



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**NARRADOR Y REFLEJO:
LA VISIÓN DE SÍ MISMO COMO OTRO
EN CINCO CUENTOS DE JULIO
CORTÁZAR**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)**

PRESENTA

MAYTE LÓPEZ SÁNCHEZ

ASESORA:

DRA. MARÍA STOOPEN GALÁN

*Becaria del Programa de Becas para estudios de Posgrado en la UNAM
(Universidad Nacional Autónoma de México, 2009-2011)

MÉXICO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Mariano y Rafi que, aunque habían perdido la
esperanza de tener una hija unamita, nunca
pierden la esperanza en su hija.*

Agradecimientos:

A mi asesora y sinodal, Dra. María Stopen, por su paciencia y dedicación para la realización de esta tesis, su apoyo constante y su infinita hospitalidad. A la UNAM, por otorgarme una beca del Programa de Becas para estudios de Posgrado gracias a la cual pude dedicarme de manera exclusiva a mis estudios. A los miembros del sínodo, Dra. Gloria Prado, Mtro. Federico Patán, Dra. Angélica Tornero y Dr. Ignacio Díaz, por su atenta lectura y sus valiosas aportaciones y comentarios. A Mariano López, Rafaela Sánchez y Julia Tagüña, sin cuya ayuda y generosidad esta tesis no habría sido posible.

Índice

Introducción	5
Capítulo I. “Axólotl”: narrador metamórfico	13
I.1 Simbología de los ajolotes	13
I.2 Vínculo entre animal no conformado y narrador híbrido	15
I.3 Un ajolote capaz de enunciación	17
I.4 El axólotl: alegoría de los seres humanos	19
I.5 Otra manera de mirar	20
Capítulo II. “Una flor amarilla”: narrador inmortal	22
II.1 ¿Narradores simultáneos?	23
II.2 Fantástica ambigüedad	25
II.3 Estrategias narrativas	28
II.4 La flor amarilla: una esperanza	30
Capítulo III. “Lejana”: narrador usurpador	33
III.1 ¿Personaje delirante o encuentro con un yo que es otro?	34
III.2 Reversibilidad lingüística y simbólica	36
III.3 Dos narradores para dos cuerpos.....	40
Capítulo IV. “La noche boca arriba”: narrador engañoso	44
IV.1.Cuento de doble trama.....	45
IV.2 Indicios del sueño	47
IV.3 Narrador poco confiable	51

Capítulo V. “Distante espejo”: narrador incrédulo	57
V.1 La intención de narrar	58
V.2 Intertextualidad: “Le Horla”	61
V.3 Inmersión en lo fantástico	65
Conclusiones	
Poética de las otredades	67
Calidad del reflejo	69
Impacto del reflejo en el lector	73
Relación entre narrador y reflejo	77
Consideraciones teóricas	78
Obras citadas	81
Bibliografía	83

Narrador y reflejo:

La visión de sí mismo como otro en cinco cuentos de Julio Cortázar

Tanto los cuentos de Julio Cortázar como el problema de la identidad han sido abordados desde diversas perspectivas por incontables autores a lo largo de los años. Es un hecho que al enfrentarnos a un escritor como Cortázar, encontramos una enorme cantidad de material y elementos a analizar y desde los cuales se puede estudiar su narrativa.

Cuando se hace un repaso de los cuentos completos de este narrador, hay una constante que resulta evidente en muchos de ellos: la preocupación por la identidad que lleva, a su vez, a la cuestión de la otredad. Al respecto, hay un elemento que me parece sumamente significativo: la visión de sí mismo como otro. Este particular enfoque de la identidad y del otro se manifiesta en, al menos, cinco cuentos del autor argentino: “Distante espejo” (*La otra orilla*, 1945), “Lejana” (*Bestiario*, 1951), “Axólotl”, “La noche boca arriba” y “Una flor amarilla” (*Final del juego*, 1956).

En estos cuentos hay una especie de vuelta de tuerca donde el personaje se observa a sí mismo desde fuera, representado en otro cuerpo, en la mayoría de los casos. Esta representación, ese “otro”, será denominado, en adelante, *reflejo* pues no sólo se trata, como ya hemos visto, de un desdoblamiento, sino de un encuentro con éste; de ahí que resulte válida, para efectos de esta tesis, la analogía especular.

“Axólotl” se ha estudiado buscando encontrar relaciones principalmente mitológicas, como puede verse en la referencia al mito del Minotauro que se hace en el texto de Maurice Bennet, “A Dialogue of Gazes: Metamorphosis and Epiphany in Julio Cortázar’s ‘Axolotl’”; y el ensayo de Eric Clifford Graf “‘Axolotl’, de Julio Cortázar:

Dialéctica entre las mitologías azteca y dantesca”. La dialéctica de las miradas, la fábula etnográfica, la continuidad de la conciencia del hombre y su inserción en la naturaleza e, incluso, la literatura del exilio y la identidad social también se han planteado en relación directa con este relato, en textos como “Julio Cortázar y la apropiación del otro: 'Axolotl' como fábula etnográfica”, de Robert Lane Kauffmann. Este cuento, uno de los más analizados de la obra de Cortázar, plantea además la transmigración de la conciencia y la visión de uno mismo desde fuera, que en este caso nos interesa. El personaje principal, de alguna manera, transfiere su conciencia al cuerpo de un animal y, así, es capaz de verse a sí mismo desde el cuerpo de otro.

En “Una flor amarilla”, la cuestión del yo y el otro está planteada desde una especie de ruptura temporal. Uno de los personajes del cuento afirma la existencia de la mortalidad ya que, debido a una suerte de “error” en el fluir del tiempo, se ha topado consigo mismo –pero más joven- mientras viajaba a bordo de un autobús. Una vez más, el protagonista es capaz de verse desde fuera e, incluso, de establecer una relación con ese otro que es él, durante su juventud. Este cuento ha sido estudiado a partir de los conceptos de reencarnación e inmortalidad, así como del sentido de la finitud de la vida pero también, como se verá a lo largo de este estudio, se han hecho aproximaciones al concepto del doble en ensayos como “Cortázar y sus dobles”, de Hernán Lara Zavala o, desde el punto de vista narratológico, en textos como *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*, de Alberto Paredes.

En “La noche boca arriba” el estudio de lo onírico ha resultado primordial en cuanto que el personaje motociclista-moteco se encuentra soñando. Las pesadillas también son un punto desde el cual se ha abordado el texto; pero, en este caso, interesa que —aunque sea a partir de los sueños— el protagonista es capaz de verse a sí mismo como otro para, finalmente, descubrir que el sueño había desviado la mirada, pues el

que sueña se convierte al final en el soñado, lo que facilita una distinta manera de aproximarse a la visión del otro desde uno mismo. Además, ocurre en dos momentos históricos distintos. En este sentido, hay estudios críticos que abordan la función del doble, como es el caso del ensayo de Roger Carmosino “Forma y funciones del doble en tres cuentos de Cortázar: ‘La noche boca arriba,’ ‘Las armas secretas’ y ‘El otro cielo’”, o el artículo “‘La noche boca arriba’, disyunción de la identidad”, de Zunilda Gertel.

En “Distante espejo”, cuento que ha sido analizado en ensayos como “La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar”, de Agustina Ledesma o “Inversión e invención de imágenes y espejos: El ‘poeticismo’ romántico de Julio Cortázar en su narrativa breve a la luz de imagen de John Keats”, de Emilio Báez Rivera, se toca también el problema de la identidad, en este caso utilizando el recurso de una especie de bloqueo de la memoria donde, al final, existe una conexión entre el personaje y ese otro que es, en realidad, su reflejo que parece llamarlo desde un punto concreto, sólo para permitirle la observación de sí mismo desde fuera. Algo similar ocurre con “Lejana”, donde el personaje Alina Reyes siente una especie de llamado en tanto que comparte sensaciones con esa otra que se encuentra en un puente en Budapest. Igual que en “Axólotl”, en este caso ocurre una transmigración, pues, en el momento final, los cuerpos se cambian, y es entonces cuando Alina Reyes puede observarse a sí misma partir. Los mecanismos del desdoblamiento presentes en “Lejana” han sido analizados críticamente en ensayos como: “Algunas consideraciones acerca de ‘Lejana’, de Maryam Haghroosta”.

Tomando en cuenta la inmensa bibliografía crítica existente sobre Cortázar, la propuesta del presente estudio consiste en una manera específica de leer el problema de la identidad en los cuentos. Aunque esa especie de desdoblamiento de la personalidad, esa capacidad de verse desde fuera y reconocerse como reflejo de uno mismo en otra corporeidad ha sido abordada por estudios que tocan la cuestión de la identidad y la

otredad; lo que se plantea aquí no es sólo la identidad, la otredad o la función del doble; es el otro como reflejo, el desdoblamiento que crea representaciones de uno mismo. En este punto, Julio Cortázar es uno de los pocos autores latinoamericanos que presentan el problema de esta manera. Si bien Borges lo había hecho antes de forma similar, Cortázar tiene un mecanismo particular, pues en la mayoría de los cuentos, el personaje se ve “condenado” a vivir la vida de su reflejo tras haberlo confrontado o, en los casos en los que esto no ocurre, la vida del personaje se ve alterada de manera negativa y permanente después del encuentro. También se pretende analizar el tipo de reflejo en cuanto a su calidad: ¿Se refleja como un opuesto? ¿Cuáles son las características físicas, psicológicas y de acción? ¿Es un reflejo aspiracional, demuestra actitudes que el personaje reprime? ¿Por qué en la mayoría de los casos, después del encuentro con el reflejo, el personaje se ve “condenado” a vivir la vida de su “otro”? Los mismos cuentos, por supuesto, irán planteando preguntas específicas que se resolverán conforme avance el proyecto.

La primera aproximación al problema ha sido a partir de *Sí mismo como otro* de Paul Ricoeur, uno de los teóricos que ha abordado la cuestión de la identidad vista desde el otro. De acuerdo con Ricoeur, el sujeto no se percibe como sujeto en sí. La *posición inmediata del sujeto* es como una especie de revelación, puesto que para verse o ver a los demás es necesaria una reflexión inicial, de manera que lo que finalmente se capta sobre uno mismo y los otros es una representación. Así, Ricoeur plantea que, para relacionarse con el mundo, lo único que *uno* tiene son representaciones. Y la relación con uno mismo se da de la misma manera, es decir, a partir de la propia representación. Nadie puede percibirse si no se reflexiona primero. En este sentido, no podemos olvidar que la reflexión, finalmente, nos remite a un espejo: la única forma que tenemos de vernos desde fuera.

Es importante señalar en este punto la importancia del pronombre reflexivo *sí* para analizar la cuestión, pues la reflexividad pronominal implica que actúa sobre sí mismo. Es a partir de esta postura crítica como podemos aproximarnos a los cuentos de Cortázar. Ricoeur plantea la identidad en dos sentidos: como *mismidad* y como *ipseidad*, lo que se muestra en la cita siguiente:

El problema de la identidad personal constituye, a mi modo de ver, el lugar privilegiado de la confrontación entre los dos usos más importantes del proceso de identidad [...]: la identidad como *mismidad* [...] y la identidad como *ipseidad*.¹

Dicho de otro modo, cuando Ricoeur habla de identidad *idem* o *mismidad*, se refiere a lo que es idéntico (del latín *idem*, del inglés *sameness*) y, por el contrario, lo que denomina identidad *ipse* o *ipseidad* tiene que ver con la concepción de individualidad, de percepción de la propia personalidad (del latín *ipse* y el inglés *selfhood*).²

De acuerdo con lo que Ricoeur propone respecto a este problema de la identidad, es posible entender que:

- 1) En algunos cuentos de Cortázar los personajes parecen perder la identidad, o transferirla a otros cuerpos.
- 2) En estos cuentos, el personaje es capaz de verse a sí mismo como otro, idéntico, pero independiente y con otro cuerpo.
- 3) Pareciera que a partir de un desdoblamiento de la personalidad los personajes de Cortázar son capaces de verse como una representación de sí mismos y estudiar su reflejo.

Existe, sin embargo, algo que debe aclararse al utilizar la propuesta de Paul Ricoeur para aproximarse a la compleja literatura cortazariana. Al establecerse un paralelismo entre los sujetos y los personajes literarios, “elevando” a estos últimos a la categoría de seres humanos, podría argumentarse que los personajes no son sino representaciones

¹ Paul Ricoeur, *El sí mismo como otro*. Siglo XXI, México, 2008. p. 109.

² *Ídem*.

ficcionales de lo humano. Además, como lectores sabemos que es imposible que los fenómenos de los cuentos elegidos se produzcan más allá de la literatura, si bien no podemos ignorar su valor simbólico dado que se trata, en todos los casos, de cuentos que confrontan la propia noción de identidad en el lector.

Sin embargo, como veremos más adelante, es posible resolver este aparente dilema en la teoría de Ricoeur si entendemos que estamos, en primer lugar, ante un planteamiento filosófico susceptible de aplicarse a los estudios literarios y, en segundo lugar, si hablamos en términos de identidad narrativa. Lo cierto es que debe tenerse muy presente que la propuesta de Ricoeur no es literaria sino que, a partir de la hermenéutica filosófica, podemos abordar la cuestión de la identidad y, en este sentido, es en literatura donde mejor se representa la construcción de la misma.

La intención de Ricoeur en *Sí mismo como otro* es, pues, ilustrar lo que él define como identidad narrativa, una identidad correlativa a la historia o la narración misma³. Con esto, Ricoeur plantea un vínculo entre los personajes de una narración y sus acciones, asegurando que todo personaje, persona, o agente, es iniciadora y, por lo tanto, responsable de la acción dentro de una trama determinada.

Con todo, dado que es el narrador el que, en última instancia, es responsable de la narración y funciona como intermediario entre los hechos narrados y el lector, he decidido abordar el problema del desdoblamiento a partir del narrador, si bien no descartaré algunos conceptos de Ricoeur que pueden servir como reflexión de fondo o para desentrañar el planteamiento de ciertos relatos. Si el efecto del reflejo se da en todos los cuentos, una forma de aproximación puede ser, efectivamente, a partir de los distintos narradores. ¿Cuáles y cuántas son las instancias narrativas que aparecen en los cuentos de Cortázar? Cuando se da el desdoblamiento de los personajes, ¿quién es el

³ P. Ricoeur, *op.cit.* p. 139.

que narra: el personaje, su reflejo, o ambos? ¿Cuál es el comportamiento del narrador en cada caso? ¿De qué recursos se vale para llevar a cabo el desdoblamiento y los efectos que se quiere destacar? ¿Qué tipo de narrador encontramos en los cuentos? ¿Cuál es su función? ¿Cuáles son los mecanismos concretos, narrativos y de uso del lenguaje que contribuyen a construir la representación de la otredad, a partir del narrador o narradores? ¿Cuáles son las características del reflejo? Si es el doble el responsable de la narración, ¿cuáles son las estrategias narrativas que utiliza?

También será importante, dado que se trata del estudio de cuentos, utilizar como marco de referencia estudios críticos sobre el cuento mismo; por ello, el presente análisis se apoya en textos teóricos como *Narrar por knock-out. La poética del cuento de Julio Cortázar*, de Miriam Di Gerónimo; *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*, de Alberto Paredes o *Teoría y técnica del cuento*, de Anderson Imbert. Asimismo, para tener un mejor acercamiento a la obra cortazariana, se han consultado textos como *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, de Jaime Alazraki y *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*, de Davi Arrigucci Jr. Por otra parte, esta tesis hace referencia a *Los juegos fantásticos*, de Flora Botton y la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, dado que los cuentos elegidos coinciden con la definición de lo fantástico que hace Todorov cuando, de entre las tres categorías que establece con respecto a determinado tipo de ficción (lo fantástico, lo insólito y lo maravilloso), define lo fantástico como aquello que hace dudar al lector entre una explicación racional y una irracional.

Precisamente, en los cuentos que he seleccionado, el momento de la inversión o la visión del personaje como otro se apega plenamente a esta teoría de lo fantástico, pues no existe ninguna explicación lógica (excepto en el caso del sueño) para el paso de la identidad del propio cuerpo a otro. Es por eso que he decidido incluir también estas

ideas como parte de mi marco teórico, pues hay que empezar por definir el mecanismo de lo fantástico en los cuentos seleccionados.

El presente trabajo parte de una revisión de la bibliografía crítica sobre los cuentos de Julio Cortázar en la que se toca, en mayor o menor medida, la temática de la identidad y la otredad y por lo mismo, resultan puntos de referencia fundamentales para algunos de los cuentos propuestos.

Esta tesis plantea un análisis de los textos de Cortázar que privilegia la función del narrador en el desdoblamiento de la personalidad y la visión del otro desde sí mismo; con el objetivo de responder las preguntas que han sido planteadas con anterioridad.

Finalmente, se sugiere una poética común a los cinco cuentos analizados, es decir, una vez que hayamos abordado el funcionamiento de cada tipo de narrador en relación con el desdoblamiento y la forma en la que se representan el sí mismo, el otro y *el sí mismo como otro* en cada uno de los cuentos, será necesario analizar la finalidad de ese encuentro con el doble en los relatos seleccionados, o lo que es lo mismo, cómo se resuelve la presencia del doble en el plano literario y cuál es la trascendencia del reflejo en el personaje, en el narrador y, por supuesto, en el lector.

Capítulo I. “Axólotl”: narrador metamórfico

Enfrentarnos a la lectura de un cuento como “Axólotl” supone, a mi modo de ver, una suerte de salto al vacío. El lector no puede permanecer imperturbable ante la trama perversa y perturbadora que plantea Cortázar en este relato: nos adentramos de lleno en la posibilidad de que lo que acabamos de leer pudiera sucedernos; la pesadilla se vuelve de pronto imaginable, verosímil en la ficción literaria del cuento fantástico. Nos sumergimos en la pecera y creemos la historia del ajolote que nos habla, de ese narrador híbrido que se desdobra y nos hace partícipes de su condena.

Simbología de los ajolotes

El ajolote es la larva de toda salamandra. Ahora bien, lo extraordinario de la variedad mexicana es que alcanza la madurez sexual y se reproduce en estado larvario, sin llegar a ser adulto a pesar de poseer, en su código genético, la posibilidad de la metamorfosis.⁴ Este fenómeno se conoce como neotenia, que no es sino la conservación de las características larvarias en animales que pueden reproducirse, y que ha sido observado de forma empírica por los zoólogos.⁵

El ejemplo más citado de neotenia es nada menos que nuestro axolote, ese extraño anfibio mexicano en torno al cual se han amalgamado historias y leyendas. El axolote es la larva acuática de una salamandra; es capaz de reproducirse para conservar así una eterna juventud y eludir, por tanto, la metamorfosis.⁶

Precisamente esa “evasión” de la metamorfosis es la que dota al ajolote de un potencial simbólico inmenso que ha sido estudiado por naturalistas clásicos, sociólogos, antropólogos y, por supuesto, escritores actuales, como en el caso de Cortázar, tal como

⁴ Paulina Lavista, “A propósito de los ajolotes”. *Revista de la Universidad de México*, No. 66, Agosto 2009. p. 65.

