SEMÁNTICA DEL ESPACIO, IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN "AXOLOTL" DE JULIO CORTÁZAR

SEMANTICS OF SPACE, IDENTITY AND OTHERNESS IN AXOLOTL BY JULIO CORTÁZAR

Maryam Haghroosta
mroosta@ut.ac.ir
Universidad de Teherán

Recibido: 11/09/202. Aceptado: 25/11/2024

Resumen: El elemento fantástico en las obras de Julio Cortázar se liga estrechamente con el espacio que su estudio constituye un medio imprescindible para una interpretación general de sus textos. En la mayoría de sus relatos el espacio cobra vida y cumple funciones importantes relacionadas con la irrupción del elemento fantástico.

En esta investigación se estudia el cuento "Axolotl", en el cual el espacio se manifiesta relacionado con la identidad y alteridad. En este trabajo se analiza cómo el plano espacial apoya el proceso de resquebrajamiento y fragmentación de la identidad del personaje a través del desdoblamiento de ésta.

Palabras clave: cuento fantástico-Literatura Latinoamericana- Julio Cortázar- Sistema espacial- doble

Abstract: The fantastic element in Julio Cortázar's works is intricately linked to space, making its study crucial for interpreting his texts. In many of his stories, space becomes alive and serves significant functions related to the emergence of the fantastic.

In this research, I examine the story "Axolotl," where space is

connected to identity and otherness. This analysis explores how spatial dimension facilitates the fragmentation and disintegration of the character's identity through splitting.

Keywords: Fantastic tale-Latin American Literature-Julio Cortázar-Spatial system-double

Introducción

Julio Cortázar, el escritor argentino, es reconocido por sus cuentos fantásticos, que en muchos de ellos ha trabajado con la fantasía, un elemento que irrumpe en plena realidad y en el fondo de la cotidianidad.

Cortázar escribe muchos de sus textos partiendo de fenómenos que dejan al lector impresionado a causa de su rareza y del juego con lo extraño. Él mismo nos recuerda: "Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos…" (Cortázar, 1978: 28).

La fantasía utilizada por Cortázar no siempre se manifiesta de un mismo modo, sino que esta característica de sus cuentos adopta diferentes formas. Lo fantástico para Cortázar, según sus conversaciones con González Bermejo:

> Es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras usted venía a este *rendez-vous*. Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas. Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir. (Sanjinés,1994: 55)

Es decir, en los relatos de este cuentista lo fantástico y lo insólito siempre surgen de algo muy natural y normal. Es una experiencia que no se puede comprender con facilidad y que no tiene una explicación racional.

Cabe destacar que en los cuentos de Julio Cortázar, el espacio es uno de los elementos creadores de lo fantástico, de lo insólito y de lo extraño. Por ejemplo, en "Ahí pero dónde cómo", el personaje, a través del sueño, entra en la calle Rivadavia de Buenos Aires donde se encuentra enfermo a un amigo suyo que había muerto treinta y un años antes. Lo fantástico aparece cuando el espacio soñado termina por superponerse al espacio real, en el sitio del sueño, de su cuarto en París.

Pues, en la cuentística del escritor argentino, lo fantástico aparece muy relacionado con el conflicto entre los planos espaciales. Este sistema espacial de la obra narrativa, tan estrechamente relacionado con el tiempo y con los personajes, es cuidadosamente trabajado por Cortázar en muchos de sus relatos, de modo que contribuye notablemente a expresar los códigos, los valores y el sentido del mundo representado en los mismos. Lo que es de gran importancia es que el espacio no es una categoría limitada y los personajes de sus relatos traspasan los límites, saltan de las fronteras y pueden encontrarse en otros espacios. Sobre este rasgo de las coordenadas espaciales en su obra, el autor manifiesta: "Lo que yo he sentido al escribir los cuentos donde mis personajes están al borde de dar un gran salto, es una especie de salida de los órdenes euclidianos, de la noción […] que todos aceptamos del tiempo y el espacio" (Moreno Montoya, 1995: 9).

Este gran salto en sus cuentos se presenta de diversas maneras, como la del protagonista que deja su mundo e ingresa a la pecera en "Axolotl"; el corredor de bolsa que viaja varias veces entre Buenos Aires y París en "El otro cielo"; o el espacio identificado con una fuerza extraña que hace que los hermanos abandonen su hogar en "Casa tomada".

Por eso, se nota que la estructura espacial sirve de soporte al discurso narrativo y está en estrecha relación con los personajes. El espacio no es solo el escenario de la historia, el lugar donde ocurren los acontecimientos que conforman el argumento, sino que a su vez

brinda y recibe connotaciones diversas, y se asocia con los personajes de una manera muy estrecha. El sistema espacial en las obras de Cortázar, es el elemento organizador en torno al cual aparecen las características no espaciales definidoras del relato. A través del espacio, Cortázar pone de manifiesto los asuntos diarios, los problemas rutinarios y los valores asiológicos presentes en sus obras.

