

LA FIJACION ESPACIAL EN LOS RELATOS DE CORTAZAR

Con respecto a la función del espacio en la obra literaria, prevalece la tendencia a asociarlo con las acciones de los personajes. Así lo reconoció Edwin Muir en *The Structure of the Novel* (1), y más recientemente Greimas en *Maupassant*: «On voit que la *spatialisation* du discours n'est pas une distribution quelconque des espaces imaginaires le long du texte, mais qu'elle s'accompagne de leur mise en relation avec les acteurs discursifs qui les exploitent» (2). Este autor distingue lo que él denomina un *espace énoncé* de un espacio de la enunciación.

Para caracterizar el *espace énoncé* parte de la definición del relato como una transformación lógica situada entre dos estados narrativos estables y lo subdivide en espacio tópico y espacio heterotópico, definiendo al primero como «le lieu où se trouve manifestée syntaxiquement la transformation en question» (3), mientras que espacios heterotópicos son los lugares que engloban al primero precediéndolo o sucediéndolo. A su vez al espacio tópico lo subarticula en un espacio utópico, lugar donde ocurren las pruebas fundamentales en oposición a un espacio paratópico o periférico donde se producen las pruebas preparatorias.

Independientemente, Greimas propone otra manifestación espacial en lo que denomina *espace cognitif*, que nos define como «espace intérieur que le sujet se construit pour lui-même et qui, par ce fait, n'est signifiant que pour lui, composé qu'il est de parcelles du savoir qu'il a réussi à acquérir» (4).

Más que en la amplitud de sus planteamientos generales, la importancia de una tal clasificación radica ante todo en el análisis espacial del relato, atendiendo en el plano discursivo tanto al acto de la enunciación como al propio enunciado en el nivel de las acciones

(1) Londres, The Hogarth Press Ltd., 1963.

(2) París, Seuil, 1976, p. 41.

(3) *Ibid.*, p. 99.

(4) *Ibid.*, p. 120

de los personajes. Por lo demás, Greimas sólo se ocupa del espacio tal como se manifiesta en *Deux amis*, de Maupassant; de ahí las posibles limitaciones de su —sin duda— valiosa aportación. El espacio queda vinculado tan estrechamente al comportamiento de los personajes, que así como para cada autor se ha venido reconociendo la especificidad de sus personajes, así también debería atribuírsele un espacio específico; por ello, quizá, la crítica, cuando trata de analizar el espacio, en términos generales, no suele formular una teoría, limitándose, en la mayoría de los casos, a una serie de datos informativos. Este hecho, palpable también en otros aspectos del relato, se acusa particularmente en el tratamiento del espacio. Teniendo en cuenta tales presupuestos, abordaré el estudio del espacio en los relatos de Cortázar en su relación con los personajes. La importancia del espacio en estos cuentos queda reflejada al titular con un término puramente espacial uno de sus volúmenes: *Pasajes*.

La mayoría de estos relatos sitúan sus acciones en Buenos Aires, en París y, en menor grado, en París y Buenos Aires al mismo tiempo. Con menos frecuencia el autor deja sin especificar el lugar, como en *La noche boca arriba*, *Con legítimo orgullo*, *El viaje*, *Continuidad de los parques*, *No se culpe a nadie* y *Estación de la mano*. Por otra parte, *Instrucciones para John Howell* ocurre en Londres. *Todos los fuegos el fuego*, en París y Roma; *Silvia*, en los valles de Luberon, en Francia; *Ahí pero dónde, cómo*, en Ginebra; *La puerta condenada*, en Montevideo; *Reunión*, en Cuba, y *La isla a mediodía*, en el Mediterráneo.

Por lo tanto, en la mayoría de los relatos, París y Buenos Aires sirven como a) englobantes, si el espacio tópico queda en su interior, y b) englobados, si el espacio tópico está localizado en los alrededores, en las afueras.

EL ESPACIO CERRADO

En una gran parte de los relatos del escritor argentino, las acciones de los personajes ocurren en tres tipos fundamentales de espacio cerrado: la casa o el apartamento, el ómnibus o el metro y una sala de espectáculos como el teatro o el cine.

A) Representan al primer modelo: *Bestiario*, *Carta a una señorita en París*, *El ídolo de las Cícladas*, *La salud de los enfermos*, *Las fases de Severo*, *No se culpe a nadie*, *Estación de la mano*, *Cefalea*, *Verano*, *Casa tomada* y *Las babas del diablo*.

