

"AXOLOTL" DE JULIO CORTÁZAR COMO EXPONENTE DEL CUENTO DE DOBLE TRAMA¹

Miriam Di Gerónimo

Cuando uno recorre la producción cuentística de Julio Cortázar, descubre que no existe un fantástico único como concepto unívoco, sino que se dan distintas modulaciones. La primera, quizá la más persistente, es la aparición de una presencia amenazante y extraña que va cercando a el (los) personaje(s) hasta desplazarlos de su tranquilidad inicial y cotidiana. El ejemplo arquetípico tal vez se halle en "Casa tomada" de *Bestiario*. Sin embargo, es preciso aclarar que esta modalidad no es privativa de su primer volumen de cuentos sino que aparece intermitentemente a lo largo de todas sus colecciones.

La segunda modalidad de lo fantástico en Cortázar está presente en los cuentos de doble trama. El análisis de un corpus significativo de cuentos de Cortázar arroja la conclusión de que algunos de sus exponentes, sin constituir excepciones ni desvirtuar la esencia del género en sus rasgos constitutivos, *narran dos historias*. Ejemplos de este tipo se hallan en toda la cuentística del autor y en síntesis responden a una estructura similar que, en líneas generales, opera así: en el comienzo aparece una situación que se tiene como cierta, verdadera y otra aludida, figurada. Sin embargo este estado no es constante a lo largo de todo el

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral inédita: *Julio Cortázar y su poética del cuento*, defendida en Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, en diciembre del 2000.

cuento, en el clímax ambas se funden y se produce, a veces, la inversión: lo que se tenía por cierto muda en lo contrario y viceversa, sugiriendo el infinito, ya que el final puede resultar un nuevo comienzo.

Los cuentos de Cortázar de doble trama podrían rastrearse desde *Bestiario* a *Deshoras*. "El otro cielo" (TFF), "La noche boca arriba" (FJ) y "Todos los fuegos el fuego" (TFF) constituyen los relatos arquetípicos. A estos deberían agregarse: "Lejana" (B), "Continuidad de los parques" (FJ), "Axolotl" (FJ), y otros quizá menos conocidos: "Las caras de la medalla" (AAA), "La barca o Nueva visita a Venecia" (AAA), "Anillo de Moebius" (QTG) y "Deshoras" (D)².

El cuento de doble trama en Cortázar es otra estrategia - estructural, en este caso- del tratamiento de lo fantástico. Este procedimiento referido a la organización del relato implica también un trasfondo semántico. La bifocalidad destruye la unicidad, la mirada unívoca, unidireccional, y propone el cuestionamiento de las leyes que rigen lo real. Estos cuentos constituyen en esencia el símbolo de la heterogénea y simultánea multiplicidad de lo real. Frente a este entramado de mundo surge, en el escritor, la imposibilidad de reducir la heterogénea simultaneidad de lo real a *canon* o norma igualadora: resulta "imposible"

² Las letras entre paréntesis corresponden a las colecciones de cuentos del autor: *Bestiario*, *Final del juego*, *Todos los fuegos el fuego*, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda* y *Deshoras*, respectivamente. En adelante, cada sigla será seguida por el (105) número(s) correspondiente(s) a la edición de los *Cuentos Completos I y II*. Madrid, Alfaguara, 1994.

reducir el caos a cosmos"³. La dinámica binaria de secuencias altemadas⁴ responde a una concepción de la presencia de "la realidad dual" y reversible a la vez.

Estas características me llevaron a imaginar un ícono común para representar los cuentos de doble trama ya que el desarrollo de describe una figura análoga a la que configuró el matemático alemán August Ferdinand Moebius (1790-1868) como una cinta de una sola superficie, infinita y continua.

La cinta de *Moebius* es un mundo plano de dos dimensiones. En ella, un hombre marchando siempre con la mano derecha levantada llegaría a ser un hombre con la mano izquierda levantada. Sería un universo plano con una sola superficie.

La elección de esta representación como un ícono estructurador se debe, entre otras causas, a la pista que proporciona el mismo Cortázar con el título y el entramado del texto: "Anillo de Moebius", cuento que integra el volumen *Queremos tanto a Glenda* de 19805.

La figura del anillo de Moebius, al sugerir lo fluido, inestable e intermedio es la clave aplicable para representar aquellos cuentos donde existe analogía de las formas y ensamble textual.

