

Hacia el mundo del otro: El viaje cortazariano en Todos los fuegos el fuego

PETER R.J. ERVIN

THESIS

Submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Bachelor of Art, Honors, in Spanish in  
the College of Washington and Lee University. 2004

## Índice de Materias

Prefacio.....	2
Introducción.....	6
Colón, el <i>oikos</i> y el Nuevo Mundo.....	14
<u>Los astronautas de la cosmopista</u> .....	21
“La autopista del sur”.....	26
“La isla a mediodía”.....	33
“El otro cielo”.....	38
Conclusión.....	55



## **Palabras de introducción, defensa del 4 de mayo, 2004**

Antes de empezar, quisiera agradecer a todo el departamento de Español por ayudarme a transformar un interés pasajero a una verdadera pasión por la literatura hispánica. Cada profesor con quien he trabajado—dentro y fuera de la clase, me ha ayudado a crecer más de lo que podría admitir.

Debo agradecer la ayuda e increíble consejo que los miembros de mi comité me han dado—sin su paciencia y franqueza este proyecto no sería posible. Doy mis sinceras gracias al Profesor Mohamed Kamara, la Profesora Ellen Mayock y el director de mi tesis, el Profesor Troy Prinkey, quien me ha inspirado y motivado en maneras innumerables.

Esta investigación comenzó hace dos años, en el verano del 2002 bajo la supervisión de la Profesora Mayock, quien pidió que me dedicara a un proyecto independiente para acompañar a mi tarea como R.E. Lee Summer Scholar. Leyendo a Cortázar por primera vez en la clase del Profesor Williams en el curso de 207, sus obras me asombraron tanto que hasta más de un año después, quise emprender un estudio sobre sus cuentos para completar con el proyecto independiente. El resultado era un ensayo de 15 páginas que ató el concepto clásico del *oikos* a los cuentos “La isla a mediodía” y “La autopista del sur” ambos del tomo Todos los fuegos el fuego. Mientras que me fascinó el tema y la oportunidad de profundizarme en la obra de Cortázar, el ensayo me resultó incompleto. Afortunadamente, pude continuar y extender mi trabajo, ya que el ensayo del verano de 2002 sirvió como la base de mis investigaciones para la tesis.

Mientras que el proyecto en sí empezó hace dos años durante mi verano de trabajo con la Profesora Mayock, pienso que el verdadero comienzo fue hace 16 años, cuando mi familia se trasladó a Buenos Aires. A los seis años yo ya había vivido en tres países en dos continentes, pero era al mudar a Buenos Aires cuando verdaderamente experimenté la sensación de ser extranjero—de habitar dos mundos distintos al mismo vez, sin identificarme completamente con cualquiera. Recuerdo el profundo sentimiento de aislamiento y vulnerabilidad al salir al patio de recreo por primera vez como un americano, un “yanqui”, sin entender ni una palabra de las conversaciones de alegría infantil de mis compañeros de clase. De hecho, es mi primer año como estudiante en la Argentina, como un pibe de kinder, cuando presencié por primera vez el espacio creado por el viaje cortazariano—ese campo borroso en medio de dos mundos sumamente distintos. Al pasar los años, llegué a identificarme más y más con la Argentina, sintiendo a la vez más distanciamiento por mi identidad norteamericana. De resultado, para mi “hogar” siempre ha sido un término conflictivo. Mientras crecía mi cariño por Buenos Aires, mi sentimiento norteamericano se alimentó con vacaciones anuales en los meses de invierno a los Estados Unidos. Supe que nunca podría existir en uno de los dos mundos—estaba eternamente limitado a un mundo liminal hecho de pedazos contrapuestos de mi realidad bonaerense y mi realidad estadounidense. Desde mi infancia, he conocido el espacio fronterizo creado en los cuentos de Cortázar y pienso que mi pasión por su obra resulta de esa experiencia como un niño en Buenos Aires, habitando tres mundos justo como el ingeniero, Marini y el bolsista de Todos los fuegos el fuego.

