

UNA LECTURA DE “FIN DE ETAPA”: LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS COMO DETONANTE DE LO FANTÁSTICO

MARYAM HAGHROOSTA

Universidad de Teherán

Resumen: Este artículo trata de analizar la estructura espacial del cuento “Fin de etapa” a partir de las oposiciones binarias articuladas en el mismo, con el fin de llegar a una comprensión integral del texto y acercar sus significaciones socioculturales.

Resumo: Este artigo trata de analizar a estrutura espacial do conto “Fin de etapa” a partir das oposicións binarias articuladas no mesmo, co fin de chegar a unha comprensión integral do texto e achegar as súas significacións socioculturais.

Abstract: This paper analyses the space structure of the tale “Fin de etapa” From the binary oppositions articulated in the same, with the end to arrive to an integral understanding of the text and approach his sociocultural meaning.

Palabras clave: “Fin de etapa”. Espacios. Significaciones socioculturales. Valores axiológicos. Oposiciones binarias.

Palabras chave: “Fin de etapa”. Espacios. Significacións socioculturais. Valores axiolóxicos. Oposicións binarias.

Key Words: “Fin de etapa”. Spaces. Socio-cultural meanings. Axiological values. Binary oppositions.

INTRODUCCIÓN¹

Considerado un maestro del cuento fantástico, Julio Cortázar no deja, sin embargo, de posicionarse con reservas en relación con esta etiqueta. Según él mismo explica: “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre. . .”.² A pesar de ello, el término le parece más apropiado que el de realismo. Así, en una entrevista que le realizó el conocido narrador argentino Osvaldo Soriano, Cortázar respondió acerca de su obra que: “Me molestaría mucho [. . .] si alguien, tontamente, me calificara de escritor realista. [. . .] Si me califican como realista

¹Este artículo forma parte de la investigación número 1301004/1/3 aprobada por el consejo investigativo de la Facultad de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Teherán realizada por la autora.

²Julio Cortázar: “Algunos aspectos del cuento”, en *Las armas secretas y otros relatos*, La Habana: Casa de las Américas, 1999, p. 374.

[...] con un sentido de la realidad muy agrandado, muy enriquecido, no me molesta”.³

Cortázar, efectivamente, cree que la realidad puede ampliarse hasta abarcar determinada dimensión fantástica. En su obra, lo fantástico y lo insólito se establecen dentro de la realidad cotidiana, y los hechos extraordinarios no son más que una forma de manifestarse la relación entre esas dos dimensiones del mundo.⁴ Además, el elemento fantástico presenta un vínculo fuerte con el espacio, que, en la mayoría de sus relatos, no es un elemento pasivo, sino que cobra vida y cumple funciones y sentidos muy importantes, tanto que puede llegar a constituirse, propiamente, como uno de los factores creadores de lo fantástico. No tiene que sorprender, por tanto, el sumo cuidado y la enorme destreza puesta por el escritor en su configuración, por lo que este sistema narrativo contribuye notablemente a reforzar los códigos, los valores y el sentido del mundo representado. Por otra parte, para Cortázar, el espacio no es una categoría limitada. La propia noción de límite fue cuestionada por él en diversas ocasiones, por ejemplo en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde afirma: “Nunca me convenció Kant de que estábamos limitados”.

En consonancia con estas peculiares concepciones, los personajes rompen los límites, van más allá de las fronteras espaciales y realizan encuentros en otros lugares sin grandes dificultades.

Entendiendo el modelo espacial de los cuentos del escritor, en muchos de ellos, como el eje en torno al cual aparecen las características no espaciales definidoras del relato, se comprende que sea a través de la singular

³“Julio Cortázar: ‘Lo fantástico incluye y necesita la realidad’”, *El País*, 25 de Marzo de 1979. Osvaldo Soriano y Norberto Colominas.

