

Puertas y parques y ninguna flor

Un acercamiento al fantástico cortazariano a partir de la espacialidad.

María Pape

Casi 70 años después de la publicación de *La otra orilla* (1945), al enfrentarnos con los cuentos fantásticos de Julio Cortázar la pregunta sigue siendo la misma: ¿Qué es lo particularmente cortazariano? Las lecturas son numerosas, variadas y en algún punto compiten entre sí. Beatriz Sarlo en “Una literatura de pasajes”, un homenaje al escritor argentino que hace en *Espacios*, propone como clave para entender lo particularmente cortazariano el uso del espacio y especifica que es el movimiento entre espacios –el pasaje– el que produce la ficción (Sarlo, 1994: 18). Sarlo misma en aquel entonces no realizó esta lectura, pero la idea sigue siendo una idea central, especialmente en cuanto a lo fantástico. En este artículo propongo, a través de una lectura de los cuentos “Continuidad de los parques” y “La puerta condenada” de *Final del juego* (1956), al uso del espacio como la raíz misma de lo fantástico cortazariano. Al hacerlo, extenderé y profundizaré el planteo de Sarlo y donde ella en gran medida solamente propone el pasaje como el uso del espacio pondré al lado el lugar desconocido. Son dos configuraciones del espacio distintas, que no obstante son interdependientes y juntas tienen la capacidad de inquietar al lector. Reducir lo fantástico cortazariano a esta concepción sería drástico ya que lo aparta de la corriente de la que él formaba parte y de su propia producción considerada como totalidad. Por lo tanto, para terminar mostraré en una lectura de otro cuento fantástico, “Una flor amarilla”, en el cual Cortázar, a pesar de su propia concepción lo fantástico, todavía forma parte de una corriente.

Concepciones de lo fantástico. Ruptura y ambigüedad

Antes de comenzar a desarrollar lo fantástico en los cuentos de Cortázar conviene ceñir lo fantástico en términos más generales. Para comenzar con consideraciones del propio autor, Cortázar en su artículo "Del sentimiento de lo fantástico" adhiere a la definición de Roger Caillois del prefacio de *Antología del cuento fantástico* (Cortázar, 1996: 69). Caillois define lo fantástico como una intervención sobrenatural que produce terror (Caillois, 1967: 7). La condición necesaria de tal definición es la existencia de dos órdenes: un orden realista¹. y un orden sobrenatural², cuya coexistencia no resulta en una fusión armoniosa. La intervención del orden sobrenatural en el orden realista funciona como una agresión y resulta en "un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita casi insoportable en el mundo real" (Caillois, 1967: 8). De esta manera, Caillois muestra la situación paradójica de lo fantástico –por un lado dependiente del mundo real y por otro lado una agresión contra lo mismo– pero hace hincapié en la ruptura y el terror. En cambio, Irène Bessièrre en su artículo "La poética de lo incierto" hace hincapié en lo paradójico y lo ambiguo (Bessièrre, 1974: 10). Para ella lo fantástico también se constituye a partir de la coexistencia de dos órdenes, uno fantástico y otro realista. Así plantea que "el proyecto literario fantástico es, pues, antinómico por su naturaleza: debe aliar su irrealidad primaria a un realismo secundario" (Bessièrre, 1974: 16). El hecho fantástico, para ella, constituye un enigma que se intenta explicar a partir de dos probabilidades –las cuales se pueden ver análogas a los dos órdenes– una probabilidad lógica y racional y otra sobrenatural. Esto hace que las explicaciones al mismo tiempo coexistan y se anulen mutuamente y ése "compuesto de continuidad y de ruptura circunscribe el vacío que funda la posibilidad de lo fantástico" (Bessièrre, 1974: 17). El enigma nunca se resuelve (Bessièrre, 1974: 16), sino que se transforma en una suerte de agujero negro que absorbe toda explicación y genera ambigüedad. La misma ambigüedad –o vacilación entre una explicación natural y una explicación sobrenatural– que

¹ Caillois lo llama el "mundo real" y dice que se caracteriza por ser "perfectamente conocido" (Caillois, 1967: 9) y dirigido por leyes que se considere "inflexibles e inmutables" (Caillois, 1967:17)

² Caillois no lo define muy claramente, pero que se representa por seres imaginarios (Caillois, 1967: 9).