La acción del espacio cerrado sobre los personajes posee carácter negativo; Cándido Pérez Gallego lo define como un obstáculo que se

interpone al «progreso del héroe» (5), que sólo puede liberarse de su estancamiento saliendo a un espacio abierto. Esto mismo ocurre en no pocos relatos de Cortázar.

Bestiario constituye un buen ejemplo de espacio opresor capaz de fomentar odios y tensiones entre los miembros que lo habitan, utilizado, con frecuencia, por Cortázar para poner de manifiesto la degradación de una familia, como *Los Funes* en el relato que nos ocupa. La casa ejerce, además, una especie de tiranía sobre los ocupantes al deambular por ella libremente un tigre, teniendo que asegurarse antes de entrar en una habitación si aquél se encuentra en ella o no.

Como ya sabemos, el conflicto se resuelve en virtud de un agente venido de fuera, Isabel, que, además, por ser una niña comparte también el espacio abierto que rodea a la casa; en efecto, ella y Nino son los únicos actores que exploran el espacio paratópico en el relato, mientras que los restantes permanecen en la casa o espacio utópico. No se trata de un hecho aislado; cada vez que en un relato intervienen actores-niños se repite la constante casa-jardín, siendo este último el espacio utópico de sus acciones, como en *Los venenos*, *Final del juego* y *Silvia*.

En *Bestiario* hallamos un espacio paralelo en el formicario que montan Isabel y Nino:

El formicario valía más que todos Los Horneros y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse un tigrecito chico como una goma de borrar, rondando las galerías del formicario; tal vez por eso las desbandadas, las concentraciones, y le gustaba repetir el mundo grande en el de cristal, ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema les avisara (6) (R, 22).

En *Los venenos* se repite, aunque con otras connotaciones:

Como las venas de mis piernas, que apenas se distinguían debajo de la piel, pero llenas de hormigas y misterio que iban y venían. Si uno comía un poco de veneno, en realidad venía a ser lo mismo que el humo de la máquina, el veneno andaba por las venas del cuerpo igual que el humo en la tierra, no había mucha diferencia (R, 158).

Todas estas manifestaciones son variantes de lo que Jean Bellemin-Noël denomina el *effet de miroir*, pero en lugar de ser un relato

(5) Cándido Pérez Gallego: «Función del espacio cerrado en literatura», en *Arbor*, tomo LXXVIII, núm. 304, Madrid, abril 1971.

(6) Las abreviaturas y páginas que figuran al final de las citas corresponden a los tres volúmenes de relatos editados en Alianza Editorial con el título de *Ritos, Juegos y Pasajes*.

segundo en minatura, el que se incluye en el relato primero es un elemento de carácter simbólico.

El cuento titulado *La salud de los enfermos* presenta unos rasgos externos similares a *Bestiario* en cuanto a situación espacial: el mismo aislamiento de la familia en el espacio reducido de una casa, pero que aquí lleva a sus miembros incluso a perder la conciencia de sus propios actos. El problema no se plantea en este relato por una amenaza, sino por la necesidad de ocultarle a la madre la enfermedad de tía Clelia:

Aunque la casa era grande, había que tener en cuenta el oído tan afinado de mamá y su inquietante capacidad para adivinar dónde estaba cada uno (*R*, 135).

En ninguno de los relatos anteriores se plantea el influjo del espacio cerrado de la casa con la intensidad de *Casa tomada*, donde el aislamiento espacial se une al aislamiento temporal—los dos hermanos viven distanciados de la sociedad y sus problemas—y al aislamiento humano:

A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa (*P*, 8).

El protagonismo de la casa merece la descripción más extensa y completa de los relatos dedicados al espacio en sí, sin la presencia humana. La amenaza de ocupación o de irrupción de una fuerza extraña en la casa reaparece en *Verano*. Como en *Casa tomada*, el usurpador se presenta a modo de una proyección psicológica de los moradores, pero más intensa, puesto que adopta ya una forma concreta, la de un caballo. En *Cefaela*, al final, los hechos que ocurren en el espacio exterior se confunden con las sensaciones que los personajes sienten en el interior de la cabeza:

Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza, también lo leímos y es así, algo viviente camina en círculo. No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera. Por sobre el manual nos estamos mirando, y si uno de nosotros alude con un gesto al aullar que crece más y más, volvemos a la lectura como seguros de que todo eso está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancupias muriéndose de hambre (*J*, 72).