⁴Al respecto de estas cuestiones resultan interesantes las reflexiones realizadas por Cortázar en “Del sentimiento de no estar del todo” y “Del sentimiento de lo fantástico” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid: Siglo XXI, 1980, I, 32-42 y 69-76, respectivamente). Véase también Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos, 1983.

conformación de los espacios (lugares, zonas, direcciones, puntos cardinales, regiones, etc.) que se pongan de relieve los problemas cotidianos y los valores concurrentes en los textos. En general, se puede decir que existe una sistematización perceptible y programática del espacio presentado, y esto nos ayuda a discernir las connotaciones socioculturales y los valores implícitos en la obra del escritor. De ese modo, sentimos la obligación de salir del mundo interior de la estructura textual en dirección a los sistemas semánticos culturales para arribar a una comprensión integral de la obra.

EL RELATO

Reflexionaré, como muestra de lo dicho, sobre "Fin de etapa", uno de los cuentos del último libro de Julio Cortázar, *Deshoras*, publicado en 1982, el año de la muerte de Carol Dunlop.⁵ En sus conversaciones con Omar Prego, explica Cortázar que en los años anteriores a la muerte de Carol, época en que se escribieron los cuentos de este libro, estaba muy enfermo y fueron días muy malos para él.⁶ Comenta: "Yo estoy ahora bajo el influjo de una mala constelación. Y esto dura ya años. Espero que cambie".⁷

En "Fin de etapa", como en otros relatos, Cortázar parte de la realidad cotidiana de un personaje, en este caso femenino, y la combina con elementos que calificaríamos de fantásticos. Diana, una mujer fracasada en su amor, está viajando en automóvil y se detiene en un pueblo. Después de descansar en un café, comienza a recorrer el pueblo y llega a un pequeño museo en el cual aparecen expuestos unos cuadros cuyo tema es el "de una mesa

⁵Escritora y fotógrafa (1946-1982). Fue la segunda esposa de Julio Cortázar, con quien realizó el viaje que dio lugar a *Los autonautas de la cosmopista* (Buenos Aires: Muchnik Editores, 1983).

⁶A propósito de estas circunstancias, y en relación con el desenlace del cuento, se pregunta Jaime Alazraki: "¿es una reflexión sobre la cruelmente prematura y nunca aceptada muerte de Carol, su compañera? ¿Es un anticipo de su propia muerte que andaba por ahí?" (En "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, 32).

⁷Omar Prego, *La fascinación de las palabras, conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Editorial Muchnik, 1985, p. 16.

desnuda o con un mínimo de objetos, violentamente iluminada por una luz solar rasante”.⁸ Visita las dos primeras salas y, sin poder entrar en la última, en la que se encuentra solamente un cuadro (que es también el último cuadro), tiene que salir del museo porque este cierra al mediodía. Continúa su recorrido por el pueblo y llega a una casa abandonada cuyo interior es muy similar al espacio representado en los cuadros del museo. En esa casa hay tres habitaciones: en las dos primeras, una mesa también iluminada por una luz solar rasante; en la tercera, la protagonista ve una mesa y una silla. Se sienta en ella y se fuma un cigarrillo. Entonces sale de la casa, va otra vez al museo y entra en la última, la tercera, habitación. Ahí observa, en el último cuadro, a una mujer sentada en una silla frente a una mesa. Diana se da cuenta de que la mujer está muerta. Sale del museo y también del pueblo, pero ya en la carretera decide regresar a la casa y entrar en la tercera habitación. Se sienta otra vez en la silla y empieza a fumar un cigarrillo. Al final del cuento, ella, en la misma posición que la mujer del cuadro, parece estar también muerta: “Sentarse otra vez para fumar un cigarrillo, apoyándose de lado para evitar el embate de la luz de la ventana.”(32)

En ese momento ocurre lo fantástico en el relato. Según Omar Prego:

[...] cuando la mujer regresa al pueblo no vuelve al museo, sino a la casa que está representada en los cuadros. Y es ahí donde, a mi juicio, se produce el deslizamiento hacia lo fantástico.⁹

De ese modo, la mujer, a través de los cuadros, va hacia un destino que la conduce a la muerte. En palabras del propio Julio Cortázar: “[...] la mujer vuelve al museo y en ese último cuadro, en esa última sala, encuentra su destino”.¹⁰

⁸Julio Cortázar, *Deshoras*, México: Editorial Nueva Imagen, 1983, p.23. A partir de ahora todas las referencias al cuento se harán por esta edición y las páginas aparecerán directamente entre paréntesis.