El poema “El otro México” de Gloria Anzaldúa, ella misma una habitante de la frontera, resume el concepto de la frontera, del tercer espacio que crece entre dos mundos y la borrosidad del concepto de “hogar”. El poema establece el vínculo entre la fantasía ficticia de los cuentos de Todos los fuegos el fuego y la vida fronteriza descrita por Anzaldúa—un espacio que define no sólo mis experiencias como niño, sino la vida de Julio Cortázar también, quien nació en Bruselas a padres argentinos sólo para instalarse últimamente en París, donde habló un español gutural que reflejó su identidad mosaica.

La borrosidad que marca la identidad del mismo Cortázar—y el carácter de su obra con que identifiqué desde la primera vez que leí “La noche boca arriba” como un estudiante de primer año también forma la esencia de los tres cuentos que analicé de Todos los fuegos el fuego. El ingeniero de “La autopista del sur”, Marini el aeromozo de “La isla a mediodía” y el bolsista de “El otro cielo” experimentan la misma liminalidad expuesta en “El otro México”. Lo que comparten con Anzaldúa es la abertura de un tercer espacio entre dos mundos. En los cuentos de Cortázar, la convergencia de México y los Estados Unidos a lo largo de la frontera se reemplaza con la confluencia del mundo cotidiano y el mundo soñado. Este tercer espacio es un entorno tangible y creíble debido al hecho de que Cortázar ha puesto lo fantástico *dentro* de la realidad o en sus palabras, *realizando* lo fantástico. Mientras que el traslado de un espacio físico a otro y el salto de un contexto temporal a uno completamente distinto crea una suspensión de confianza, los entornos mismos existen bajo las leyes que rigen el mundo “real”.

He disfrutado del proceso creativo durante los meses de esta investigación, y me alegro de que haya llegado a conocer una parte de la obra de Cortázar. Sin embargo tengo que admitir que este proyecto aun me parece incompleto. Padece de una falta de atención a la teoría postmoderna que realmente sirve como el contexto de los cuentos y requiere un estudio teórico de los términos “fantasía” y “maravilloso”. Además, pienso que sería importante extender mi análisis a las obras más amplias de Cortázar. Al empezar este proyecto al principio del año escolar, quise analizar unas obras escogidas de sus varias novelas, pero pronto noté que la falta de tiempo me limitaría a las obras más cortas de Cortázar. Espero tener el tiempo en el futuro para dedicarme a un análisis más profundo de esta indagación, para completar mi conocimiento de un autor que me asombra y me desafía cada vez que lo leo.

## Introducción

Julio Cortázar es uno de los más celebrados autores del siglo XX. Su ficción ha dejado una huella indeleble en la literatura latinoamericana, asegurando su reconocimiento por parte de generaciones que continúan leyendo su obra desde su muerte. Hecho en el molde de Borges, Cortázar logró crear un mundo fantástico donde lo mágico y lo real se fusionan. Como ha dicho Borges, “No leyendo a Cortázar es como nunca saborear a un durazno. Pronto, la cara se marchita y pierdes el pelo.”

Un tema central en las obras de Cortázar es el concepto del viaje. El propio Cortázar vivió una vida de viaje constante, naciendo en Bélgica luego regresando a Argentina, la tierra natal de sus padres y finalmente, estableciendo raíces en Francia. Esta vida de jornadas crea una existencia liminal donde varias realidades alternas existen a la vez. Esta realidad condicional es evidente no sólo en la vida de Cortázar sino también en sus obras, donde lo real y lo fantástico se unen para formar una realidad alternativa.

Esta investigación sobre el concepto del viaje cortazariano lleva consigo una importancia muy personal para mí. Creciendo como un norteamericano expatriado en Asia y América Latina, presencié la borrosidad que se resalta en el viaje cortazariano. Mi infancia no sólo paralela la vida bicultural de Cortázar, sino que ejemplifica la fundición de realidades y mundos que forma la base del viaje cortazariano. Recuerdo mi primera lectura de Todos los fuegos el fuego y la identificación personal que los cuentos inspiraron en mí—de hecho, reflejan mi propia experiencia infantil en espacios y mundos que representaban mi hogar y un sentido de extranjería a la vez.