Todorov también plantea como la esencia de lo fantástico mismo (Todorov, 2006: 32). Es interesante notar que Bessière conecta esta concepción de lo fantástico con una idea de espacio. Primero, porque lo fantástico surge de un espacio conceptual ausente, de un vacío de explicación. Segundo porque propone la imagen del viaje, junto a la del pasaje, como manera de explicarlo. Así plantea que “lo fantástico nace de la amplificación del viaje; este es a la vez trayecto, observación, acción, salto hacia delante y pasaje a lo desconocido” (Bessière, 1974: 19). Más allá de los dos órdenes, de las dos lógicas coexistentes que mencionan tanto Callois como Brèssiere, es este vínculo entre lo fantástico y el espacio y entre lo fantástico y el pasaje, lo que analizaré en la obra de Cortázar.

Lecturas. La especialización de la ficción fantástica

El espacio en “Continuidad de los parques” y “La puerta condenada” desempeña una parte muy importante, pero de dos maneras distintas: por un lado como un pasaje y por el otro como un vacío, un lugar desconocido. Estas dos formas sin embargo están íntimamente conectadas ya que, por un lado, lo desconocido sólo es inquietante mientras haya un pasaje a lo conocido que hace su intervención posible. Y por otro lado el pasaje, como indica Bessière, tiene intrínseca la idea del trayecto a lo desconocido. Cada uno de los cuentos, como se verá, pone el énfasis en una de las concepciones: “Continuidad de los parques” en el pasaje y “La puerta condenada” en el espacio desconocido.

Continuidad de los parques “Continuidad de los parques” está claramente estructurado alrededor de la coexistencia de dos órdenes. Un orden realista representado por el mundo del hombre lector y otro sobrenatural, en este caso ficticio, representado por el mundo de la novela que lee el lector. Lo fantástico se manifiesta, en concordancia con la concepción de Caillois – en la intervención del orden sobrenatural en el orden realista – en el pasaje que el amante por lo visto emprende del mundo de la novela al mundo del lector. Sin embargo, en este caso la intervención posible no es lo fantástico en si mismo sino que lo fantástico es el pasaje que hace posible la intervención. El cuento subraya la importancia del pasaje desde el principio, pues empieza con un viaje

en tren que por definición es un movimiento de un lugar a otro. Durante este viaje el hombre se pone a leer una novela, que volverá a abrir en su sillón: de esta manera se conectan la literatura y el pasaje. Cuando el hombre en su sillón vuelve a abrir la novela la lectura se propone como un pasaje análogo al viaje en tren, no desde un lugar a otro, sino desde un orden a otro, de tres dimensiones a dos dimensiones. Como un viaje en tren en el cual se puede ver el paisaje pasar fuera de las ventanas, la transición del hombre al mundo de su novela también pasa gradualmente.

Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (...) más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entrababa la mujer (...) (9)

En nada más que tres frases se es testigo de la transición del mundo del hombre al mundo de su novela. El hombre con cada línea se va alejando de lo que lo rodea a medida que va entrando en la lectura y, a su vez, la lectura toma forma y solidez. Esta transición minuciosa subraya la importancia del pasaje: el pasaje del hombre al mundo de su novela es de hecho una intervención en el otro orden. Al principio este pasaje no resulta paradójico a un lector de ficción ya que éste, por su lectura de "Continuación de los parques", está reflejando al hombre que en el cuento lee su novela. El lector va al mundo del cuento donde junto con el hombre va al mundo de la novela y así se crea una cadena de pasajes. El escándalo de la razón viene cuando el lector cree reconocer al hombre leyendo la novela en su sillón como la víctima del crimen sobre el cual está leyendo. Esta posible intervención produce espanto, no solo por la paradoja que constituye una intervención de la ficción en el mundo real y por la amenaza al lector de la novela, sino también porque esta posible intervención hace visible la paradoja de la primera intervención: la intervención del lector en la ficción. Lo realmente fantástico es la posibilidad de un pasaje entre mundos, la continuidad de los parques ³. Cabe hacer una última consideración antes de continuar con el análisis de los cuentos. A pesar de que la imagen central