⁹Omar Prego, *La fascinación de las palabras...*, *op.cit.*, pp. 70-71.

¹⁰*Ibíd.* p. 70.

Por otra parte, en esta escena se produce una ambigüedad que perturba a quien lee el relato debido a la indecisión del personaje ante la opción de marcharse o de permanecer en la casa abandonada: "Podía irse cuando quisiera, por supuesto, y también podía quedarse..." (32)

En principio, todo en el cuento es real y cotidiano: viajar en automóvil, almorzar, pasear por un pueblo, contemplar los cuadros en un museo. Pero en el momento en que la protagonista se convierte en la figura del cuadro, irrumpe lo fantástico, algo que comienza a ponerse ya de relieve cuando en los cuadros, y también en la casa, se describen la luz y las sombras de una manera ciertamente extraña. Omar Prego lo comenta del siguiente modo:

De entrada, en la primera sala del museo se nos habla de "cuatro o cinco pinturas que volvían sobre el tema de una mesa desnuda o con un mínimo de objetos, violentamente iluminada por una luz solar rasante". Y más adelante la mujer, Diana, dice "Hay algo en la luz". (...) "esa luz que entra como una materia sólida y aplasta las cosas". Y cuando encuentra la casa que reproducen los cuadros en el museo, lo primero que se indica es la ventana que deja "entrar la cólera amarilla de la luz aplastándose en el muro lateral", mientras que en la realidad de afuera de la casa el sol cae casi a pico. Y es ahí donde se ingresa realmente al terreno fantástico...¹¹

Recuérdese que el museo se cerraba al mediodía por ser la hora del almuerzo y que por este motivo Diana sale del museo y se encuentra con la casa abandonada. Durante el mediodía el sol cae de modo directo y los objetos no tienen sombras, pero la protagonista es testigo de las sombras del objeto que hay en la casa. Este es un indicio de la presencia de lo fantástico y de la irrealidad en el cuento. Sobre esto explica Cortázar: "En el cuento las sombras —en los cuadros, en la casa— corresponden a una altura del sol que no es la verdadera".¹²

Puede resultar interesante mencionar que, según Cirlot (en su *Diccionario de símbolos*):

¹¹*Ibíd.* p. 74.

¹²*Ibíd.* p. 74.

Como el sol es la luz espiritual, la sombra es el “doble” negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un alter ego, un alma, idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas.¹³

Según esta noción, se sugeriría que la protagonista se acerca a su alter ego, a su sombra y, por fin, a su muerte. Por eso, a través de la sombra nos percatamos de que Diana ha muerto, cuando se dice que “la luz del sol iba subiendo por la pared, alargando más y más la sombra de su cuerpo, de la mesa y de la silla.” (32)

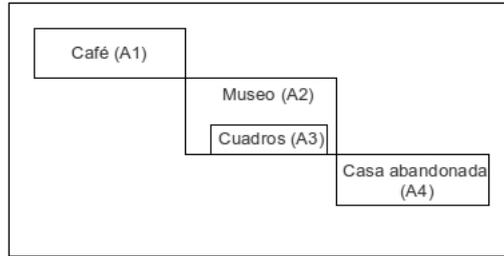
En algunos pueblos africanos, la sombra se considera “como la segunda naturaleza de los seres y las cosas, generalmente ligada a la muerte. En el reino de los muertos no se alimentan más que de la sombra de las cosas, se lleva una vida de sombra”.¹⁴

En el relato, el espacio desempeña un papel enormemente relevante. Hay un espacio principal que contiene otros varios. El espacio fundamental es el pueblo, a donde llega la protagonista, y está descrito en el texto principal que modela la realidad de esa protagonista. Es caracterizado como un lugar alejado de sus angustias y donde hace un alto para descansar durante el viaje: “para Diana ese pueblo de nombre anodino era otra pequeña marca en el mapa de la provincia, lejos de la ciudad en la que dormiría esa noche...” (21)

Designaremos a este lugar, es decir, el pueblo, como plano A, que contiene otras zonas espaciales (o subespacios), como queda reflejado en el gráfico:

¹³Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor, 1992, p. 419.