⁵ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Debolsillo, México, 2005. p. 42.

⁶ *Ibidem*. p. 43.

señala Roger Bartra en su ensayo *La jaula de la melancolía*, en el que hace un compendio de autores que se han dedicado a intentar descifrar los significados y signos que encierran estas particulares formas larvarias.⁷ Bartra –a partir de los textos de Bernardino de Sahagún– explica, además, el vínculo establecido entre este enigmático animal y los antiguos mitos mexicanos relativos al dios Xólotl, numen ligado a la muerte y las transformaciones.⁸

Xólotl se encuentra asociado a la idea del movimiento y de vida, de acuerdo con la conocida leyenda del quinto sol; pero en una forma muy peculiar. Los aztecas creían que después de que –en la ciudad sagrada de Teotihuacan– los dioses Nanahuatzin y Tecuciztécatl habíanse convertido respectivamente en el sol y la luna al tirarse a la hoguera, los dioses se percataron de que el sol estaba inmóvil: “¿Cómo podemos vivir?”, se preguntaron. “Muramos todos –decidieron– y hagámosle que resucite por nuestra muerte” (...) Y luego el aire se encargó de matar a todos los dioses y matólos; y dícese que uno llamado *Xólotl* rehusaba la muerte, y dijo a los dioses: “¡Oh dioses! ¡No muera yo!”

Y lloraba en gran manera, de suerte que se le hincharon los ojos de llorar; y cuando llegó a él el que mataba echó a huir y escondióse entre los maizales y convirtiéndose en pie de maíz, que tiene dos cañas, y los labradores llaman *xólotl*; y fue visto y hallado entre los pies del maíz; otra vez echó a huir y se escondió entre los magueyes, y convirtiéndose en maguey que tiene dos cuerpos que se llama *mexólotl*; y otra vez fue visto, y se echó a huir y metióse en el agua, y hízose pez que se llama *axólotl*, y de allí le tomaron y le mataron.⁹

Como puede verse, el mito retoma la resistencia a metamorfosearse de los ajolotes, así como su capacidad de transformación, lo que no deja de resultar paradójico.

Esa capacidad latente de metamorfosis, esa “potencia” de cambio, es la que parece explotar Cortázar en su cuento “Axólotl”, llevando la idea de transformación a algo aún más complejo: el desdoblamiento o la hibridez, ya no sólo del ajolote en sí mismo, sino del propio narrador.

El efecto que produce esa hibridez en el lector es, por decir lo menos, espeluznante. Pareciera que el relato se apoya y se fortalece en el miedo que tienen los seres humanos a la locura y/o a la pérdida de identidad. Al fin y al cabo, el

⁷ *Ibidem.* p. 62.

⁸ *Ibidem.* p. 98.

⁹ *Ibidem.* p. 95.

desdoblamiento es una característica propia de los esquizofrénicos; por ello, el hecho de que el narrador sea susceptible de desdoblarse, crea en el lector un efecto de ansiedad y turbación, un miedo a correr la misma suerte que el narrador y desdoblarse para regresar a un estado primitivo y larvario, quedando atrapado para siempre en el cuerpo prácticamente inmóvil de un ajolote, en su infierno acuoso.

Todo en ellos delata una profunda nostalgia del lodo. El habitante ideal de un medio ambiguo: el fango, que no es líquido ni es sólido, como el ajolote no es ni acuático ni terrestre; ni cabalmente branquial ni totalmente pulmonar, sino ambos o ninguno a la vez. Seres en absoluta suspensión dentro de su medio; animados solamente de su mirada estúpida y escéptica.¹⁰

Vínculo entre animal no conformado y narrador híbrido

Desde el primer párrafo del cuento, el narrador nos hace partícipes de una particularidad: solía ser un hombre pero, ahora, el que narra es un axólotl.

El juego narrativo entre el pasado del hombre que visitaba los acuarios y el presente de la narración, que ocurre desde dentro del acuario y cuyo narrador es el propio ajolote, se logra gracias al uso alternativo de la primera y la tercera personas:

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axólotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axólotl.¹¹

Nos encontramos, pues, ante un narrador que comparte una característica esencial de los ajolotes: la capacidad de metamorfosis. Así como el axólotl dentro de su acuario tiene inscrita en su genoma la posibilidad de transformarse en salamandra, el narrador fluctúa entre la primera y la tercera personas y, al alternarlas, pareciera transformarse, haciendo partícipe al lector de su metamorfosis a través de una serie de guiños narrativos que se encuentran, una vez más, en el uso de los pronombres personales:

Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros,

¹⁰ Salvador Elizondo, "Ambystoma Trigrinum", *Revista de la Universidad de México*. p. 66.

¹¹ Julio Cortázar, *Cuentos completos /I*. Alfaguara, México, 2008. p. 381.

terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de nuestro* cuerpo.¹²

Émile Benveniste destaca la importancia del uso de pronombres personales en lo que se refiere a la subjetividad del lenguaje, ya que éstos sólo se definen con relación al *yo* que los enuncia. En este sentido, el presente de la narración tiene una única referencia temporal: coincide con el tiempo en que el discurso *se está efectuando*.¹³

De hecho, el presente de la narración está dado también a través de esta particular utilización de los pronombres, situando al lector en el presente narrativo del ajolote dentro de su acuario, que se recuerda a sí mismo cuando era hombre, en un tiempo anterior al tiempo de lo narrado.

Está muy claro, entonces, que es el axólotl el responsable de la narración pero, a pesar de ello, el narrador le recuerda al lector a cada paso su naturaleza híbrida, estableciendo una serie de distanciamientos que hacen dudar al lector, pues en ocasiones habla de los ajolotes, es decir, de él mismo, en tercera persona:

El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavo real después de la lenta invernada.¹⁴

¿Por qué ocurre esto? ¿Será que nos encontramos ante dos narradores alternativos? De hecho, no. El efecto pareciera ser ése, pues el uso alternado de la primera persona marca una suerte de cambio de identidad narrativa. Pero la realidad es que ya se nos ha anunciado, desde el inicio del cuento, que es el axólotl el que narra. ¿A qué se debe entonces el uso aparentemente indiscriminado de los pronombres? La respuesta yace en la naturaleza cambiante del propio ajolote. Al final del relato, Cortázar nos sorprende con un perturbador cambio de visión, en el que el ajolote se encuentra cara a cara con el

¹² J. Cortázar, *op cit.* p. 382. *El subrayado es mío.

¹³ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI Editores, México, 2004. p 183.

¹⁴ J. Cortázar, *op cit.* p. 381.

hombre que fue, desde dentro del acuario. ¿Se ha transformado? Lo cierto es que no ha habido tal transformación. El hombre sigue estando fuera del acuario, su cuerpo permanece y continúa observando a esos animales que tanto lo obsesionan. Sin embargo, el ajolote tiene la conciencia de haber sido ese hombre y de ser, también, la larva de salamandra que narra el cuento. Estamos, entonces, no ante una metamorfosis, sino ante un desdoblamiento del narrador, que lo convierte automáticamente en un narrador híbrido, como lo es el animal que nos ocupa, y que justifica la fluctuación incesante de los pronombres para lograr el juego narrativo.

Una vez que hemos establecido esto, nos topamos ante un nuevo inconveniente. En el último párrafo del cuento, cuyo cierre circular está narrado desde el presente del ajolote, se plantea un dilema:

Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axólotl.¹⁵

Por supuesto, si bien el ajolote es el responsable de la narración, dentro de su “soledad final”, de la inmovilidad y el hieratismo a los que ahora está condenado, no puede “escribir” el cuento. El autor debe ser, por tanto, el hombre. Es también por este motivo que el cuerpo del hombre no puede desaparecer, no puede convertirse en ajolote, debe existir el desdoblamiento que se ha mencionado para que el cuento exista en toda su hibridez, con su narrador larvario pero, al mismo tiempo, con un autor cuyo cuerpo lingüístico posibilita la autoría.

Un ajolote capaz de enunciación

En este punto hemos de abordar la idea del cuerpo construido lingüísticamente. Y es que una forma interesante de resolver la paradoja autoral es, precisamente, a partir de la

¹⁵ J. Cortázar, *op.cit.* p. 385.

lingüística y, concretamente, de las teorías de la enunciación. Benveniste habla de la enunciación como un proceso mediante el cual el locutor se apropia de la lengua, y al hacerlo establece una relación con el otro y con el mundo:¹⁶

[...] El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a sí mismo como *yo* en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que, exterior y todo a “mí”, se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*.¹⁷

Hemos visto también que es a través del uso de los pronombres como puede darse el juego narrativo que ilustra la hibridez del narrador del cuento. ¿Pero cómo es posible que un ajolote se apropie de la lengua? Seguramente Benveniste no había previsto la posibilidad de una larva capaz de enunciación y, sin embargo, una vez inmersos en el mundo de la ficción, podemos retomar sus ideas en tanto que al enunciarse como tal, el ajolote se constituye como sujeto, puesto que se apropia del *yo*.

El lenguaje propone en cierto modo formas “vacías” que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como *yo* y una pareja como *tú*.¹⁸

Ante la forma “vacía” del lenguaje, el ajolote se ha convertido en locutor, apropiándose del discurso, pues se define en primera instancia como *yo*, y define al hombre que solía ser como *él*. De esta manera, tenemos ante nosotros un sujeto y un objeto.

En sentido estricto, aunque en la ficción narrativa sea el ajolote quien se apropia de la lengua, Benveniste alegraría –haciendo una distinción entre la enunciación hablada y la enunciación escrita- que es el escritor (no el narrador ni el autor), en este caso, Julio Cortázar, quien se enuncia escribiendo y, a través de su escritura, hace que se enuncien otros, en este caso, el ajolote.¹⁹

¹⁶ E. Benveniste, *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI, México, 2004. pp. 84-85.

¹⁷ E. Benveniste, *Problemas de lingüística general I*. p. 181.

¹⁸ *Ibidem*. p. 184.

¹⁹ E. Benveniste, *Problemas de lingüística general II*. p. 91.

Hemos dejado claro hasta ahora, entonces, que la posibilidad para que el ajolote se apropie de la enunciación está dada por el uso de la primera persona, por el simple hecho de que éste se designe como *yo* y establezca una distancia con *tú* y *él*; y que el mismo uso de los pronombres, en un análisis gramatical del cuento, colaboran también a la ilusión del narrador híbrido, que se desdobra para ser hombre y ajolote de manera alternativa. Al apropiarse de la lengua, el ajolote se convierte en el narrador, aunque el autor del cuento tenga que ser, forzosamente el hombre.

Pero una vez desentrañados los mecanismos narrativos por los cuales se logra que la responsabilidad de la narración recaiga en el ajolote, el uso de este animal como narrador y protagonista de la historia sigue encerrando una serie de misterios que tienen que ver, como se ha mencionado ya, con el hecho de que el hombre se desdoble, precisamente, en este animal y no en cualquier otro.

El axólotl: alegoría de los seres humanos

El hombre del cuento, antes de transformarse en ajolote, hace una serie de reflexiones sobre esos animales que le parecen perturbadores. Los imagina “conscientes, esclavos de su cuerpo, condenados al silencio”²⁰. También asegura que existe un vínculo entre ellos, aunque esto sólo se entienda una vez que la conciencia del hombre se ha desdoblado, cuando es el axólotl el que se ha apropiado de la palabra.

En realidad, el hombre sólo intuye dicho vínculo, la comprensión de los ajolotes no se da por completo. Así, cuando el hombre que visita los acuarios afirma “Ellos y yo sabíamos”²¹, sólo sospecha que hay algo más detrás de esos ojos que lo atormentan, pero no logra definirlo. El entendimiento total, la conciencia absoluta, sólo la posee el ajolote, que se sabe hombre atrapado para siempre en el cuerpo de la larva, condenado

²⁰ J. Cortázar, *op. cit.* p. 382.

²¹ *Ibidem.* p. 383.

al silencio; que puede ver su rostro humano desde dentro del acuario, que incluso nota la falta de interés progresiva en el hombre que solía ser.

¿Qué implica esto? Acaso sea una alegoría de la naturaleza de la conciencia humana, la intuición de la existencia de una unión misteriosa con la naturaleza, pero nunca la certeza absoluta del mismo. Después de todo, el “secreto” de los ajolotes es que todos ellos tienen conciencia de hombre, todos lo saben y lo comparten, pero están condenados al silencio y a la incomunicación a pesar de ser los únicos poseedores de la verdad.

“Larva quiere decir máscara y también fantasma”²². La metáfora del ajolote y de la naturaleza metamórfica del mismo alcanza su punto culminante con la frase anterior, pues los ajolotes son, entonces, máscaras o fantasmas de los hombres, la conciencia de los mismos atrapada para siempre dentro de un medio acuático.

Otra manera de mirar

Las metáforas que se desprenden del uso del axolote como modelo tienden a agruparse en los dos polos que simbolizan el teatro de las ciencias sociales: de un lado se encuentra el sujeto activo y dinámico, se halla la idea de la metamorfosis y del cambio, la noción del Yo interrogante. Del otro lado se halla el Otro pasivo y oculto, el objeto melancólico y estático. Así, la dualidad metamorfosis/melancolía pasará por diversas fases, para simbolizar una larga cadena de polaridades: Occidente y Oriente, civilización y salvajismo, revolución e inmovilidad, ciudad y campo, obreros y campesinos, razón y emoción, etc.²³

Continuando con la alegoría y las implicaciones del uso de un narrador híbrido con capacidad de metamorfosis, vemos en la cita anterior que el ajolote es utilizado para representar la dualidad entre el Yo y el Otro. Esta idea se encuentra presente también en el cuento de Cortázar, simbolizada en la mirada. Sabemos ya que una condición necesaria para ser *sí mismo* es la existencia de la mirada del *otro*. No es casual,

²² J. Cortázar, *op. cit.* p. 383.

²³ R. Bartra, *op. cit.* p. 24.

entonces, que dentro del cuento sean los ojos de los ajolotes lo que resulta más atrayente y enigmático.

Sus ojos sobre todo me obsesionaban. Al lado de ellos en los restantes acuarios, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros. Los ojos de los axólotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar. Pegando mi cara al vidrio (a veces el guardián tosía inquieto) buscaba ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas.²⁴

Los ojos son, pues, los que encierran el secreto de los ajolotes, la “entrada” a su mundo. La intuición del personaje es acertada, pues esos ojos, esa mirada vacía, anuncian “otra manera de mirar”, esto es, la posibilidad de mirar(se) desde dentro del acuario. Además, la falta de párpados implica una visión perenne, una incapacidad de cerrar los ojos y, por lo tanto, la obligación y al mismo tiempo la virtud de observarlo todo y, ¿por qué no?, de sentir empatía, de darse cuenta de que los hombres son incapaces de comprensión, de que sólo los ajolotes poseen el conocimiento completo y, sin embargo, están condenados al silencio.

Hemos señalado que, a través de una serie de recursos narrativos como son el uso determinado de los pronombres, la apropiación de la enunciación, la temporalidad y el punto de vista, Cortázar logra la creación de un relato cuyo narrador comparte las características de un animal ancestral. El narrador de “Axólotl”, además de ser el ajolote, posee un potencial de metamorfosis infinito, que reta al lector y lo enfrenta al abismo y al vértigo de desdoblarse y fundirse para siempre con la naturaleza.

²⁴ J. Cortázar, *op. cit.* p. 383.

Capítulo II. “Una flor amarilla”: narrador inmortal

La realidad llevada a sus extremos. Así es como define Flora Botton la escritura de Julio Cortázar, cuyos demonios literarios, según Mario Vargas Llosa, eran interiores y se materializaban en la inmensa ambigüedad de cada uno de sus cuentos.²⁵

El cuestionamiento de lo que ordinariamente se tiene por real, la búsqueda de otra realidad más vasta y más profunda a través del mito, el sueño, la poesía, la aventura fuera del tiempo y del espacio convencional, la ruptura con las categorías lógicas del pensamiento, constituyen toda una temalogía en la obra de Cortázar.²⁶

Son muchos los temas que aparecen en la cuentística de Cortázar, famosa su inclinación por lo lúdico y su tendencia a colocar la prosa a medio camino entre lo extraño y lo maravilloso, incursionando en el efecto fantástico de acuerdo a lo establecido por Tzvetan Todorov.²⁷

Al recurrente tema del doble, del otro, del reflejo, la magia en la escritura de Cortázar añade la variante que estamos estudiando: la particular visión de la identidad y la otredad en la que el personaje se observa a sí mismo desde fuera, representado en otro cuerpo.

Se utiliza la idea del desdoblamiento. En general, Cortázar usa el doble como un simple “alter ego” o un reflejo de la persona, o el sentido jungiano de “ánima” o “shadow”, casos en los que un personaje absolutamente independiente sirve como contraste o complemento de otro, pero sin que se confundan sus vivencias y sus posibilidades individuales en una sola, o en términos medio ambiguos.²⁸

En “Una flor amarilla”, el encuentro con el doble se da a partir de una narración enmarcada. Como veremos más adelante, este recurso servirá para dar credibilidad a la

²⁵ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. UNAM, México, 1983. p. 117.

²⁶ David Lagmanovich, “El arte del cuento: ‘La noche boca arriba’”, en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Ediciones Hispam, Barcelona, 1975. p. 163.

²⁷ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. PREMIA, México, 1981. p. 19.

²⁸ Enrique Riveros Schäfer, “Función de lo fantástico en Cortázar”, *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, No. 26, Enero 1983, p. 199.

narración y, también, para plantear un problema metafísico dentro del cuento: la existencia de la inmortalidad.

¿Narradores simultáneos?

Al principio del relato nos encontramos con un narrador que empieza afirmando la creencia en la inmortalidad y el conocimiento del único mortal. Esta primera instancia narrativa detalla su encuentro en un bistró con un hombre “pasado de copas” que afirma tener conocimiento de la inmortalidad de la raza humana:

Parece una broma, pero somos inmortales. Lo sé por la negativa, lo sé porque conozco al único mortal. Me contó su historia en un bistró de la rue Cambronne, tan borracho que no le costaba nada decir la verdad aunque el patrón y los viejos clientes del mostrador se rieran hasta que el vino se les salía por los ojos.²⁹

Lo interesante, ya desde el inicio del cuento, es el planteamiento de la historia que estamos por leer. El propio narrador afirma que “pareciera” tratarse de una broma aunque, por otra parte, está afirmando también desde un principio que está convencido de las palabras del borracho y, más aún, que él mismo lo considera el único mortal. En realidad, el fragmento anterior está construido a base de paradojas, que se irán desarrollando a lo largo del cuento.