En esta investigación siguiendo a Iuri Lotman en su libro *La estructura del texto artístico*, es posible acceder a la obra literaria mediante espacios establecidos a partir de un sistema de oposiciones binarias que la delimitan y conforman mundos o espacios antitéticos. Para Lotman, este lenguaje de relaciones espaciales deviene un modo efectivo de interpretar la realidad y connotar las funciones creadas en el texto. La diversidad de las interpretaciones de los cuentos de Julio Cortázar enfatiza la importancia del análisis espacial en función de la semántica del texto, ya que en buena medida el elemento de lo fantástico descansa en la comprensión de la función del espacio.

Espacio e identidad

Uno de los elementos más importantes en la narrativa cortazariana es la caracterización del espacio. Ésta, como una de las categorías fundamentales de sus cuentos se manifiesta de distintas formas.

El tema del "doble", que aparece con frecuencia en los cuentos cortazarianos, está estrechamente ligado con el espacio. Este tema está relacionado con la ruptura de las individualidades y el desdoblamiento o duplicación de la identidad del hombre. Los límites del "yo" tienden a borrarse o desdibujarse en estos relatos para permitir la comunicación con el "doble". La fuerza de este otro ser obliga al individuo salir de su "yo" y sobrepasar las fronteras topológicas para ubicarse en otra dimensión espacial, y también lo incita a ir más allá de su realidad para encontrarse con su otra identidad.

A través de este proceso se lleva al personaje de Cortázar al desdoblamiento, porque le ofrece la oportunidad de experimentar otra vida diferente de la suya. Según Moreno Montoya en su libro *La re-*

beldía literaria de Julio Cortázar: "[…] el Yo resulta mágicamente expandido al ingresar a nuevas dimensiones físicas y temporales con el fin de realizar su otra posibilidad, de encontrarse con su otro Yo oculto, que muchas veces termina por atraparlo irremediablemente" (Moreno Montoya, 1995: 24-25).

A partir de esta expansión del yo se produce una apertura, de su identidad cerrada hacia otra, que lo saca de su realidad y le permite llegar a los espacios ubicados más allá de las fronteras topológicas de su mundo. Esta capacidad le permite estar a la vez en dos dimensiones.

El tema del doble y la conexión del hombre con su otro yo, a través de las distancias espaciales, se ha revelado en muchos cuentos de Julio Cortázar. Según Osvaldo López Chuhurra: "Julio Cortázar establece el enfrentamiento de dos formas del ser, dos estados vivenciales, dos posibilidades, siempre dos, el acontecer de dos realidades. […]. Vida y muerte, realidad y fantasía, la vigilia y el sueño, el simbolismo de la doble flauta, las dos formas de ser de ciertas existencias, París y Buenos Aires[…]" (López Chuhurra, 1972: 215).

El tema del doble es tan fuerte en la conciencia de Cortázar que éste nos dice: "[…] a veces me da un poco de vergüenza firmar mis cuentos, porque tengo la impresión de que finalmente me los han dictado. Claro: tengo que convencerme de que soy yo mismo quien me los dicto. Un yo mismo al que yo no tengo acceso en el estado de vigilia. Un yo que viene del subconsciente" (Prego, 1985: 96).

Esta relación existente entre un "yo" y su doble es interpretada por Margarita Mateo Palmer del siguiente modo: "El tema del doble, que tanta importancia tuvo en la obra cortazariana, puede ser considerado como un acercamiento primario e inicial a la formación de las figuras. Éste implica la apertura de una identidad cerrada, que tiende a la duplicación para inaugurar vasos comunicantes, más allá de la diferencia entre ambas entidades involucradas" (Mateo Palmer, 1995: 17-18).

La noción cortazariana de las figuras, que no estudiaremos aquí pues rebasa los marcos de este estudio, puede servir, sin embargo, para ilustrar el modo en que Cortázar concebía las posibilidades de interrelación entre los seres humanos:

> Es la noción de lo que yo llamo figuras. Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa– de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación nacional y de toda relación humana. (Harss, 1966: 278)

Cortázar también se refiere a un estado de ánimo particular al que llama "estado de pasaje" que favorece la comunicación entre dimensiones diferentes de la realidad, y lo vincula con los momentos de distracción del ser humano, en los cuales el cerebro deja de controlar objetiva y racionalmente la aprehensión del mundo. Entonces el hombre es capaz de acceder a una dimensión distinta del tiempo y de la realidad que le permite establecer relaciones diferentes con su entorno. A través de este concepto se tiende a explicar la capacidad del hombre de salir de su realidad. Al decir de Julio Cortázar: "Los estados de distracción (eso que se llama distracción) son para mí estados de pasaje, favorecen ese tipo de cosas. Cuando estoy muy distraído, en un momento dado es ahí por donde me escapo" (Prego, 1985: 64).

El propio autor, al referirse a sus experiencias personales en este campo, explica: "durante un segundo me descoloco, me salgo de mí mismo y estoy en otro contexto" (Prego, 1985: 64). Pero esto ocurre solamente durante unos segundos y "no podés mantener ese instante de milagro en que te has salido del tiempo, en que te has salido del espacio" (Prego, 1985: 64).

De esa manera los personajes de Cortázar, a través de determinadas experiencias, pueden "traspasar barreras temporales, o barreras espaciales" (Prego, 1985: 63). El mismo escritor nos comenta que: "Algunos cuentos tienen muy claramente la pesadez del sueño: son los que dan la mejor parte del intercambio; como si el espacio se volviera brumoso y habiendo coincidido un segundo con

su doble, el hombre quedará para siempre prisionero de su reflejo" (Cortázar, 1964: 3).