¹⁴Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1986, p. 956.



El primero de los subespacios es el café (A₁) que la protagonista encuentra a la entrada del pueblo. Es un lugar agradable y apacible; la protagonista encuentra allí a personas contentas y llenas de vida, que “sentían en la piel una frescura de sombra” (22)

El segundo subespacio es el museo (A₂), un lugar silencioso y solitario. Las obras expuestas en sus salas tienen un carácter ambiguo. Al principio, la protagonista cree que son fotografías, pero, más adelante, la voz narradora comenta:

de golpe fue a la inversa, una impresión de estar viendo cuadros basados en fotografías, algo que iba y venía entre los dos [...] acaso eran pinturas de fotografías o resultados de una obsesión realista que llevaba al pintor hasta un límite peligroso o ambiguo. (23)

En el interior del museo, el espacio de los cuadros (o subespacio A₃) representa un mundo de soledad y vacío:

Y luego había el silencio, no sólo porque Diana parecía ser la sola presencia en el pequeño museo sino porque de las pinturas emanaba una soledad... (23)

En este caso, se trata de un subespacio del plano A₂, a su vez subespacio del plano A. Es el plano de la obra de arte, de la representación artística de otro espacio y por tanto doblemente enmarcado, es decir, se trata de un espacio sometido a una enmarcación de segundo grado.

Finalmente, otro espacio importante dentro del plano A es la casa abandonada en el pueblo (A4), un lugar alejado y vacío cuya entrada es descrita del siguiente modo: “El jardín un poco abandonado no tenía árboles, dejaba que los ojos corrieran libremente hasta la ancha puerta abierta de la vieja casa”(26).

El paisaje del interior de esa casa abandonada se parece mucho a los cuadros, con más precisión: evoca de una manera notoria el espacio representado en las obras de arte. En sus conversaciones con Omar Prego, el propio Cortázar comenta que “Los cuadros son la casa y la casa es los cuadros”.¹⁵ No obstante, debe tomarse en cuenta que la casa, subespacio del pueblo, está descrita en el texto principal, mientras que el espacio de los cuadros aparece representado en el intertexto. Esta técnica, por la cual se “modela el mundo imaginario de una obra en la obra,¹⁶ es lo que se denomina como el mundo marco y el enmarcado. En el relato, el pueblo y el subespacio del museo desempeñan el papel de marco para los cuadros; los cuadros, por su parte, constituirían el mundo enmarcado. Ciertamente, estos dos mundos están bien separados y el marco de las pinturas se considera como la frontera entre ellos. Los personajes de cada mundo están incomunicados con el mundo del otro. Sin embargo, resulta particularmente relevante que el espacio representado en los cuadros se describe con detalles minuciosos que después se repetirán casi exactamente en la descripción de la casa abandonada. De manera general, los cuadros son descritos por la voz narradora con los siguientes términos:

En la primera sala había cuatro o cinco pinturas que volvían sobre el tema de una mesa desnuda o con un mínimo de objetos, violentamente iluminada por una luz solar rasante. (23)

¹⁵Omar Prego, *La fascinación de las palabras*, op.cit. p. 74.

¹⁶José Sanjinés, *Paseos en el horizonte: Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York: Peter Lang, 1994, p. 63.

Más adelante se explica que: "en algunas telas se sumaba una silla, en otras la mesa no tenía otra compañía que su sombra alargada en el piso azotado por la luz lateral". (23)

Cuando la protagonista entra en la segunda sala del museo encuentra "las mesas vacías" (23), con las sillas o sin ellas. También hay luz. Después de visitar estas dos salas, como se ha dicho, sale del museo y llega a la casa abandonada. Entra en ella y se dirige a la primera habitación. La descripción de la voz narradora convoca claramente el espacio de uno de los cuadros: "La primera sala vacía donde la ventana dejaba entrar la cólera amarilla de la luz aplastándose en el muro lateral, recortando una mesa vacía y una única silla". (27)

