente y el pasado, de modo que la distancia que crea en el lector en ocasiones parece más larga (cuando se usa el pasado) que en otras (al usar el presente, el punto de vista queda más cerca).

No obstante, en el nivel del tiempo de la historia, la estricta cronología establecida por las fechas al inicio de cada entrada se ve interrumpida cada vez que Alina, la dueña del diario, menciona las percepciones físicas o espirituales que tiene de la otra mujer en Budapest. Mientras que Alina está en su entorno familiar en Buenos Aires, dedicándose a ocupaciones habituales como escuchar un concierto o tocar el piano, se produce de pronto un desdoblamiento de su percepción en la situación actual, lo que significa que se encuentra en dos lugares al mismo tiempo. La importancia del espacio y el tiempo se hace evidente a través de la “dualidad” percibida.

Al mismo tiempo, la inseguridad que siente Alina sobre las circunstancias verdaderas de la lejana indica que empieza a dudar si existe realmente una simultaneidad temporal entre ellas. En la entrada del 28 de enero, Alina se pregunta: “¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula. Y me parecía bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo” (38).

En “La noche boca arriba”, tanto el tiempo como el espacio desempeñan un papel fundamental para la trama del cuento. Un epígrafe breve anónimo de un estilo muy solemne sobre las “guerras floridas”, es decir, los ritos de sacrificios humanos aztecas, traslada al lector a tiempos precolombinos.

Lo que, sobre todo, caracteriza este cuento de manera más evidente que en los otros dos relatos sometidos a estudio, es la aparición de varios pares de conceptos complementarios que abarcan tanto el nivel del tiempo como el del espacio, tales como la época contemporánea (siglo XX) : la era precolombina; una ciudad grande (supuestamente Buenos Aires) : marismas en la selva mexicana; el hospital (un lugar con alto desarrollo técnico) : el ambiente con ritos religiosos (y, tácitamente, “primitivos”) que implican sacrificios humanos; los médicos/el equipo médico : los sacerdotes/los acólitos; compañeros pacientes : compañeros sacrificados; seguridad : peligro de muerte; la vida como un bien precioso que se debería salvar : la vida dotada de un valor meramente sacrificial; gente que prestan ayuda : enemigos. Todo indica que se contraponen la civilización con la naturaleza que simboliza un mundo mítico, precolombino.¹⁴

En cuanto al tiempo de la historia en “La noche boca arriba”, tanto el tiempo moderno como el antiguo transcurren de forma lineal, es decir, si A representa los tiempos modernos y B la era precolombina, el tiempo de la historia se podría ilustrar de tal modo: A1→B1→A2→B2→A3... Cada uno de estos bloques cronológicos recupera la narración en el mismo instante en que la había dejado el último bloque de su línea temporal: A2 continúa empezando su relato en el mismo instante en que A1 lo había dejado, B2 sigue en el momento en el que B1 había terminado.

Esta linealidad, sin embargo, es interrumpida una sola vez: existe una brecha temporal apenas perceptible y que se menciona, casi de pasada, cuando el motociclista cavila sobre el curso de los acontecimientos del accidente. El tiempo que se le escapa enoja al protagonista, ya que “[t]ratava de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar” (165). También le deja con la sensación de que “ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas” (ibíd.). Lo mencionado constituye un vínculo entre los dos niveles del tiempo, un enlace entre la época precolombina y la contemporánea.

¹⁴ Como muchos investigadores han señalado, se puede asumir que Cortázar estaba familiarizado no sólo con las teorías del campo del psicoanálisis de Freud y Jung, sino también con las obras de antropólogos estructuralistas como Levy-Bruhl, Levi-Strauss y otros, y, en consecuencia, con uno de los principios más fundamentales del estructuralismo, a saber, la contraposición binaria que se pone de manifiesto de varias maneras diferentes (Levinson 1994, Graf 2002: 616, Huici 1992: 408).

3.1.2 La dimensión de subjetividad: los protagonistas

Además de la dimensión de la percepción de lo real, que incluye tanto el tiempo como el espacio de los cuentos, recuérdese que la otra dimensión del modelo propuesto es la dimensión de subjetividad que tiene que ver con el/la protagonista y sus percepciones, del Otro o antihéroe. El “antihéroe” se define en el contexto de esta tesina como un personaje opuesto al protagonista sin llegar necesariamente a tener los rasgos negativos normalmente atribuidos a un antagonista.¹⁵ Cumple la función del Otro, a veces personificando exactamente lo contrario del “yo” (como en el ejemplo de “Lejana”), y otras veces simplemente representando un alma gemela del protagonista (en “Axolotl”) o un antepasado lejano (“La noche boca arriba”).