El mundo del sueño y el concepto del viaje durante siglos, han estado atados en la conciencia humana. Desde la época clásica de Homero hasta la edad de la exploración y conquista de Colón, Vasco da Gama, Pizarro y Cortés, el viaje ha sido algo de proporciones míticas, épicas y a la vez, surreales. Edward Van Den Abeele menciona en su obra, Travel as Metaphor, la importancia del *oikos*, u origen, que sirve como el punto de partida para cada viaje o jornada. El *oikos* nos da una base en lo autóctono y familiar mientras que el viaje nos lleva hacia lo nuevo y extraño. La diferencia entre lo conocido y lo nuevo tanto como la diferencia entre el origen y el destino es importante y, como establece Silvia Rosman: “if origin and destination remain the same, no travel can occur” (20).

Para Telémaco, el *oikos* era la isla de Itica, para Vasco da Gama, Colón, Pizarro y Cortés, el *oikos* se ubicaba en el suroeste de Europa. El *oikos* no es sólo el punto de partida, sino también, la *raison d'être* por la cual se hace el viaje, tomando como ejemplo lo que nota Jesús Carillo de la motivación clásica del viaje: “Petrarch sought to expand his visual field beyond the narrow limits of everyday-life perception” (Elsner, Rubiés, 58).<sup>1</sup> La aventura, el descubrimiento, la riqueza y el entendimiento, todas metas de algunos viajeros, son conceptos que fueron considerados imposibles de capturar en el *oikos* por los que embarcaron en los viajes antiguos y los que aún viajan. Sin embargo, el *oikos* de Van Den Abeele no es un origen meramente concreto. El *oikos* de muchos viajes lleva consigo implicaciones metafóricas, simbólicas y psicológicas.

---

<sup>1</sup> Jesús Carillo escribe un ensayo entitulado “From Mr Ventoux to Mt Masaya: The Rise and Fall of Subjectivity in Early Modern Travel Narrative” en la colección Voyages & Visions: Towards a Cultural History of Travel, que recalca el concepto y la motivación del viaje, revelando sus raíces clásicas.

En el mundo de Julio Cortázar, el *oikos* de Van Den Abeele también tiene importancia. Sin embargo, mientras que el *oikos* del viajero común es literalmente tierra natal o madre patria, el *oikos* de Cortázar encapsula algo más grande. Cuentos cortazarianos no existen en sólo un plano de realidad, más bien, toman una forma metafísica donde el concepto de la realidad es severamente complicado. De esta manera, el *oikos* de Van Den Abeele no sólo forma el ancla terrenal para exploradores sino el ancla proverbial que nos ata a la realidad. En sí, el *oikos* cortazariano es la realidad, o la 'realidad' en la que vivimos normalmente. La búsqueda de tierra y riqueza, elementos básicos para los viajes de los conquistadores, piratas y otros, se reemplaza en las obras de Cortázar por una búsqueda o exploración de otras formas de la realidad, otros planos de conciencia donde lo fantástico y lo real, lo mágico y lo mundano, se mezclan hasta que las líneas ya no se distinguen.

En este sentido, el concepto del *oikos* se relaciona de una manera decisiva a lo surreal en los cuentos de Julio Cortázar. Uno de los grandes innovadores del movimiento surrealista, André Breton, ha dicho que el sueño y la imaginación tienen un lugar importante en nuestra conciencia (Caws 19). No obstante, Breton admite que el hombre está atrapado en lo ya conocido y lo ya pensado—el *oikos* mundano y cotidiano—pero dentro de la conciencia humana existen ramas fantásticas y nuevas—el destino del viaje verdaderamente cortazariano (Caws 27). En sí, el *oikos* tradicional se une a un destino verdaderamente original—un destino sin oro y riquezas y sin tierras nuevas, pero, a niveles de la conciencia, un destino más allá de lo normal y mundano.