³ Por este foco sobre la figura del lector y al proceso de la lectura se puede ver al cuento

de “Continuidad de los parques” es el pasaje, la concepción del espacio como un lugar desconocido está también presente. Al nivel de la trama aparece de manera indirecta: la sorpresa del lector al final del cuento, su espanto, y así el impacto de lo fantástico se logra porque el lector, siguiendo al amante, no conoce su destino final, pues, el pasaje – en concordancia con lo que indica Brèssiere – por definición lleva a un lugar, hasta la llegada, desconocido. Al nivel del lenguaje el lugar desconocido aparece en forma de una elipsis. El cuento termina en el momento en que el amante de la novela, con el cuchillo en la mano, llega a lo que parece ser el hombre del comienzo. Nunca se llega a saber si lo mata o no, ni siquiera si realmente es el mismo hombre que empieza a leer la novela al comienzo. El papel blanco después del último punto se vuelve un espacio vacío que genera ambigüedad, sugestivo y aun está limpio. Será exactamente este tipo de espacio que caracteriza “La puerta condenada”.

La puerta condenada En *La puerta condenada* lo fantástico se manifiesta a través del llanto perturbador que viene de la habitación al lado de la habitación donde el protagonista Petrone está alojado en el hotel Cervantes. La habitación –a la cual Petrone no tiene acceso– es un espacio desconocido y un vacío en el conocimiento. En consecuencia el llanto que viene de ahí se convierte en la representación de lo desconocido con lo cual sus ondas sonoras funcionan como una intervención del otro orden en el orden conocido. Confrontado con este orden desconocido Petrone reacciona con generar una hipótesis tras otra sin poder rechazar ninguna ⁴, así se contradigan entre ellas. Su razonamiento

como una meta-reflexión sobre la lectura de la literatura fantástica. El lector del cuento es una imagen típica del lector burgués que sentado en su sillón, con la espalda a la puerta para evadir cualquier indicio de la posibilidad intrusión, goza de una lectura liviana sobre amantes. Mario Goloboff plantea, primero, que este cuento es una crítica de la lectura burguesa (Goloboff, 2004: 284), lo cual parece muy probable ya que el lector termina amenazado de su propia lectura; y segundo, que Cortázar allí propone otra mirada sobre la lectura. Es decir, reemplaza la idea de una lectura burguesa pasiva con la idea de una lectura curiosa que investiga las posibilidades de las puertas, en vez de darles su espalda. De esta manera Cortázar desde la ficción devuelve una mirada crítica al lector y así abre otro pasaje. Asimismo, conecta lo fantástico con la literatura y apunta a este como su lugar verdadero.

⁴ Al comienzo piensa que la señora que supuestamente vive al lado quizá esté cuidando a un niño de alguna parienta o amiga (45), después que se trata de “un juego ridículo y monstruoso que no alcanzaba a explicarse” (48), más tarde que todo aquello es “un secreto culto de muñecas” (48) o “una inventada maternidad a escondidas” (48). Al parecer debería ser fácil rechazar la primera hipótesis de que la mujer cuida al niño a una parienta o amiga,