En “Axolotl” el protagonista/narrador sin nombre es encarado con los axolotl, una especie de anfibios. El protagonista, al descubrir por puro “azar” los axolotl, siente por ellos una afinidad inexplicable desde el mismo momento en que se entera de su existencia.

La descripción de los axolotl es minuciosa, tanto de su apariencia, como de su personalidad. Son mexicanos, “por sus pequeños rostros aztecas” con “cuerpecito rosado y como translúcido”, tienen “patas, de una finura sutilísima” y con “uñas minuciosamente humanas”, muy “semejante a un pequeño lagarto” (151-52). Su carácter se define por su falta de actividad, salvo el hábito de observarse los unos a los otros y a los visitantes. Por contra, sobre el aspecto o las circunstancias del protagonista/narrador que narra en primera persona sólo nos queda imaginar.

No obstante, la apariencia externa del hombre tampoco parece ser de importancia, puesto que el narrador se centra más bien en los eventos, desviando la atención de su propio aspecto. El protagonista trata de justificar su aparente obsesión con los axolotl argumentando que no sólo entiende la situación lastimosa en la que se encuentran, sino que también desvela en las primeras líneas su capacidad de trasladarse al acuario él mismo. La perspectiva del narrador va y viene entre el narrador-hombre y el narrador-axolotl. Unas veces la voz/percepción viene desde este lado del vidrio del acuario: “Iba a verlos al acuario”, “empecé a ir todas las mañanas”, “vi un cuerpecito rosado”; otras veces la voz narradora se traslada al otro lado del vidrio: “Ahora soy un axolotl”; “[a] veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho” (153). Mediante un cambio en la forma gramatical del verbo (de la primera persona del singular a la primera

¹⁵ Cfr. Platas Tasende (2007: 40).

persona del plural, sugiriendo así su pertenencia a la especie de los axolotl), es posible comunicar al lector quién es el que mira y desde dónde lo hace.

En “La noche boca arriba”, aun cuando la acción salta entre dos planos de tiempo –uno moderno, el otro de una época anterior al descubrimiento de América– el protagonista, indudablemente, es el mismo en ambas. Por tanto, el sujeto se hace el vínculo de conexión, mudándose sin esfuerzo de un extremo al otro en el contexto de la dimensión de subjetividad.

De forma similar en “Axolotl” y “La noche boca arriba”, e incluso en “Lejana”, el hecho de que los cuentos se narran desde una perspectiva subjetiva facilita el entendimiento por parte del lector de que se trata por un lado de una visión sumamente individual que, por consiguiente, es limitada y también falible, y por otro lado mostrando una aproximación casi total a la consciencia de los protagonistas; por su parte, el carácter cuasi-realista del diario en “Lejana” comunica la verosimilitud del contenido.

3.1.3 La voz narrativa

Si bien a primera vista parecen existir más de una voz narrativa en los cuentos “Axolotl” y “La noche boca arriba” (Levinson 1994; Alazraki 1983: 236-37), dado que hay en el primero tanto el visitante del acuario como los axolotl, y en el segundo por un lado, el motociclista y por otro lado, la víctima del sacrificio humano, sin embargo, al profundizar el análisis, se nota que, efectivamente, la vista y la voz del narrador principal (el hombre en “Axolotl” y la víctima del accidente en “La noche boca arriba”) permanecen, incluso cuando la trama avanza moviéndose en las dos dimensiones distintas (simbolizadas por las dos líneas de la letra “X”).

La voz narrativa en “La noche boca arriba” proviene de un narrador omnisciente selectivo, que a veces comparte los sucesos con el lector tal y como son percibidos, interpretados y experimentados desde la visión subjetiva del protagonista. Los saltos entre los dos niveles de tiempo (el tiempo moderno y el tiempo precolombino) son reflejados por una perspectiva oscilante: por un lado, la de un narrador implícito de tercera persona, que conoce los sentimientos y pensamientos del protagonista –“Se sentía bien, era un accidente, mala suerte; unas semanas quieto y nada más” (160); “Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y lo obligó a comprender” (165)–; y, por otro lado, la perspectiva de un narrador omnisciente que tiene una visión objetiva desde fuera de los acontecimientos, proporcionando

descripciones del espacio y ofreciendo explicaciones posibles para el curso de la historia –“Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente”– (159).