La protagonista atraviesa una puerta y entra en la segunda habitación. El movimiento recupera el momento en que Diana pasa de la primera sala del museo y entra en la segunda; aquí ella ve que una "mesa inevitable se desdoblaba en una larga sombra minuciosa". Se producen también similitudes entre las características de los cuadros del museo y los detalles de la casa abandonada. Pero hay, no obstante, una diferencia entre estos dos campos: la puerta cerrada entre la segunda y la tercera habitación. Aunque la protagonista no entró en la tercera sala del museo durante su primera visita, en la casa abandonada sí entra en la tercera habitación, y la voz narradora comenta, significativamente, que la tercera habitación en la casa "fue otra vez lo de antes, el chorro de luz amarilla estrellándose en una pared, la mesa que parecía más desnuda que las otras. . ." (27)

Posteriormente se indica que en esta última habitación también había una "silla junto a la mesa" (28). En las tres habitaciones de la casa, como en los cuadros de las dos primeras salas del museo, había "tantas mesas con o sin sillas en tantas habitaciones semejantes" (28).

En un momento de su recorrido, la protagonista se acerca a la mesa, se sienta y fuma un cigarrillo. Después sale de la casa y regresa al museo

para saber qué hay en la tercera sala. Descubrirá solamente un cuadro que contiene una mesa y una silla, pero, además, que hay una mujer sentada en la silla con “el brazo izquierdo colgando a lo largo del cuerpo, la leve inclinación del torso que descargaba su peso sobre el codo invisible apoyado en la mesa. . .” (29-30).

Se ha anotado más arriba que, después de visitar la casa abandonada, donde tantas concomitancias ha advertido con la distribución espacial del museo y con el mundo representado en las obras de arte allí expuestas, Diana regresa para contemplar la obra expuesta en la última sala. Ya fuera del museo, y mientras se dirige hacia la carretera, una fuerza extraña la lleva nuevamente hacia la casa. Atraviesa las dos primeras habitaciones, “donde la luz rasante no había perdido intensidad” (31), y entra en la tercera habitación, donde se sienta otra vez a fumar, “apoyándose de lado para evitar el embate directo de la luz de la ventana” (31). Este momento resulta una reproducción de la pintura del último cuadro, en el cual se mostraba a una mujer muerta reposando de forma prácticamente idéntica.

El contacto entre los dos mundos funciona a manera de “vasos comunicantes” y, a partir de este momento, se cumple el acontecimiento fundamental del relato: la protagonista es capaz de traspasar el límite de lo “real” para entrar al otro mundo, el de la representación artística. El acontecimiento en el cuento se considera, entonces, la transgresión espacial del marco por la protagonista.

En la producción de este fenómeno concurre un conjunto de similitudes entre los campos topológicos de los planos A₃ y A₄ que nos ayuda a valorar mejor el pasaje de la protagonista y también a comprender la transgresión del marco realizada por ella. Según José Sanjinés:

el pasaje de Diana entre los registros de lo real y lo imaginario es posible gracias a una serie de correspondencias, repeticiones e inversiones semánticas en la estructura paralela del texto.¹⁷

¹⁷*Ibíd.* p. 143.

A partir de las semejanzas espaciales tan expresivas entre los dos planos, A₃ y A₄, la visitante de los cuadros se convierte en la mujer muerta dentro del cuadro y así se pueden percibir características semánticas equivalentes entre ellos.

La equivalencia que de inmediato se pone de relieve en el cuento es la de soledad, que se percibe en los dos planos. En los dos niveles, la falta de objetos y el vacío físico remiten a un ámbito de soledad y de aislamiento, situaciones que se equiparan con un mundo triste, melancólico y abandonado, que más adelante se vinculará con un espacio de muerte y falta de vida.

Por otro lado, tanto en el plano A₂ (el museo) como en el plano A₄ (casa abandonada) la ausencia de gente y de ruido acentúa también el silencio y la soledad. La casa, por estar abandonada, y el museo, por los pocos visitantes, que además deben hablar en voz muy baja. Ambas zonas espaciales pueden considerarse como mundos vacíos y callados, que se oponen a otro contexto, el café (plano A₁).