El narrador procede a relatar lo que, a su vez, el hombre del bistró le contó en un tiempo anterior. Poco después nos encontramos con una segunda instancia narrativa, que pronto tomará la batuta y dejará a la primera relegada a un segundo plano. Aparentemente estamos ante dos narradores distintos e, incluso, el verdadero narrador pareciera ser el hombre bebido. Sin embargo, la narración de este último está siempre dada a través de la señalización del diálogo, con ocasionales intervenciones del narrador inicial:

²⁹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 336.

-Todos inmortales, viejo. Fíjese, nadie había podido comprobarlo y me toca a mí, en un 95. Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de consecutivo, Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio... sin contar la fabulosa casualidad de encontrármelo en el autobús.³⁰

Resulta sencillo intuir que la función del primer narrador es la de otorgar veracidad a la historia, pues no es el beodo, poco confiable, el que cuenta: aquél que asegura que somos inmortales es la primera instancia, más confiable, que incluso es consciente de lo inverosímil que pudiera sonar su convicción en la inmortalidad.

Sin embargo, la cuestión del narrador no es tan sencilla. ¿Es realmente “correcto” hablar de dos instancias narrativas en “Una flor amarilla”? Sí y no. En efecto, existen dos voces pero, como se ha apuntado ya, la segunda –la del borrachín– está siempre acotada por la existencia de los conocidos guiones a manera de marca de diálogo. Parece, pues, que estamos asistiendo a la conversación de dos hombres en un bistró cuando, de hecho, se trata –a lo sumo– de una transcripción, de una escritura de lo ocurrido. Así pues, si bien tenemos la “presencia” de una segunda voz cuya función es la de manipular el pasado y el futuro narrativos, en realidad el segundo “narrador” no está presente durante el tiempo de la narración: es sólo un interlocutor en una conversación pasada. Toda responsabilidad recae, entonces, sobre nuestro primer narrador que, en realidad, es el único, convirtiéndose así esa segunda “instancia narrativa” en un personaje narrado.

A pesar de la confiabilidad que le concedemos al que ya hemos establecido como narrador, sigue existiendo un sinnúmero de elementos ambiguos o indeterminados, que hacen que –como lectores occidentales– nos resulte complicado creer acríticamente en la idea de la reencarnación eterna, la narre quien la narre.

³⁰ J. Cortázar, *op. cit.* p. 337.

Fantástica ambigüedad

El cuento plantea un problema por demás complicado. Con ecos del eterno retorno nietzscheano, guardadas todas las diferencias y a un nivel mucho más básico, plantea la repetición de la vida, el concepto de existencia como una serie de hombres que viven vidas análogas a lo largo de la historia, tema que también ha sido trabajado literariamente por Jorge Luis Borges. Ahora bien, a partir de un “*error en el mecanismo*”, el personaje se topa un buen día, de pronto, con aquel destinado a vivir la misma vida que él: un muchacho llamado Luc.

Si *a priori* la idea de la eterna repetición resulta algo cuestionable en la cultura occidental, lo es todavía más cuando pensamos en los elementos de ambigüedad que abundan en el relato. Después de todo, se trata de una historia, contada por un narrador del cual conocemos muy poco, que a su vez la escuchó de un personaje en estado inconveniente. Por otra parte, el recuerdo que el mismo borracho tiene de sí mismo cuando era joven es ciertamente difuso e impreciso:

Sus argumentos para identificarlo son tan baladíes como graciosos pues se basan en el parecido que encuentra con Luc al recuerdo que él guardaba de sí mismo a esa edad: “a los siete años yo me había dislocado una muñeca y Luc la clavícula, y a los nueve habíamos tenido respectivamente el sarampión y la escarlatina...todo era análogo”.³¹

Como vemos, los argumentos que da el narrador para probar la mortalidad son más coincidencias que pruebas definitivas y, por si todo esto fuera poco, la entrada en sí misma, el “aviso” de que lo que está por relatarse puede parecer una broma, resulta algo contradictoria, pues ubica al lector entre los escépticos, entre los otros personajes reunidos en el bar a quienes la historia del hombre hace llorar de risa. ¿Es esto un error en la estrategia narrativa o, por el contrario, un acierto? Si leemos cuidadosamente, podemos percatarnos de que los supuestos inmortales son inconscientes o incrédulos de

³¹ Hernán Lara Zavala, “Cortázar revisitado”. *Revista de la universidad de México*. p. 60.

su propia inmortalidad. Así, en efecto, el lector puede identificarse fácilmente con los escépticos. Pero, si la historia del borracho fuera cierta o admisible, eso implicaría que el propio lector sería, a su vez, un inmortal, ignorante de su propia capacidad de vida eterna o repetible.

De acuerdo con Flora Botton, la angustia provocada por lo fantástico necesita precisamente de la colaboración del lector. Éste debe llegar al texto dispuesto a sentir esta misma angustia y, por lo mismo, empatizar de una manera u otra con el texto. Así, las participaciones del lector y el narrador se vuelven fundamentales ya que, en el caso de este último, la manera en que se compromete con un texto contribuye a la creación de la atmósfera del cuento y a la conformación de los personajes:³²

La posición del narrador puede comprometer o no a los personajes. Hay veces que los personajes tienen conciencia de la extrañeza que los rodea. En otras ocasiones, los personajes no se percatan de que lo que ocurre sea algo fuera de lo común, sino que lo toman con la mayor naturalidad del mundo.³³

En los cuentos de Cortázar es especialmente frecuente esta última alternativa en la que el personaje, lejos de sorprenderse por aquello que le ha sucedido, lo acepta como una certeza, aunque ésta sea de naturaleza extraña. Si los relatos fantásticos tienen lugar en el mundo de la cotidianidad, el componente fantástico debería ser una irrupción violenta, algo que contradice la normalidad. Este choque debe ser igualmente violento para el lector y, sin embargo, los componentes excepcionales en los cuentos de Cortázar se dan como algo natural, dentro de un orden que acepta la situación sin cuestionarla demasiado.³⁴

³² F. Botton Burlá, *op. cit.* p. 54.

³³ *Ibidem*, p. 55.

³⁴ E. Riveros Schäfer, *op. cit.* p.183.

Es precisamente esto mismo lo que le ocurre al personaje de “Una flor amarilla” cuando se encuentra a Luc en el tren y, de manera casi automática, supone que se trata de una continuación de sí mismo:

Buscó un pretexto para hablar con el chico, le preguntó por una calle y oyó *ya sin sorpresa* una voz que era su voz de la infancia. El chico iba hacia esa calle, caminaron tímidamente juntos unas cuerdas. A esa altura una especie de revelación cayó sobre él. Nada estaba explicado pero era algo que podía prescindir de explicación, que se volvía borroso o estúpido cuando se pretendía –como ahora- explicarlo.³⁵

He aquí, además, una de las muchas tretas de Cortázar. Como lectores, nos encontramos en una auténtica emboscada. Lo que se dice es, desde el punto de vista del personaje, un hecho irrefutable, no requiere de explicación, pues tratar de explicarlo resultaría estúpido. De esta manera, narrador y personaje tratan de convencernos de que cualquier intento por nuestra parte de buscar una explicación más allá de la que se plantea, es decir, la “revelación” súbita del borrachín, resultará una tarea necia e innecesaria. Debemos, por lo tanto, dejarnos llevar, empatizar con el texto sin cuestionarlo y asumir las circunstancias fantásticas con la misma naturalidad con la que las asume el personaje.

Sin embargo, esta solución continúa siendo ambigua, poco convincente. Pero, por tratarse de un cuento que podríamos denominar fantástico, hemos de tener cuidado con la interpretación que otorgamos al término “ambigüedad”:

La ambigüedad es, entonces, una característica que puede presentarse casi en cualquier parte del texto (salvo en la significación de las palabras). Puede referirse a un fenómeno, a una situación, o puede estar presente en el modo de presentarlos, o en la relación de los personajes frente al hecho extraño, o en la relación del lector frente al texto.³⁶

³⁵ J. Cortázar, *op. cit.* p. 336. *El subrayado es mío.

³⁶ F. Botton Burlá, *op. cit.* p. 64.

Así pues, en un texto como este, la ambigüedad resulta necesaria en tanto que, sin ella, el desconcierto o la inquietud que hacen dudar al lector, no podrían darse.³⁷

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.³⁸

En efecto, tal como se señala en las citas anteriores, la incertidumbre que como lectores nos embarga, al enfrentarnos a un cuento como “Una flor amarilla”, es fundamental para experimentar lo fantástico, cuya construcción se da, precisamente, a partir de la ambigüedad.

Estrategias narrativas

Hemos establecido hasta ahora que la ambigüedad, que en un principio pudiera parecer un error estratégico del cuento a nivel narrativo, es en realidad elemento fundamental para el funcionamiento del mismo dentro del género “fantástico”.

Ahora bien, una vez admitidas las características propias del cuento desde el punto de vista genérico y narrativo, hemos de tratar el problema de la otredad. ¿Cómo se aborda narrativamente el encuentro con el otro cuerpo, la duplicidad?

Las estrategias narrativas para conseguir este “efecto” varían de un cuento a otro, aunque ciertamente es con el lenguaje como se construye un contexto ambiguo. Así, es frecuente la alternancia de pronombres y estructuras semánticas como el uso de

³⁷ *Ídem.*

³⁸ T. Todorov, *op cit.* p. 19.

verbos impersonales de referencias (“parece”, “creo”, “pienso”) o recursos morfológicos como la utilización de ciertos tiempos verbales.³⁹

Así pues, la conjunción sintáctica de algunos tiempos verbales es un elemento clave para la construcción de la otredad. El narrador juega con la temporalidad narrativa y alterna el pasado y el futuro. Si bien al principio del cuento afirma creer en la inmortalidad, en el desarrollo del relato habla de un tiempo anterior, en el que no estaba convencido de la historia del borracho. Es de esta manera como el narrador se ubica entre los “inmortales”.

Nuestra segunda voz no se queda atrás y se divierte de la misma forma al momento de conjugar, como puede verse en la frase que sigue: “*Luc no solamente era yo otra vez, sino que iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla.*”⁴⁰

Existe además una especie de “elipsis” con respecto al narrador como personaje; el cambio en la conjunción de tiempos verbales plantea una alternancia entre la creencia y el escepticismo de la “teoría de la repetición”, sin embargo, desconocemos el verdadero proceso por el cual el personaje atraviesa y que lo lleva a convencerse finalmente de dicha teoría.

Es curiosa la estrategia de negación del doble pues, en realidad, el narrador no entra en ningún momento en diálogo con Luc, sino con un tercero. Así, la voz del personaje “duplicado” es una voz borrada, el doble no tiene presencia y, sin embargo, tiene nombre. Y por otro lado, el personaje que sí entra en diálogo con el narrador carece de nombre, hecho que lo nulifica.

Encontramos también, con respecto a la presentación de la figura del doble, una aparente contradicción: existe en el borracho del bistró un intento de negar la otredad al asesinar a Luc:

³⁹ E. Riveros Schäfer, *op.cit.* p. 196.

⁴⁰ J. Cortázar, *op. cit.* p. 337. *El subrayado es mío.

Se acostumbraron a que yo me encargara de comprar los medicamentos, después que les hablé de una farmacia donde me hacían un descuento especial. Terminaron por admitirme como enfermero de Luc, y ya se imagina que en una casa como ésa, donde el médico entra y sale sin mayor interés, nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico... ¿Por qué me mira así? ¿He dicho algo que no esté bien?⁴¹

La muerte del muchacho parece, en un principio, liberadora para el personaje, pero a la larga constituye un suicidio, pues es precisamente la eliminación del otro la que confirma la teoría de la mortalidad/inmortalidad. Al eliminar a Luc, el segundo narrador se ha eliminado a sí mismo, dando a la vez pruebas de que su idea de repetición es cierta: tiene que seguir vivo para constatar su propia mortalidad, su finitud y, por lo tanto, la inmortalidad de los otros:

Todavía iba cada tanto a visitar a la madre de Luc, le llevaba un paquete de bizcochos, pero poco me importaba ya de ella o de la casa, estaba como anegado por la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal, de sentir que mi vida se seguía desgastando día tras día, vino tras vino, y que al final se acabaría en cualquier parte y a cualquier hora, repitiendo hasta lo último el destino de algún desconocido muerto vaya a saber dónde y cuándo, pero yo sí que estaría muerto de verdad, sin un Luc que entrara en la rueda para repetir estúpidamente una estúpida vida.⁴²

La flor amarilla: una esperanza

A la “certidumbre maravillosa de ser el primer mortal” sigue, inmediatamente, como hemos visto, la desesperanza, que se presenta de manera tan súbita, tan reveladora, como el descubrimiento inicial del personaje al haber encontrado su eslabón en la cadena de la inmortalidad.

Usted sabe, cualquiera lo siente, eso que llaman la belleza. Justamente eso, la flor era bella, era una lindísima flor. Y yo estaba condenado, yo me iba a morir un día para siempre. La flor era hermosa, siempre habría flores para los hombres futuros. De golpe comprendí la nada, eso que había creído la paz, el término de la cadena. Yo me iba a morir y Luc ya estaba muerto, no habría nunca más una flor para alguien como nosotros,

⁴¹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 340.

⁴² *Ídem.*

no habría nada, no habría absolutamente nada, y la nada era eso, que no hubiera nunca más una flor.⁴³

La conciencia de la nada, de la mortalidad, se desploma de pronto sobre el personaje. Aquello que lo hacía ser él era, precisamente, su otro yo, que ahora ya no existe. Paradójicamente, la desesperanza es también la revelación de la importancia de vivir a pesar de todo. Algo tan aparentemente trivial como una flor encontrada en el camino le revela al hombre la belleza del mundo, sin importar la mediocridad de su vida absurda, o la certeza de que ésta se repetirá *ad infinitum*.⁴⁴

Para el personaje, sin embargo, esa esperanza ya no existe. Él la ha matado. Ahora se encuentra condenado no sólo a la conciencia de su propia mortalidad, sino al recuento incansable de una historia que nadie le cree y a la búsqueda eterna de un nuevo eslabón, aunque sepa de antemano que esta búsqueda es inútil:

En la plaza salté a un autobús que iba a cualquier lado y me puse absurdamente a mirar, a mirar todo lo que se veía en la calle y todo lo que había en el autobús. Cuando llegamos al término, bajé y subí a otro autobús que llevaba a los suburbios. Toda la tarde, hasta entrada la noche, subí y bajé de los autobuses pensando en la flor y en Luc, buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a mí o a Luc, a alguien que pudiera ser yo otra vez, a alguien a quien mirar sabiendo que era yo, y luego dejarlo irse sin decirle nada, casi protegiéndolo para que siguiera por su pobre vida estúpida, su imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra imbécil vida fracasada hacia otra...⁴⁵

Pero la flor amarilla es no sólo la prueba irrefutable de la conciencia del personaje con respecto a la terminación de su vida, sino el toque de gracia en la estrategia ya no del narrador, sino del autor, Julio Cortázar, la confirmación de permanencia del efecto fantástico en su relato. Y es que fue precisamente la revelación de saberse mortal, de encontrar a su eslabón en la cadena de la inmortalidad, la que llevó al personaje a la desgracia, a la nada, a la muerte de su propia continuidad y, en fin, a la condena de saberse finito. Para él no habrá nunca más flores amarillas. En cambio, nosotros,

⁴³ J. Cortázar, *op.cit.* p. 340.

⁴⁴ H. Lara Zavala, *op.cit.* p. 61.

⁴⁵ J. Cortázar, *op.cit.* p. 341.

lectores, no hemos encontrado nuestro eslabón. No estamos plenamente convencidos de que lo que acabamos de leer sea posible. Seguimos, eternamente, ubicados en el lugar de los escépticos. Y, por lo tanto, eternamente ubicados como inmortales. Es por eso que, aunque parezca una broma, somos inmortales. Lo sabemos por la negativa, porque hemos leído sobre el único mortal. Lo sabemos gracias a una flor amarilla.

Capítulo III. “Lejana”: narrador usurpador

El título “Lejana” es ya la sugerencia de algo que se encuentra a la distancia, en este caso, un ente femenino. El misterio que presenta inicialmente la palabra es disipado cuando el subtítulo nos hace saber que nos enfrentamos al diario íntimo del personaje principal, Alina Reyes.

De acuerdo con Enrique Anderson Imbert, la estructura de diario nos da muchas pistas como lectores. En primer lugar, la fecha que leemos presupone una fecha anterior y una posterior, además de que imaginamos a un narrador con el hábito de sentarse a escribir, con características de cronista. Gracias a esta forma fragmentaria de narrar, seguimos paso a paso el proceso de lo ocurrido.⁴⁶ La sensación que tenemos como lectores es, efectivamente, la de haber abierto el diario de la protagonista a la mitad:

Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas, de *pink champagne* y la cara de Renato Viñes, oh esa cara de foca balbuceante, de retrato de Dorian Gray a lo último. Me acosté con gusto a bombón de menta, al Boogie del Banco Rojo, a mamá bostezada y cenicienta (como queda ella a la vuelta de las fiestas, cenicienta y durmiéndose, pescado enormísimo y tan no ella).⁴⁷

Nos encontramos entonces, cara a cara, con nuestro primer (y, hasta el momento, único) narrador. Dada la estructura de diario, sobra decir que la narración ocurre en primera persona. Así, por medio del recuento minucioso de sus días, Alina nos hará saber que es una mujer burguesa, harta de la rutina superficial y cómoda propia de su clase social.

La estrategia narrativa del diario, además, deja una gran cantidad espacios de indeterminación que el lector debe llenar: hay mucho que no sabemos, que tenemos que intuir sobre la vida de esta mujer que, finalmente, está hablando para sí misma. En *Narrar por knock-out*, Miriam Di Gerónimo, en relativa concordancia con Jaime Alazraki, asegura que nos encontramos ante el progresivo deterioro de la mente de

⁴⁶ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 1999. p. 148.

⁴⁷ J. Cortázar, *op. cit.* p. 119.

Alina Reyes.⁴⁸ Este planteamiento, sin embargo, entra en conflicto con la naturaleza fantástica del cuento mismo, así como con el objeto de estudio del presente trabajo. Y es que, si suponemos que lo narrado por Alina Reyes en su diario es, simplemente, una suerte de delirio esquizoide, deberíamos suponer también que el encuentro con el *sí mismo* que es también *otro*, no sucede. Muy al contrario, nuestra labor como lectores ha sido aceptar el pacto de lo fantástico y, como lo hemos venido haciendo, analizar las estrategias narrativas y de uso del narrador por medio de las cuales se produce, en este cuento como en los anteriores, el enfrentamiento con una corporeidad distinta que es, a la vez, la misma.

¿Personaje delirante o encuentro con un yo que es otro?

Con todo, lo sugerido por Di Gerónimo nos permite hacer una pregunta válida con respecto a la verosimilitud de “Lejana”. Las primeras páginas del diario resultan confusas, en tanto que Alina nos habla de una presencia que no puede ver, pero que percibe prácticamente en carne propia:

20 de enero

A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran del suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan.⁴⁹

Tras leer, pues, los primeros indicios de la presencia lejana percibida por Alina y, sin que hayamos tenido previamente ninguna señal de que se trate de un relato fantástico, resulta sencillo e incluso lógico asumir que podemos estar ante una mente perturbada.