La cinta de Moebius denota no la nitidez de las fronteras, sino, por el contrario, la peligrosa fusión de bordes de territorios.

³ YURKIEVICH, Saúl: *Julio Cortázar al calor de tu sombra*. Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 25 y siguientes.

⁴ Cf. SERRA, Edelweis: *Tipología del cuento literario; textos hispanoamericanos*. Madrid, Cupsa, 1978, p. 90.

s CORTÁZAR J.: "Anillo de Moebius" (QTG). En sus: *Cuentos Completos*2, ya cit., pp. 409-418.

"Axolotl": Elementos autobiográficos. Congruencia con la poética explícita

La génesis del cuento se puede rastrear en la confesión, casi íntima, del autor a Ornar Prego en una entrevista:

'Axolotl/' no se trata de una experiencia de sueño, de pesadilla. Eso es una experiencia de la vida cotidiana. Yo fui al Jardín des Plantes y lo visité -a mí me gustan los zoológicos- y de golpe, en una sala como la que se describe en el cuento, muy vacía y muy penumbrosa, vi el acuario de los axolotl y me fascinaron. Y los empecé a mirar. Me quedé media hora mirándolos, porque eran tan extraños que al principio me parecían muertos, apenas se movían, aunque poco a poco veías el movimiento de las branquias. Y cuando ves esos ojos dorados... Sé que en un momento dado en esa intensidad con que yo los observaba, fue el pánico. Es decir, darme vuelta e irme, pero inmediatamente, sin perder un segundo. Cosa que, naturalmente, no sucede en el cuento.

En el cuento el hombre está cada vez más fascinado y vuelve y vuelve hasta que se da vuelta la cosa y se mete en el acuario. Pero mi huida, ese día fue porque en ese momento sentí como el peligro. Podemos romantizar la cosa, decir que un hombre imaginativo se pone a mirar y descubre ese mundo fuera del tiempo, esos animales que te están mirando.

Vos sentís que no hay comunicación, pero al mismo tiempo es como si te estuvieran suplicando algo. Si te miran es que te ven, y si te ven, qué es lo que ven. En fin toda esa cadena de cosas. Y de golpe tener la impresión de que hay como una ventosa, un embudo que te podría embarcar en el asunto.

y entonces huí. Yo huí. Y esto es absolutamente cierto; será un poco ridículo pero es completamente cierto: jamás he vuelto al acuario del Jardin des Plantes, jamás me voy a acercar a ese acuario. Porque yo tengo la impresión de que ese día me escapé. A tal punto que hace cuatro años, cuando Claude Namer y Alain Carof quisieron hacer una película sobre mí, previeron esa escena en el Jardin des Plantes para mostrar a los axolotl. Pero no me pudieron convencer de que volviera. No. Me enfocaron saliendo de un pabellón que no era ése, caminando, e hicieron un truco cinematográfico. Carof entendió perfectamente".⁶

La justificación de esta cita un poco extensa se halla en que: primero, es aprovechable en cuanto se refiere a la génesis específica de este cuento en particular y, segundo, porque se enlaza perfectamente con las notas que Cortázar vierte en sus ensayos acerca de la teoría del cuento y de sus creencias personales. Su poética explícita está a la vista.

⁶ PREGO O.: *La fascinación de las palabras; Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik, 1985. pp. 58-59. Los resaltados son míos.

En primer lugar, llama la atención la idea recurrente del autor de que los sueños son experiencias cotidianas; no son algo insólito, son parte de la realidad, constituyen su continuidad. Al contrario, la experiencia vivida realmente en el Jardín des Plantes es algo excepcional. Julio Cortázar ya ha expresado su "predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátase de los temas o incluso de las formas expresivas", aclara que esto responde a su "propia manera de entender el mundo"⁷. Porque, *como* ha dicho en otra ocasión:

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia, si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias⁸.

Disiento de la opinión de Prego, quien afirma que "Axolotl" no sirvió como exorcismo de ese terror sobrenatural⁹. Pienso que la escritura es la canalización de ese terror que el autor no superó pero que tal vez detuvo en sus consecuencias, puesto que no se conocerían las implicancias de ese terror de no haber sido escrito el cuento. En la anécdota de "Axolotl" el asunto llega hasta sus últimos alcances, no existe la censura racional

⁷CORTÁZAR, J.: "Algunos aspectos del cuento". En su: *Obra crítica*2. Buenos Aires, Alfaguara, 1994. pp. 365-385, p. 368.