Toda esta permeabilidad del hombre suele evidenciarse en los momentos de distracción. El desdoblamiento y la capacidad del hombre de estar a la vez en dos lugares distintos y dos realidades diferentes se presentan en muchos de los cuentos de Julio Cortázar, pero de diferentes modos, como lo que ocurre en "Axolotl", donde el tema del doble se presenta muy nítidamente, y en el cual el protagonista se encuentra súbitamente con otra identidad.

En los cuentos de Cortázar se puede encontrar una variante frecuentemente utilizada, que estaría vinculada con la noción de alteridad (lat. "alter" = otro), pero no en términos de desdoblamiento de la identidad como sucede cuando Cortázar recrea el tema del doble, sino asociado con la presencia de una realidad oculta, de una fuerza extraña que un día comienza a irrumpir en la vida cotidiana. La presencia de lo "otro" se pone de relieve a través de diferentes formas, pero siempre en estrecha relación con el tiempo y el espacio. La alteridad, o sea, la otredad, traspasa determinadas fronteras y causa la crisis de la realidad conocida, creando por consiguiente, un ambiente angustioso e inquietante.

Roger B. Carmosino en su trabajo "Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana" ha identificado diez grupos diferentes de la otredad. En este estudio se muestra que la alteridad puede manifestarse en la figura de un pez, en la división del sujeto que es ocupado por otro ser humano, en la confusión de dos realidades, etc.

Axolotl

Uno de los cuentos de *Final del Juego* (1956), dedicado a representar la realidad cotidiana del hombre en estrecho vínculo con los elementos fantásticos. Según Andrés Amorós:

> Los cuentos de Cortázar pertenecen al género que, para entendernos, podemos llamar fantástico o maravilloso. Son, antes de nada, juegos de ingenio, prodigiosas arquitecturas mentales,

> viajes de la imaginación. Pero, a la vez, lo maravilloso aparece instalado dentro de la realidad cotidiana más habitual, forzando al lector a un continuo y no tranquilizador transbordo de lo usual a lo insólito. […] Las cualidades más características de Cortázar, dentro de eso, son la inteligencia, la brillantez expresiva, el sentido del humor y el rigor estructural. (Amorós, 1973: 111)

Julio Cortázar emplea en "Axolotl" la realidad cotidiana de la vida y, por otra parte, la mezcla con la fantasía y la ficción de una manera compleja. Respecto de este asunto, Mario Vargas Llosa afirma: "Julio amaba la literatura fantástica y la conocía al dedillo y escribió algunos maravillosos relatos de ese sesgo, en los que ocurren hechos extraordinarios, como la imposible mudanza de un hombre en una bestezuela acuática, en axolotl" (Vargas Llosa, 1998: 18).

En "Axolotl" lo que sucede al inicio es algo natural, normal y casi sin importancia. Un día de primavera el protagonista va al Jardín des Plantes en París y por azar llega a la parte del acuarium donde están en exhibición los axolotl. La figura rara del axolotl lo atrae extraordinariamente y así el hombre siente un vínculo muy extraño con estos animales. Por este motivo, comienza a ir todos los días al acuario para observarlos. El narrador- protagonista va explicando muy claramente en el relato cómo la distancia que lo separa de los axolotl va disminuyendo y se produce un acercamiento cada vez mayor a estos: "Me apoyaba en la barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos" (Cortázar, 1983:169). Más adelante nos dice: "Pegando mi cara al vidrio buscaba ver mejor…" (Cortázar, 1983: 171).

Un día el hombre se acerca más y en este momento ocurre el tránsito y él se convierte en axolotl:

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

> del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.(Cortázar, 1983: 179)

A partir de este pasaje, ha ocurrido un insólito tránsito, a través del cual un hombre se ha convertido en axolotl y en esa extraña metamorfosis radica el elemento fantástico del cuento. Cortázar ha desarrollado esta dimensión fantástica en estrecha relación con la realidad cotidiana para lograr un efecto más intenso sobre el lector.

Podemos recordar que en "La metamorfosis", el conocido relato de Kafka, la transformación del hombre en un gigantesco insecto tiene lugar, súbitamente, al despertarse Gregorio Samsa. Sin embargo, con posterioridad, no hay referencias al proceso a través del cual esa metamorfosis tuvo lugar, mientras que en Cortázar el proceso que conduce a esa transformación ocupa casi todo el relato.

En "Axolotl" el proceso es doble: el alma del hombre se introduce en el cuerpo del axolotl y el cuerpo humano se queda fuera, con el alma del axolotl. O sea, el axolotl también se ha convertido en hombre.

El elemento fantástico aparece desde el primer párrafo del relato, cuando el narrador- protagonista expresa que él es un axolotl: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl" (Cortázar, 1983:179).

Desde el comienzo del cuento, se presenta el elemento fantástico. Según Omar Prego: "El lector debe aceptar esa regla del juego y meterse de cabeza en el cuento, cuya única justificación es literaria" (Prego, 1985: 58).