Al respecto, Di Gerónimo habla de un juego entre las “dos identidades” de Alina Reyes:

Una, su cara aparental, es la de una joven muchacha que repite el estereotipo burgués de la época (...). Tal vez todo lo que para otra chica de su condición hubiera sido suficiente para colmar sus expectativas y ser

⁴⁸ Miriam Di Gerónimo, *Narrar por knock-out. La poética del cuento en Julio Cortázar*. Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2004. p. 112.

⁴⁹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 119.

medianamente feliz. La “otra” Alina es la “lejana”, la que los demás no quieren y ella misma rechaza: la mendiga en Budapest es una presencia que se instala progresivamente y va invadiendo la mente del personaje. El hecho de que una burguesa anhele en el fondo ser una mendiga responde, creo, al deseo utópico e infantil de escapar a las ataduras sociales, de vivir conforme con su naturaleza, libremente. La mendiga en Budapest es el personaje interno que Alina Reyes se inventa para no sufrir con las exigencias y el diseño estereotipado de una vida burguesa que ella repele.⁵⁰

La explicación ofrecida resulta, desde el punto de vista de este estudio, en extremo psicologista. Es necesario recordar, una vez más, que nos encontramos ante un personaje de ficción. Ahora bien, si decidiéramos abordar la construcción psicológica de Alina Reyes como personaje, esta aproximación podría resultar válida, pero no podemos dejar de lado lo que se ha señalado con anterioridad y es que estamos, ante todo, frente a un relato no sólo ficcional, sino fantástico. Si aceptamos que Alina Reyes se “inventa”, como afirma Di Gerónimo, a la mendiga de Budapest, tendríamos que dar por sentado que uno de los personajes, Alina, es real, mientras que la otra, la “lejana”, es producto de su imaginación, un simple escape de la realidad que la asfixia. Esta hipótesis reduce el conflicto de nuestro personaje a una compleja esquizofrenia. Es en este punto, de manera muy acertada, que la propia Di Gerónimo se deslinda de las ideas de Jaime Alazraki:

Aunque es posible analizar el cuento de ese modo, no comparto demasiado esta vía. [Alazraki] está demasiado convencido de que existen un “falso yo” y un “yo verdadero”, como entidades separadas y fáciles de diferenciar. Probablemente esto se dé en la teoría psicológica a la que se adhiere pero no en una persona real o en un personaje cortazariano de ficción. El móvil principal de Cortázar en estos cuentos (...), como se ha visto, es crear la ambigüedad, la porosidad, de “deux côtés, de deux bords, de deux sortes de connaissance”, sin diferenciación plena y sin tener la conciencia de cuál de los dos es el verdadero: ambos son aspectos, partes, del ser fragmentado de todo ser humano, sin que se pueda deslindar cuál lo representa mejor.⁵¹

⁵⁰ M. Di Gerónimo, *op. cit.* p. 361.

⁵¹ *Ibidem.* p. 362-365.

Y es que, precisamente, de lo que se trata es de demostrar que ninguna es más real que la otra: ambas existen de manera simultánea y, justamente por ello, el encuentro entre las dos es posible.

Reversibilidad lingüística y simbólica

En el segundo y tercer párrafo, Alina nos habla de su pasión por palíndromos y anagramas. El más significativo es el que hace de su propio nombre: *“Porque la reina y...Tan hermoso éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...”*⁵². Los puntos suspensivos nos hacen imaginar el camino abierto al que aluden, nos sugieren que, en efecto, es posible que exista otra Alina Reyes, otra que no sea la reina, otra desconocida, como lo es para la protagonista que la percibe. Sólo sabemos, porque la protagonista lo sabe, que es un camino horrible, que la otra sufre, que Alina Reyes es capaz de sentir ese sufrimiento.

Alazraki propone que estos juegos son una rebelión a las convenciones que Alina está obligada a experimentar en su cotidianidad:

Es la Alina Reyes que antes de dormirse se siente ser “una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros...” La Alina que para dormirse repite versos, busca palabras con dos vocales y una consonante, con tres consonantes y una vocal, con las cinco vocales, y construye palíndromos (sic) y anagramas como éste: “Alina Reyes, es la reina y...Tan hermoso éste, porque abre un camino, porque no concluye”. El juego ha comenzado. El único juego cuyo resultado Alina desconoce, el único que juega libremente, el único que conduce a una realidad donde Alina comienza a ser ella misma. Se trata de encontrar a la reina, a esa otra Alina Reyes “que tiene frío, que sufre, que le pegan”⁵³.

Según lo anterior, el desenlace del juego consiste precisamente en el encuentro. Si bien Alazraki insiste en este punto en un *encuentro* al que el presente estudio no se suscribe y que una vez más tiene que ver con la psicología del personaje y el “alcance” de un

⁵² J. Cortázar, *op. cit.* p. 119.

⁵³ Jaime Alazraki, *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Anthropos, Barcelona, 1994. p. 103.

“verdadero yo”, libre de ataduras y convenciones sociales; no podemos perder de vista la importancia que tienen los palíndromos y anagramas en el análisis de “Lejana”, ya que estos juegos de palabras constituyen una de las claves para entender el relato.

Sabemos que los palíndromos son palabras o frases que pueden leerse igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, mientras los anagramas son el resultado de la transposición de letras de una palabra o frase. En estas definiciones encontramos el verdadero juego no sólo del narrador sino del cuento mismo: Alina Reyes y la mendiga en Budapest pueden comprenderse la una desde la otra, sin importar desde dónde se empiece a leer. He ahí el palíndromo. Lo mismo ocurre con el anagrama: la mendiga no es sino el resultado de la transposición de Alina Reyes. De ahí viene, precisamente, el odio que el personaje siente hacia la presencia de la “lejana”. No se trata únicamente de saber que existe sino, y esto es lo que nos interesa, de tener la certeza de que se trata de *ella misma*:

No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio.⁵⁴

Como podemos ver en la cita anterior y tal como explica Davi Arrigucci Jr. En *El alacrán atrapado*, en un inicio, esa “otra” puede ser varias, aunque se trate siempre de *ella misma*:

[...] todas ellas en el extremo opuesto de la escala social en relación a Alina. La frase sugiere, subrepticamente, la simultaneidad porosa del universo cortazariano: el espacio en que puede estar el doble es también doble: *Budapest, Jujuy, Quetzaltenango*, o indefinidamente múltiple: *cualquier lado lejos*. Budapest, en verdad, son dos ciudades, Buda y Pest, separadas por el río Danubio e integradas por puentes, pero sólo se unieron de hecho en 1872, como capital de Hungría. En Jujuy, la duplicidad está en los propios elementos fónicos, en la reiteración de una

⁵⁴ J. Cortázar, *op cit.* p. 119.

sílaba: *ju* y *ju*, si se continúa el juego. Quetzaltenango (¿Quetzaltenango o Quetzal*ternando*?), nombre de un departamento y su capital en Guatemala, es una palabra compuesta que significa “palacio del quetzal”. El quetzal, símbolo nacional de Guatemala, es un pájaro rodeado de resonancias míticas, ligadas a las viejas raíces de la cultura maya. Por otro lado, recuerda inmediatamente a *Quetzalcóatl*, la “serpiente emplumada” de las mitologías del México antiguo (...) De esta manera, la duplicidad espacial, señalada ya en las designaciones de los lugares, se impregna de sugerencias simbólicas, reforzadas por la recurrencia de puntos similares en la obra.⁵⁵

El doble, como vemos, es fundamental en el relato, pues no sólo se encuentra, evidentemente, en la duplicidad entre las dos mujeres, Alina y la “lejana” (aliteración que, por cierto, parece ser un guiño del autor sobre los juegos de palabras) sino en la construcción del relato mismo y, como se explica en la cita anterior, en los espacios. Y, por si fuera poco, la duplicidad espacial no es lo único impregnado de sugerencias simbólicas, como veremos a continuación.

Hemos establecido ya que la utilización de anagramas y palíndromos sirve para simbolizar la sensación del ser escindido que experimenta Alina. Estos juegos de palabras funcionan, entonces, como una metáfora de esa dualidad, de ese ser que sabe que se encuentra, por sorprendente que pueda parecer, *también* en otra parte y, por si fuera poco, existe de manera distinta.

Ahora bien, estos no son los únicos símbolos que podemos encontrar en “Lejana”, sino que el relato se encuentra pletórico de una simbología que nos lleva a tener una mejor comprensión del personaje y el relato mismo. En relación a esto, Davi Arrigucci Jr. asegura que el espacio de la mendiga, es decir, Budapest, se infiltra progresivamente en el espacio de Alina Reyes en Buenos Aires, lo que aumenta la

⁵⁵ Davi Arrigucci Jr., *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara. Dirección de Literatura, UNAM. Fondo de cultura económica, México, 2002. p. 77.

tensión del cuento; y que la plaza, el puente y el río son los tres signos que refuerzan la alusión simbólica a la división y búsqueda del complemento del ser.⁵⁶

En cuanto a la plaza y el puente, dispuestos en continuidad directa (“Después de la plaza supuse que venía el puente”), sirven como abertura y pasaje, señalando la posibilidad del encuentro con la otra y valiendo, por lo tanto, como factores positivos de la búsqueda; el río, abajo, ruidoso, violento, arrastrando pedazos de hielo, actúa como contrapunto negativo, haciendo resaltar el tema de la división del ser. [...] El ruido, la violencia y la ruptura son los tres atributos del río como imagen de la división del ser, como elemento encadenado mas opuesto a los dos anteriores. La oposición ya está marcada espacialmente, como revela este fragmento en relación a la plaza: “hasta una plaza contra el río, casi encima del río tronante de hielos rotos” Los atributos subrayan la oposición semántica, insistiendo en la idea de la ruptura (...).⁵⁷

Si bien plaza, puente y río son los símbolos más fuertes junto a los anagramas y palíndromos, siguen sin ser los únicos. El símbolo final lo constituye el abrazo entre las dos mujeres que da paso al desenlace del cuento y, más importante aún para fines de este estudio, al cambio de narrador:

Sin temor, liberándose al fin –lo creía con un salto terrible de júbilo y frío- estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares.⁵⁸

Alazraki asegura que este abrazo es una forma de reencuentro en el que irrealidad y realidad cambian de silla.⁵⁹ Dado que hemos establecido ya, en más de una ocasión, que el presente estudio no comparte la idea de que exista una “irrealidad”, sino que ambas mujeres existen dentro de la ficción del relato fantástico, tendríamos que acotar que lo que de facto cambia de silla son dichas dos mujeres. El anagrama cobra vida de forma definitiva: la transposición de todo aquello que formaba Alina Reyes ha dado como resultado a la mendiga de Budapest, y viceversa.

⁵⁶ D. Arrigucci, *op. cit.* pp. 73-77.

⁵⁷ *Ídem*

⁵⁸ J. Cortázar, *op. cit.* p. 125.

⁵⁹ J. Alazraki, *op. cit.* p. 103.

Dos narradores para dos cuerpos

Al iniciar este capítulo habíamos señalado ya que, en principio, nos encontrábamos frente a un narrador-protagonista en primera persona, de cuyas experiencias cotidianas teníamos noticia a partir de su diario personal. Ahora bien, una de las particularidades de Alina Reyes como narrador es que, si bien en un inicio habla de la “otra” en tercera persona, marcando una distancia con ella, a medida que vamos avanzando en la lectura del diario, la distancia también va desapareciendo de forma progresiva, como apunta Flora Botton en la cita siguiente:

Cuando relata los hechos en su diario, Alina usa multitud de expresiones ambiguas que dejan ver, en transparencia, que es dos personas a la vez: “porque *soy yo y le pegan*”, dice al hablar de la mujer. Y más adelante: “Le pasaba a *aquella*, a *mí* tan lejos”; “porque a *mí*, a *la lejana*, no la quieren”. Cuando decide curarse de esa enfermedad extraña, resuelve “ir a *buscarme*” a Budapest, “salir en busca *mía* y *encontrarme*”, para preguntarse: “¿Y si estoy?”⁶⁰

También con el paso del tiempo y a medida que se difumina la distancia entre ambas, Alina va adquiriendo mayor conciencia de las circunstancias en las que se encuentra su “otro yo”, al punto de saber el lugar exacto en el cual puede encontrarla. Incluso, mientras asiste a un concierto, tiene una especie de premonición de lo que sucederá al final, del desenlace terrible e inevitable; pero decide ignorarlo e ir en busca de esa otra que es también ella misma. De hecho, lo último que sabremos de esta primera narradora es que ha decidido obviar su primer instinto, aquél que le dice que la lejana es también ella, que lo que sufre la mendiga lo sufre de igual manera ella misma, e ir en busca de ese otro cuerpo con el único fin de vencerlo, ignorando que se trata, también, de su cuerpo:

Y sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas –ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría.

⁶⁰ F. Botton Burlá, *op. cit.* p. 130.

Vamos allá pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto. [...] La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda.⁶¹

Alina Reyes ha conseguido, pues, su cometido: logra que su prometido, Luis María, se case con ella y la lleve a Budapest, donde su único interés es el encuentro con la otra, a la que cree poder “ganarle” puesto que ella es la auténtica, la de verdad, la reina. Es aquí cuando se da el desenlace del cuento, que se nos presenta a través de un importante cambio estructural a nivel narrativo. Y es que el párrafo final está en tercera persona, nos enteramos de lo ocurrido por medio de un narrador omnisciente, que nos da la perspectiva de dos mujeres abrazándose en un puente. Sabemos que se trata de Alina y la “lejana”, pero la tercera persona y la omnisciencia del narrador nos dan una perspectiva mucho más amplia:

El narrador-omnisciente es un autor con autoridad; impone su autoridad al lector (y éste la acata pues reconoce inmediatamente que la historia está vista a través de una mente dominadora). Dice qué es lo que cada uno de los personajes o todos a la vez sienten, piensan, quieren y hacen. [...] Nos da, telescópicamente, un vasto cuadro de la vida humana o, microscópicamente, una escena de concretísimos pormenores.⁶²

Pero lo importante de este cambio no es sólo el efecto de la omnisciencia, ya que como lectores seguiremos encontrando grandes zonas de indeterminación, sino la alternancia de perspectivas:⁶³

El narrador (...) tampoco sabe lo que su personaje ignora, no lo *dice* y tampoco lo puede sugerir: “Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado”. Ese *tal vez* no es una pista que, sabiéndola, oculte el narrador, sino la cifra de su limitación intelectual sobre el propio material. El narrador es una “persona” que “ve” de cerca a Alina Reyes y su labor es mirar con atención su experiencia límite.⁶⁴

⁶¹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 124.

⁶² E. Anderson Imbert, *op. cit.* p. 61.

⁶³ Alberto Paredes, *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara. Dirección de Literatura, UNAM, México, 2005. pp. 46-48.

⁶⁴ *Ídem*.

Y por si no fuera suficiente con las distintas perspectivas, tenemos también una prueba contundente de verosimilitud. La premonición del día del concierto se ha vuelto realidad: es la narradora del principio la que ahora siente el frío, la que ahora sufre, la que será, a partir del momento del abrazo, golpeada. La presencia de la otra, esa “usurpación indebida y sorda” ha usurpado, efectivamente, el cuerpo al que llamaba. El cambio de narradores no hace sino confirmar esto último.

Si la mendiga de Budapest ha usurpado el cuerpo de Alina Reyes y se ha convertido en la reina, dejando a Alina sola y helada en mitad de un puente húngaro, el narrador omnisciente ha hecho lo mismo con la Alina que narraba: aquella que escribía en un diario ya no puede hacerlo, pues su cuerpo ya no es el mismo; la Alina que escribía está ahora muriéndose de frío en algún lugar de Budapest. La tercera persona ha cambiado de lugar, ha tomado el lugar de la primera y no sólo no podremos volver a leer a Alina Reyes sino que tampoco podremos tener certeza de lo que ha sucedido pues el propio narrador que ha tomado el lugar de Alina no lo sabe a ciencia cierta:

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 sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose.⁶⁵

Tal vez gritaba ya. El nuevo narrador es el responsable de hacernos saber la conclusión de la aventura de Alina Reyes. No podemos leerlo ya de ella, hemos perdido la visión íntima de la narradora pues, como la mendiga se ha apoderado de su cuerpo, el narrador en tercera persona se ha apropiado de su voz. El cambio de narrador es la estrategia definitiva y eficaz por medio de la cual se produce el encuentro con ese yo que es otro y

⁶⁵ J. Cortázar, *op. cit.* p. 125.

que en “Lejana” se construye a partir del cambio de voz. El efecto en el lector es contundente: la representación de la pérdida, de la transposición del cuerpo de Alina, está plasmada también en la voz narrativa. No quedan entonces más dudas, sabemos que Alina Reyes ha perdido su cuerpo y su voz, se ha quedado petrificada, tal vez gritando o muriendo de frío, en el puente, al tiempo que ve un cuerpo, *su* cuerpo, alejarse sin remedio:

[...] el nuevo narrador describe la escena en el puente, aprovechando al máximo la realidad evidente y plástica del puente como una enorme balanza de equilibrio y tránsito entre ambas esferas; el punto al fin encontrado (en la lejana Budapest y en la conciliación de los narradores iniciales) para que Alina Reyes y la pordiosera se fusionen en un abrazo que es, ahora sí, clímax y punto final.⁶⁶

Clímax y punto final, en efecto. El narrador en tercera persona nos deja con el abrazo y la imagen de Alina alejándose. Alina ha perdido su cuerpo y su voz, el anagrama, el palíndromo y los juegos de palabras han concluido. Y, por lo mismo, el relato también.

⁶⁶ A. Paredes, *op. cit.* pp. 48-49.

Capítulo IV. “La noche boca arriba”: narrador engañoso

Como ya se adelantaba en la introducción a este estudio, la visión del sí mismo como otro se da en “La noche boca arriba” con una interesante variación: la introducción del elemento onírico. Y es que, a diferencia de los cuentos anteriores, en este relato el encuentro con la otredad del personaje no ocurre de forma “física”, es decir, no hay un enfrentamiento con una nueva corporeidad que es a la vez la propia, no se presenta la irrupción corpórea del “elemento fantástico”, sino que el “otro” se manifiesta a partir del sueño.