⁸CORTÁZAR J.: "Del sentimiento de no estar del todo". En su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 7° ed., 1986. Pp.21-26, p.21.

⁹PREGO, O. ya cit, p. 59.

que imprime la conciencia en la vida real; el inconsciente se manifiesta en sentido puro, más libre de expresarse en plenitud.

En "Del cuento breve y sus alrededores", Cortázar describe la gestación de un cuento como un proceso de exorcismo en el que, al escribir, se rechazan "criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da una existencia universal"¹⁰. Más adelante se refiere al estado ex-orbitado del autor que acompaña los "relatos donde el tema mismo contiene la 'anormalidad'!...! me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor"¹¹. Esto supone una continuidad entre literatura y vida, entre experiencia y representación. En la realidad, el hombre se alivia, pero el temor continúa intacto adentro, entonces es necesario que el autor haga todo lo posible por "arrancárselo a tirones de palabras".

Otro rasgo digno de destacar en la cita transcrita es la anulación del tiempo. A partir de la creación de "un mundo fuera del tiempo", Cortázar acerca el cuento a la poesía. Ya ha dicho en otra ocasión que el cuento es "tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo empírico"¹². El autor descubre que, a través de la inmovilidad, puede conseguir la ruptura del tiempo empírico en su linealidad, en su devenir cronológico. ¿Cómo se consigue expresar esto con un lenguaje lineal y sucesivo? La transgresión a la norma se logra al principio del cuento con la afirmación inicial en presente: "Ahora soy un axolotl", estrictamente, un punto de llegada no de partida; y al final, cuando la ruptura es más evidente: el

¹⁰ CORTÁZAR, J.: "Del cuento breve y sus alrededores". En su: *Ultimo round*. México, Siglo XXI, 1969. "Primer Piso", pp. 35-45, p.37.

¹¹ *Ibid*, p. 40.

¹² CORTÁZAR, J.: "Algunos aspectos del cuento", ya cit., p. 369.

axolotl ha devenido en el hombre; y el hombre que ha resultado de la transformación en escritor va a escribir ahora el cuento que ya está escrito, el que el lector acaba de leer. En el cuento, el proceso de producción está consignado de manera inversa a la real.

A partir del enunciado de esa afirmación inicial: "Ahora soy un axolotl" se manifiesta otra premisa de Cortázar de su poética explícita: "el desenlace está incluido en el coágulo inicial como el punto de partida"¹³. Esto responde a la técnica narrativa que maneja el escritor consciente de su arte "porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes parecen poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario"¹⁴.

Es necesario ahora corroborar estas ideas teóricas con las declaraciones directas del autor con respecto a este comienzo tan controvertido, por lo inusual, del cuento:

/..durante mucho tiempo -incluso antes de darlo a la imprenta- dudé si era bueno o no dejar así esa frase inicial, esa afirmación, "ahora soy un axolotl". Dudé si no tendría que haber hecho el cuento de manera que finalmente se vea la metamorfosis pero que no esté anunciada. No sé por qué lo dejé. No lo lamento ahora: tengo la impresión de que se ha jugado limpio, el lector tiene la sensación de que no le engañan¹⁵.

¹³ CORTÁZAR, J.: "Del cuento breve y sus alrededores", ya cit., p. 41. ¹⁴

CORTÁZAR, J.: "Algunos aspectos del cuento", ya cit., p. 372.

¹⁵ PREGO, O.: ya cit., p. 58.

Aquí se pone de manifiesto que el autor ha tenido en cuenta la recepción del lector desde su génesis. El lector recibe este cuento a la manera de un cuento policial: comienza con el final y todo su desarrollo es la investigación de los móviles que llevaron al protagonista a ese estado.

"Axolotl": consideraciones generales

El relato responde directamente a las ideas del autor acerca del cuento en lo que se refiere a que el mismo tema contiene la anormalidad y las formas expresivas empleadas no son las convencionales.

El cuento relata el proceso de trasmigración de un hombre en axolotl. La metamorfosis, como en Kafka, no es un estadio al que se llega sino del que se parte. Todo el cuento consiste en una forma de acercamiento, de contacto, de comunicación del hombre con los axolotl, hasta llegar a su fusión. Existe, por lo tanto, una gradación en esa "forma de conocimiento".