En primer lugar, el café contrasta con el plano A₂ (el museo) y manifiesta la primera oposición topológica *exterior/interior* del cuento. El café, mundo exterior respecto del museo, es un lugar bullicioso, ruidoso, donde la gente se divierte y donde Diana observa alegría y animación:

algunos parroquianos jugaban a las cartas, dos chicos con un perro, una vieja en el puesto de periódicos, todo como fuera del tiempo, estirándose en la calina del verano. Como fuera del tiempo, lo había pensado mirando la mano de uno de los jugadores que mantenían largamente la carta en el aire antes de dejarla caer en la mesa con un latigazo de triunfo. (21)

Un ambiente agradable y de satisfacción que Diana, desesperada y cansada de su vida, reconoce como muy diferente del suyo:

eso que ella ya no se sentía con ánimo de hacer, prolongar cualquier cosa bella, sentirse vivir de veras en esa dilación deliciosa que alguna vez la había sostenido en el temblor del tiempo. (22)

Queda así fijada la oposición *exterior/interior* y equiparada con la de *compañía/soledad* que se advierte claramente en todo el relato. En el café hay gente que conversa, que juega, que está en compañía. Por el contrario, el museo, un mundo interior en relación con el café, se caracteriza por un ambiente solitario, silencioso y tranquilo, en el que casi no se escucha ningún ruido.

Pero el café se opone, además, a otro contexto interior: el del plano A₄, la casa abandonada, caracterizado igualmente por el silencio y la soledad. A diferencia del café, que acoge a mucha gente y es percibido como un ambiente agradable, la casa abandonada, por la razón contraria, es sentida como un espacio falto de actividad, inconfortable. La oposición semántica *compañía/soledad* se hace equivalente, también en este caso, a la oposición espacial *exterior/interior*. En el plano A₄, la soledad se destaca brusca-mente desde que la protagonista llega allí y se encuentra con un jardín sin árboles. Recordemos que el árbol “representa, en el sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración”.¹⁸

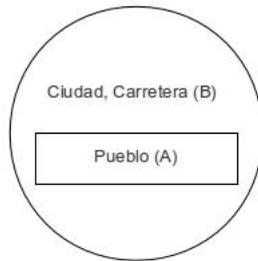
Por esto, en cuanto la protagonista entra en la casa encuentra un mundo de soledad, carente de vida; después, ya en su interior, la ausencia de los objetos necesarios para vivir subrayará el abandono y la soledad. Todo contribuye, de esa manera, a actualizar una nueva oposición, la de *sonido/silencio*.

A partir de las oposiciones semánticas entre los planos representados en el espacio principal A (el pueblo), se activa otra, bastante elocuente: *alegría/tristeza*. En el café la gente se muestra satisfecha, alegre, activa; en los otros planos, la nota destacada es la tristeza, la carencia.

Pero la oposición topológica *exterior/interior*, con todos los equivalentes semánticos que hemos examinado hasta ahora, podría ser sometida

¹⁸Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit. p. 77.

a una transformación, y aparecer invertida, si ampliamos el marco espacial que estamos tomando en consideración para este análisis e incluimos el espacio exterior al pueblo, es decir, las carreteras y las ciudades de donde viene y a donde va Diana, que denominaremos plano B:



En este nuevo contexto, el café, cuyo papel de mundo exterior con respecto a los planos A₂, A₃ y A₄ conllevaba significaciones de alegría y compañía, se presentaría como un lugar interior en relación con el mundo del afuera (la carretera, la ciudad), en el cual Diana se sentía insatisfecha. Como consecuencia, la oposición *exterior/interior* se haría equivalente a las de *soledad/compañía* y *tristeza/alegría* y, de esa manera, la ciudad, espacio exterior, representaría la tristeza y la soledad, de las que la protagonista había huido.

Retomando el curso del análisis, podemos aún advertir que los lugares abiertos (como el café) se oponen a los cerrados (el museo, la casa abandonada y el paisaje representado en los cuadros) y que, en correlación con esta oposición, *abierto/cerrado*, en el cuento adquiere valor la oposición *movilidad/inmovilidad*.