A veces la casa o el apartamento es simplemente el marco donde ocurre un hecho revelador; así en *El ídolo de las Cícladas*, *Las fases de Severo*, *Estación de la mano* y *Las babas del diablo*.

Cuando el personaje se encuentra solo, el espacio ya no es la casa, sino el apartamento; así ocurre en *Carta a una señorita en París* y *No se culpe a nadie*. En el primero es el protagonista quien nos describe el espacio como contorno humanizado o ámbito:

Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses, y es de este lado, al alcance de la mano donde habían de estar (...). Mover esta tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana (*R*, 32-33).

¿Acaso no es la instalación del protagonista en ese espacio ordenado el motor de la acción, la causa de un desorden que culmina en la degradación, en el destrozo de los objetos y muebles llevado a cabo por los conejitos? De ahí la decisión final del protagonista de suicidarse con los conejitos arrojándose por el balcón, es decir, saliendo de una órbita cerrada hacia otra abierta, aunque sea para encontrar en ella la muerte. Este fenómeno se comprende aún mejor a través de *No se culpe a nadie*, donde al espacio cerrado de la habitación se superpone el del pulóver, creando una atmósfera opresora que le lleva a buscar desesperadamente una salida:

... y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás, cubriéndose con la mano izquierda, que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara, mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos (*J*, 22).

B) En el segundo modelo encontramos relatos como *Omnibus*, *Manuscrito hallado en un bolsillo*, *Una flor amarilla* y *Cuello de gatito*

negro. Es sobre todo en *Omnibus* donde el lugar de la acción adquiere auténtico protagonismo, llegando a veces a ser sujeto sintáctico que actúa como un animal salvaje, como se desprende de ciertos pasajes:

Bufó la puerta trasera (nadie había subido adelante) y el «168» tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto en una carrera que puso plomo en el estómago de Clara (R, 69).

Vieron que el «168» tendría paso libre en la esquina de la plaza; temblándole los vidrios y a punto de embestir el cordón de la plaza, tomó el viraje a toda carrera (R, 73).

La necesidad de bajar del autobús se presenta como una liberación para Clara y su compañero.

El metro es el escenario de la búsqueda metafísica del protagonista en *Manuscrito hallado en un bolsillo*; no se trata ya del espacio hostil al modo de *Omnibus*, sino el lugar por excelencia de lo imprevisible y, por ello, espacio utópico donde el actor principal considera poder realizar su deseo: el encuentro con una felicidad a través de la ruptura con la causalidad cotidiana. Es la misma utilización espacial de *Una flor amarilla* a través del autobús, y de *Cuello de gatito negro* a través del metro.

C) Una tercera forma de espacio cerrado se presenta en *Las Ménades*, *Instrucciones para John Howell* y *La Banda*, con una función enmarcadora muy similar a la de los relatos anteriores. En *Las Ménades*, una ligera descripción del teatro Corona anticipa el desenlace de la acción:

Alcanzándome un programa impreso en papel crema, don Pérez me condujo a mi platea. Fila nueve, ligeramente hacia la derecha: el perfecto equilibrio acústico. Conozco bien el teatro Corona y sé que tiene caprichos de mujer histérica (R, 75).

De *Instrucciones para John Howell* cabe afirmar que el espacio utópico —el teatro Aldwych, de Londres—, con todo lo que implica, condiciona la acción, *le faire proxémique* —como denominaría Greimas a todas esas acciones afectadamente teatrales—, e incluso el lenguaje, llegando su influencia al final del relato a la calle, al espacio heterotópico, a modo de prolongación del espacio utópico. Más que una descripción espacial del cine Gran Opera, en *La Banda* se nos ofrece una caracterización del público que asiste, en contraste con el escenario y con el espectáculo que Lucio se dispone a ver. La asociación en la mente de Lucio del Gran Opera con una cierta clase de público a la que no responde el que describe Lucio, anticipa en él la extrañeza que posteriormente aumentará la irrupción de la banda. Como

en el relato anterior, la revelación que experimenta Lucio en el Opera —espacio utópico— se prolonga a la calle o espacio heterotópico.