1) Es, al principio, una forma de informarse acerca de quiénes son estos animalitos y cuál es su forma de proceder. El primer intento de "conocer" del protagonista es a través de la razón, de la definición científica que proporciona el diccionario (primera página del cuento, CC/1, p. 381). 2) Luego, a través de la observación minuciosa del comportamiento de los axolotl, se corroboran o confrontan con la realidad los datos obtenidos en el diccionario (CC/1, p.382 y parte de la p.383). 3) Un tercer momento lo marca el narrador cuando dice: "Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología". El nivel de lo científico, dominio de la conciencia, va dejando paso a lo inexplicable, a lo mágico de la mitología. E inmediatamente: 4) "Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad". Así se ingresa de lleno en el terreno fantástico, es el momento en que se personifica a los

axolotl y se los dota de reacciones, sentimientos y emociones humanas. Después sobreviene 5) el pasaje, clímax del cuento: "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" (CC/1; p. 384). En el desenlace, 6) se da el último estadio y definitivo: la transmigración de hombre en axolotl y viceversa.

Es necesario aclarar que el tema del cuento es la transmigración de un hombre en axolotl y no la metamorfosis. La noción de metamorfosis, tal como la da el diccionario es insuficiente para explicar el pasaje producido en el cuento. Esencialmente se la describe como "transformación de una cosa en otra", pero el relato brinda algo más que está contenido en el concepto de transmigración: "Pasar un alma de un cuerpo a otro, según opinan los que creen en la metempsicosis": "doctrina filosófica de varias escuelas orientales, y renovadas por otras de Occidente, según la cual transmigran las almas después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior"¹⁶.

El tema del doble

Los cuentos de Cortázar 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 ¹⁷. El desplazamiento, la lateralidad

¹⁶ *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, t. 11, pp. 1364, 2010 Y 1365 respectivamente.

¹⁷ Cf. CÁCERES, Raúl Silva: *L'arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'oeuvre de Julio Cortázar*. París, L'Harmattan/ONU/UNESCO, 1966, p. 93.

inicial del personaje responde a un "paralaje verdadero" del autor. Proviene "del sentimiento de no estar del todo" de Cortázar que se manifiesta en su escritura, móvil "de no estar o de estar a medias" en este mundo ¹⁸. Este tema muestra la descolocación del sujeto, la falta de identidad, que se resuelve, literaria mente, en la presencia del otro, del doble.

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. Un médico me había dado una droga experimental para las jaquecas -sufro jaquecas crónicas- derivada del ácido lisérgico, uno de los alucinógenos más fuertes. Comencé a tomar las pastillas y me sentí extraño pero pensé: 'me tengo que habituar' .

Un día de sol como el de hoy -lo fantástico sucede en condiciones muy comunes y normales- yo estaba caminando por la rue de Rennes y en un momento dado supe -sin animarme a mirar- que yo mismo estaba caminando a mi lado; algo de mi ojo debía ver alguna cosa porque yo, con una sensación de horror espantoso sentía mi desdoblamiento físico. Al mismo tiempo razonaba muy lúcidamente: me metí

¹⁸ Cf. Para este tema el artículo de Cortázar: "Del sentimiento de no estar del todo" ya cit., pp. 21-26.

en un bar, pedí un café doble amargo y me lo bebí de un golpe. Me quedé esperando y de pronto comprendí que ya podía mirar, que yo ya no estaba a mi lad¹⁹.

El autor está convencido de que el tema del doble es universal y encuentra sus orígenes en Platón. Luego avanza en su apreciaciones y conecta su visión con el psicoanálisis. Para Cortázar la dualidad no es un rasgo particular de su poética sino de la literatura en general. En la entrevista antes mencionada, el autor declara:

¡Los dobles! son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertida en mito, en leyenda.

Parecería que el hombre no se acepta como una unidad sino que, de alguna manera, tiene el sentimiento de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad que él conoce o no conoce pero existe. /.../ Cuando buscamos una mujer estamos buscando nuestro doble, queremos completar la figura original. Estos temas reaparecen en múltiples cosmogonías y mitologías, y siguen habitando en nosotros ²⁰.

El tema del doble es recurrente en la obra de Cortázar y se

¹⁹ GONZÁLEZ BERMEJO E.: *Revelaciones de un Cronopio; Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires, Contrapunto, 1979. p.42.