Desde el café Diana ve a la gente en movimiento, animada, andando libremente por las calles, indicios todos ellos de la vida en acción:

Diana pensó que debería apresurarse si quería almorzar, pero el camarero estaba esperándola bajo los plátanos y le hizo un gesto de bienvenida señalándole el lugar más fresco. (28)

Por el contrario, la movilidad, elemento imprescindible para la vida, está ausente en los espacios cerrados, vinculados significativamente con la inacción y la inmovilidad. En la medida en que la protagonista penetra en los espacios más interiores, la movilidad disminuye hasta perderse completamente. La consecuencia: que las oposiciones *abierto/cerrado* y *exterior/interior* se equiparan semánticamente con la de *vida/muerte*. En el café, tal vez contagiada por la animación de la gente, Diana decide “matar todo lo que todavía no es capaz de matarme” (22), pero al entrar en el museo, el primer espacio cerrado e interior, se encuentra con una movilidad muy débil. Más tarde, al contemplar los cuadros, percibe una dimensión de inmovilidad, silencio y soledad que pone de relieve el sentido de un mundo muerto y extraño:

[...] le estaban mostrando un abandono que iba más allá del ensimismamiento o la modorra. Esa mujer estaba muerta, su pelo y su brazo colgando, *su inmovilidad inexplicablemente [...] la muerte ahí como una culminación del silencio, de la soledad de la casa y sus personajes...* (30) [énfasis mío]

En la casa abandonada halla también un mundo inmóvil, solitario y alejado de la vida. Y es ahí donde la protagonista se encuentra con su destino, que es la muerte, lo que se aclara en la escena final:

acaso sería hermoso ver si la luz del sol iba subiendo por la pared, alargando más y más la sombra de su cuerpo, de la mesa y de la silla, o si seguiría así sin cambiar nada, la luz inmóvil como todo el resto, como ella y como el humo inmóviles. (32)

Las relaciones entre las tres zonas espaciales cerradas que hemos analizado pueden resumirse del siguiente modo:

$$\left. \begin{array}{l} A2 = A4 \\ A2 = A3 \end{array} \right\} \implies A3 = A4$$

Es decir, la caracterización espacial del museo permite identificarlo tanto con las pinturas que se representan en los cuadros, como con la casa abandonada. Ese subespacio —el museo— puede ser considerado como una especie de bisagra, zona de tránsito o pasaje que vincula, y, por carácter transitivo, identifica los planos A₃ y A₄ a través de una relación de solidaridad y equivalencia.

Por otro lado, si se relacionan estos tres subespacios con el café (A₁), puede advertirse una relación de oposición entre ellos, que tiende a acentuar la relación de solidaridad entre los subespacios cerrados:

$$\left. \begin{array}{l} A_1 \neq A_2 \\ A_1 \neq A_3 \\ A_1 \neq A_4 \end{array} \right\} \implies A_1 \neq A_2 = A_3 = A_4$$

De ello es deducible que el café, lugar abierto, exterior y ruidoso equivale a un mundo de movilidad, de compañía y placer que se equipara con la vida; inversamente, el espacio del museo, de los cuadros y de la casa emana soledad, silencio e inmovilidad, rasgos equiparables con la muerte.

Por último, debe señalarse que el plano A₂ desempeña otro papel importantísimo en el relato. Ya hemos dicho que la protagonista, después de dar una vuelta por el pueblo, entra en el museo y se siente fascinada por los cuadros allí expuestos. Luego, entrará en una casa semejante a la de los cuadros y regresará al museo para observar el último cuadro y asegurarse de lo que ha visto. De nuevo vuelve a la casa y se convierte en la mujer muerta de los cuadros que estaba visitando. Por esta razón se ha destacado que el museo (A₂) es el lugar donde Diana comienza a establecer relaciones entre el plano "artístico" y el plano "real", que pertenecen a dimensiones diferentes de la realidad, separadas por un límite supuestamente infranqueable. Este contexto desempeña el papel de una bisagra entre dos dimensiones diferentes del espacio y entre la vida y la muerte. La protagonista, para ingresar al plano fantástico, primero pasa por el museo, que puede ser considerado co-

mo un lugar que facilita su transición desde el mundo real —o del pueblo— al plano fantástico —o del arte—. Paradójicamente, con este gesto que luego hallará su consumación final en el último cuarto de la casa abandonada, la protagonista contribuye al cumplimiento de un destino que, sin embargo, le permitirá trascender la muerte a través de su imagen fijada para siempre en la obra de arte.¹⁹

CONCLUSIONES

A pesar de la ingente bibliografía que se ha publicado en diversas partes del mundo en torno a la obra de Julio Cortázar, los acercamientos al sistema espacial de su obra son escasos y en muy pocas ocasiones los textos críticos consultados para esta investigación dedican atención a este importante aspecto.