¿Por qué incluir, entonces, “La noche boca arriba” en un análisis del encuentro con el reflejo? ¿No podríamos argumentar que, en ese caso, cualquier relato que tuviera como eje el sueño de su protagonista podría, por lo tanto, incluirse en la misma categoría? Sí y no. En efecto, es sencillo asumir que un personaje puede soñar una o varias versiones de sí mismo sin que esto implique, en estricto sentido, que se ha enfrentado a su desdoblamiento de la misma manera en que sucede en “Axólotl”, “Una flor amarilla” o “Lejana”, donde el encuentro con el otro es, precisamente, físico. Si “La noche boca arriba” tiene cabida en este corpus es porque la estructura narrativa del cuento, como veremos, permite que no sólo el protagonista, sino el lector mismo, pueda apreciar un enfrentamiento con el “otro” que, si bien no es físico, gracias al giro del final del relato, (en el que el personaje que se pensaba soñador se descubre soñado) se vuelve tan impactante, tan fantástico, como en los otros cuentos. Lo fantástico, en este caso, está directamente relacionado con la manera en que las dos historias superpuestas (la de soñador y soñado) se articulan, pues la historia del accidente que sufre un motociclista está ensamblada en la historia del sacrificio de un indio moteca.⁶⁷

⁶⁷ J. Alazraki, *op.cit.* p. 149.

Al presentar la segunda historia como un sueño del personaje de la primera y al invertir inadvertidamente la condición de sueño de ese segundo personaje, convirtiéndolo en un soñador del primero, Cortázar ha conseguido un sentido que rechaza y desafía explicaciones lógicas. Su mensaje está situado entre las dos historias, en ese intersticio creado por su yuxtaposición y que genera un relieve fantástico: lo que comenzó como un sueño deviene realidad y lo que había sido realidad se transforma en sueño. ¿Cuál es el sueño y quién es el soñador: el motociclista o el moteca?⁶⁸

La pregunta que se hace Jaime Alazraki en la cita anterior es precisamente la que nos devuelve al plano del encuentro con el reflejo: el enfrentamiento con el otro alcanza tal profundidad en “La noche boca arriba” que, de buenas a primeras, se vuelve complicado decidir dónde termina o empieza la realidad diegética, cuál es el personaje y cuál es su reflejo.

Es por ello que resulta pertinente, tanto como en los cuentos anteriores, determinar cuáles son los elementos narrativos por medio de los cuales se articula la visión de sí mismo como otro en este relato.

Cuento de doble trama

En franca coincidencia con las ideas de Alazraki, Miriam Di Gerónimo, en *Narrar por knock-out*, clasifica “La noche boca arriba” como un *cuento de doble trama*, esto es, que el relato presenta dos tramas visibles, aparentemente inconexas, imbricadas de manera intrínseca en la unidad de la estructura del cuento:⁶⁹

La doble trama se plantea desde el comienzo y se desarrolla en dos planos, cuyos puntos de unión se descubren al final, es decir, en una segunda lectura: todo lo que parecía accesorio o superfluo en una historia adquiere sentido en el desarrollo de la obra.⁷⁰

⁶⁸ *Ídem.*

⁶⁹ M. Di Gerónimo, *op.cit.* p. 112.

⁷⁰ *Ídem.*

En efecto, el relato presenta, en una primera lectura, una estructura sencilla. Un motociclista ha tenido un accidente y es llevado al hospital para ser operado. Durante su convalecencia sufre una serie de pesadillas, aparentemente provocadas por la fiebre, en las que se ve a sí mismo en medio de una persecución de las guerras floridas: convertido en el sueño en un indio moteca, debe huir de sus perseguidores aztecas para escapar del sacrificio.

Tomadas separadamente, no hay nada extraño en cada una de ellas pero al acoplarlas en un solo cuento, al obligarlas a enfrentarse y a intercambiar señales, el relato genera un sentido ausente en cada narración por separado. Huelga insistir que el pase mágico reside justamente en el proceso que hace posible esa aleación. Al crear una verdadera red de intrínsecas interrelaciones Cortázar las ha obligado a decir algo vedado a cada una aisladamente.⁷¹

El giro cortazariano se descubre efectivamente al final, como se apunta en las citas anteriores, pues el desenlace de la historia es el descubrimiento súbito de que la realidad del personaje coincidía con la realidad de la pesadilla, es decir, era el indio moteca el que se soñaba como un joven motociclista accidentado en la cama de un hospital. El personaje se ha encontrado así consigo mismo, ha alcanzado por fin la certeza de su propia identidad y, también –y este es el tema que nos ocupa- se da cuenta, aterrorizado, que la visión de sí mismo en el hospital, la imagen del motociclista accidentado era, en realidad, *la visión de sí mismo como otro*.

La doble trama funciona, entonces, como una forma de cuestionar al lector o, aludiendo al título del cuento, se trata de un recurso que pone la historia “boca arriba”. Se vuelve entonces necesaria la segunda lectura de la que habla Di Gerónimo para aminorar el vértigo producido por la lectura del relato: ¿hemos sido engañados, como lectores, desde el principio? ¿O acaso están ahí, a simple vista, una serie de indicios que han pasado desapercibidos durante la primera lectura?

⁷¹ J. Alazraki, *op. cit.* p. 150.

Indicios del sueño

Resultaría ingenuo por nuestra parte pensar que un autor como Julio Cortázar ha decidido sin más, al final del cuento, darle un giro sorprendente al relato sin ningún antecedente, dentro del texto mismo, que sustente esa “vuelta de tuerca”. La construcción del relato es impecable y, como lectores, es nuestra labor descubrir los engranajes de dicha construcción, que sin duda están presentes desde la creación del neologismo compuesto “moteca”, en un doble juego lingüístico en el que la palabra puede referirse simultáneamente a “azteca” y “al que monta una moto”. Jaime Alazraki nos pone sobre aviso sobre éstos y otros indicios en la cita siguiente, cuando menciona la bifurcación del espacio narrativo en “La noche boca arriba”:

[...] en el cuento de Cortázar el argumento se ramifica en un doble conflicto que bifurca el espacio narrativo en dos niveles: el lector debe descubrir el segundo nivel como un doble fondo oculto. [...] no hay compromisos: el lector debe recoger las pistas que el relato va dejando inadvertidamente y con ellas reconstruir el argumento para resolverlo (...).⁷²

Démonos pues a la tarea de descubrir el doble fondo que nos plantea Cortázar empezando, como se debe, por el principio.

“Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida”⁷³.

Son bien conocidas las funciones de un epígrafe y su relación con el relato al que precede. De acuerdo con David Wykes, el epígrafe le pertenece a la historia sin estar del todo en ella, y su posición íntima pero exterior con respecto a un relato es similar en estructura a la relación de un autor con su texto, de manera que un epígrafe posee una suerte de autoridad con respecto a la historia pero, más aún, descalifica cualquier reserva sobre la intencionalidad de la misma. El autor ha puesto el epígrafe ahí por un

⁷² J. Alazraki, *op. cit.* p. 59.

⁷³ J. Cortázar, *op. cit.* p. 386.

motivo y, como lectores, no podemos sino asumir que al hacerlo ha pretendido señalar algo, guiando al lector hacia la abstracción que conocemos como “tema” del relato.⁷⁴

The epigraph to “The Night Face Up” is unusual. It collects and emphasizes at the outset information scattered in the story. It tells us where the Moteca captive is in history and what is going on. It works, in fact, largely like an informative footnote.⁷⁵

Ciertamente, el epígrafe de este cuento resulta desconcertante pues, si bien nos anuncia que el relato va a girar en torno a la guerra florida, lo que a continuación leemos no guarda –aparentemente– ninguna relación inmediata con ésta. Y, sin embargo, como descubriremos al terminar de leer el cuento, se trataba justamente de la primera señal, el primer aviso de que las cosas iban a tomar un giro inesperado, volviendo al epígrafe, en principio inusual, tan atinado como pertinente.

Pero el epígrafe es sólo el inicio. A lo largo del relato, el narrador va salpicando el texto de una serie de “señales” que informan del sueño y están presentes desde el párrafo de apertura, en el que la omisión expresa del nombre del personaje, si bien parece casual en una primera lectura, sume al lector en una atmósfera difusa que, más tarde, coincidirá con el ambiente onírico:

El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él –porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre- montó en la máquina saboreando el paseo.⁷⁶

Como vemos, el narrador hace patente la ausencia de nombre del protagonista y posteriormente la justifica. Si bien los motivos para esta omisión no quedan del todo claros en un principio, hay en este comportamiento del narrador un elemento de suma importancia y es que queda claro el hecho de que el narrador de “La noche boca arriba”, aunque omnisciente, oculta ciertos detalles al lector. Estamos ante lo que Wayne C.

⁷⁴ David Wykes. “Cortázar’s ‘The night face up’ and the war of the flower”, en *Studies in short fiction*. EBSCO Publishing, 2002. p. 147.

⁷⁵ *Ídem*.

⁷⁶ J. Cortázar, *op. cit.* p. 386.

Booth, en *The Rhetoric of Fiction*, denomina *unreliable narrator*, un narrador cuya credibilidad está comprometida. Esto será fundamental en la estructura misma del relato, ya que es precisamente a partir de las omisiones intencionales del narrador que el giro del final del cuento resulta posible.

Pero volvamos a los pequeños guiños que anuncian el sueño del “motociclista-moteca” a lo largo del relato. Frase tras frase, la presencia del sueño está ahí, inteligentemente camuflada detrás de los supuestos delirios del motociclista en su cama de hospital:

La frase “*Fue como dormirse de golpe*”⁷⁷, con la que el narrador nos describe la sensación que le produjo al motociclista el accidente, es indudablemente capciosa, pues establece la aproximación lúdica por medio de la cual se mezclan, en el cuento, “realidad” y “fantasía”. Más adelante, al referirse a los transeúntes que socorren al accidentado motociclista, el narrador los describirá como: “*Voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él, lo alentaban con bromas y seguridades*”.⁷⁸ No es extraño que en un sueño se confundan, mezclen o fusionen las caras y voces de aquellos que aparecen en él; sin embargo, pasamos por alto esta frase delatora, asumiendo que el personaje se encuentra desorientado tras el accidente. Las pistas se siguen acumulando a medida que avanza el relato. Cuando el narrador nos habla de la cortadura que el personaje tiene en la ceja, afirma que: “[...] *de una cortadura en la ceja goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla.*”⁷⁹ El uso del verbo “beber” es el que llama aquí la atención. Lamerse los labios para tratar de eliminar la sangre de una cortada resulta perfectamente normal, pero, ¿beber la sangre? ¿No nos está remitiendo, acaso, al tema sacrificial del relato del moteca perseguido? Los ejemplos son incontables, desde las descripciones sumamente

⁷⁷ J. Cortázar, *op. cit.* p. 386.

⁷⁸ *Ídem.*

⁷⁹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 387.

precisas de la supuesta pesadilla (“*Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, las tembladeras de donde no volvía nadie*”⁸⁰) hasta el hecho singular de que encontrarse postrado, en estado de gravedad en una cama de hospital, le parezca al personaje, en todo momento, un alivio: “*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 del fondo como un ojo protector. Se oía toser, respirar fuerte, a veces un diálogo en voz baja. Todo era grato y seguro, sin ese acoso, sin...*”⁸¹

Finalmente, y para disipar cualquier duda, hacia el final del cuento, en un párrafo revelador a cuán más, el narrador describe un absoluto vacío con respecto a la memoria del accidente como tal y, en contrapartida, la sensación de haber hecho un “recorrido eterno”:

Trataba de fijar el momento del accidente y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía 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. El choque, el golpe brutal contra el pavimento. De todas maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. Con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión en la rodilla; con todo eso, un alivio al volver al día y sentirse sostenido y auxiliado.⁸²

He ahí el toque de gracia, el fragmento anterior no es sino un cúmulo de indicios que nos preparan ya para el final que, una vez que se ha estado prestando atención a estos detalles, no debiera resultar tan conflictivo. Y, sin embargo, hay algo más en la estructura del cuento que aún nos hace dudar, sorprendernos, sentirnos –incluso– un

⁸⁰ *Ídem.*

⁸¹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 389.

⁸² J. Cortázar, *op. cit.* p. 390.

poco engañados cuando en las últimas líneas descubrimos que todo estaba, valga la redundancia, boca arriba.

Narrador poco confiable

Una de las principales reservas que presentan los legos en cultura prehispánica con respecto a este cuento es la ausencia de verosimilitud o, mejor dicho, de apego a los hechos históricos en lo que a las guerras floridas se refiere.

El cuento parece diferir dramáticamente de los reportes de historiadores y antropólogos si tenemos en cuenta el carácter sacrificial de las guerras floridas. La carne y la sangre de los cautivos eran consideradas alimento para los dioses, pero es pertinente señalar que estos cautivos eran elegidos de acuerdo a su pueblo o comunidad y estatus social. Si bien, en algunos casos, los esclavos y soldados comunes podían bastar, en la mayoría de los eventos importantes se requería el sacrificio de guerreros capturados en la batalla, pues sólo el vigor y fuerza de los mismos podía, verdaderamente, fortalecer al sol.⁸³

Slave-merchants supplied some part of this need, but the important requirement of warriors taken in battle –Nahuatl-speaking warriors, moreover: “The gods preferred Nahuatl [that is, Aztec] blood” – was met by the re-institution of the legendary flower war. [...] The combatants were all knights and all volunteers. The larger cities had designated on their borders fields, especially sacred places, where the battles, or more exactly tournaments, occurred.⁸⁴

Contrastemos ahora esta descripción de las guerras floridas, apegada a los estudios de los historiadores, con el siguiente fragmento de “La noche boca arriba”:

La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches. Si conseguía refugiarse en lo profundo de la selva, abandonando la calzada más allá de la región de las ciénagas, quizá los guerreros no le siguieran el rastro. Pensó en los muchos prisioneros que ya habrían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza

⁸³ D. Wykes, *op. cit.* 149.

⁸⁴ *Ídem.*

continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores.⁸⁵

El moteca del relato que nos ocupa no encaja precisamente en la descripción de los guerreros elegidos para el sacrificio. No sólo se trata de alguien de una cultura distinta, inventada por Cortázar, sino que además no habla el mismo idioma; por si fuera poco, se esconde, tiene miedo, el sacrificio no le parece un acto honroso ni lucha por demostrar su valor, al contrario, se esconde de los cazadores y espera poder refugiarse hasta que todo termine. Todo esto puede, sin duda, hacer que se cuestione la precisión histórica del relato o, en todo caso, que se argumente que el mismo carece de una documentación histórica adecuada. Al respecto, el propio Wykes ofrece una respuesta contundente, recordándonos la diferencia entre la historia, la ficción. Y, más aún, la importancia de ficcionalizar para crear una atmósfera determinante en el relato, atmósfera que sería imposible si el cuento se apegara estrictamente a la historia prehispánica. Si el indio moteca no experimentara el miedo incrementando progresivamente, el patrón emocional que se logra en “La noche boca arriba” habría sido completamente distinto. La guerra florida sirve como pretexto para invocar el ritual del sacrificio y para sugerir lo efímero de la vida humana.⁸⁶ Cortázar aprovecha ese pretexto y le otorga a la tradición un nuevo significado, valiéndose de la literatura para resignificar la historia: *Cortázar chooses a meaning from a different tradition. He was not writing historical fiction, but fiction about the thing called history.*⁸⁷

Una vez aclarado este punto, es momento de enfocarnos en el narrador que, según las características de los cuentos de doble trama mencionadas por Di Gerónimo, juega un papel fundamental en este tipo de relatos.

⁸⁵ J. Cortázar, *op. cit.* p. 389.

⁸⁶ D. Wykes, *op. cit.* p. 150.

⁸⁷ *Ídem.*

Es omnisciente, logra ubicuidad y simultaneidad: una visión abarcadora, al margen de las categorías temporales y espaciales. Presenta hechos y personajes en dos órdenes que, si bien parecen diferentes, guardan analogía. Para lograr estos efectos y conservar así el carácter enigmático de la alternancia de las dos historias, la omnisciencia del narrador es limitada. En este tipo de relatos adquiere singular importancia el concepto de focalización, puesto que el cuento puede ser contado en su totalidad desde el punto de vista de la tercera persona omnisciente pero cada historia puede contener una focalización interna y fija diferente: ya sea porque se trate de dos personajes distintos o bien del mismo personaje desdoblado o en dos etapas diversas de su vida.⁸⁸

Hemos llegado pues, al punto focal de este análisis. Es verdad que el papel que juega el narrador en “La noche boca arriba” es, como en los otros relatos que interesan a este estudio, un elemento a través del cual podemos abordar el desdoblamiento del personaje, el reflejo o, para ser precisos, esa visión del personaje como otro. Ahora, hemos establecido ya que en este cuento, dicha visión no se da de manera presencial, física o corpórea, sino a través del sueño, pero de una manera que logra sorprender no sólo al lector, sino al personaje mismo. Y si esto ocurre es, como apunta Di Gerónimo, gracias al narrador. Una vez establecida la importancia del narrador en este relato, es sin embargo conveniente retomar el concepto de focalización que se menciona en la cita anterior. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que –si bien la narración se presenta en tercera persona– el foco se encuentra en el personaje del moteca/motociclista. Y, en tanto que el personaje no es capaz de diferenciar el plano realista (las guerras floridas) de su sueño (el accidente en la moto, el hospital), resulta lógico pensar que mientras estemos leyendo un relato focalizado en un personaje incapaz de distinguir su propia realidad, no será así mismo imposible, como lectores, saber que lo que estamos leyendo como la realidad de nuestro personaje se trata, de hecho, de una pesadilla. Pero en “La noche boca arriba”, la omnisciencia del narrador es mucho más importante que el foco y, sobre todo, lo que dentro de esa omnisciencia, este

⁸⁸ M. Di Gerónimo, *op. cit.* p. 312.

particular narrador decide ocultarnos. Di Gerónimo nos habla de una “omnisciencia limitada” y, al menos en el cuento que nos ocupa, me parece pertinente cuestionar esa supuesta limitación. Ya se había señalado que el narrador, de manera deliberada, omitía ciertos detalles al momento de narrar, haciendo posible que el lector se involucrara en la fantasía del moteca tanto como el moteca mismo. Pero, ¿implica esto, necesariamente, que la información omitida es información que el narrador desconoce? Y, más pertinente aún, ¿realmente es la supuesta limitación del narrador la que involucra a lector y personaje en la misma “fantasía”? ¿Lo que el narrador no nos dice, es lo que nos hace caer en la trampa, creer que la pesadilla es realidad y viceversa? La respuesta es no. El problema, o –mejor dicho– el ardid del que se vale este peculiar narrador para enredarnos en la complicada trama de “La noche boca arriba” no es precisamente la información omitida sino, muy por el contrario, la información proporcionada. A lo largo de la narración, se comparten una serie de elementos y conceptos que, en estricto sentido, debieran ser desconocidos para el moteca de los tiempos prehispánicos. Es decir, dado que la historia está focalizada en el moteca, éste no podría tener conocimiento de lo que es una motocicleta, una joyería, un zaguán de hotel, un edificio, una portero. Y, sin embargo, el texto nos dice lo contrario:

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado a donde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él –porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre- montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.⁸⁹

¿Cuál es, entonces, la focalización? Sí, lo hemos establecido ya, la historia está narrada a través de las percepciones del moteca pero, como vemos, son percepciones pasadas

⁸⁹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 386.

por un curioso filtro: el filtro *occidental* del narrador. Es él, y no el moteca que huye de los aztecas durante las guerras floridas, el que sabe lo que es una vitrina, un comercio, una ambulancia, un hospital. Una distancia abismal se crea entonces entre narrador y personaje: pertenecen, como la pesadilla y la realidad, a periodos históricos y culturales distintos. El personaje es de la época prehispánica mientras que el engañoso narrador pertenece a otra época y a otro mundo, mismo que comparte con los lectores. La omnisciencia, pues, no está limitada; está *sesgada*. El narrador nos habla desde una perspectiva que compartimos, desde un horizonte cultural que comprendemos, porque es también el nuestro. Creemos entonces que, lógicamente, el personaje comparte también dicho horizonte cultural y es así que entramos de lleno en la trampa de “La noche boca arriba”. La sorpresa al finalizar el relato, la confusión, el vértigo, se justifican: sí hemos sido engañados. Hemos creído que el narrador y el personaje compartían una cultura y una visión de mundo... y nos hemos equivocado. Y entonces, sólo entonces, el narrador se desenmascara y declara, abiertamente, su victoria:

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; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.