Primero hay que conocer al axolotl. Según el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, "el nombre del axolotl es *ajolote* y este es un batracio americano de unos veinticinco centímetros de largo. La palabra *batracio* proviene del latin *batrachium,* y esta del griego *batrakleio*, propio de las ranas. Dícese de los vertebrados de respiración branquial en la primera edad y luego pulmonar, que se llaman también anfibios" (Capacci di Giovanni, 1993:193).

En su texto, Cortázar nos explica que los axolotl son anfibios. Viven en dos contextos naturales diferenciados y generalmente ex-

cluyentes para los seres vivos. Por eso pueden transitar de un medio a otro. Esta característica del axolotl subrayada por el narrador –su carácter anfibio– es un elemento que prepara al lector para la metamorfosis que tendrá lugar posteriormente, en cuanto se trata de un animal de una identidad no cerrada o inexorablemente fijada. El hecho de que el axolotl pueda transitar cómodamente por dos mundos y dimensiones diferentes, el hecho de que posea una doble posibilidad para efectuar su respiración es un rasgo que hará más verosímil el intercambio entre el hombre y el animal.

En lugar de orejas los axolotl tienen unas ramitas que parecen excrecencias vegetales. Sus patas poseen uñas y dedos humanos. Sus ojos no tienen párpados y su rostro es de un color rosado azteca.

Lo que distingue a los axolotl y llama poderosamente la atención del personaje son sus ojos. Según el narrador, los ojos y la manera de mirar del axolotl lo diferencian de otros peces: "Al lado de ellos, en los restantes acuarios, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros" (Cortázar, 1983:168).

Por eso el protagonista se da cuenta de que el axolotl no es un pez como los "peces vulgares". Tiene una mirada diferente y sus ojos sin párpados siempre están abiertos, por lo cual los considera como testigos: siempre observan y aunque estén callados lo ven todo: "Los axolotl eran como los testigos de algo, y a veces como horribles jueces" (Cortázar, 1983:170).

Aquí se puede mencionar que Morillo-Frosch ha analizado del siguiente modo la identificación del narrador con las criaturas monstruosas: "El narrador descubre […] una extraordinaria afinidad espiritual con un ser con el que no tiene ni la más remota similitud física ni circunstancial. Al contrario, cuanto más distante en apariencia física tanto más angustiosa la similitud de la condición espiritual"(Morillo-Frosch, 1968: 325).

Sin embargo, debe recordarse que, como ya hemos analizado, el axolotl tiene algunas semejanzas con los seres humanos. En el relato se nos comenta: "[…] las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas"(-Cortázar, 1983:167).

También, hay similitudes circunstanciales entre el hombre y el

axolotl. Una de ellas es el deseo de fuga de su propio mundo que muestra el personaje, la enajenación de su entorno de la cual su obsesión con los axolotl es una evidencia.

El autor, Julio Cortázar, también necesitó salir de su propio mundo y vivir en otro lugar. Según Di Giovanni, en esta transgresión hay otro sentido que tiene que ver con "la realidad personal y social del escritor que prefiere transmigrar, irse a otro lugar, donde puede moverse y actuar libremente, para no ser un axolotl, un ser condenado a moverse "lúcidamente entre criaturas sensibles" (Capacci Di Giovanni, 1993: 200).

Otra similitud circunstancial aclarada en el relato es que aunque el axolotl vive en un espacio acuático, puede vivir también en el aire y puede tener adaptabilidad. El ser humano también es así, porque en el período en que es un feto, vive en el líquido amniótico, pero al nacer deja ese lugar y vive en el mundo de afuera que es el espacio del aire. Por eso, esta característica es semejante entre el axolotl y el hombre. "[…] la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían" (Cortázar, 1983:170).

Como puede apreciarse, el axolotl es caracterizado con rasgos humanos. Esta descripción humanizada del animal, que no solo se basa en los rasgos físicos que presenta, sino también en las capacidades que le atribuye el narrador, también constituye un punto de apoyo para la transformación que se narra en el relato. En este sentido sería interesante estudiar las características que presenta este animal en la mitología azteca.

Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia General de las cosas de Nueva España*, cuenta que cuando los dioses decidieron sacrificarse en el fuego regenerador para crear el sol de la quinta humanidad, uno de ellos, Xolotl, rehusó la muerte y trató de escapar:

> Cuando llegó a él el que mataba, echó a huir y escondióse entre los maizales y convirtióse en pie de maíz que tiene dos cañas, y los labradores le llaman Xólotl, y fue visto y hallado entre los pies del maíz; otra vez echó a huir y se escondió entre los magueyes, y convirtióse en maguey de dos cuerpos que se llama mexólotl; otra vez fue visto y echó a huir y metióse en el agua, e hízose pez que se llama axolotl, y de aquí le tomaron y le mata-

> ron (Libro VII, Cap. II). En el mito, Xolotl es a su vez un doble de Nanahuantzin, el dios buboso o sifilítico. (Fontmarty, 1986: 85)

El axolotl, como personaje mítico, tiene una trayectoria que también refuerza el proceso de transformación del cuento. Debe tomarse en consideración lo siguiente:

a) El axolotl, como personaje mítico, rehúsa morir, trata de escapar de la muerte en tres ocasiones.
b) Es un personaje que huye, que aprovecha cualquier oportunidad para violar su destino.
c) La primera vez se convierte en un maíz de dos cañas, la segunda en un maguey de dos cuerpos. Es decir, en sus primeros intentos de huida adopta una forma que está asociada con la dualidad, con el desdoblamiento.
d) En su forma final –la del pez que presenta Cortázar en su cuento– es cuando queda finalmente atrapado. Esto puede sugerir un deseo de fuga presente en el axolotl pez como rasgo principal, que Cortázar aprovechará.