Abundan los verbos de sensación y percepción en el cuento (*pensar, saber(se), ver, sentir(se), oír, reconocerse*), enlazando las dos dimensiones del modelo propuesto. Las impresiones sensoriales que tiene el protagonista funcionan como vínculos de conexión entre los dos extremos de cada una de las dos dimensiones, que se adelantan a lo largo de las líneas figurativas del modelo arriba.

Las sensaciones olfativas, visuales y acústicas que tiene el protagonista reflejan su estado emocional, evocando tanto su percepción de seguridad como su miedo o su desesperanza. De un lado están los olores aromáticos, por ejemplo de un “maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil” (163), los sonidos reconfortantes del hospital a la noche, la luz eléctrica en la sala de hospital que promete protección de los peligros, y, del otro lado, los olores de las antorchas o de la guerra, los sonidos inesperados en la selva, los gritos de otras víctimas.

La última parte de “Lejana” es diferente en ese sentido, ya que tiene lugar un cambio de narrador después de la entrada del 7 de febrero, en la cual Alina anuncia la clausura de su diario “porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas” (40).

Es decir, el último párrafo se narra desde el punto de vista de un narrador omnisciente de tercera persona que relata lo que ha sucedido después del viaje de Alina a Hungría, el subsiguiente encuentro entre las dos mujeres en Budapest y la transición posterior de la consciencia de Alina a la otra mujer. Por consiguiente, resulta evidente que hay diferentes voces narrativas en este cuento.

3.2 Análisis de los aspectos básicos en los cuentos elegidos

En esta sección se analizarán los conceptos básicos que han surgido del análisis anterior: el de la alteridad, el del desdoblamiento y el concepto que se denomina aquí “encrucijadas”, así como el significado del punto decisivo.

3.2.1 La noción de alteridad

La consciencia de uno mismo

De acuerdo con Kahn (1996: 40) se toma como punto de partida la siguiente afirmación: “En la narrativa de Cortázar, sin embargo, los personajes no se definen a sí mismos según lo que son, sino en términos de lo que no son o de lo que creen ser”, aspirando con esta “búsqueda de su propia unidad [...] [a] la reunión del sujeto con lo Otro”. La idea subyacente se basa en pensamientos filosóficos acerca de la consciencia de uno mismo, formulados ya al principio del siglo XIX por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Este filósofo alemán introdujo la noción de que el Otro estaba intrínsecamente vinculado con uno mismo, porque uno, al darse cuenta de su propia individualidad y por el sentimiento de alienación que surge, quiere resolverlo con una síntesis entre sí mismo y el Otro (Kain 2005: 41-8).

En “Axolotl”, el protagonista toma consciencia de que hay otros modos de ver el mundo: “[l]os ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (154). Cambiando de perspectiva, el “yo” puede “ver” con los ojos del otro, convirtiéndose en el Otro –cosa que ocurre tanto en “Axolotl” como en “Lejana”. Levinson (1994) señala precisamente en su crítica de “Axolotl” que tanto la verdad del “yo” como la del Otro trata de la cuestión del ser, o de la existencia.

Por más que el protagonista se esfuerza en alcanzar la unidad con los axolotl y a pesar de que le parece deseable poder “abolir el espacio y el tiempo”,¹⁶ dado que él está cautivado por la “quietud” de ellos (153), aún más significativo parece ser que este deseo esté acompañado de una pizca de dolor e inquietud por parte del hombre. El contacto con las figuras anfibias le trae “un dolor sordo” (155) hasta el punto en el que se da cuenta de que “[l]es temía” (154), aunque al mismo tiempo quiere consolarles porque “sufrían”, condenados a un “infierno líquido” (156).

De modo semejante, también en “Lejana” se desencadenan sensaciones fuertes en la protagonista Alina por el contacto con la lejana, sensaciones que incluyen dolor, miedo y una preocupación profunda por su doble. La incertidumbre de Alina y su confusión a causa de las percepciones que tiene se transmiten constantemente al lector.

¹⁶ El mismo anhelo de poder abolir las reglas del tiempo para que sus límites se hagan elásticos está expresado impresionantemente en el cuento de Cortázar “El perseguidor” (2007 [1959]) a través del personaje de Johnny Carter que personifica al legendario músico de jazz Charlie Parker.