En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.

Ahora sí, ahora que hemos sido atrapados en la trama del relato, el narrador nos muestra, por un instante, la verdadera visión del protagonista, dejando de lado su filtro, su perspectiva occidental, señalando además el asombro del moteca. Finalmente la moto es un enorme insecto de metal que zumba y los semáforos son luces que arden sin llama. Las cosas han dado la vuelta, la noche está ahora boca arriba. El narrador, tan

occidental y actual como nosotros, nos ha engañado. Y, tan engañado, tan sorprendido como nosotros, el moteca ha tenido una pesadilla –o quizá un delirio agónico- sobre un lugar y un tiempo misteriosos, donde seres extraños vestidos de blanco se aproximan con objetos metálicos entre las manos, dispuestos a acabar con su vida.

Capítulo V. “Distante espejo”: narrador incrédulo

Se ha establecido ya la importancia de un epígrafe para efectos del “tema” del relato. El cuento que nos ocupa a continuación, “Distante espejo”, no es la excepción. Si ya el título informa sobre un posible reflejo, que en esta ocasión se encuentra a la distancia, el epígrafe de T.S. Eliot que lo precede nos confirma esta primera impresión: “*I feel like one who smiles, and turning shall remark, Suddenly, his expression in a glass*”.⁹⁰ La extrañeza de encontrar, en un espejo o –dejando a un lado la metáfora cortazariana– en una habitación, un reflejo que parece ajeno (y sin embargo, es propio) será el tema central de este cuento.

Al igual que en los relatos anteriores, en “Distante espejo” podemos ver el singular fenómeno de un protagonista que se enfrenta a sí mismo en otro cuerpo.

El concepto de “porosidad virtual” se manifiesta en el comportamiento de los protagonistas de los cuentos en “la perméabilité du moi”. Los cuentos que presentan el tema del doble relatan el proceso de ubicuidad de una sola y la misma persona; así los límites entre realidad y fantasía se desdibujan.⁹¹

Ahora bien, si la variante en “La noche boca arriba” consistía en que dicho enfrentamiento se daba a partir de lo onírico, en “Distante espejo” el giro reside en que el desdoblamiento del protagonista, ese “otro” que está reflejado, es incapaz de ver a aquel que, digamos, se está reflejando. Así pues, en este cuento, *la visión de sí mismo como otro* no es recíproca, de ahí la referencia a lo puramente especular en el título del relato.

El cuento nos habla de un hombre solitario que siente el impulso de salir a la calle, impulso por lo demás contrario a sus hábitos. Se encuentra como poseído por una “extraña fuerza” que lo lleva hasta la casa de una amiga suya. Sin embargo, al entrar

⁹⁰ J. Cortázar, *op. cit.* p. 81.

⁹¹ M. Di Gerónimo, *op. cit.* p. 315.

(impulsado una vez más por una fuerza desconocida), descubre que está en su propia casa y se topa, nada y más y nada menos, que consigo mismo. Así, el personaje observa su propio cuerpo –que, como hemos establecido, no puede verlo de vuelta- llevar a cabo todas las actividades que tenía pendientes ese día. Al regresar a la casa original, todo está como lo había dejado antes de partir. Distraído y absorto, el personaje graba sus iniciales sobre el escritorio. Al día siguiente, atraído esta vez por la curiosidad, vuelve a casa de su amiga y la sensación de que también es su casa ha desaparecido. Pero, al mirar una mesa, descubre que las iniciales grabadas en la habitación están ahí. A partir de este hecho extraño e inexplicable, el protagonista –que es también nuestro narrador- decide dejar por escrito lo sucedido para así poder racionalizarlo de alguna manera y, también, para transmitir un testimonio a lectores potenciales.

La intención de narrar

El protagonista en “Distante espejo” empieza el relato hablando de sí mismo, de su carácter huraño, de sus costumbres, su trabajo y sus aficiones. Una particularidad más de este cuento es su inicio *in medias res*, pues desde el primer párrafo se nos habla de una vida solitaria anterior, de amigos que intentan disuadir al personaje para que salga y viva fuera de su estudio, y de las negativas del propio personaje a renunciar al encierro con sus libros y su música:

Sin embargo he acabado siempre por disuadirlos. Son buenas gentes y quisieran arrancarme de mi solitaria vida, llevarme a cines y cafés, inscribir en mi compañía inacabables vueltas a la plaza central.⁹²

Es curiosa la manera de empezar a narrar en la cita anterior, que es también el primer párrafo del cuento. El uso de las palabras *sin embargo* nos da la impresión de que hemos interceptado el relato a la mitad, recurso que de entrada consigue atrapar al

⁹² J. Cortázar, *op. cit.* p. 81.

lector, pero también consigue que uno se cuestione cuáles son las intenciones de este narrador. Por si esto fuera poco, el protagonista continúa con una reflexión sobre la escritura de su propio relato: está contando algo que le ha sucedido ya, que no consigue comprender pero decide plasmar en papel, alegando que le puede servir para un cuento:

Tal vez estén en lo cierto; yo me limito a contar. Es un modo de transferir definitivamente al pasado, fijándolos, algunos acontecimientos que mi comprensión no alcanza sino exteriormente. Y luego, sería tonto negarlo, da para un bonito cuento.⁹³

De acuerdo con Davi Arrigucci, Jr., el hecho de tematizar el propio acto de narrar hace que la narración se vuelva en busca de su propia esencia, centrándose sobre sí misma. A esta forma de narrar, tan característica de Cortázar, la denomina “narrativa escorpiónica”:⁹⁴

Profundizando en el esbozo del proyecto, es posible examinar cómo la narrativa fantástica se construye a partir de una realidad minada, se alimenta de una visión ambigua de lo real que después se transforma en un programa de construcción literaria, dando origen a una narrativa problemática. Se percibe, entonces, cómo ciertos textos aparentemente tradicionales revelan senderos inesperados: una narrativa que no se limita ya simplemente a narrar, sino que tiende a volverse sobre sí misma.⁹⁵

En lo que se refiere a la intención narrativa, la reflexión metatextual pretende, además, dar veracidad al relato en sí mismo. El narrador intenta comprender un fenómeno que le parece sorprendente pero cuya existencia, sin embargo, no pone en duda y, a partir de la asunción de ese hecho como algo que ha ocurrido, se plantea construir, además un cuento. Más adelante sabremos que la intención no es otra que la de escribir para comprender lo sucedido y transmitir la extrañeza de lo que le ha sucedido y, también, sabemos que se trata de un relato con aspiraciones literarias, que presupone la existencia de narratarios o lectores:

⁹³ J. Cortázar, *op. cit.* p. 81.

⁹⁴ D. Arrigucci, *op.cit.* p. 27.

⁹⁵ *Ibidem.* p. 39.

Comprendo que mi relato ha guardado hasta ahora el exterior de un diario, manera elegante de someter *comptes rendues* a biógrafos futuros, pero era necesario acaso para que el posible lector se extrañe, como lo hice yo, de la rara sensación de encierro que me vino en la tarde del 15 de junio.⁹⁶

La intención de nuestro narrador es, entonces, muy clara. Presenta una serie de hechos que le parecen inexplicables pero, sin embargo, asegura que han sucedido. Como prueba de la veracidad de los mismos, ofrece una descripción exhaustiva de su situación de vida previa al desarrollo de la acción y asegura que las aclaraciones tienen el objetivo de dar un panorama amplio y suficiente al lector. ¿Qué pretende el narrador con esto? ¿Por qué dejar constancia de un hecho que sabe de antemano lo hará quedar como un loco ante la reducida sociedad de Chivilcoy? La respuesta es interesante: el narrador y protagonista es capaz de discernir entre lo real y lo ficticio. Es capaz de darse cuenta de que el encuentro que ha tenido consigo mismo, con su reflejo, es absolutamente inverosímil dentro de su “realidad”. Sabe, porque ha obtenido pruebas de ello que, sin embargo y por imposible que parezca, el encuentro con su otro se ha producido *verdaderamente*. Y a pesar de saberlo, de estar convencido de ello, no logra explicárselo. Necesita entonces de otros lectores que, desconcertados ante la contundencia de los hechos, sean capaces de comprender e incluso explicar la situación. Necesita lectores crédulos.

La mayor parte de este relato, en términos de extensión, consiste en una descripción detallada de la personalidad del narrador desde su propia percepción y, más importante aún, del tipo de lecturas que consumen su tiempo y su rutina. Surge inmediatamente en nosotros lectores una duda al respecto: ¿son relevantes las lecturas en la estructura del cuento, más allá de su función en relación a la construcción del personaje?

⁹⁶ J.Cortázar, *op. cit.* p. 82.

La Biblia de Lutero, primera lectura mencionada por nuestro erudito narrador, es considerada una pieza clave para la evolución del alemán moderno. A la mención de esta obra le siguen la Biblia de Cipriano de Valera, las obras completas de Freud, poesía de Paul Eluard y Saint John Perse. No se detiene ahí, otros nombres sobresalientes en su lista son Kafka, Lewis Carroll, Fatone, Thomas de Quincey, Francis Carco y Louis Untermeyer. Y, además de ser un apasionado de la literatura, el narrador es un ávido lector de Historia, que devora de la mano de historiadores que van desde Tácito, Suetonio y Marcelino hasta John Aldington. La multitud de escritores, filósofos, ensayistas, poetas, críticos, antologadores e historiadores que se mencionan en “Distante espejo” es apabullante. Ninguna de las obras y autores que el narrador menciona son producto de la inventiva cortazariana y, más allá de la importancia particular de cada una, no tienen demasiado en común. Es sensato asumir, entonces, que la inclusión de esta serie de títulos sirve para ofrecer una mejor aproximación a la personalidad del protagonista pero, también, para hacer gala de su erudición y amplia cultura.

Intertextualidad: “Le Horla”

De todas las lecturas traídas a colación por el narrador, hay una en la que sí es necesario detenerse. Se trata de “Le Horla”, de Guy de Maupassant. Se hace referencia a este cuento en dos ocasiones, como podemos ver a continuación:

Alcancé a pensar una cosa, lo confesaré con toda franqueza a pesar de su ribete literario y algo defensivo. “Por Dios, esto es LE HORLA. Ahora tendremos que dialogar, etcétera.” Y con dicho pensamiento terminó mi papel activo; fui ya una cosa inmóvil parada junto a la puerta, asistente al desarrollo de una escena cotidiana, en espectador atento, sin miedo por exceso de horror.⁹⁷

⁹⁷ J. Cortázar, *op. cit.* p. 84.

Tras hacer una revisión cuidadosa del cuento de Maupassant al que se refiere el narrador, la cita resulta algo confusa. Y es que, en el relato del escritor francés, no hay una interacción en forma de diálogo entre el personaje principal (que también es, sin embargo, narrador-protagonista) y “el horla”, nombre que éste decide dar a una fuerza invisible que empieza por controlarlo y poco a poco se va apropiando de su vida. A pesar de esa discordancia tenemos, pues, la primera relación temática entre la cita y el cuento de Cortázar que nos ocupa. “El horla” es un ser u hombre invisible capaz de manipular al personaje principal. Lo curioso, en este caso, sería que el narrador de “Distante espejo”, si bien se siente manipulado por una fuerza exterior y poderosa, se encontraría identificado en el cuento de Maupassant con el hombre invisible, es decir, con esta fuerza externa, con “el horla”. Y quizá es por eso que, momentos más tarde, cuando el personaje se da cuenta de que su reflejo no puede verlo ni percatarse en lo absoluto de su presencia, hace referencia una vez más al relato de Maupassant, negando en esta ocasión la identificación con el mismo:

Todo esto sin reparar en mi presencia, sin concederme una sola mirada – no era LE HORLA gracias a Dios–, en un todo abstraído por el ritual del mate dulce y la música; o bien con la indiferencia con que se soslaya la propia imagen al pasar frente a un espejo.⁹⁸

Aunque, entonces, la referencia al cuento del escritor francés se descarta rápido, no podemos dejar de reparar en él en tanto que el tema de “Le Horla” parece permear a lo largo de toda la estructura temática de “Distante espejo” y, más importante aún, del tema que para fines de análisis de este cuento nos interesa que es, precisamente, el encuentro con el doble.

⁹⁸ *Ídem.*

Una de las primeras explicaciones “racionales” que el protagonista en “Le Horla” hace con respecto a ese hombre invisible que empieza a dominarlo, antes siquiera de admitir que éste existe como ente que lo domina, es la del sonambulismo:

Entonces... yo era sonámbulo, y vivía sin saberlo esa doble vida misteriosa que nos hace pensar que hay en nosotros dos seres, o que a veces un ser extraño, desconocido e invisible anima, mientras dormimos, nuestro cuerpo cautivo que le obedece como a nosotros y más que a nosotros.⁹⁹

Vemos ya en el fragmento anterior cierta relación con la idea central de este estudio: la idea de que puede existir, en un solo cuerpo, una dualidad, un desdoblamiento. Lo que resulta fantástico y perturbador en el relato de Maupassant es, una vez más, la presencia del doble y, más aterrador aún, que ese “otro” sea capaz de controlar a su “yo”.

Ahora bien, una vez que el protagonista de Maupassant ha constatado que no se trata de sonambulismo, hipnosis (como en cierto momento se plantea) o locura, a la resignación y el terror iniciales sigue la idea de rebelión contra esa fuerza dominante. Si el protagonista de “Una flor amarilla” decidía terminar con su doble para ahorrarse la sucesión *ad infinitum* de una vida miserable, el personaje en “Le Horla” opta por no someterse a los deseos de su “otro” y convertirse en su esclavo:

Sabía perfectamente que vendría a rondar a mi alrededor, muy cerca, tan cerca que tal vez podría tocarlo y asirlo. ¡Y entonces!... Entonces tendría la fuerza de los desesperados; dispondría de mis manos, mis rodillas, mi pecho, mi frente y mis dientes para estrangularlo, aplastarlo, morderlo y despedazarlo.

[...] De pronto, sentí, sentí, tuve la certeza de que leía por encima de mi hombro, de que estaba allí rozándome la oreja. Me levanté con las manos extendidas, girando con tal rapidez que estuve a punto de caer. Pues bien... se veía como si fuera pleno día, ¡y sin embargo no me vi en el espejo!... ¡Estaba vacío, claro, profundo y resplandeciente de luz! ¡Mi imagen no aparecía y yo estaba frente a él! Veía aquel vidrio totalmente límpido de arriba abajo. Y lo miraba con ojos extraviados; no me atrevía a avanzar, y ya no tuve valor para hacer un movimiento más. Sentía que él estaba allí, pero que se me escaparía otra vez, con su cuerpo

⁹⁹ Guy de Maupassant. Obtenido el 14/10/2011 en:
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/maupassa/horla.htm>

imperceptible que me impedía reflejarme en el espejo. ¡Cuánto miedo sentí!¹⁰⁰

El espejo, aunque en este caso el reflejo se encuentre ausente, nos lleva a otro punto de unión con el cuento que nos interesa. Si bien nuestro personaje ha determinado ya que no se trata de “el horla”, puesto que su reflejo no puede verlo ni interactuar con él, cuando al día siguiente decide volver a casa de su amiga para verificar si lo ocurrido ha sido un sueño o una alucinación, el protagonista va armado:

¿Qué podía decirle a mi amiga? La naturaleza de la investigación iba más allá de un mero interrogatorio, transcendía de lo normal, aquello que según doña Emilia y todo Chivilcoy es lo cierto y aceptable. Había salido de casa sin reflexionar en la conducta a seguir; sólo recuerdo que me eché la Browning al bolsillo; y el que me explique para qué, me prestará un señalado servicio.¹⁰¹

La petición final del protagonista puede parecer una obviedad. Al igual que el personaje de Maupassant, el de Cortázar tiene la intención (si bien ésta puede no ser totalmente razonada, pues especifica que no ha reflexionado la conducta a seguir) de terminar con su reflejo si vuelve a encontrarlo. La verdadera pregunta, cuya respuesta sería el señalado servicio que podríamos prestar a nuestro narrador, sería: ¿por qué desea matar a su reflejo? ¿Cuál es la finalidad? Los motivos de los protagonistas en “Una flor amarilla” y “Le Horla” son claros pero, en este caso, no ocurre lo mismo. Tenemos entonces que analizar el comportamiento y la personalidad del narrador en “Distante espejo”. Si la finalidad de poner por escrito lo sucedido es, en última instancia, creer que de hecho ha ocurrido, podemos suponer que esa constatación, esa contundencia de que el encuentro con su desdoblamiento ha sido real, sería más de lo que el narrador podría soportar. El narrador desea creer, desea saber que lo que ha ocurrido es verdad.

¹⁰⁰ G. Maupassant, *Ídem*.

¹⁰¹ J. Cortázar, *op. cit.* p. 86.

Y al mismo tiempo, paradójicamente, sabe que esa verdad resultaría tan fuerte que sería necesario terminar, de alguna manera, con ella.

Inmersión en lo fantástico

Uno de los planteamientos más interesantes de este cuento consiste, como ya se ha señalado, en la aceptación de las circunstancias de manera inmediata que, sin embargo, contrasta con la duda constante del narrador. Al llegar a casa de su amiga, el narrador comprende *de pronto* que se trata de su propia casa: “Pero es que era mi casa. *Lo intuí casi sin sorpresa, sólo con un pequeño escozor en la raíz del pelo.*”¹⁰² Si bien esto le parece un fenómeno extraño, en un principio no se cuestiona la veracidad del mismo. Al respecto, Miriam Di Gerónimo ofrece una explicación de lo que el propio Julio Cortázar entendía como “fantástico”:

Oportunamente es necesario destacar que lo fantástico en Cortázar no es un concepto:

‘Lo fantástico no está relacionado con ninguna idea intelectual. Muy al contrario. Eso que yo llamaría más bien un sentimiento frente a la realidad me viene de la primera infancia [...]. Desde muy pequeño, hay en ese sentimiento de que la realidad para mí no era solamente lo que me enseñaba la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que no correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. [...] Lo más que puedo decir es que las primeras intuiciones que yo tuve en ese plano desde niño fueron intuiciones tan normales y tan naturales como las que yo podía obtener frente a cualquier manifestación tangible y aristotélica de la realidad. Es decir, una especie de aceptación, por adelantado, de cualquier cosa que los demás consideraran como inexplicable, como un juego de casualidades, o como un juego de coincidencias’.¹⁰³

Ahora bien, la efímera posibilidad de que lo ocurrido en “Distante espejo” consista en una alucinación del protagonista se encuentra rápidamente descartada. Cualquier reticencia por parte del lector con respecto a lo sucedido se evapora mediante el sencillo procedimiento de hacer que, después de asumir naturalmente lo fantástico, una vez que

¹⁰² J. Cortázar, *op cit.* p. 84.