pierde toda capacidad explicativa frente a lo desconocido por lo que el llanto termina cuestionando el propio orden conocido. Así, el espacio desconocido detrás de la puerta condenada, igual que el papel blanco detrás del último punto en “Continuidad de los parques”, se muestra como generador de ambigüedad. A pesar de que la concepción del espacio más llamativa en “La puerta condenada” claramente es la concepción del lugar desconocido, la concepción del pasaje también está muy presente. El hotel en que Petrone se aloja se conecta desde el principio con la transición ya que se lo recomienda un conocido al cruzar el río⁵. Dentro del hotel también abundan símbolos del pasaje como varias puertas, las dos ventanas de la habitación de Petrone, el ascensor entre otros. Si bien son todas cosas que pertenecen a un hotel, lo llamativo es que el que narrador se moleste en comentarlas una por una y no se detenga en otras. Por último, la mención frecuente de la hora de transición como “la caída de noche” (42), “al caer la noche” (43), “esa hora *entre* noche y día” (48. itálicas añadidas) es decir, como espacio intermedio, muestra que también se le da mucha importancia al pasaje en todo el cuento desde el principio. La puerta condenada es el símbolo máximo del pasaje. Para comenzar, es importante notar que el sonido sólo viene a través de la puerta condenada porque “de no haber estado allí la puerta condenada, el llanto no hubiera vencido las fuertes espaldas de la pared” (45). Por otra parte, el narrador comenta que “alguna vez la gente había entrado y salido por ella (la puerta condenada), *dándole vida una vida que todavía estaba presente* en su madera tan distinta de las paredes” (44. itálicas añadidas). El narrador termina atribuyéndole una vida a la puerta. Esto cobra aún más fuerza en la descripción del llanto que “no era un llanto fácil de confundir, más bien una serie irregular de gemidos muy débiles” (45). La palabra “gemidos” viene del verbo “gemir” y así el llanto se asocia con la puerta misma. Además, cuando la tercera noche Petrone hace que el llanto pare lo hace pegándose a la puerta y imitando “en falsete, imperceptiblemente, un quejido como el que venía del otro lado” (49). A raíz de lo

no obstante, Petrone no lo hace. Después de la segunda noche ahora seguro de haber oído el llanto Petrone lo comenta al gerente que lo rechaza. Petrone no lo cree sin reservas y plantea que le está mintiendo (46), pero la noche siguiente se da cuenta de que no cree en la mujer y el niño (48). Así vacila entre creer en el gerente y en la mujer y el niño sin resolver la ambigüedad nunca.

⁵ Se puede anotar que en ambos cuentos los elementos generadores de inquietud –la lectura en el caso de “Continuidad de los parques” y el hotel en el caso de este cuento– aparecen en momentos de pasaje.

antedicho se puede ver que Petrone no se está comunicando con nadie al otro lado, sino con la puerta misma. Esto lleva a pensar que lo que realmente lo mantiene despierto es tanto lo desconocido representado por el llanto como el pasaje posible a lo desconocido representado por la puerta^{6 7} .

Después de demostrar cómo se puede ver el uso de espacio como la raíz misma de lo fantástico en “Continuidad de los parques” y “La puerta condenada” queda comentar que no son los únicos que se dirigen según esta concepción, sino sólo son representativos. Así “La noche boca arriba” es otro ejemplo de un cuento cuyo fantástico surge del pasaje. En él un motociclista tiene un accidente y termina en el hospital donde por una oscilación entre vigilia y lo que al comienzo parece ser sólo un sueño pasa al mundo del “sueño”, un mundo azteca. “Lejana” es un ejemplo de lo mismo. En este una chica de la clase media duerme y piensa tanto en una mujer mendiga que al encontrarla acaba convirtiéndose en ella. Acá el concepto del pasaje no es igual de evidente, pero como Sarlo apunta ser otro sólo es posible “porque es posible transcurrir entre espacios” (Sarlo, 1994: 18) con lo cual la transformación en otro no es más que un intercambio de espacio, un pasaje. Por otro lado, “Casa tomada” es principalmente otra representación del espacio vacío como lo inquietante y sugestivo. Es el cuento de dos hermanos que viven en una casa

⁶ De hecho, se ve la misma idea de la puerta como el símbolo de la irrupción, de la intrusión en “Continuidad de los parques” cuando el narrador comenta que el hombre está sentado “en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones” (9).