Cada vez que se despierta de la “pesadilla”, el protagonista de “La noche boca arriba” se ve forzado a orientarse de nuevo para saber si está en el hospital (y, por tanto, a salvo) o si se encuentra aún en la selva, perseguido y en peligro de ser sacrificado, con su confusión aumentando cada vez más.

Le cuesta esfuerzo mantener los ojos abiertos para permanecer en la situación del hospital, que percibe como tranquilizadora. La sensación de mirar y de poder asegurarse de su entorno inmediato está obstaculizada por las tinieblas de la noche de los aztecas y anulada por el olfato –“olía la muerte” (168). Justamente en el momento en que comprende que no va a lograr mantenerse despierto, y que su muerte como sacrificado es ya inminente, la historia llega a un giro inesperado cuando el protagonista se da cuenta de que en realidad está en el tiempo de los aztecas y que todos los sucesos en el tiempo moderno solamente fueron una ilusión: “Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños” (ibíd.).

En un plano más abstracto se podría argumentar que se destruye la ambición del protagonista de mantener su “yo” en equilibrio, es decir, en un estado libre de peligros y amenazas.

3.2.2 El desdoblamiento del Yo: el deseo de alcanzar una totalidad

Transiciones - transformaciones - metamorfosis - encuentros

Partiendo de la idea de que una metamorfosis implica una serie de transformaciones por parte del protagonista, se podría decir que él debería pasar por distintas fases de desarrollo, igual que un rito de paso,¹⁷ atravesándolas durante su búsqueda motivada por su aspiración de una unidad con el Otro. En “Axolotl”, por ejemplo, el hombre y los axolotl se están devorando mutuamente en un sentido metafórico. El guardián del acuario constata: “Usted se los come con los ojos”, mientras que el protagonista siente que “eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos en un canibalismo de oro” (155). El acto de canibalismo parece representar una incorporación metafórica del Otro, facilitando

¹⁷ Según el concepto de los *ritos de paso*, acuñado por el etnógrafo francés Arnold van Gennep (1873-1957), hay transformaciones frecuentes en la vida de todos seres humanos que se desarrollan en tres fases: (1) ruptura/separación, (2) fase intermedia/liminal y (3) reintegración. La fase liminal de transición implica que uno ya no pertenece a la fase inicial/anterior, ni siquiera a la condición reintegrada. Aunque las investigaciones de Gennep sobre todo se relacionan con grupos de sociedades aún no desarrolladas y pueblos indígenas, igualmente ha demostrado que uno atraviesa también este tipo de desarrollo en un plano individual (McGee & Warms 2008: 488).

el acercamiento entre el sujeto y estas figuras que “[n]o eran *animales*”, ni “seres humanos”, sino larvas. El hombre se da cuenta de que “[e]ran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma”, es decir, seres de un mundo irreal y de aspecto continuamente cambiante (154-55, énfasis en el original).

Cabe observar que los axolotl son justamente una especie de anfibios que no han experimentado la metamorfosis, atrapados para siempre en una fase intermedia larval o, dicho de otro modo, en una fase de desarrollo nunca realizada.

Por lo demás, en “Axolotl” el momento de la metamorfosis llega instantáneamente. De un momento para otro, el protagonista, justo antes fuera del vidrio, se traslada en un instante al interior del acuario. El vidrio, cuyo simbolismo marcado subrayan muchos investigadores, desempeña un papel importante como “espacio cargado de transcendencia” (Kahn 1996: 94). Observa el hombre en “Axolotl”: “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. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí” (156). Kahn (1996: 41-42) apunta que el reflejo del personaje en un vidrio o una ventana señala el mito de Narciso, y, consecuentemente, el concepto del sujeto y su identidad. El agua, por tanto, se ha convertido en un símbolo del inconsciente y un medio que permite alcanzar la otra dimensión de su propio *yo*. En “Axolotl” el agua no es transparente, sino al contrario: los axolotl tienen que aguantar las condiciones en el “mezquino y angosto [...] piso de piedra y musgo del acuario” (152).

Igualmente dramático, en “Lejana” el encuentro entre Alina y su doble en el centro de un puente en Budapest produce un cambio de consciencia entre las dos:

Ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera y absoluta dentro de su abrazo, con un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantando. Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin (41).

Hay que señalar que el desdoblamiento de la protagonista en “Lejana” no se analizará como si se tratara de una condición médica de esquizofrenia, sino más bien entendiéndolo como un enriquecimiento personal, necesario para que la protagonista se haga “completa”.