¹⁰³ M. Di Gerónimo, *op. cit.* 138.

el hecho ha pasado, el narrador mismo reflexione y se plantee la ilusión de los sentidos, el sueño, incluso la alucinación:

[...] yo me dejaba envolver en la felicidad de la comprobación, de saber que aquello había sido fantasía, capricho de alucinado, que debería dejar el whisky y los bromuros por un tiempo, hacer una cura de reposo y salvarme de esas pesadillas absurdas. Porque nada había en esa sala que pudiera recordarme mi habitación y mi persona; porque todo era como un vasto perdón de tanto desvarío.¹⁰⁴

Al momento en que el propio narrador, el que nos transmite la historia, se cuestiona lo ocurrido, determinamos que se trata de un protagonista “cuerdo” que, en un inicio, se dejó llevar por la situación asumiéndola con naturalidad y, más tarde, tuvo tiempo de considerar lo ocurrido y sopesar la veracidad de los hechos. La posibilidad de que se trate de un desvarío se ve destruida con el descubrimiento de las iniciales en la mesa al día siguiente:

Me incliné sobre la mesa. A un costado, casi en el borde, alguien se había entretenido en grabar letras con un objeto cortante. Las letras estaban caprichosamente enlazadas pero se podía distinguir una G y una M; no era un trabajo habilidoso sino el pasatiempo de alguien que está distraído, ausente de lo que hace, y emplea en esa forma un cortaplumas que le sobra en la mano.¹⁰⁵

Las iniciales están ahí: contundentes, certeras. No cabe ya posibilidad de duda o discusión. El fragmento anterior es, también, el fin del relato porque no hay nada más que explicar. El narrador ya ha expuesto, al principio de la historia, los motivos por los cuales se decide a contarla: la finalidad es narrar e intentar comprender lo ocurrido que, tras ver la grabación en la mesa, es ya innegable para lector y narrador que, en efecto, ha ocurrido. Lo fantástico no es discutible: se asume, sin más. La pregunta, la interrogante que lanza –como siempre– el narrador es: ¿cómo o por qué ha ocurrido? Y eso, dado que se trata de un cuento fantástico, ha de permanecer sin respuesta.

¹⁰⁴ J. Cortázar, *op. cit.* p. 87.

¹⁰⁵ *Ídem.*

Conclusiones

Poética de las otredades

Cinco cuentos, cinco narradores, cinco tipos de reflejo. Y, en cada relato, un mismo efecto: el encuentro con ese reflejo, *la visión del sí mismo como otro*, en una corporeidad distinta (o, en el caso concreto de “La noche boca arriba” a través del sueño). En este punto es necesario retomar el planteamiento de Paul Ricoeur que, como se explicará más adelante, puede aplicarse a la literatura cuando se habla de “identidad del personaje”. Verse “como otro”, a partir de la teoría de la narratividad de Ricoeur, implica entender la distinción entre la *ipseidad* y la *mismidad* que, como se exponía al inicio de esta tesis, son las dos modalidades de identidad que distingue el filósofo: “En la ficción literaria, es inmenso el espacio de variaciones abierto a las relaciones entre las dos modalidades de identidad.”¹⁰⁶

Además del tema central del desdoblamiento de los personajes y la visión que cada uno de los protagonistas tiene de sí mismo en otra corporeidad, el hilo conductor del presente estudio ha sido el narrador. Hemos visto cómo funciona cada tipo de narrador con relación al desdoblamiento en cada uno de los cuentos y, a muy grandes rasgos, cómo se presentan en cada cuento el *sí mismo* y el *otro*.

Es conocida la obsesión de Julio Cortázar por el tema del doble y, aunque por tratarse del análisis de textos literarios se ha descartado el enfoque psicológico para fines de este estudio, es innegable que esa fijación está plasmada en cada uno de los cinco cuentos que se han revisado:

Si atendemos a los testimonios del autor, el tema del doble es “una especie de obsesión”. Se origina en Cortázar en una experiencia autobiográfica que lo marcó muy profundamente: “Una vez yo me desdoblé. Fue el horror más grande que he tenido en mi vida, y por suerte duró sólo algunos segundos [...]”¹⁰⁷

¹⁰⁶ P. Ricoeur, *op. cit.* p. 148.

¹⁰⁷ M. Di Gerónimo, *op. cit.* p. 315.

Dado que esta experiencia o sensación de desdoblamiento que el propio Cortázar afirma haber tenido se transmite a los lectores por medio de la ficción en los cuentos analizados, podríamos, en ese sentido, hablar de una poética cortazariana común a los cinco relatos: la trascendencia del encuentro con el doble. De acuerdo con Di Gerónimo, la sensación de “no estar del todo o estar a medias” que se manifiesta en la literatura de Cortázar se resuelve, al menos literariamente, con la presencia del doble.¹⁰⁸ Lo que nos interesa, pues, es esta “resolución” en el plano literario, ya que de dicha resolución se deriva la poética que comparten los cuentos analizados en este estudio, y que podríamos resumir en los siguientes puntos:

1. La ya mencionada sensación de “incompletud”. En los cinco cuentos podemos encontrar un vacío en los personajes que debe ser llenado de alguna manera. Hay una búsqueda y/o percepción constante del “otro”.
2. El encuentro con el doble no es un evento intrascendente; su impacto alcanza al personaje (que puede ser también el narrador, según el caso) y también, indudablemente, al lector.
3. Lo fantástico se acepta de manera natural, haciendo que no exista una línea definida entre aquello que es posible y lo que, en el plano real, denominamos como insólito. Cada uno de los cuentos transmite al lector la impresión de que, en efecto, es posible desdoblarse, de que dicho desdoblamiento tendrá una trascendencia y, más importante aún, el encuentro con el desdoblamiento tendrá un impacto irreversible, como veremos más adelante.
4. La estructura narrativa de los cinco relatos es consistente con lo que Davi Arrigucci denomina “narrativa escorpiónica”, en tanto que la elección del narrador guarda una relación directa con la trama del cuento mismo. Ningún

¹⁰⁸ M. Di Gerónimo. *op. cit.* p. 316.

elemento es casual; los recursos narrativos son, al mismo tiempo, recursos ficcionales, pues contribuyen a crear la ilusión de que el desdoblamiento puede ocurrir.

Ahora bien, una vez que hemos hablado de una poética derivada de las distintas “otredades” que aparecen en cada uno de los cuentos, es necesario abundar en la calidad del reflejo.

Calidad del reflejo

Volvamos, entonces, al primer cuento analizado: “Axólotl”, en el que, por medio de una fantástica transmigración de la conciencia, el personaje se ha desdoblado en ajolote. Y es el ajolote, nada más y nada menos, que el responsable de la narración. En este cuento, las percepciones de narrador y reflejo coinciden, lo cual hace posible que la larva de salamandra nos cuente su versión de los hechos desde el fondo de la pecera:

En “Axólotl” hay un enroque de percepciones: la visión del narrador del axólotl se entrelaza con la visión del axólotl del narrador, y de ese enfrentamiento emerge la significación del cuento.¹⁰⁹

La parte del relato que permanece vedada es la del “hombre” que va al *Jardín des Plantes*. ¿Cómo saber si ese hombre se percata de que se ha desdoblado? ¿Cómo saber si ese hombre se sabe ajolote? Lo único de lo que podemos tener la certeza en el plano de la ficción, a partir de ese narrador que ha sufrido una metamorfosis, que el ajolote sabe que *antes* era un hombre.

El encuentro con el reflejo ha ocurrido, además, de forma “natural”, casi sin sorpresa. Gradualmente, el hombre, que sigue siendo hombre, es *también* un ajolote. La calidad del reflejo en “Axólotl” tiene, además, una relación directa con el tipo de narrador utilizado: la posibilidad de metamorfosis. En este cuento, narrador y reflejo

¹⁰⁹ J. Alazraki, *op. cit.* p. 149.

son uno solo, lo cual no deja de resultar inquietante en tanto que sabemos que el observador está ahora, de alguna manera, “enterrado vivo” en el cuerpo del ajolote:

[...] el narrador, luego de una constante y minuciosa observación de ese extraño anfibio que es el axólotl, en los acuarios del Jardin des Plantes, en París, pasa a ser un axólotl observando el antiguo observador.¹¹⁰

Si se utiliza la analogía de estar “enterrado vivo” es porque el ajolote tiene conciencia estar ahí, encerrado en un cuerpo que sin embargo no puede comunicarse –al menos no de manera tradicional o como había entendido la comunicación cuando era “humano” –, condenado a vivir durante lo que podría ser “una eternidad” en la pecera, en un cuerpo que no es suyo, sin poder escapar. Es decir, la pesadilla, el horror de haber sido engullido el cuerpo del ajolote, está en la permanencia, en la imposibilidad de escapar de ese otro cuerpo.

Algo muy distinto sucede, en cambio, con “Una flor amarilla” donde el reflejo - el joven Luc- ha muerto, asesinado por su *sí mismo*, por decirlo de alguna manera. Así pues en este cuento tenemos conocimiento del reflejo a través de dos instancias narrativas: el narrador, quien da cuenta de su conversación con el personaje que se ha desdoblado, y el detalle de la versión de los hechos de dicho personaje, quien informa a la primera instancia narrativa sobre su encuentro, relación, y posterior asesinato de su reflejo. Se trata, valga la analogía, de un reflejo difuso. En este caso, la importancia del encuentro con el otro recae en el personaje principal, el hombre que cuenta su historia en el bistró; si bien el reflejo ha desaparecido al momento de la narración (pues él mismo lo ha asesinado) la conmoción de ese encuentro ha modificado la vida del personaje de manera tal que éste ha formulado una nueva forma de ver el mundo. Y, más aún, ha logrado convencer de la existencia de la inmortalidad (y de su repetición *ad*

¹¹⁰ D. Arrigucci, *op. cit.* p. 188.

infinitum) al narrador o, como lo hemos denominado, primera instancia narrativa del relato y, más importante todavía, a nosotros, lectores:

[...] Al narrador (y por eso es narrador) le ha tocado saber de ese caso, estar bajo el influjo del protagonista, conocerlo en su ebriedad de “vertiginosa dialéctica”. Por ello, el narrador sabe hacerse cómplice del protagonista. [...] El montaje narrativo, bien se advierte, se propone precisamente la profundización en la experiencia humana del sujeto que ha forjado su teoría de la inmortalidad a costa de sí mismo (en la mejor tradición del pensador o científico loco). Hay una triangulación en el relato: en un extremo está el protagonista y en el otro los lectores reales de “Una flor amarilla” y, en la arista mediadora, el narrador efectivo del cuento. Este es el receptor inicial y lector primero de la historia; su relación con el lector real es de narrador, y con el protagonista de escucha y retransmisor (tal vez para esto le hizo “el cuento” borracho, en el bar parisino). Cómo no hemos de quedar impresionados por la historia, sugiere la argucia de la trama, si ya ha habido un espectador que se ha afectado por el caso insólito.¹¹¹

Tan importante es la existencia del reflejo en este caso que su sola mención, aunque haya dejado de existir, da sentido a “Una flor amarilla”.

En el caso de “Lejana” el encuentro con el reflejo es crucial. Alina Reyes intuye la existencia de otra mujer que es *también* ella pero lleva una vida paralela y distinta, una vida de sufrimiento. Alina desarrolla una fijación con la posibilidad del encuentro: está convencida de que su reflejo existe, aún sin haberlo visto. El narrador principal es, en este caso, Alina, pues la estructura de diario permite que, como lectores, vayamos teniendo información sobre su vida y sus percepciones:

En efecto, este recurso se presta para canalizar la visión fragmentada con que el narrador-protagonista va registrando el conflicto de sus dos *yo*. Esta estructura ofrece una serie de elementos necesarios para la percepción de la dualidad del personaje: fragmentarismo, naturalidad, autenticidad. [...] ¹¹²

A la “otra” sólo podemos imaginarla llenando los espacios de indeterminación en la escritura de Alina: es una mendiga, sufre de frío, hay alguien que le pega. Sólo cuando ocurre el encuentro podemos ver al reflejo en toda su magnitud: mucho más perverso de

¹¹¹ A. Paredes, *op. cit.* pp. 121-123.

¹¹² M. Di Gerónimo. *op. cit.* p. 368.

lo que Alina pensaba, el choque entre ambas mujeres resulta terrorífico en tanto que el reflejo parece haber estado esperando el encuentro para apoderarse de la vida acomodada de Alina: parece haberla estado llamando para usurpar la tranquilidad del personaje principal y dejarla a su suerte en mitad de un puente en Budapest. Tras la brutalidad de ese encuentro, hemos visto ya, Cortázar da el toque de gracia: igual que la “lejana” ha usurpado la personalidad de Alina, un nuevo narrador usurpa también su escritura, su voz, su identidad narrativa. El artificio está completo: la *otra* se ha ido dejando atrás a su *sí misma*. Narrador y reflejo han tomado posesión del relato.

“La noche boca arriba” tiene la variante más interesante en cuanto a tipo de reflejo. Como se estableció, se trata de un reflejo onírico: el personaje no se encuentra de manera física o presencial con su “otro”, sino que el encuentro ocurre a través del sueño. La estructura narrativa del cuento, la manera en la que se articulan en el relato el sueño y lo que se sueña, confronta al lector cuando se descubre que el personaje soñado estaba, en realidad, soñando. Esto hace que “La noche boca arriba” pueda insertarse en la misma poética que los otros relatos estudiados, pues el impacto del encuentro con el reflejo permea, sobre todo, en el lector. En este cuento, la pregunta sobre la calidad del reflejo es interesante; después de todo, ¿cuál es el reflejo: motociclista o moteca? Si atendemos al análisis expuesto con anterioridad, el motociclista no es sino el reflejo del moteca: un reflejo occidental, contemporáneo, completamente alejado del plano real del personaje que es, en realidad, el moteca. El narrador en “La noche boca arriba” juega a engañarnos, a producir en el lector el impacto consecuente cuando se descubre que la noche está boca arriba: el narrador es responsable de habernos hecho creer que el moteca era el reflejo y, también, de habernos presentado al reflejo como personaje principal.

Finalmente, en “Distante espejo” existe, de manera similar a lo que sucede en “Lejana”, la intuición o sensación de algo que parece llamar al personaje: una especie de fuerza sobrenatural que lo obliga a ir en busca de su reflejo. Es fundamental la referencia a “Le Horla” de Maupassant en tanto que en ese relato del escritor francés, el “otro” se apodera del personaje. De ahí que la intención del narrador en “Distante espejo” sea, en principio, convencerse de que en realidad se ha visto a sí mismo en otro cuerpo y, en segundo término, (una vez que decide volver al día siguiente a enfrentar a su reflejo) terminar con él para evitar ser sometido por su desdoblamiento. Lo curioso en este caso es que, a diferencia del reflejo terrorífico que aparecía en “Lejana”, el “otro” en “Distante espejo” es absolutamente pasivo; tanto, que no puede ver al personaje principal, cosa que no ocurría ni en el cuento de Maupassant ni en tres de los cuentos que nos ocupan en este caso: “Axólotl”, “Una flor amarilla” y “Lejana”.

Tenemos pues que sólo en “La noche boca arriba” (por tratarse de un reflejo onírico) y “Distante espejo”, el reflejo es incapaz de percibir a su otro, a su *sí mismo*. En los otros tres cuentos que se han analizado, tanto el ajolote, como la mendiga en Budapest, como el joven Luc, son capaces de ver y percibir a aquellos cuya existencia, de alguna manera, *comparten*. Se trata, digamos, de reflejos *conscientes*; mientras que en “La noche boca arriba” y “Distante espejo” tenemos reflejos *pasivos*, o que no saben que lo son.

Impacto del reflejo en el lector

Se ha concluido ya que parte de la poética común a los cinco cuentos analizados consiste en la existencia indiscutible de un impacto en el lector. El desdoblamiento en cada uno de los cuentos funciona mucho más allá del simple juego narrativo: se busca,

en todos los casos, desestabilizar la identidad del lector haciéndolo enfrentarse a sí mismo (como lo hacen los personajes) y al terror que implica la pérdida de la identidad.

Néstor Braunstein, en la conferencia “Memorias del psicoanálisis. Construcción y desconstrucción narrativas del sujeto del inconsciente”, habla de la imagen del otro que se crea a partir del relato y explica que el sujeto del inconsciente se origina desde el momento en que se emite una palabra y ésta es escuchada. Aunque se refiere al psicoanálisis, Braunstein asegura que lo mismo ocurre cuando se trata de un relato:¹¹³

[...] con esos autores que rompen la modalidad narrativa de presentar un ficticio “segmento de vida” en el cual el lector puede identificarse con el personaje y sentir que lo que le pasa a ese personaje es algo que le podría haber pasado a él. Esta línea se prolonga, por cierto, en autores como Julio Cortázar y como Thomas Bernhard. La novela no tiende a atraer al lector y llamarlo a la identificación imaginaria sino que aspira a ponerlo a distancia y a enfrentarlo con la disociación, con la división interior tanto de los personajes como del autor y de ese modo alcanza también al lector mismo.¹¹⁴

Lo que menciona Braunstein sobre este tipo de novelas es, precisamente, lo mismo que ocurre en los cinco cuentos que nos ocupan. Lo que consigue turbar al lector en cada uno de los relatos analizados es justamente ese obligarlo a enfrentarse con su propia disociación.

Si “Axólotl” resulta sumamente inquietante, si tras leer el relato uno no puede evitar sentir una especie de vértigo, es porque como lectores somos capaces de experimentar horror ante la posibilidad de quedar atrapados en otro cuerpo, ante la idea terrorífica de que nuestra mente estuviera encerrada o “enterrada viva”, condenada a vivir en una corporeidad distinta de la que conocemos como nuestra. La conciencia del hombre no sólo ha sido absorbida por el cuerpo del axólotl, sino que sabe –y lo

¹¹³ Néstor A. Braunstein, “Memorias del psicoanálisis. Construcción y desconstrucción narrativas del sujeto del inconsciente” en María Stoopon (coord.) *Sujeto: enunciación y escritura*, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011. p. 3.

¹¹⁴ N. Braunstein. *op. cit.* p. 13

terrorífico reside, justamente, en *saber*— que no puede salir de ahí, la pesadilla es la certeza de la permanencia.