Resulta muy interesante la utilización reiterada de los verbos "mirar", "ver" y también la palabra "ojo", porque desde principio el vínculo principal entre el hombre y el axolotl ocurre a través de la mirada: "me quedé una hora mirándolos[…]" (Cortázar, 1983:166).

Más adelante se dice: "y la mayoría apoyaba la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro a los que se acercaban" (Cortázar, 1983:167).

Aquí el ojo es identificado con el oro, que es un elemento sumamente valioso. A la vez, como se verá más adelante, el ojo en el axolotl es la posibilidad de salida de su mundo horroroso. En otro momento el narrador describe: "Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada […]" (Cortázar, 1983:167).

La relación entre el hombre y el animal se establece por la vista y la mirada, a través de los ojos. El axolotl ha fascinado al hombre por sus ojos y en un momento dado ocurre la transgresión en el

cuento: "mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila" (Cortázar, 1983:171).

Así, la transgresión del límite espacial, que en este caso es el vidrio del acuario, ocurre a través de la mirada. De ese modo, "el ojo" y "la mirada" son los elementos importantes por los cuales el axolotl trata de atrapar al protagonista e invadir su mundo. El proceso de la invasión se manifiesta sutilmente con la utilización reiterada del verbo "penetrar". Aunque este verbo es sinónimo del verbo "entrar", recuérdese que tiene una significación más fuerte y más aguda para mostrarnos el esfuerzo hecho por el axolotl para entrar, o sea, penetrar en el mundo humano. El protagonista señala en uno de esos momentos en que "[…] captaban mi esfuerzo por penetrar en lo impenetrable de sus vidas […]". (Cortázar, 1983:169)

A partir de estos procesos, el hombre transita de su mundo al mundo del axolotl. Estos dos mundos están separados por un límite impenetrable e infranqueable, representado en este caso por el vidrio de la pecera, que marca la frontera entre dos dimensiones espaciales diferentes.

Después de este tránsito, el punto de vista narrativo también cambia y el lector se da cuenta de que el hombre se ha trasladado al interior de la pecera: "Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio, sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio".(Cortázar, 1983:171)

Esta transgresión se puede vincular con la *otredad* que, según Roger B. Carmosino, "es la adquisición de la forma de percibir propia de otra persona o ser" (Carmosino, 1986: 139).[1] En este caso Carmosino cita a R.D. Laing, en referencia a una declaración de Proust: "The only true voyages, Proust once remarked, would be not to travel through a hundred different lands with the same pair of eyes, but to see the same land through a hundred different pairs of eyes. All one 'feels', 'senses', 'intuits', etc., of the other entails inference from one's own experience of the other to the other's experience of one's self"(Carmosino, 1986: 139).

Según estas referencias, en "Axolotl" ocurre este fenómeno cuando el hombre se traslada completamente al otro lado del cristal de la pecera. Desde dentro del acuario, ve su cara del otro lado

del vidrio. Es decir, el protagonista, después de la transgresión, puede verse a sí mismo desde la perspectiva del axolotl y así puede percibirse él mismo, pero esto sucede porque se ha convertido en otro ser.

Por otra parte, Luis Eyzaguirre, en un estudio llamado "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar" agrupa los cuentos en tres categorías fundamentales, de acuerdo con el tipo de relación existente entre los planos real e irreal. Estas categorías son: invasión, inversión e interpenetración.

En "Axolotl" "se observa la inversión de los planos de lo real y de lo irreal. […] Esto es, *a* puede ser *b*, de igual manera como *b* puede ser *a*" (Eyzaguirre, 1986: 181). En este relato: "cuando se produce la inversión del espacio y el tiempo del narrador al espacio y el tiempo del axolotl, a través del vidrio que revela la disociación, se crea también la incertidumbre sobre la naturaleza verdadera de uno y de otro. Y esto se aclara a pesar de que en el cuento el narrador en el momento de la inversión dice: Entonces mi cara se apartó y yo comprendí" (Eyzaguirre, 1986: 181).

Este autor continúa explicando que "la incertidumbre de lo real permea todo el proceso de la inversión de los plano", (Eyzaguirre, 1986: 182) porque "en este punto no se sabe con certeza de qué lado estaba la cara que se apartó" (Eyzaguirre, 1986: 181).

Sin embargo, desde mi punto de vista, en el momento del tránsito, el protagonista se da cuenta de que se fue al otro lado del vidrio y cambió su lugar en el espacio, aunque en un primer momento él mismo como nosotros sus lectores se sorprenda de este fenómeno. En este momento el narrador-protagonista dice: "Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio" (Cortázar, 1983:171).