⁷ Es llamativo que el lugar de lo fantástico se presenta como irremediamente literario dado que el hotel se llama Cervantes lo cual puede ser una referencia a Miguel de Cervantes Saavedra y al *Quijote*. Además, esta referencia lleva nuevamente a una meta-reflexión acerca del lugar del lector. Don Quijote es sobre todo un lector que, por su lectura de libros de caballerías, enloquece. Su locura consiste en parte de apropiarse de las costumbres de los libros y de creerse un caballero medieval. Se puede ver Petrone como un paralelo a Don Quijote por más que no esté loco, pues, como lector de novelas policiales (50) se ha apropiado de los métodos de los detectives y, como se dijo, pasa el tiempo proponiendo hipótesis. De hecho, Bessière plantea una idea similar al proponer que lo fantástico “en vez de extraer su argumento de la derrota de la razón, lo hace de la alianza de la razón con lo que ésta rechaza habitualmente” (Bessière, 1974: 10). Es decir, la ambigüedad de lo fantástico resulta del uso vano de los métodos del policial. Así, se puede ver a Petrone no sólo como el modelo del lector de policiales, sino también como el modelo del lector ideal de la literatura fantástica. Mientras Cortázar en “Continuidad de los parques” critica el lector burgués, aquí propone un modelo de lector ideal, con lo cual vuelve a abrir un pasaje al lector.

y al escuchar ruidos indeterminables desde dentro por miedo van cerrando las puertas hasta que terminan en la calle. Sin embargo, al mismo tiempo se puede ver “Casa tomada” como otro ejemplo de la puerta como la representación de la posibilidad de intrusión y así de la conexión entre lo desconocido y el pasaje.

Si volvemos a la concepción de lo fantástico de Caillois llama la atención que la intervención sobrenatural, para él esencial, en los cuentos mencionados no parece ser el quid de lo fantástico sino más bien sólo el síntoma de lo mismo. En cambio, la concepción de Bessiére parece ser más cercana a la representación de lo fantástico que vemos en estos cuentos ya que hace hincapié en la ambigüedad irremediable y propone al vacío sugestivo como la raíz de lo fantástico. Esta ambigüedad e incertidumbre que subraya Bessiére, es, propone Rosalba Campra, llevada a sus extremas consecuencias el fundamento de lo que denomina el fantástico contemporáneo (Campra, 1996: 213). Campra distingue entre un fantástico canónico cuyo problema es creer o no creer en la aparición de lo fantástico y un fantástico contemporáneo que va más allá y parece cuestionar la aparición misma (Campra, 1996: 213). Campra plantea a Cortázar como representante de este fantástico contemporáneo en función de su uso del espacio vacío, desde un nivel estructural, para generar este cuestionamiento. Si bien siempre se puede discutir el planteo que hace Campra de la innovación frente de la tradición, su observación acerca de la ambigüedad radicalizada de Cortázar es acertado. “Continuidad de los parques” y “La puerta condenada” se pueden tomar como ejemplos claros de este fantástico radicalmente ambiguo, que utilizan al espacio de modo estructural. En “La puerta condenada” evidentemente no se trata de convencer al lector del llanto, sino en plantearle la inquietud de qué es el llanto – ¿es un llanto natural de niño o un llanto más bien simbólico de la puerta?– y de dónde viene – ¿viene de la habitación al lado o de la puerta misma?–. Así, el cuento genera una ambigüedad en cuanto a la aparición misma de lo fantástico. Lo mismo pasa en “Continuidad de los parques” ya que tampoco se trata de creer en la transición pues no sabemos con claridad qué está pasando. Lo fantástico es, en ambos casos, lo cuestionado, lo ambiguo, lo posible. Un efecto que Cortázar logra a través de su uso del espacio.