²⁰ *Ibidem*, p. 41.

adecua perfectamente a la estructura binaria de este tipo de cuentos que he señalado. Relatos tempranos como "Lejana" (B), "La noche boca arriba" (FJ), "Una flor amarilla" (FJ), "Axolotl" (FJ), pasando por "El perseguidor" (AS), "Los pasos en las huellas" (O), hasta su novela *Rayuela* manifiestan el tema del desdoblamiento.

Anillo de Moebius-caras de la medalla

"Axolotl" describe, desde su estructura, la figura del anillo-medalla al que ya he aludido. Este esquema estructural queda explícito en las dos caras de la unidad hombre -axolotl: el otro-, el mismo en su proceso de metamorfosis y transmigración.

Al respecto, el autor en su declaración citada más arriba, ha advertido algo medular de la estructura que intento demostrar: "el hombre ¡protagonista! vuelve y vuelve hasta que se da vuelta la cosa y se mete en el acuario". El cuento, tal como confiesa su autor, parte de una situación autobiográfica, pero justamente en la transformación se va instalando poco a poco lo fantástico. El disparador de la experiencia, lo autobiográfico, "se injerta en un texto que luego es pura invención"²¹. Cuando "se da vuelta la cosa" es justamente en el punto de torción del anillo-cinta de Moebius en el momento del clímax, del pasaje, de la inversión de la situación dada, cuando se aprovecha el intersticio y se instala "la porosidad virtual", según una denominación del mismo autor para explicar estos fenómenos.

Desde el punto de vista de la forma, las caras del anillo-medalla se muestran en la alternancia simultánea de las dos realidades: la del hombre y la del axolotl.

²¹ Estas palabras de J. Cortázar se refieren a la gestación de "Diario para un cuento" y las recoge Osvaldo Soriano en una entrevista que publicó la revista *Humor*, n° 113. Buenos Aires, septiembre 27 de 1983. pp.46-51.

Pero en verdad, como ya se ha advertido, es una cinta de una sola superficie. El cuento rechaza la aproximación por vías convencionales. Las fronteras se anulan, los límites son confusos. No existe separación de identidades, de tiempos y espacios. En estos órdenes todo se halla dislocado. Existe un solo ser en sus dos versiones de apariencia; no hay separación entre adentro y afuera, entre un yo y un él; entre pasado y presente. Se cuenta el proceso pero desde dos ópticas distintas. Todo parece favorecer la confusión. Esto responde a una intención íntima del autor: lograr la porosidad virtual.

El cuento puede ser reducido a una gran metáfora: el hombre es un axolotl" que puede invertirse "el axolotl es un hombre". De acuerdo con la teoría, para que se dé y se comprenda la metáfora existen semas comunes que son compartidos por los elementos A y B, a saber, aquellos rasgos que, desde la técnica narrativa, aprovechan el intersticio, favorecen el pasaje, el desplazamiento y la permeabilidad de mundos.

La elección del tipo de animal favorece la metamorfosis. Por su ambigüedad, los axolotl, según explicita el narrador y esto se corrobora con cualquier descripción de enciclopedia, son anfibios: están adaptados para vivir en el agua y en la tierra. El hecho de que, a través de una transformación en sus órganos, el axolotl pueda vivir también en la tierra permite su pasaje a hombre.

Además, si se revisa la definición etimológica *axolotl*, proviene de la voz azteca *atl*, agua, y *Xolotl*, nombre de un personaje mitológico que algunos traducen por muñeco: muñeco del agua²². En el nombre mismo del animal, título del cuento, está contenida la doble naturaleza. El agua indica el ámbito en el cual se desarrolla, pero el hecho de que se vea

²² *Diccionario Básico Espasa*. t.1. Madrid, Espasa-Calpe, 1984. p.157.

como un muñeco añade su carácter ficcional. Debe agregarse además que el axolotl es una larva y larva significa, entre otras cosas, fantasma. La ambigüedad del personaje: un ser que oscila entre la realidad y la irrealidad es un rasgo interesante de destacar para el desenvolvimiento del cuento fantástico.

Los términos usados en el cuento permiten jugar con la identidad desdoblada. Axolotl es una larva, larva significa máscara y máscara, en sentido figurado, persona enmascarada. El ciclo está completo: larva->máscara->persona enmascarada que puede ser reversible persona enmascarada->máscara->larva, sugiriendo indefinidamente el círculo del anillo o de la medalla. La máscara es el punto de fusión: las dos caras son el disfraz de una misma realidad.