Como puede apreciarse, el narrador-protagonista repite varias veces que él vio su cara del otro lado del vidrio. Sus palabras no sólo aclaran que ocurrió la transgresión, también no dejan ninguna duda de que él mismo se percató de este fenómeno fantástico. Cuando dice: "Entonces mi cara se apartó y yo comprendí" (Cortázar, 1983:171). Pues él se dio cuenta de que este tránsito es perma-

nente y ahora él se ha quedado atrapado en el cuerpo de un axolotl.

Por otra parte, el acontecimiento fundamental, que es la transgresión de un límite prohibido, representado en este caso por el vidrio del acuario, se puede considerar como la transmigración del alma del hombre al cuerpo del axolotl, lo cual está directamente relacionado con la dimensión fantástica del cuento.

Capacci Di Giovanni comenta que en el momento de la transgresión ocurre un desdoblamiento explicado por el narrador. Este narrador-protagonista se desdobla en dos sentidos o dimensiones. Por una parte, su alma o su "yo" se introduce en el cuerpo del axolotl. Por otra parte, su cuerpo o su "él" permanece fuera del acuario y es habitado por el axolotl. Así, es posible que algún día escriba sobre su alma "enterrada viva" en el cuerpo de un axolotl.

El sistema espacial de este cuento desempeña un papel principal y tiene características muy importantes. En el relato se pueden considerar tres espacios principales.

El primero es un espacio exterior que coincide con una ciudad, París. Es un lugar conocido, concreto, urbano, marcado por el nombre de sus calles. "Bajé por el bulevar de Port-Royal, tomé St. Marcel y L'Hopital […]" (Cortázar, 1983:166).

Otro espacio en "Axolotl" es la sala del acuario, un lugar desconocido, limitado, oscuro y húmedo. También es el espacio principal y central del cuento. El personaje siempre va a ese lugar para ver a los axolotl. Después de penetrar en ese recinto por primera vez, piensa que "[…] nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios" (Cortázar, 1983:166).

La transgresión del relato ocurre en este lugar, en un momento bien marcado por el escritor.

El tercer espacio es la pecera, un mundo más desconocido respecto de los dos otros espacios. También es oscuro, húmedo, cerrado y sin ninguna salida. Este lugar es silencioso y pequeño, caracterizado por la inmovilidad y se presenta como un lugar misterioso.

Estos espacios se caracterizan por oposiciones topológicas que tienen una función estructuradora argumental y un valor semántico. Dicho de otro modo, las oposiciones espaciales constituyen ejes de sentido y argumental.

En cuanto a la oposición *exterior/interior*, el primer espacio ex-

terior, es la ciudad, considerada de este modo respecto al acuario. "Bajé por el bulevar de Port-Royal, tomé St. Marcel y L'Hopital, vi los verdes entre tanto gris y me acordé de los leones. Era amigo de los leones y panteras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios" (Cortázar, 1983:166).

Pero más adelante, cuando el protagonista entra en la sala del acuario, este espacio se considera como un espacio exterior respecto a la pecera que es el interior.

La oposición *exterior/interior* se relaciona significativamente con la oposición *propio/ajeno*. Por eso, su mundo es un espacio conocido y la pecera es un espacio ajeno al hombre. Estos dos espacios, el mundo humano del narrador y el mundo animal de los axolotl, están separados por un límite infranqueable y prohibido que el protagonista-narrador atraviesa para conocer lo desconocido del otro mundo.

La pecera, desde la perspectiva del protagonista-narrador, es un territorio ajeno, desconocido y alejado del conocimiento del hombre. El protagonista trata de entender este espacio misterioso: "Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente" (Cortázar, 1983:168).

Por otra parte, la oposición *exterior/interior* también aclara semánticamente la oposición *seguridad/horror*. El narrador-protagonista en su propio medio se siente seguro. Este es un espacio conocido y no le parece horroroso. Lo inquietante está del otro lado, detrás del cristal que separa estos dos mundos. También el rostro cruel del axolotl es una característica que produce temor al protagonista. Él "les temía" y se sentía "innoble" frente a ellos, porque "había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes" (Cortázar, 1983:168). "Creo que de no haber sentido la proximidad de otros visitantes y del guardián, no me hubiese atrevido a quedarme solo con ellos" (Cortázar, 1983:170).

Sería interesante mencionar una interpretación de este cuento que nos comenta que la entrada del personaje en el espacio de la pecera puede considerarse como:

> un viaje hacia el interior, hacia nuestro pasado acuático. Parece que este pasaje simbolizara el retrotraerse al pasado común del

> hombre como especie originada en el agua, ya sea a nivel general como que el origen evolutivo se ubica en este medio, así como en el nivel particular en nuestro origen húmedo uterino. Y en ese viaje hacia el pasado, el autor detiene la acción en México, lo cual apuntaría a simbolizar nuestro origen como latinoamericanos, como raza social. (Capacci Di Giovanni, 1993: 195)

En cuanto a la oposición *abierto/cerrado* se afirma que en este cuento, estas características binarias a veces cambian. Hay momentos en que el espacio abierto puede asumir características típicas de la semantización del espacio cerrado. Un ejemplo de ello es el acuario, lugar cerrado, respecto a París, que llega a comportarse como un espacio abierto, luego que el protagonista entra en el acuario y se establece su posición respecto a la pecera.