Cortázar y el corriente: “Una flor amarilla”

Sin embargo, no sólo se puede ver lo fantástico de Cortázar como un fantástico radicalmente ambiguo y particular apartado de la corriente de la época. En el mismo libro, *Final del juego*, encontramos el cuento “Una flor amarilla” en el cual aparece un fantástico menos radical – según Campra, más canónico – que se ve más cercano al fantástico que conocemos de Bioy Casares y Borges. “Una flor amarilla” plantea la teoría que somos todos inmortales. Nuestra vida se repite después de nuestra muerte con variaciones en la vida de otros que nos siguen. Un pobre hombre desafortunado lo piensa cuando se enfrenta con su sucesor aparente; Luc, un chico que le parece como una gota de agua a otra. Luc es la imagen viva de su inmortalidad como de su fracaso eternal y así cuando se muere Luc la ambigüedad se genera⁸, pero en eso no consiste lo fantástico. En cambio, lo fantástico consiste en la hipótesis filosófica –de que somos inmortales porque alguien nuevo va a repetir la estructura de nuestra vida– y su representación en Luc como la repetición del hombre. Por consiguiente, el espacio aquí no es la raíz de lo fantástico y cuando algo “se abrió paso” (86) no es a otro mundo, sino a la casa de Luc, un pasaje absolutamente normal. Aunque se puede ver la coexistencia del hombre y Luc como un traspaso de límites, con tal que aceptemos la teoría filosófica, no es este pasaje lo que crea lo fantástico, sino sólo que lo hace visible. En oposición a lo fantástico de “Continuidad de los parques” y “La puerta condenada” lo fantástico aquí invita al lector a creer o no creer ya que propone explicaciones por lo que sucede. La primera, que ésta teoría filosófica es cierta y que lo fantástico es real. Esta explicación se plantea desde la primera línea, en la que el narrador manifiesta que “parece una broma, pero somos todos inmortales” (85) con lo cual toma por verdadera la historia del hombre. La segunda, que el hombre está loco y que todo por lo tanto es un invento. Esta es una posibilidad que no se propone antes del final cuando el narrador comenta que

⁸ Cuando Luc se enferma el hombre se encarga de su medicina y cuenta que “en una casa como ésa donde el médico entra y sale sin mayor interés, nadie se fija mucho si los síntomas finales coinciden del todo con el primer diagnóstico (...)” (91). Esto indica que había una incoherencia entre los síntomas de la enfermedad y la razón por la cual murió Luc. Además, poco antes, el hombre después de contar de su desesperación causada por la revelación dice: “(...) ahora se ríen de mí cuando les digo que Luc murió unos meses después, son demasiados estúpidos para entender que...” (91). En las dos citas algo queda eludido. Es decir, no se sabe si el hombre mató a Luc, pero el lector tiene que suponerlo.