EL ESPACIO SUPERPUESTO

Hasta ahora me he ocupado de una serie de relatos en que la acción ocurría principalmente en un solo espacio; pero ¿qué ocurre cuando existen dos espacios igualmente importantes desde el punto de vista actancial? En primer lugar, se obtienen dos espacios utópicos en vez de uno; en segundo lugar, si, como en la mayoría de los casos, se hallan superpuestos, se produce una situación de ambigüedad imposible de dilucidar a veces. Corresponden a esta categoría los relatos *La noche boca arriba*, *Continuidad de los parques*, *Siestas*, *El río*, *Todos los fuegos el fuego*, *Las puertas del cielo*, *La isla a mediodía* y *El otro cielo*.

En *La noche boca arriba* se produce una absorción del espacio real —la sala del hospital— por parte del espacio soñado —la selva— y la consiguiente permutación. En el segundo relato citado se repite el fenómeno, el espacio ficticio se continúa en el espacio real, obligando a ingresar a éste en aquél. En último término, *Continuidad de los parques* lleva al extremo aquella consideración de Michel Butor acerca de su experiencia personal como lector del espacio del relato: *quand je lis dans un roman la description d'une chambre, les meubles qui sont devant mes yeux, mais que je ne regarde pas s'éloignent devant ceux qui jaillissent ou transpirent de signes inscrites sur la page*.

Ce volume, comme on dit, que je tiens à la main, libère sous mon attention des évocations qui s'imposent qui hantent le lieu ou je suis, me dépaysent.

Cet autre lieu ne m'intéresse, ne peut s'installer, que dans la mesure où celui où je me trouve ne me satisfait pas. Je m'y ennuie, c'est la lecture qui me permet de n'en pas sortir en chair et en os.

La lieu romanesque est donc une particularisation d'un ailleurs complémentaire du lieu réel où il est évoqué (7).

Una ligera variante presentan los cuentos *Siestas* y *El río*; en ambos es el estado de sueño de los protagonistas el que sostiene indefinidamente la ambigüedad espacial sin que Wanda pueda distinguir lo soñado de lo vivido, ni el protagonista de *El río* logre averiguar si su mujer está ahogada en el Sena o yace junto a él. Pero, además, *Siestas* presenta, aunque en menor grado que *Todos los fuegos el fuego*, lo que se denomina forma espacial, esto es, concentrar en un instante de tiempo acciones que pueden percibirse, pero no

(7) Michel Butor: *Repertoire II*, Editions de Minuit, París, 1964, p. 43.

contarse simultáneamente; así se van entremezclando en el relato los hechos del verano anterior, la escena en casa de Teresita, las palabras reconfortantes de tía Lorenza la noche de la pesadilla, etc. En *Todos los fuegos el fuego* la forma espacial resulta aún más patente al entremezclar de manera próxima a lo simétrico las dos historias, pasando indistintamente desde un circo romano a un apartamento en el París actual.

La superposición espacial como realización efectiva de un deseo virtual concurre en *Las puertas del cielo*, *La isla a mediodía* y *El otro cielo*. La presencia de Celina en *Santa Fe Palace* va precedida de una detallada descripción ambiental que nos hace ver cómo el ambiente mismo era Celina, y sin él nunca se hubiera producido su ingreso en la zona sagrada; no por ello la ambigüedad del relato es menos patente:

Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento (P, 83).

En *La isla a mediodía*, Marini logra «vivir» —a través de su pensamiento— en Xiros, tal como había deseado profundamente momentos antes de que el avión en que viajaba cayera en el mar que bañaba a Xiros. El espacio utópico hay que localizarlo en la propia mente del protagonista.

Por último, en *El otro cielo* el autor juega en cierto modo con el nominalismo: el Pasaje Güemes, en Buenos Aires, puede trasplantar al protagonista a la Galerie Vivienne, en París, y en otra época distinta en virtud de que ambas son galerías cubiertas. El pasaje de una zona a otra queda justificado por el carácter antitético de la vida bohemia en la Galerie Vivienne y la vida burguesa y familiar de Buenos Aires.

EL ESPACIO COGNOSCITIVO

Como anotamos al comienzo de este epígrafe, Greimas caracteriza el espacio cognoscitivo como el espacio interior que el sujeto se construye para sí mismo, y que por este hecho sólo es significativo para él, compuesto de parcelas del saber que ha llegado a adquirir. A su vez la dimensión cognoscitiva es el lugar de los hechos, que ya no son pragmáticos o somáticos, sino cognoscitivos.

Greimas establece toda una descripción de cómo se construye dicho espacio en *Deux amis*; no obstante, por tratarse del análisis de una obra particular, los resultados obtenidos poseen también una

validez orientada hacia esa obra; de ahí que en nuestra aplicación a ciertos relatos de Cortázar adoptemos como punto de partida los rasgos más generales presentes en la definición para llegar a una interpretación del espacio cognoscitivo tal como se manifiesta en el escritor argentino, según nuestra propia interpretación.