El efecto del encuentro con el doble en una “Una flor amarilla” resulta igualmente inquietante, no por la idea de la reencarnación, sino por la noción de una eternidad de sufrimiento repetido. El cuento arrastra al lector a preguntarse si es mejor terminar con uno mismo o vivir por siempre en una espiral de dolor.

“Lejana” no deja de ser espeluznante y, como lectores, no podemos evitar sentir el horror ante la idea de ver nuestro cuerpo que se aleja sin que podamos hacer nada para evitarlo y, peor todavía, saber que lo que hay por delante es —una vez más— una vida miserable.

En el caso de “La noche boca arriba”, el vértigo que ocasiona el giro inesperado del final está fincado en que el lector percibe la imposibilidad de despertar de la pesadilla, dado que el cuento es pesadilla toda.

¿Y qué ocurre con “Distante espejo”? Podría argumentarse que, después de todo, el efecto del encuentro con el reflejo no es tan temible, dado que el personaje no lo encuentra cuando vuelve a buscarlo; pero de pensar eso estaríamos olvidando el espanto que implica tener la certeza de haberse visto desdoblado y, tras esa certeza, la duda latente (pero permanente) de estar perdiendo el juicio.

Sugerida de una u otra forma, la noción de *condena* es un común denominador de los cinco cuentos analizados. Y la inquietud de esa condena no puede no alcanzar al lector, puesto que los cuentos ponen en palabras, de forma magistral, un miedo latente en los seres humanos: la desintegración, la disolución, la alienación. Se trata, en realidad, de un miedo primigenio, que nos remonta al estadio del espejo observado por Jacques Lacan. El psicoanalista habla de una primera identificación ante el espejo que es clave para la formación del yo y, fundamentalmente, es originaria y fundadora de

toda la serie de identificaciones subsecuentes que constituirán, más tarde, al ser humano.¹¹⁵

Sin embargo, a la vez que originaria, esa primera identificación es en sí profundamente alienante: para empezar, el niño no se reconoce en lo que sin duda alguna no es él mismo sino otro; en segundo lugar, ese otro, aun si fuese él mismo, está afectado por la simetría especular, condición que luego se reproducirá en los sueños; en tercer lugar, aquel que se reconoce como yo no está afectado de mis limitaciones, él no tiene los problemas que yo tengo para moverme.¹¹⁶

En efecto, los cinco cuentos parecen apelar a ese miedo inconsciente, a esa alienación primera y por eso es posible argumentar que hay, en ese desdoblamiento y encuentro con el reflejo, la intención de conmocionar al lector, enfrentándolo a ese miedo primario. Lo fantástico surte efecto en tanto que somos partícipes de ese vértigo, de ese miedo a estar condenados a una vida en otro cuerpo, que no reconocemos como nuestro; a una alienación permanente y definitiva. Como lectores, nos vemos inmersos en la ambigüedad propia de cada uno de los cuentos y no nos queda más remedio que sentirnos -cuando menos- inquietos ante el solo hecho de imaginar que pudiera ocurrirnos a nosotros. La inquietud, la duda, la ambigüedad, todo en estos cinco cuentos está diseñado estratégicamente para confrontarnos como lectores, para hacernos reflexionar sobre nuestra propia identidad, sobre nuestra propia y aterradora capacidad de desdoblarnos.

¹¹⁵ José María Blasco, “El estadio del espejo: introducción a la teoría del yo en Lacan”, p. 7. (URL: <http://www.epbcn.com/personas/JMBlasco/publicaciones/19921022.pdf>. Conferencia anunciada bajo el título “La formación del yo según Lacan (El estadio del espejo)” y leída en la sede de la Escuela de Psicoanálisis de Ibiza el 22 de Octubre de 1992 en el marco del ciclo de conferencias Psicoanálisis a la vista previo a la conferencia inaugural de la IV convocatoria del Seminario Sigmund Freud realizado en dicha Escuela. Publicada en 7 Conferencias del ciclo Psicoanálisis a la vista previo a la clase inaugural del Seminario Sigmund Freud: Clínica Psicoanalítica, Eivissa, Junio de 1993.

¹¹⁶ J. M. Blasco, *Ídem*.

Relación entre narrador y reflejo

Una vez que hemos establecido que existe un impacto en el lector tras la lectura de estos cuentos, aún debemos puntualizar cómo se resuelve, entonces, el encuentro con el doble en cada relato.

Además, como hemos visto ya, lo que interesa en esta tesis son las estrategias que utiliza el autor para la construcción de estos reflejos y el encuentro con el *sí mismo*. El análisis desde el punto de vista de los diversos narradores que aparecen en cada uno de los cuentos no es sino una de tantas maneras de abordar críticamente este efecto de la literatura cortazariana y, específicamente, de los cinco cuentos estudiados en el presente trabajo. Lo que resulta interesante de esta forma de aproximación es la constatación de que el narrador, en todos los casos, guarda una relación muy estrecha con el tipo de encuentro con el otro, lo cual no deja de recordar la “narrativa escorpiónica” de la que habla Davi Arrigucci:

[...] es posible examinar cómo la narrativa fantástica se construye a partir de una realidad minada, se alimenta de una visión ambigua de lo real que después se transforma en un programa de construcción literaria, dando origen a una narrativa problemática. Se percibe, entonces, cómo ciertos textos aparentemente tradicionales revelan senderos inesperados: una narrativa que no se limita ya simplemente a narrar, sino que tiende a volverse sobre sí misma.¹¹⁷

Así pues, en “Axólotl” tenemos un narrador capaz de metamorfosis, cualidad intrínseca del propio ajolote. En “Lejana” nos enfrentamos a dos narradores, uno de los cuales termina por usurpar al primero, de la misma forma que la “lejana” usurpa el cuerpo de Alina Reyes tras haberse ido infiltrando en su mente de manera progresiva. Si “La noche boca arriba” es capaz de hacer que caigamos en la “trampa” narrativa, se debe sin duda al comportamiento del narrador que, tan occidental como el reflejo que describe, es capaz de desdibujar las líneas entre el plano real y el plano ficticio. Y por

¹¹⁷ D. Arrigucci, *op. cit.* p. 39.

último, el narrador en “Distante espejo” necesita, como su personaje, creer que lo que ha ocurrido es cierto y no encuentra mejor manera de hacerlo que dejar constancia de ello a través de la escritura del relato mismo.

Consideraciones teóricas

Al inicio de este estudio se mencionó el planteamiento de Paul Ricoeur sobre las formas de relacionarse con uno mismo, a partir de representaciones y reflexiones que terminan por remitirnos a lo especular. A partir de este planteamiento fue posible formular la pregunta por la identidad de los personajes, teniendo en cuenta que Ricoeur establece una distinción entre la identidad *idem* y la identidad *ipse*. Aunque los motivos de Ricoeur son siempre filosóficos y no debemos confundir su propuesta filosófica con una teorización literaria, ciertos aspectos de la misma sí pueden ser tomados en cuenta para hacer un estudio o aproximación literaria. Ahora bien, en el marco de las narraciones de ficción, Angélica Tornero explica que la intención debe ser cuestionar la identidad y la propia existencia de quien realiza las acciones. En una narración, esto ciertamente es una limitante, por lo que Ricoeur propone, además de la solución narrativa, una solución ética. Sin embargo, continúa afirmando que el texto literario es útil cuando se trata de poner a prueba las dos modalidades de la identidad.¹¹⁸

Cuando Ricoeur habla de “narratividad” se refiere a una forma de aproximarse a la realidad, por lo que es necesario llegar a un equilibrio entre lo narrativo, el mundo de ficción y la ficcionalidad. Este equilibrio se alcanza cuando comprendemos que, según la propuesta del filósofo, la única manera de entender el tiempo humano es a través de la narración, en tanto que el tiempo humano es tiempo narrado.

¹¹⁸ Angélica Tornero. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, México, 2011, p. 156.

[...] La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada: El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.¹¹⁹

El punto de encuentro con la literatura es entonces, precisamente, la forma en la que se estructuran los personajes de ficción que es, también, de manera temporal (en tanto que podemos verlos “haciendo” cosas en espacio y tiempo ficcionales, en la trama).

Ahora bien, si tomamos en cuenta lo anterior, el problema que se planteaba en relación con la propuesta de Paul Ricoeur (en tanto que ésta parecía olvidar las diferencias entre personajes –como representaciones de lo humano– y seres humanos), se resuelve si hablamos en términos de “identidad narrativa”:

El personaje es el que hace la acción del relato, por lo que se puede decir que su función concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama; dicho en otras palabras, el personaje está constituido narrativamente. [...] el relato constituye la identidad del personaje que podemos llamar su identidad narrativa. Esta identidad será la mediación entre la identidad *idem* y la *ipse*, o sea, entre la identidad entendida como carácter y la identidad entendida como uno mismo, como el que se mantiene “sí mismo” en relación con el otro, con quien está estableciendo un compromiso. En la literatura, la identidad *ipse* se refiere a los cambios del personaje –que ocurren por las “variaciones imaginativas”, propias de las ficciones– en el marco de una situación de conjunto, su propia historia, que le permite al lector reconocerlo como él mismo.¹²⁰

Entendiendo pues las identidades de los personajes en los cinco cuentos analizados como identidades narrativas en el sentido en que las plantea Ricoeur, podemos afirmar que en “Axólotl”, “Una flor amarilla”, “Lejana”, “La noche boca arriba” y “Distante espejo”, los personajes encuentran que su identidad ha sido transferida a otros cuerpos, lo cual posibilita que el personaje pueda verse a sí mismo como otro, idéntico, pero

¹¹⁹ P. Ricoeur, *op. cit.* p. 147.

¹²⁰ A. Tornero, *op. cit.* p. 160.

independiente; como alguien que *también* es él mismo. Y es a partir de ese encuentro, de esa visión de sí mismo como otro, de ese enfrentamiento con el reflejo, que los personajes son capaces de observarse como una representación o reflexión de sí mismos y, según sea el caso: analizar(se), observar(se), (“Axólotl”) abandonar(se) (“Lejana”), intercambiar(se) (“Lejana”, “La noche boca arriba”) y, en los casos más extremos (“Una flor amarilla”, “Distante espejo”), asesinar(se) –o, al menos, tener la intención de hacerlo.

La propuesta de Ricoeur sirve, pues, para entender el desdoblamiento de la identidad de los personajes, en tanto “identidad narrativa” y abordar ese desdoblamiento como un reflejo, considerando que los personajes son capaces de verse desde fuera o, en algunos de los cuentos analizados, el reflejo es capaz de ver a su sí mismo como otro. La perspectiva desde la cual nos hemos aproximado a los cinco cuentos en cuestión nos ha permitido, además, identificar una relación entre el tipo de narrador y el encuentro con el reflejo; es decir, que cada uno de los narradores funciona como un eslabón importantísimo dentro de la construcción del propio cuento.

La extensa producción literaria de un autor como Julio Cortázar hace que los intentos por abordar críticamente su obra, o parte de ella, sean vastísimos. Su particular noción de lo fantástico, que no se identifica sólo con lo insólito sino que puede inscribirse en lo cotidiano y se basa, fundamentalmente, en el deslizamiento de lo natural a lo sobrenatural, proyecta sobre el lector una imagen intensa que marca una evolución cuando se trata de encarar el género.¹²¹ El presente trabajo es uno de tantos intentos de asir una literatura cuya genialidad y riqueza nos lleva, después de maravillarnos con cada palabra, a aproximarnos de manera crítica y teórica a letras que, de otra manera, dada su complejidad narrativa, producirían vértigo.

¹²¹ M. Di Gerónimo. *op. cit.* p. 193.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 1999.
- Arrigucci Jr., Davi. *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara. Dirección de Literatura, UNAM. Fondo de cultura económica, México, 2002.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Debolsillo, México, 2005.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI, México, 2004.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI, México, 2004.
- Blasco, José María. “El estadio del espejo: introducción a la teoría del yo en Lacan” en *La formación del yo según Lacan (El estadio del espejo): 7 Conferencias del ciclo Psicoanálisis a la vista previo a la clase inaugural del Seminario Sigmund Freud: Clínica Psicoanalítica*, Eivissa, Junio de 1993.
- Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. UNAM, México, 1983.
- Braunstein, Néstor. “Memorias del psicoanálisis. Construcción y desconstrucción narrativas del sujeto del inconsciente” en María Stopen (coord.) *Sujeto: enunciación y escritura*, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.
- Di Gerónimo, Miriam. *Narrar por knock-out. La poética del cuento en Julio Cortázar*. Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2004.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos I*. Alfaguara, México, 2005.
- Elizondo, Salvador. “Ambystoma Trigrinum” *Revista de la Universidad de México* No. 66 Agosto, 2009.

- García Ramos, Arturo. “El principio y el fin de los cuentos de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 14. Ed. 1, Universidad Complutense, Madrid, 1985.
- Lagmanovich, David. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975, p. 163.
- Lara Zavala, Hernán. “Cortázar y sus dobles”. *Revista de la Universidad de México*, No. 1, Marzo, 2004.
- Lavista, Paulina. “A propósito de los ajolotes”. *Revista de la Universidad de México*, No. 66, Agosto, 2009.
- Maupassant, Guy. *El horla y otros cuentos fantásticos*. Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara. Dirección de Literatura, UNAM, México, 2005.
- Ricoeur, Paul. *El sí mismo como otro*. Siglo XXI, Madrid, 2008.
- Riveros Schäfer, Enrique. “Función de lo fantástico en Cortázar”, *Texto Crítico*, No. 26, Enero-Diciembre, 1983. (Universidad Veracruzana, 1983. *Texto Crítico*, enero-diciembre 1983, nos. 26-27, p. 176-203).
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. PREMIA, México, 1981.
- Tornero, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Facultad de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, México, 2011.
- Witto Mätig, Sergio. “Julio Cortázar: la literatura de la proximidad”. *Polis, Revista Académica de la Universidad Bolivariana*, Vol. 1, No. 2, 2001.

Bibliografía:

- Amestoy, Lida Aronne. "El lenguaje y su otro: Metaficción y vanguardia en Cortázar". pp. 155-161. Burgos, Fernando; *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes; 1986.
- Antolín, Francisco. "La noche boca arriba' de Cortázar: Oposición de paradigmas" *Explicación de Textos Literarios (ExTL)* 1981; 9 (2): 147-151.
- Báez Rivera, Emilio. "Inversión e Invención de imágenes y espejos: El 'poeticismo' romántico de Julio Cortázar en su narrativa breve a la luz de imagen de John Keats". Universidad de Sevilla: Alpha No. 20 (Osorno), 2004.
- Bennet, Maurice. "A Dialogue of Gazes: Metamorphosis and Epiphany in Julio Cortázar's 'Axólotl'". *Studies in Short Fiction* 23, 1986.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Carmosino, Roger. "El 'doble manifiesto' y el 'doble impacto' en cuatro relatos de Julio Cortázar". *South Eastern Latin Americanist* 1994 Winter; 37 (3): 1-10.
- Carmosino, Roger. "Forma y funciones del doble en tres cuentos de Cortázar: 'La noche boca arriba,' 'Las armas secretas' y 'El otro cielo'". *Texto Crítico (TCrit)* 1996 Jan-June; 2 (2): 83-92.
- Cohen, Keith. "Cortázar and the Apparatus of Writing". *Contemporary Literature (ConL)* 1984 Spring; 25 (1): 15-27.
- Curutchet, J.C. "Cortázar: Descubrimiento de una realidad-otra". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispanica* (Madrid, Spain) 1971; 256: 153-64.
- De la Guerra Castellanos, Francisco Emilio. *Julio Cortázar, de Literatura y Revolución en América Latina*. Idea Latinoamericana: México, 2000

- Figueras, Carlos. “Desdoblamiento e identidad: La cuestión del sujeto y el desvanecimiento de absolutos en la narrativa hispanoamericana contemporánea: Onetti, Cortázar, Sarduy”. *Dissertation Abstracts International (DAI)* 1991 July; 52 (1): 174A. U of Texas, Austin. Abstract no: DA9116853
- Filer, Malva. “Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar”. *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispanica*, Madrid, 1970
- García Ramos, Arturo. “El principio y el fin de los cuentos de Julio Cortázar”, *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 14. Ed. 1, Universidad Complutense, Madrid, 1985.
- García-Moreno, Laura. “Cuerpos interrogantes: La mirada en 'El búfalo' de Clarice Lispector y 'Axolotl' de Julio Cortázar”. *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico (Torre)* 2001 Apr-Sept; 6 (20-21): 309-29.
- Garfield, Evelyn Picon. *Julio Cortázar*. New York: Ungar, 1975.
- Gertel, Zunilda. “‘La noche boca arriba’, disyunción de la identidad”. *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 2, Madrid 1973.
- Graf, Eric Clifford. “Axolotl' de Julio Cortázar: Dialéctica entre las mitologías azteca y dantesca”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America (BSST)* 2002 Sept; 79 (5): 615-36.
- Hagroosta, Maryam. “Algunas consideraciones acerca de ‘Lejana’”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. 187 – 752. Nov.-dic. (2011): 1187-1196 .
- Kahn, Lauri Hutt. *Vislumbrar la otredad: Los Pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*. New York, NY: Peter Lang; 1996.
- Kauffmann, R. Lane. “Julio Cortázar y la apropiación del otro: 'Axolotl' como fábula etnográfica”. pp. 135-55 IN: Camayd-Freixas, Erik (ed. and introd.); González,

- José Eduardo (ed.); *Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature, and Culture*. Tucson, AZ: U of Arizona P; 2000.
- Kerr, Lucille. “El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, PA) 1973; 39: 693-95.
- Lagos, María Inés. “Sujeto y representación: Viaje al mundo del Otro en narraciones de Julio Cortázar, Luisa Valenzuela y Clarice Lispector”. *Letras Femeninas* (LFem) 2001 Spring; 27 (1): 68-82.
- Lavaud, Eliane. “Acercamiento a 'Lejana' de Julio Cortázar”. *Co-textes* (Co-textes) 1986 Apr.; 11: 39-50.
- Ledesma, Agustina. “La otra orilla de lo fantástico en Julio Cortázar”, *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*. Centro de Estudios de Literatura Argentina. Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria FHyA-UNR. Rosario: Universidad Nacional de la Plata, 2009.
- Lozano, Stella. “El recurso del doble en Julio Cortázar”. *Cuadernos Americanos* (CA) 1983; 248 (3): 185-200.
- Martins, Laura M. “La vuelta a Julio Cortázar: El anhelo y el fatalismo de la otredad”. *Neophilologus* (Neophil) 2000 July; 84 (3): 411-22.
- Peri Rossi, Cristina. *Julio Cortázar*. Barcelona: Omega, 2001.
- Scholz, Lázló. *El arte poética de Julio Cortázar*. Ediciones Castañeda: Buenos Aires, 1977.
- Zavala, Lauro. *Teorías del cuento*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1993.