Sin embargo, antes de que tenga lugar este encuentro, el lector ha llegado a saber que la protagonista, Alina Reyes, soltera y con una edad que la hace sentirse, por presión social, casi obligada de casarse pronto, ya está harta de su vida carente de sentido en la alta sociedad de una gran ciudad, posiblemente Buenos Aires, asistiendo a veladas de piano y canto. A través de anotaciones en su

diario sabemos que ella, debido a sus problemas para dormir suele dedicarse apasionadamente a juegos de palabras, tales como repetir versos, palíndromos o anagramas.

Mientras pasa el tiempo de esa manera, o en momentos cuando no está ocupada en otros asuntos, se abre una conexión para ella con otra mujer en Budapest, la “Lejana”, a quien Alina percibe como su propia doble. La mujer europea representa todo lo contrario de Alina: es una mendiga maltratada, viviendo en condiciones de pobreza. De vez en cuando, Alina es capaz de recibir las impresiones sensoriales de la lejana. Aunque al principio rechaza el contacto con la mujer que aparentemente es ella misma, o, por lo menos, su otra mitad, la curiosidad y su deseo de conocerla en persona se hace cada vez más urgente. La mujer sin nombre de Budapest, parece ser definida por lo que no es –“esa que es Alina Reyes pero no es la reina de anagrama”– ya que no está versado en los juegos de palabras cómo es Alina; “solamente odiarla tanto [...] porque soy yo y le pegan” (32); “a mí, a la lejana, no la quieren” (33). Todo en la mujer de Budapest es diametralmente diferente de la mujer acomodada, representando así casi un negativo fotográfico: el uno no se podría imaginar sin el otro. La identidad de la una depende de la otra. Observa Ostria Reinoso (2009: 298-99) que la mujer de Budapest es un “doble opuesto de Alina”.

Se podría decir que en “Lejana” se trata más bien de “el otro yo”, o sea, un alter ego de la protagonista, dado que la mujer de Budapest cumple varias funciones para la protagonista Alina Reyes. Representa su doble, su reflejo, su espejo, su otra “mitad” y parece necesaria para que Alina, profundamente descontenta con su vida actual, logre su equilibrio interior.

En paralelo, tanto la protagonista de “Lejana”, Alina Reyes, como el protagonista/narrador sin nombre de “Axolotl”, tienen a través de una metamorfosis la experiencia de un intercambio total de su propia consciencia con la de su respectivo doble. Transformándose en el Otro implica una comprensión total no sólo del otro, sino simultáneamente de uno mismo (Levinson 1994).

Esa idea corresponde con lo que el antropólogo Victor W. Turner (1987: 81) propone en su *Anthropology of performance* respecto a la noción del “Homo performans”. Turner sostiene que los seres humanos, sobre todo, pueden ser definidos por sus actuaciones en el encuentro social: “If man is a sapient animal, a tool making animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, Homo performans, [...], in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself”. Así mismo, aunque “we humans may divide ourselves between Us and Them, or Ego and Alter, We and They share substance, and Ego

and Alter mirror each other pretty well - Alter alters Ego not too much but tells Ego what both are”.

En “La noche boca arriba”, la situación se presenta de otro modo: el motociclista ni añora el contacto con el azteca ni aspira a “encontrarse a sí mismo” en el nivel temporal precolombino. Por el contrario, se esfuerza para mantenerse en su tiempo moderno. A pesar de esto, es obvio a través de la historia que el personaje es él mismo en ambos niveles del tiempo. Su “totalidad” está relacionada con su propio ser, dado que él es consciente del otro nivel del tiempo.

3.2.3 “Encrucijadas”

En “Axolotl”, ante el hecho consumado de que la transmigración ya ha tenido lugar y al darse cuenta que su percepción viene desde dentro de uno de los axolotl, la primera reacción del hombre-narrador es una de rechazo y de choque, sintiéndose como “prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles” (156). Sin embargo, poco tiempo después se mueve ya hacia una nueva experiencia, al descubrir una solidaridad y un sentido de pertenencia a la comunidad de los axolotl que antes consideraba imposible. Una vez terminada la transmigración, es decir, la transición de la consciencia del hombre-narrador al axolotl-narrador, la mudanza de la perspectiva narrativa se hace un hecho. El axolotl-narrador usa el pronombre “él” al referirse al hombre, revelando una distancia casi irreconciliable entre ellos. No obstante, tras la constatación del narrador de que es “definitivamente un axolotl” (157) se da una revelación repentina y sorprendente en la continuación de la frase: “y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa” (ibíd.).