Liliana llorando, Cartas de mamá, La puerta condenada, Torito, Ahí pero dónde, cómo, presentan más acentuadamente que otros relatos la modalidad del espacio cognoscitivo.

En *Liliana llorando* el protagonista, desde su cama en el hospital, crea, plasmándolo en la escritura, un mundo imaginativo sobre lo que sucedería después de su muerte, anticipándose así, a través del conocimiento, a un tiempo futuro para tratar de devolverle la tranquilidad a su mujer. El límite entre el espacio en el que él se halla situado y ese otro espacio es el momento en que su mujer comienza a llorar su muerte:

Liliana llorando era el término, el borde desde donde iba a empezar otra manera de vivir (*R*, 97).

Existe un doble proceso concomitante con la actividad cognoscitiva; uno de *débrayage* o distanciamiento espacio-temporal anotado en el texto por la expresión: «O sea, que el lunes o el martes, y el lugarcito en la bóveda el miércoles o el jueves», y otro de *embrayage* o de conexión introducido por una partícula lógica: «si calmarla, si devolverla a la tranquilidad hubiera sido tan simple como escribirlo, con las palabras alineándose en un cuaderno como segundos congelados, pequeños dibujos del tiempo para ayudar el paso interminable de la tarde».

Este proceso no representa una ruptura del espacio utópico primero, sino la creación de un espacio interior utópico segundo dentro de aquél.

«En *Cartas de mamá* además de París, espacio utópico del presente, y de Buenos Aires, espacio utópico relativo al pasado, existe un espacio cognoscitivo en esa zona prohibida entre Luis y Laura en la que se ha instalado Nico. Decimos que es cognoscitivo porque no es un espacio material, sino subjetivo, es la idea que ambos sin decirselo se han ido formando a base de los remordimientos por haber traicionado a Nico. Luis, el actor principal, se muestra consciente de ello en algunos fragmentos:

Más de una vez había mencionado expresamente a Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un algodón manchado y pegajoso (*R*, 229).

Pero es sobre todo en la secuencia final, cuando Nico se ha instalado definitivamente en la casa, cuando el hecho resulta más patente:

Quizá estaba en la otra habitación o quizá esperaba apoyado en la puerta, como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en los sueños de Laura. Allí esperaría, tendido de espaldas, fumando también él su cigarrillo, tosiendo un poco, riéndose con una cara de payaso como la cara de los últimos días, cuando no le quedaba ni una gota de sangre sana en las venas (*R*, 240).

En *La puerta condenada*, Petrone va componiendo una serie de hipótesis en torno al extraño llanto de un niño en la pieza de al lado durante la noche cuando, según el gerente, estaba habitada por una mujer sola. Cuando le parece haber hallado la causa verdadera del llanto, la mujer abandona el hotel bajo su presión, y entonces ese silencio que tanto había deseado le resulta insostenible, le impide dormir, hasta que por fin oye de nuevo el llanto del niño, esta vez —suprimida la posible causa física— en su propia mente, en su imaginación.

Torito es un poco como *Liliana llorando*, pero a la inversa. Si en este último el protagonista recurre al futuro imaginado para soportar su difícil situación en el presente, en *Torito* el boxeador postrado en la sala del hospital, se refugia en el pasado para revivir los éxitos y los recuerdos agradables que lo evaden del fracaso en que lo sumió la última pelea. Tanto en uno como en otro, pasado y futuro quedan como zonas superpuestas al presente, y en *Torito* el espacio cognoscitivo utópico es como una «presentación» del pasado.

Donde la superposición espacial y el espacio cognoscitivo adquieren una mayor complejidad es en el relato titulado *Ahí pero dónde, cómo*. Aquí sí se cumple exhaustivamente ese requisito de la teoría de Greimas por el que el actor es depositario de un cierto saber; así se refleja en este segmento:

No voy a perder más tiempo; si escribo es porque sé, aunque no pueda explicarme qué es eso que sé y apenas consiga separar lo más grueso, poner de un lado los sueños y del otro a Paco (*P*, 49).