Para simplificar la estructura de manera extrema, se verifica en una cara de la medalla el axolotl, el tiempo presente y la 1ª persona singular o plural; en la otra el hombre, el tiempo pasado y la 3ª persona singular. En efecto, con *afán* de simplificar un comportamiento más complejo -ya que el juego se da en una imbricación constante e infinita-, se podría marcar un doble pasaje: de hombre->a axolotl->hombre->escritor (fin del cuento), y el circuito repetirse también indefinidamente en el juego de anverso y reverso que sólo se ven una sola vez en la torción del pasaje, clímax del cuento.

Aunque existe la alternancia de pronombres personales la diferencia es falsa. Son dos puntos de vista, dos focalizaciones de una misma realidad: el desdoblamiento se da en el espacio psíquico del personaje. Como una manifestación de la anulación del tiempo coexisten, desde el principio, el presente de la enunciación, que alterna primera persona singular y plural y el pasado del enunciado en tercera persona. Por un lado, desde el punto de vista del protagonista, la transformación parece estar en el personaje mismo, se da en su interior. La alternancia de

dos estados se presenta simultánea, paralela en el cuento. No son dos seres sino uno, sólo se muestran dos en la explicitación del proceso pero en realidad son uno solo con dos apariencias. Son las dos caras de la medallacinta en su mostración de unidad intrínseca y última.

El proceso de producción y de recepción, tal como está descrito en el cuento, es inverso. Subvierte la lógica causal, rompe la linealidad: primero se lee lo que después será escrito. En efecto, cuando el cuento termina va a ser escrito por el protagonista -fruto de la transmigración-; a su vez el cuento comienza por el final. Este dislocamiento del orden lógico, causa-efecto de la acción sugiere la circularidad, la continuidad, el borramiento de límites, el eterno retorno.

El tratamiento del espacio es cinético en este cuento ya que va desde el exterior hacia el interior y puede proyectarse, en sus últimas líneas al exterior otra vez. En el comienzo del cuento se describe la primavera deslumbrante: "París abría su cola de pavo real" (CC/1, p. 381), el narrador nombra calles, un itinerario conocido y verificable que constituye el anclaje en lo real, hasta penetrar en la penumbra y oscuridad de los acuarios del Jardín des Plantes. El trayecto que describe el narrador es el siguiente: exterior: ciudad de París-Jardín des Plantes->acuario>cristal-pecera->mente del personaje: interior del personaje-->exterior: escritor. Así se produce el desdoblamiento: el hombre será axolotl y el axolotl hombre que va a escribir el cuento. Ambos se fusionan por la transparencia que permite el cristal y los ojos translúcidos. El itinerario del espacio sigue también la figura del anillo de Moebius.

Desde el estilo, es necesario marcar algunos recursos que sugieren la fusión: Metáfora: para describir a los axolotl, el narrador los compara con seres de piedra por su inmovilidad y también con una estatuilla del mismo material. Toda la descripción continúa la analogía: "piedra rosa de la cabeza vagamente triangular" (CC/1, p.382); o al final

"todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa" (CC/1, p.385). Asimismo para describir los ojos del axolotl: "ojos de oro"(CC/1, pp. 381 Y 383), "canibalismo de oro"(p. 383): esta expresión aprehende la fusión de dos acciones, del hombre, que se "los come con los ojos" y la de los axolotl en cuanto éstos tienen ese rasgo característico: los ojos amarillos; además, según el narrador, tienen la intención de fagocitar al hombre por este mismo medio. El ojo es el órgano que favorece el pasaje de mundos, la comunicación, el encuentro entre ambos. Aquí se manifiesta un rasgo autobiográfico: la fascinación que experimentó el autor desde chico por todo lo transparente.

Metáfora-hipálage-personificación: "el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido" (CC/1, p.383)

Sinestesia: "cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en la estatuilla s chinas de cristal lechoso" (CC/1, p.382), en los ojos: "oro transparente"(CC/1, p.382), "tortura rígida" (CC/1, p.384)

"esa condena eterna, ese infierno líquido que padecían" (CC/1, p.384) "yo sentía como un dolor sordo" (CC/1, p.383)

Oxímoron: "mirada ciega"(CC/1, p.383);

"testigos y jueces": "los axolotl eran como como testigos de algo, ya veces como horribles jueces."(CC/1, p.383).