Resulta interesante señalar que al decir “todo axolotl” en vez de *todos los axolotl*, la forma gramatical que se podría haber esperado, igual que al usar el verbo en la tercera persona singular en vez de plural, la palabra *axolotl* junto al cuantificador indefinido *todo* parece asumir un significado alegórico, representando tanto una consciencia colectiva como una obsesión con el misterio en cuanto a la conexión estrecha que el hombre siente con los axolotl desde el principio hasta el momento de transmigración.

Igualmente, en “Lejana” se puede notar cierta abstracción con respecto a la incertidumbre de la protagonista sobre la identidad de Rod, el personaje que supuestamente castiga a la lejana, o sea, a ella (Alina) misma: “Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro. No hay Rod, a mí me

han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad” (35). Y sigue: “Ir a buscarme” (ibíd.). Se hace demasiado irresistible su deseo de buscarse a sí misma, o sea, a su otro yo, para que la incertidumbre se convierta en certidumbre, y para satisfacer el anhelo profundo de hacerse “completa”.

En otras palabras, Alina se esfuerza por llegar al punto de equilibrio de la encrucijada: se casa, viaja a Budapest, anda por las calles de la ciudad con un frío invernal buscando a la lejana, finalmente encontrándola en un puente sobre el río helado. Pasado el momento decisivo del encuentro físico entre las dos mujeres, sin embargo, Alina, cuya consciencia se ha trasladado a la lejana, se ve atrapada en el cuerpo de la mendiga; el instante inicial de alegría da paso a una tristeza insufrible.

Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. 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 (41).

Tanto en “Axolotl” como en “Lejana”, el orden y el equilibrio que existió por un momento breve se disuelven al instante. La unidad deseable resulta imposible e irrealizable.

En “La noche boca arriba”, el punto de contacto está entre los dos niveles del tiempo, justamente en los momentos en los cuales el protagonista está a punto de “despertarse” y de orientarse respectivamente sobre su entorno y la época en que está. Su deseo más ferviente es sobrepasar ese punto.

3.2.4 El *punto decisivo*

Aunque los cuentos presentan ciertas variaciones en su forma de alcanzar el punto decisivo, del mismo modo que cada uno de los desenlaces es distinto, el significado que tiene tanto para la trama como para la interpretación de los cuentos es igualmente importante.

En “Axolotl” la historia termina en el momento en que la metamorfosis ha sido llevada a término. El vidrio que define y divide el espacio del cuento en un “fuera del vidrio” y un “detrás del vidrio”, se convierte en una limitación una vez realizada la metamorfosis. La consciencia del protagonista, su pensamiento “como un hombre” (156), a pesar de que sigue existiendo, está confinado al espacio del

acuario, y la dinámica tanto del protagonista como de la historia en sí disminuye bajo una anulación de las leyes del tiempo, dejando margen a una sensación de eternidad temporal.

Al final de “La noche boca arriba”, cuando el protagonista comprende que la línea del tiempo “real” es la del tiempo precolombino y que el tiempo moderno no es más que un sueño suyo, la muerte del protagonista, o sea, su sacrificio en los ritos religiosos determinada por los clérigos aztecas, es ineludible. La temporalidad de la historia llega a un fin brusco.

Lo que ocurre en el punto decisivo en “Lejana” es que la esperanza acerca de una totalidad/integridad entre las dos mujeres queda truncada después de la fusión. A pesar de que las cosas dan un vuelco, el tiempo persiste, indicado por la anunciación del narrador de que Alina llega a Hungría “dos meses antes de su divorcio” (40).

Cabe reflexionar sobre el hecho de que “Lejana” termina con una prolepsis, a cargo de un narrador omnisciente en tercera persona, desde una perspectiva externa a la historia. Al precisar la fecha de la llegada de Alina y su esposo Luis María a Budapest, anunciando al mismo tiempo la venidera separación de la pareja, sin duda se transmite la noción de que hay un “después”, y de que la trama probablemente seguirá. Sólo se puede imaginar cómo la vida de Alina, o, por mejor decir, la mujer que está casada con Luis María, transcurrirá después del encuentro entre las mujeres. Sin embargo, se crea la impresión de que Cortázar no concede demasiada importancia al desarrollo de la trama más allá de la encrucijada.