A través del sueño el protagonista entra en un espacio utópico, el de la calle Rivadavia en Buenos Aires, donde se encuentra enfermo Paco, su amigo muerto hace treinta y un años; pero ese espacio, la presencia de Paco, se superpone al espacio utópico del protagonista

en su apartamento de París; no ya como en el sueño, sino en una zona espacial indefinida:

Paco, escribiendo lo que una vez más hemos vivido juntos mientras yo dormía; si en algo puedo ayudarte es en saber que no sos solamente mi sueño que ahí, pero dónde, cómo, que ahí estás vivo y sufriendo. *De ese ahí no puedo decir nada, sino que se me da soñando y despierto, que es un ahí sin asidero; porque cuando te veo estoy durmiendo y no sé pensar, y cuando pienso estoy despierto, pero sólo puedo pensar; imagen o idea son siempre ese ahí, pero dónde, ese ahí, pero cómo* (8) (P, 51).

Hemos de puntualizar que si bien esa zona espacial a la que pertenece Paco es subjetiva del narrador, de alguna manera le viene ya dada e impuesta, de ahí que él se esfuerce en localizarla:

Mirá, a Paco no lo encontré nunca en la ciudad de la que he hablado alguna vez, una ciudad con la que sueño cada tanto, y que es como el recinto de una muerte infinitamente postergada, de búsquedas turbias y de imposibles citas. Nada hubiera sido más natural que verlo ahí, pero ahí no lo he encontrado nunca ni creo que lo encontraré. El tiene su territorio propio, gato en su mundo recortado y preciso, la casa de la calle Rivadavia, el café del billar, alguna esquina del Once (P, 55).

Pero esto ocurre en el sueño, luego sólo queda «la certidumbre de que impensablemente sigue ahí y que sufre»; la imagen se borra.

Según ha podido comprobarse, la superposición espacial coincide con el espacio cognoscitivo cuando el espacio secundario o superpuesto se sitúa en el interior del personaje, ya sea en la imaginación, en el pensamiento o en el recuerdo.

EL ESPACIO LITERARIO

No quisiera concluir sin antes hacer referencia a la utilización de una cierta forma del espacio literario denominada el espacio de la escritura, en *Bestiario* y *Ahí pero dónde, cómo*.

Gérard Genette en su artículo *La littérature et l'espace* (9) atribuye al espacio literario cuatro modalidades: la espacialidad del lenguaje, la espacialidad de la escritura, la espacialidad de las figuras y, por último, la de la literatura tomada en su conjunto como una inmensa producción intemporal y anónima. Pues bien, la segunda modalidad,

(8) Lo destacado es mío.

(9) *Figures II*, Seuil, París, 1969, pp. 43-48.

siempre subordinada al lenguaje adquiere un importante auge a partir de Mallarmé, que ha ido aumentando con el tiempo.

En *Bestiario* encontramos interferida en el relato la carta que Isabel envía a su madre contándole su vida en Los Horneros. Al comienzo de la carta ésta se ve interceptada por el relato que se inserta como desarrollando lo que Isabel quería decir a su madre:

Vos me dijiste que no debo andar haciendo. Porque Rema parecía detener, con su tersa bondad, toda pregunta (*R*, 19).

Sin embargo, los dos fragmentos que siguen, mucho más extensos, aparecen diferenciados en letra minúscula y bastardilla, contrapuntando la narración e igualmente inacabados. A nuestro juicio, la carta aparece como una expansión subjetiva de Isabel, de las emociones que siente en la extraña vida de Los Horneros. Lo mismo sucede en *Ahí pero dónde, cómo*. Este relato es fruto de lo que se denomina duplicación interior, es decir, el narrador escribe una serie de experiencias que son el relato que estamos leyendo; pues bien, estas experiencias en forma de relato se disocian a través de la escritura —por la utilización de la minúscula, de espacios en blanco y de frases sin comienzo ni fin— del resto de la narración para aproximarnos al fluir mental del narrador, a esas imágenes subjetivas que no concretiza en la escritura.

También la escritura del relato puede representarse en términos espaciales, como la forma circular de *Axolotl* y *Las babas del diablo* o la estructura en díptico de *Todos los fuegos el fuego*.

Creo que todas estas consideraciones espaciales que, por supuesto, merecerían un análisis más detallado han servido para iluminar la riqueza de composición de los relatos de Cortázar, y mostrar cómo este elemento no puede tratarse de forma aislada, sino en relación con otros elementos del relato con los que forma una red de relaciones interdependientes.

CARMEN DE MORA VALCARCEL

Departamento de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Sevilla
San Fernando, 4
SEVILLA