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

Al espacio se lo trataba como un parámetro de segundo plano con respecto a algún otro reconocido como principal. Ahora está teniendo lugar una inversión de la jerarquía. El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética: resulta que no es ya simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella.²⁰

Según la investigación que hemos realizado podemos asegurar que el espacio y el sistema de oposiciones topológicas desempeñan un papel re-

¹⁹Malva Filer habla de un “ingreso voluntario del personaje en la inmutabilidad de la imagen poética [...] un ingreso en la serenidad inalterable, una liberación de la vida” (“El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar”, en *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, 1986, vol. 1, p. 230). Por su parte, Catalina Ruiz considera que, en el relato, “la obra de arte se sitúa a medio camino entre el mundo ‘real’ y el universo de lo fantástico” (“Fin de etapa”, en *Revista chilena de literatura*, 48, 1996, p. 113).

²⁰cito por Olga García Yero: *Novelar también es derretirse: La poética narrativa de José Soler Puig*, Camagüey: Editorial Ácana, 2003, pp. 13-14.

levante en los cuentos más sobresalientes de Cortázar. En "Fin de etapa", las oposiciones espaciales, relacionadas estrechamente con el tiempo, con los personajes y con el argumento, permiten percibir las significaciones no espaciales del mundo representado en el texto. En este sentido, se ha observado que cada sistema espacial tiene sus límites y que, cuando estos son traspasados por el personaje, se produce el acontecimiento principal del relato. Es a partir de estas transgresiones que se va conformando el argumento del cuento, en estrecha relación con el acontecimiento, según lo define Iuri Lotman, y de aquí nuestra consideración de que una de las aportaciones más interesantes de Cortázar al relato fantástico está relacionada con el papel que desempeñan las oposiciones espaciales en la conformación del mundo ficcional.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- ALAZRAKI, Jaime (1985), "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana*, 130-131, pp. 21-46.
- BUTOR, Michel (2000), "El espacio de la novela", "Filosofía del mobiliario", Salvador Redonet Cook (compilador), *Selección de Lecturas de Investigación Crítico-Literaria*, La Habana: Editorial Félix Varela, tomo II.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1896), *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.
- CORTÁZAR, Julio (1980), "Del sentimiento de no estar del todo", "Del sentimiento de lo fantástico", *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid: Siglo XXI, vol. I, pp. 32-42 y 69-76.
- CORTÁZAR, Julio (1983), *Deshoras*, México: Editorial Nueva Imagen.
- CORTÁZAR, Julio (1999), "Algunos aspectos del cuento", en *Las armas secretas y otros relatos*, La Habana: Casa de las Américas.
- FILER, Malva E. (1986), "El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar", en *Coloquio Internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Madrid: Fundamentos, vol. 1, pp. 225-232.
- GARCÍA YERO, Olga (2003), *Novelar también es derretirse: La poética narrativa de José Soler Puig*, Camagüey: Editorial Ácana.
- LOTMAN, Iuri (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Cátedra.
- MARCHESE, Angelo (1989), "Las estructuras espaciales del relato", *La narratología hoy*, La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- PREGO, Omar (1985), *La fascinación de las palabras, conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Editorial Muchnik.
- RUIZ, Catalina (1996), "Fin de etapa", *Revista chilena de literatura*, 48, pp. 113-120.

- SANJINÉS, José (1994), *Paseos en el horizonte: Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar*, New York: Peter Lang.
- SORIANO, Osvaldo y Norberto COLOMINAS (1979), "Julio Cortázar: 'Lo fantástico incluye y necesita la realidad'", *El País* ('Arte y pensamiento', 25 de Marzo).

recibido: octubre 2010

aceptado: abril 2011