La oposición *abierto/cerrado* se refuerza semánticamente a través de la oposición de *libertad/encierro*. Fuera del acuario existe un espacio abierto donde el protagonista es libre de moverse a cualquier lugar. Todos los días él viene y se va, pero la pecera, como espacio cerrado, no presenta ninguna salida. Los axolotl están encerrados en la pecera y son "esclavos de su cuerpo".

> El narrador perturbado fácilmente proyecta su propia 'reflexión desesperada'. El protagonista anónimo carece de una identidad social y profesional. Como compensación a unas relaciones humanas que no puede o no desea cultivar, traba amistad con los leones y con las panteras en el Jardín zoológico. Fácilmente se identifica con los extraños axolotl porque como él, parecen seres enajenados. De la misma manera en que ellos permanecen encarcelados dentro de su tanque, él se queda aprisionado dentro de su "yo" angustiado. Los axolotl, con una existencia limitada a una etapa larval, representan un paralelo grotesco del narrador, que en su pasividad y su evasión de la realidad externa para aislarse en el edificio oscuro del acuario, parece ser solo la sombra de un hombre. (Gyurko, 1975: 232)

Otra oposición binaria en este relato es la oposición *amplio/estrecho* que expresa claramente la oposición *movilidad/inmovili-*

dad. El protagonista-narrador puede moverse fácilmente en el espacio exterior, pero el axolotl tiene un espacio muy reducido: "apenas avanzamos un poco, nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros"(Cortázar, 1983:168).

Así, en el cuento, la pecera se caracteriza semánticamente como un espacio misterioso en el que la inmovilidad y la quietud son las características que se acentúan en varios momentos: "Es que no nos gusta movernos mucho y el acuario es tan mezquino […]" (Cortázar, 1983:168). En otro momento se dice: "El tiempo se siente menos si nos estamos quietos" (Cortázar, 1983:168).

La quietud e inmovilidad que caracterizan el espacio del axolotl aparece también vinculada con el silencio que domina este mundo. El axolotl siempre permanece quieto e inmóvil, rodeado de un silencio rotundo: "[…]infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada" (Cortázar, 1983:169).

Ellos, a pesar de su quietud, miran y piensan en algo. Ellos esperan el momento propicio para escapar de ese espacio, esperan "su hora" para renacer y escaparse de este lugar "tan mezquino". Ellos piensan en "un remoto señorío aniquilado" y "un tiempo de libertad" para escapar de "ese infierno líquido que padecían", de "esa condena eterna". Su capacidad y su adaptabilidad de vivir en el agua, el aire y la tierra contribuyen a este cambio. Por eso pueden traspasar dimensiones espaciales diferentes. Según Lanin A. Gyurko: "Libertad de su angustia que ya está encarcelada dentro del yo axolotl, el hombre también se queda libre de su obsesión con los animales y no regresa al parque" (Gyurko, 1975: 233).

El axolotl, según la interpretación de Francis Fontmarty, "se parece a un feto inmóvil en su líquido amniótico". El axolotl "se presenta como [símbolo] del origen de la vida: acuático, secreto, insondable" (Fontmarty, 1986: 84). Este lugar "húmedo y oscuro" habitado por el axolotl "evoca más bien una casa matriz y un útero materno" (Fontmarty, 1986: 85).

Del otro lado del límite espacial hay un mundo oscuro y difícil de conocer por el ser humano. Esta oscuridad, que caracteriza el contexto espacial del axolotl, produce una distancia mayor del mundo humano. El hombre necesita conocer ese mundo y, por otra parte, el axolotl también necesita escapar de él.

Otra técnica respecto a la caracterización del espacio es la oposición cromática empleada por el autor. El contraste entre el verde del Jardín des Plantes y el gris de las otras edificaciones parisinas son como una señal que incitan al narrador-protagonista a entrar al Jardín. Cuando éste dice: "vi los verdes entre tanto gris […]"(Cortázar, 1983:166), es señal de que se aclara esta diferencia que atrae al protagonista.

Sin embargo, la señal produce una falsa expectativa en el personaje, ya que el interior del acuario tiene muy poco que ver con el color verde que primeramente llamó su atención. Más adelante, el escritor describe el espacio del acuario como lo que es en la realidad: "nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios" (Cortázar, 1983:166).

Conclusiones

A pesar de la enorme bibliografía que se ha publicado en diversas partes del mundo en torno a la obra de Julio Cortázar –uno de los escritores más ampliamente difundidos a partir del llamado *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta del siglo XX–, los acercamientos semánticos al sistema espacial de su obra son escasos y en muy pocas ocasiones los textos críticos consultados para esta investigación dedican su atención a este importante aspecto de su obra.

Quizás esta carencia esté relacionada con una deficiencia general de los estudios en torno a esta categoría literaria, que es explicada del siguiente modo por el teórico polaco Janusz Slawinsky:

> Al espacio se lo trataba como un parámetro de segundo plano con respecto a algún otro reconocido como principal. Ahora está teniendo lugar una inversión de la jerarquía. El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta que no es ya simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la

> base de otros ordenamientos que aparecen en ella. (García Yero, 2003: 13-14)

Según la investigación realizada acerca de la cuentística de Julio Cortázar se puede asegurar que el espacio y el sistema de oposiciones topológicas desempeñan un papel relevante en los cuentos del cuentista argentino. En los relatos escogidos para este estudio, las oposiciones espaciales, relacionadas estrechamente con el tiempo, con los personajes y con el argumento, permiten percibir las significaciones no espaciales del mundo representado en el texto.