en sus ojos “brillaba una fiebre que no era del cuerpo” (92). De este modo el dilema al parecer se presenta como una cuestión de creer o no creer. No se propone la ambigüedad radical, sino que se apuesta al fantástico de Borges y Bioy. Esto último se ve claramente si comparamos lo fantástico en “Una flor amarilla” (1964)⁹ con otras representaciones de lo fantástico de la época. En la novela *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares el pasaje está presente en la llegada del prófugo venezolano a la isla aislada, pero como en “Una flor amarilla” sólo sirve para descubrir lo fantástico. Lo fantástico surge de una idea filosófica, la idea de la inmortalidad alcanzada por la repetición y la posibilidad de que esta repetición sea mecánica. En “El perjurio de la nieve” (1948) Bioy Casares propone una idea muy similar cuando el padre de una chica enferma prolonga su vida congelando el paso de tiempo a través de repetir el mismo día una y otra vez. De vuelta lo fantástico surge del planteo de la inmortalidad lograda a través de la repetición, sólo esta vez la repetición no es mecánica sino práctica. Aún el pasaje sirve la misma función de revelar lo fantástico. El intruso viene de afuera, entra en el mundo de la familia rompiendo con la minuciosa repetición y así descubre la inmortalidad. Una idea parecida se ve en “Las ruinas circulares” (1941) de Borges en el cual un soñador crea a otro soñador en una cadena posiblemente infinita. Aquí la repetición es también esencial. Como en las otras narrativas mencionadas consiste de acciones, pero como en “Una flor amarilla” y en contraste con *La invención de Morel* y “El perjurio de la nieve” también de personas. Como en los cuentos de Bioy el pasaje existe ya que el hijo creado en sueños entra en el mundo del soñador, pero no es la raíz de lo fantástico sino que ella es el planteo de la línea infinita de soñadores¹⁰. Así lo fantástico que vemos en “Una flor amarilla” semeja más a lo fantástico de la época que lo que vemos en los otros dos cuentos leídos de Cortazar. Sin embargo, hay

⁹ Final del juego se publica por la primera vez en 1956, pero “Una flor amarilla” no se agrega antes de 1964 en la segunda edición.

¹⁰ A pesar de que tanto los cuentos de Bioy como el de Borges tratan de un tema espacial y un pasaje desde un orden a otro, no es de lo espacial que surge lo fantástico. Eso es el caso aún en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941) de Borges, un cuento que directamente trata de una cuestión espacial: la posibilidad de mundos ficticios, la coexistencia de un mundo ficticio y el mundo real y el pasaje – en forma de objetos – entre estos mundos. Lo que distingue a Borges de Cortazar es que Borges plantea la existencia de varios mundos y usa el pasaje como la prueba de eso, pero no da importancia a la espacialidad en sí misma. El pasaje no es lo perturbador si no la teoría.

diferencias importantes. Mientras que lo fantástico en *La invención de Morel* y *“El perjurio de la nieve”* se explica en gran parte nada se explica en *“Una flor amarilla”*. La idea filosófica se propone, pero no se explica, lo que genera ambigüedad. Además, mientras que en *“Las ruinas circulares”* y *“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”* la existencia de lo fantástico se da por sentado¹¹, en *“Una flor amarilla”* al final todo está puesto en duda. Se da la posibilidad de que no es un “pliegue del tiempo” (87) que lo hizo posible para el hombre encontrarse con su repetición, sino que el hombre es un muerto vivo. Esta posibilidad se plantea desde la segunda frase en la que el narrador dice que conoce al único mortal, pues, el hombre puede demostrarse mortal tanto por su cuento como por estar muerto (85). Otra pista es que el narrador no le siente “ese olor que es la firma de Paris” (85). El olor de Paris es lo que se pega a la ropa, al pelo y a la existencia si se vive en una ciudad: es un símbolo de la vida. Pero este hombre que vive en Paris y aún pasa sus días bebiendo “para olvidar” (85), no lo tiene. Además es un tipo “de cara reseca y ojos tuberculosos” (85). La cara resaca llama la atención como un contraste al alcohol que está tomando y es exactamente el tipo de cara que tiene un muerto después de un tiempo. Los ojos tuberculosos a su vez hacen pensar en una enfermedad. La posibilidad de que el hombre sea un muerto vivo crea una ambigüedad que alcanza otro nivel que la ambigüedad que vemos en las narrativas mencionadas de Bioy y Borges porque exactamente no es una cuestión de creer o no creer en lo fantástico, sino una cuestión de su existencia misma. Así *“Una flor amarilla”* demuestra como Cortázar sigue la corriente de su época al mismo tiempo que se destaca a través de un fantástico radicalmente ambiguo.