Muchas veces el sentido que ciertos sucesos y actitudes tienen sólo puede ser evaluado en retrospectiva y desde una perspectiva reflexiva. En el contexto de los cuentos analizados se puede observar que en todos los casos, al sobrepasar el punto decisivo, el conflicto sigue sin solucionarse. En los casos en los que el/la protagonista siente un deseo urgente de alcanzar una unidad con el Otro, la fusión entre el yo y el Otro resulta imposible. Sobrepasar la línea extremadamente fina que existe entre los dos resulta ser un acto que en última instancia implica por parte de los protagonistas una aquiescencia de riesgos, porque al pasarla el orden que existía por un instante se rompe para dar paso al caos.

Independientemente de las modalidades, todos los tres cuentos parecen reflejar a) el anhelo de cada uno de los protagonistas de convertir la incertidumbre en certeza, y b) el deseo de alcanzar una unidad como consecuencia de las condiciones fragmentadas. La unidad puede expresarse de modo diferente: a veces significa la unidad con el Otro y a veces, por ejemplo en “La noche boca arriba”, se refiere a una cohesión temporal.

4 Conclusiones y reflexiones finales

Al comienzo de esta tesina se propuso el análisis de tres cuentos de la primera época literaria del argentino Julio Cortázar: “Lejana”, “Axolotl” y “La noche boca arriba” mediante una lectura atenta. La observación inicial era que el tema de las transiciones y de la permeabilidad de los límites, tanto entre el mundo objetivo y el ámbito onírico como respecto a la subjetividad, son unos de los más salientes en los cuentos elegidos. Se presentó un modelo que se supuso útil para facilitar el análisis no sólo del contenido, sino también de la forma de los textos.

Después de una breve presentación del modelo de encrucijadas, simbolizado por una “X”, se analizaron los elementos constitutivos de la narración, a saber, el tiempo, el espacio y los protagonistas, lo que llevó a la síntesis de tres conceptos básicos sobresalientes: el concepto del “Otro” o de la *alteridad*, el concepto del *desdoblamiento* de los protagonistas, el de las *encrucijadas* y el *punto decisivo*, que supone un estado de equilibrio para los protagonistas. Resumiendo, se puede afirmar que el modelo conceptual de las encrucijadas ha sido muy ventajoso, una herramienta adecuada para realizar el análisis.

Se ha puesto de relieve que en los relatos analizados siempre hay más de una dimensión en la cual los protagonistas se hallan, es decir, además de la *dimensión de la percepción de lo real*, también la *dimensión de la subjetividad* llega a ser requisito esencial para poder exponer la trama.

En conclusión, por una parte se desprende que aunque existen similitudes palpables entre los cuentos tales como, por ejemplo, el deseo de los protagonistas de poder abolir la temporalidad, hay suficientes diferencias para poder constatar que cada uno de los cuentos muestra tantos rasgos individuales que el estilo de Cortázar en ningún momento se puede considerar estereotipado o predecible. Por el contrario, una deducción de esta investigación sería que las variaciones evidenciadas en los cuentos señalan la destreza literaria de Cortázar y su capacidad narrativa.

Por otra parte los hallazgos indican que el *punto decisivo* que los protagonistas procuran alcanzar llega a su apogeo en un encuentro personal entre el/la protagonista y su Otro. Este punto de equilibrio, sin embargo, es tan volátil como insatisfactorio: no trae la unidad esperada, ni siquiera soluciona el conflicto. En cambio, los protagonistas comprenden que un acercamiento entre el “yo” y el “Otro” no es posible, dado que los dos representan dos caras de la misma moneda.

Como se puede apreciar, el tiempo y el espacio como elementos constitutivos de la narrativa tienen una función muy decisiva para llevar adelante tanto la historia como el discurso de los cuentos “Axolotl”,¹⁸ “Lejana” y “La noche boca arriba”. A través de la forma se transmite la misma dinámica que refleja el contenido. Las nociones de alteridad y de desdoblamiento de un personaje, respectivamente, cristalizan como elementos necesarios para la integridad personal del protagonista, estrechamente asociada a la percepción de su identidad; el “yo” y el “Otro” forman dos partes del mismo concepto. La interrelación entre el yo y el Otro se presenta tan crucial como esencial, dado que el yo necesita el Otro para definirse a sí mismo formando su propia identidad. Por lo tanto, el hecho de que el ser humano está consciente tanto de su propio yo como del Otro, conduce a su capacidad de reflexionar sobre su mismo.