Cabe destacar que la sinestesia y el oxímoron son recursos que se avienen bien para expresar la fusión de dos realidades que propone el anillo de Moebius.

Antítesis: "Me sentía innoble frente a ellos; había una pureza tan espantosa en esos ojos transparentes."(CC/1, p.383)

Y finalmente la interrogación retórica que denota el peso del *fatum* al que el hombre no puede escapar y es la meta irremediable a la cual conducen los cuentos cortazarianos:

Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora? (C/1, p. 383).

El símbolo

Es notoria la selección de los verbos empleados en este cuento: un gran porcentaje de ellos se refieren al ámbito cognoscitivo. Además, se dice que los axolotl en otro tiempo fueron considerados sabios. Creo que el motivo de la fascinación, progresivamente obsesiva, del hombre por los axolotl radica en el deseo, tal vez, inadvertido en un principio por el protagonista, de lograr inmovilidad, de abolir el tiempo y el espacio y, como fin último: no pensar, renunciar a su condición de humanidad. El deseo de la transformación del hombre en axolotl reside en ingresar en el terreno del inconsciente: lograr evadirse del tiempo y del espacio y participar de la condición animal que conlleva la no-conciencia, el no pensamiento. Pero en el desenlace, sorpresivamente, el protagonista, que ya ha sufrido la transformación, descubre que no se ha anulado el pensamiento y que comparte con los axolotl "el infierno líquido", "la condena eterna": todo esfuerzo es vano, el hombre está condenado, sin descanso, como Sísifo, a recomenzar infinitamente el trabajo eterno del "darse cuenta", de pensar. En definitiva, de existir, si se recuerda la definición cartesiana.

El personaje se siente atraído además por su inmovilidad, "Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente" (p. 382).

Este deseo de trasmigración del cuento es el símbolo del

hombre contemporáneo acorralado y presionado por su mismidad, por su condición de hombre. Ilusoriamente intenta ser otro, pero, al llegar a la meta, descubre que es el mismo, no hay salida posible.

Tanto "Axolotl" como "Deshoras" son cuentos que pueden tomarse como poética implícita del autor en tanto cuestionan, desde la práctica, aspectos fundamentales de la técnica narrativa canónica. En efecto, en estos cuentos, Cortázar de-construye el esquema tradicional del punto de vista. En ambos, se crea la ilusión de que el sujeto de la enunciación es el sujeto de enunciado: la voz narradora es al mismo tiempo, simultáneamente, endógena y exógena.

El movimiento de la cinta de doble superficie como estructura de los cuentos de doble trama permite simultáneamente el uso de la primera y de la tercera personas: narrar desde dentro y desde fuera en tiempo presente y pasado a la vez. De esta manera, Cortázar "des-retoriza" el (los) lugar(es) y el tiempo que la narrativa tradicional asignaba para el narrador.

BIBLIOGRAFÍA MUY SUMARIA

A. OBRAS DE JULIO CORTÁZAR

Fuente:

CORTÁZAR, Julio: "Axolotl". De: *Final del juego*. En sus: *Cuentos Completos/1* (1945-1966). Madrid, Alfaguara, 1994. pp. 381-385.

Otras obras de Julio Cortázar:

-----"Algunos aspectos del cuento". En su: *Obra crítica/2*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994. pp. 365-385.

----- "Del sentimiento de no estar del todo". En su: *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI, 7º ed., 1986. pp.21-26.

. *Cuentos Completos/1* (1945-1966). Madrid, Alfaguara, 1994. .
Cuentos Completos/2 (1969-1982). Madrid, Alfaguara, 1994.

B. BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL

GONZÁLEZ BERMEJO, E.: *Revelaciones de un Cronopio; Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires, Contrapunto, 1979.

PREGO, O.: *La fascinación de las palabras; Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik, 1985.

SERRA, Edelweis: *Tipología del cuento literario; textos Hispanoamérica-nos*. Madrid, Cupsa, 1978.

SILVA CÁCERES, Raúl: *L' arbre aux figures. Étude des motifs fantastiques dans l'oeuvre de Julio Cortázar*. París, L'Harmattan/ONU/UNESCO, 1966. SORIANO, Osvaldo: "Julio Cortázar". En: *Humor*, nº 113. Buenos Aires, setiembre 27 de 1983. pp. 46-51.

YURKIEVICH, Saúl: *Julio Cortázar al calor de tu sombra*. Buenos Aires, Legasa, 1987