En este sentido, se pudo comprobar que, en el cuento seleccionado, el sistema espacial tiene su límite y que cuando la frontera espacial es traspasada por el personaje, se produce el acontecimiento principal del relato. Es a partir de esta transgresión que se va conformando el argumento del cuento, en estrecha relación con el acontecimiento, según lo define Iuri Lotman. Incluso fue posible comprobar cómo la irrupción del elemento fantástico está muy vinculada con la transgresión del límite espacial.

Después de analizar el cuento escogido para este trabajo resultó interesante conocer que la oposición topológica *exterior/interior* es una de las más importantes y que aparece en el cuento cortazariano "Axolotl". Esta oposición espacial *exterior/interior* se equipara con la de *seguridad/inseguridad*.

Otro aspecto relevante es que el personaje de "Axolotl" necesita deambular por otros lugares y conocer otras realidades, pero no puede regresar a su primera realidad y se que atrapado en otro mundo.

También como ha podido apreciarse a través de este estudio, Julio Cortázar prestó particular atención al sistema espacial de la obra narrativa y configuró con gran maestría los planos espaciales de sus cuentos, dejando también en estos las huellas de su enorme talento creador.

Finalmente puede afirmarse que la modelación del espacio en este cuento de Cortázar –con sus oposiciones binarias, su semantización y su orientación simbólica– es fundamental en su realización, y constituye una de sus principales claves desde el punto de vista de su concepción estética. La transgresión del límite espacial

–considerada por Lotman como el acontecimiento principal de todo relato– conduce a su vez a una dimensión fantástica, que es característica de la obra de este autor.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Andrés (c1973). *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. Salamanca, Anaya, 2ª.ed.

Capacci di Giovanni, Graciela (1993). «"Axolotl" de Julio Cortazar: un reclamo desde el silencio. (intertextualidad social en la literatura del exilio)». En *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura.* Asunción, Buenos Aires, Instituto Literario y cultural Hispánico, 192-201.

Carmosino, Roger B. (1986). "Formas de manifestación de la otredad en la cuentística cortazariana". En Coloquio Internacional *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t.1, Centre de Recherches Latino-Americaines, Poitiers-Madrid, Université de Poitiers-Editorial Fundamentos, 137-150.

Cortázar, Julio (1978). "The Present State of Fiction in Latin America". En Alazraki, Jaime and Ivask, Ivar (eds.). *The Final Island*. Norman, University of Oklahama Press, 522-32.

Cortázar, Julio (1964). Declaraciones con Hubert Juín en *"Les letteres francaises*". París 20-26 de Feb.

Cortázar, Julio (1983). *El perseguidor y otros relatos*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

Eyzaguirre, Luis (1986). "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar", En Coloquio Internacional *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t.1, Centre de Recherches Latino-Americaines, Poitiers-Madrid, Université de Poitiers-Editorial Fundamentos,177-184.

Fontmarty, Francis (1986). "Xolotl, Mexolotl, Axolotl: una metamorfosis recreativa", En Coloquio Internacional *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t.1, Centre de Recherches Latino-Americaines, Poitiers-Madrid, Université de Poitiers-Editorial Fundamentos, 79-88.

García Yero, Olga (2003). *Novelar también es derretirse: La poética narrativa de José Soler Puig*. Camagüey, Editorial Ácana.

Gyurko, Lanin A. (1975). "La fantasía como emancipación y como tiranía en tres cuentos de Cortázar". *Revista Iberoamericana*, No. 91, abr.-jun. 219-236.

Harss, Luis: "Cortázar o la cachetada metafísica" en *Los Nuestros*.

Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Lopez Chuhurra, Osvaldo: "... Sobre Julio Cortázar", *Homenaje a Julio Cortázar, Variaciones interpretativas en torno a su obra, Helmy F. Giacoman*. Madrid, 1972.

Mateo Palmer, Margarita (1999). "Prólogo". En *Las armas secretas y otros relatos*. La Habana, Casa de las Américas.

Moreno Montoya, Octavio Augusto (1995). *La rebeldía literaria de Julio Cortázar*. Manizales-Colombia, Editorial Universidad de Caldas.

Morillo-Frosch, Marta (1968). "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar". *Revista Iberoamericana*, XXXIV, 66 (Jul.-Dic.), 323-330.

Prego, Omar (1985). *La fascinación de las palabras, conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Editorial Muchnik.

Sanjinés, José (1994). *Paseos en el horizonte: Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*. New York, Peter Lang.

Vargas Llosa, Mario (1998). "Prólogo". En *Cuentos completos de Julio Cortázar*. Madrid, editorial Alfaguara.

Notas

1 Los únicos viajes verdaderos, afirmó Proust en una ocasión, serán, no los que se realizan a través de cien territorios diferentes con un mismo par de ojos, sino los que permiten ver la misma tierra a través de cien pares de ojos diferentes. Todo lo que uno "siente", "percibe", "intuye", etc., del otro implica tanto una inferencia de la propia experiencia de uno acerca del otro, como de la experiencia del otro sobre uno.