Conclusión

La lectura de *“Continuidad de los parques”* y *“La puerta condenada”* apunta al uso de espacio como la raíz misma de lo fantástico cortazariano. Al parecer los cuentos y su tratamiento del espacio son muy distintos: donde en uno el espacio se representa como un pasaje entre el mundo real y el de la ficción y en el otro se representa como el espacio desconocido detrás de la puerta

¹¹ Es cierto que el narrador en *“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”* está escéptico frente a la existencia de Tlön, si bien hay pruebas de su existencia en forma de objetos de materiales desconocidos.

condenada. Los dos cuentos se escriben a partir de una tensión entre dos órdenes, en “Continuidad de los parques” el orden del “mundo real” y el orden del “mundo de la ficción” y en “La puerta condenada” entre el orden del mundo conocido y el orden de lo desconocido. Por un lado, la raíz de lo fantástico es, en ambos casos, la posibilidad de un cruce de estos límites no-cruzables realizado por un pasaje. En “Continuidad de los parques” el cruce espanta en su posible realización y en “La puerta condenada” inquieta con su mera posibilidad. Por otro lado, la raíz de lo fantástico, en ambos casos, es lo desconocido. En “Continuidad de los parques” lo desconocido se representa tanto por el papel blanco al final del cuento como por el fin del viaje, desconocido hasta la llegada. En “La puerta condenada” es la habitación al lado que como un vacío de conocimiento lo que genera una ambigüedad insoluble. Cada cuento hace hincapié en su versión de la relación entre el espacio y lo fantástico, pero al mismo tiempo muestran a las dos formas como íntimamente conectadas e interdependientes. Además, si consideramos otros cuentos de Cortázar se ve que la conexión entre el uso del espacio y de lo fantástico no es excepcional, sino que se repite y así invita a estudios adicionales. No obstante, es importante tener en cuenta que esta versión de lo fantástico espacializado no es la única versión de lo fantástico de Cortázar como lo fantástico en por ejemplo “Una flor amarilla” surge a partir de una idea filosófica lo cual concuerda con lo fantástico de Borges y Bioy. Asimismo, es esencial tener en cuenta que lo espacial no es un tema fundamental sólo para Cortázar sino también para Bioy y Borges, pero que la diferencia consiste en la importancia que ésta espacialidad tiene para la creación de lo fantástico. Lo espacial no es sólo un tema en la obra de Cortázar, sino que es la raíz de un fantástico radicalmente ambiguo. Es lo particularmente cortazariano.

Bibliografía

Literatura primaria

BIOY CASARES, Adolfo (2009). *La invención de Morel*. Buenos Aires, Emecé.

BIOY CASARES, Adolfo (1970). "El perjurio de la nieve", en *La trama celeste*. Buenos Aires, Sur.

BORGES, Jorge Luis (2011). "Las ruinas circulares" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Obras completas 1*. Buenos Aires, Sudamericana.

CORTÁZAR, Julio (1996). "Del sentimiento de lo fantástico", en *La vuelta al día en ochenta mundos (primer tomo)*. México, Siglo XXI.

CORTÁZAR, Julio (2011). *Bestiario*. Buenos Aires, Santillana Ediciones Generales, S.L.

CORTÁZAR, Julio (2011). *Final del juego*. Buenos Aires, Santillana Ediciones Generales, S.L.

Literatura secundaria

BESSIÈRE, Irène (1974). "El relato fantástico. La poética de lo incierto". Original: "Le récit fantastique. La poétique de l'incertain", en *Thèmes et textes*. Paris, Larousse.

CAILLOIS, Roger (1967). "Prefacio", en *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires, Sudamericana.

CAMPRA, Rosalba (1996). "Fantasma, ¿Estás?", en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio Internacional, Vol. I*. Madrid, Fundamentos.

GOLOBOFF, Mario (2004): "Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar", en Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé.

SARLO, Beatriz (1994). "Una literatura de pasajes", en *Revista Espacios de crítica y producción* N°14 (Agosto), Buenos Aires, Facultad de filosofía y letras – Universidad de Buenos Aires.

TODOROV, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paídos.