Otra conclusión importante es que, independientemente de las particularidades, el deseo profundo de convertir incertidumbre en certidumbre viene a ser un hilo conductor en los cuentos analizados. Recapitulando lo expuesto, se puede concluir que las transiciones experimentadas por los protagonistas son de naturaleza diferente. No sólo son identitarias, es decir, referentes al mundo interior de los personajes, sino que tienen también aspectos temporales y espaciales, desafiando al mismo tiempo las leyes de lo racional.

A pesar de su brevedad, la intención de esta tesina era ampliar el espectro de lecturas posibles de los cuentos cortazarianos. Por supuesto, se trata sólo del primer peldaño de una línea de investigación que se podría ampliar.

En el futuro, un camino posible podría ser aplicar el modelo propuesto en una investigación más amplia, desde una perspectiva de la estética de la recepción. La meta sería, en un primer paso, analizar un número más amplio de cuentos de Cortázar para probar a mayor escala si la hipótesis de que los cuentos se desarrollan en más de una dimensión puede ser sostenida de manera general. Además, sería interesante probar si una de las conclusiones centrales de esta tesina, a saber, que el *punto decisivo* de la trama no conduce (necesariamente) a una solución del conflicto de la trama, puede ser confirmada o no.

¹⁸ Como también señala Bruno (2005: 113) en su crítica.

5 Bibliografía

- ALAZRAKI, J. 1983. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.
- BRUNO, P. M. 2005. Yin/Yang, Axolotl/Salamander: Mercè Rodoreda and Julio Cortázar's Amphibians. *Confluencia*, 21, 110-122.
- CLENDINNEN, I. 1995. *Aztecs: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CORTÁZAR, J. 1963. *Rayuela*. Barcelona: EDHASA.
- _____. 1993a. [1956] "Axolotl" en *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 151-157.
- _____. 1993b. [1956] "La noche boca arriba" en *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 159-168.
- _____. 2007. [1959] "El perseguidor" en Cortázar, J. *Cuentos completos*. Vol. 1., 2ª ed., 2ª reimp., Buenos Aires: Punto de Lectura, 298-358.
- _____. 2011. [1951] "Lejana" en *Bestiario*. 15ª ed. Madrid: Punto de Lectura, 31-41.
- GRAF, E. C. 2002. 'Axolotl' de Julio Cortázar: Dialéctica entre las mitologías azteca y dantesca. *Bulletin of Spanish Studies*, 79, 615-636.
- HUICI, N. A. 1992. El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar. *Cauce*, 14-15, 403-417.
- KAHN, L. H. 1996. *Vislumbrar la otredad: los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*. New York: P. Lang.
- KAIN, Ph. J. 2005. *Hegel and the other: a study of the "Phenomenology of spirit"*. Albany, NY: State University of New York Press.
- KAUFFMANN, R.L. & R. BARTRA. 2001. Julio Cortázar y la apropiación del otro: "Axolotl" como fábula etnográfica. *Revista Mexicana de Sociología*, 63(4), 223-232.
- LEVINSON, B. 1994. The Other Origin: Cortázar and Identity Politics. *Latin American Literary Review*, 22(44), 5-20.
- MARTINS, L. M. 2000. La vuelta a Julio Cortázar: en anhelo y el fatalismo de la otredad. *Neophilologus*, 84, 411-421.
- McGEE, R. J. & WARMS, R. L. 2008. *Anthropological theory: an introductory history*. 4ª ed. Boston: McGraw Hill.
- MORELLO-FROSCH, M. 1968. El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar. *Revista Iberoamericana*, 34(66), 323-330
- OSTRIA REINOSO, O. 2009. El sentimiento de no estar del todo: El discurso identitario latinoamericano en dos cuentos de Julio Cortázar. *Revista Chilena de Literatura*, 75, 295-306.
- PLATAS TASENDE, A. M. 2007. *Diccionario de términos literarios*. Pozuelo de Alarcón: Espasa.

- REDONDO GOICOECHEA, A. 1995. *Manual de análisis de literatura narrativa: la polifonía textual*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- SOSNOWSKI, S. 1973. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé.
- STAVANS, I. 1996. *Julio Cortázar: a study of the short fiction*. New York: Twayne.
- TODOROV, T. 1975. *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- TURNER, V. W. 1986. *The anthropology of performance*. 1^a. ed. New York: PAJ
- VARGAS LLOSA, M. 2007. La trompeta de Deyá. Prólogo en Cortázar, J. *Cuentos completos*. Vol. 1, 2^a ed., 2^a reimp., Buenos Aires: Punto de Lectura, 7-28.
- VIDAL, H. 1980. “Axolotl” y el deseo de morir. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364–66, 398–406.