El concepto del viaje corre fuertemente en los cuentos cortazarianos “La autopista del sur”, “La isla a mediodía”, y “El otro cielo”, todos del tomo Todos los fuegos el fuego. Como da Gama o Colón, el ingeniero de “La autopista del sur”, Marini de “La isla a mediodía”, y el bolsista en “El otro cielo” están de viaje físico, y su descubrimiento se produce al nivel mental. En los tres cuentos, el viaje físico de Van Den Abeele se reúne con un viaje mental de Breton, produciendo un mundo surreal que nos pone a distancia de la ‘realidad’ y el *oikos*.

Como atina Rimbaud, lo fantástico es algo que nos dirige hacia lo desconocido, promoviendo una salida del *oikos* hacia lo maravilloso, como si fuera un impulso o “something [that] grabs us by the shoulders to throw us outside ourselves” (28). Por ende, la verdadera maravilla de Cortázar es su amalgamación de lo fantástico y lo común y corriente en una especie de *mélange*, hasta “plac[ing] the fantastic within the real, to *realize* it” (La vuelta al día en ochenta mundos, 28). La mezcla presente en los cuentos cortazarianos crea un mundo borroso y dudoso pero a la vez creíble y tangible. De hecho, Cortázar logra un mundo donde un hombre conduciendo su coche en la autopista hacia París verdaderamente puede presenciar un congelamiento del tiempo que le hace permanecer en la autopista por lo que parecen ser meses en La autopista del sur. En La isla a mediodía, presenciamos un mundo dual donde un auxiliar de vuelo puede viajar a la isla que siempre ha visto desde el aire a presenciar no sólo la caída del mismo avión en el que siempre volaba sino también su propia muerte, meros metros de la arena en donde supuestamente estaba de pie. El mundo dual creado por una fusión entre lo conocido y lo deseado, soñado o maravilloso llega a su punto culminante en El otro cielo, donde la cotidianeidad



bonaerense a fines de la Segunda Guerra Mundial existe paralelamente con un barrio asombroso de París durante la Primera Guerra Mundial.

Ilan Stavans pone de relieve el nexo profundo entre Julio Cortázar como escritor y su afinidad por el concepto del viaje. En el ensayo titulado “Psychosomatics”, Stavans nota que Cortázar “...especially enjoyed reading about adventurous heroes traveling to distant places. Not surprisingly, his favorite writer was Jules Verne, and he is said to have read *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*...several times” (12).

Stavans cita a Cortázar, quien destaca su nexo al cuento fantástico en Viaje al día en ochenta mundos, revelando su devoción al género:

Almost all the short stories that I have written belong to the genre called ‘fantastic’ for lack of a better name, and they oppose the false realism that consists in believing that all things can be described and explained according to the philosophical and scientific optimism of the eighteenth century; that is, as part of a world ruled more or less harmoniously by a system of laws or principles, of cause and effect relationships or defined psychologies, of well-mapped geographies. (36)

En el ambiente fantástico de Cortázar, el mundo no tiene fronteras, siendo limitado solamente por los bordes de la imaginación. Stavans destaca tanto la identidad fragmentada y mezclada de los personajes cortazarianos como los ambientes en los que se presentan: “Beginning with Secret Weapons, the scenario in Cortázar’s stories switches for the most part, from the River Plate to Paris; instead of characters dreaming of France, we get a cast with South American roots...stationed in Europe,

whose individual identity is in constant mutation” (37). La mutabilidad de las identidades de los personajes y ambientes cortazarianos es precisamente lo que no sólo revela la presencia del aspecto fantástico en los cuentos de Cortázar sino que también recalca su nexa al viaje fantástico y la subjetividad y fragmentación que fomenta. Este concepto del personaje como un ser tanto mutable como fragmentado encuentra un paralelismo directo con la dualidad en la vida del mismo Cortázar:

Feeling, as he did, an endless searcher for the ultimate paradise, he could not go back: he wasn't an Argentine anymore, had given up his native citizenship. But he wasn't a European either. Like many of the characters in his short fiction, he was now a hybrid, a sum of identities.  
(Stavans 61)

Emparejado con el concepto fragmentado del cuento fantástico, Cortázar describe su génesis como algo igualmente fragmentado. Al hablar de una “tercera frontera,” Cortázar nota que el cuento fantástico elimina la distinción clara y definida entre la realidad y la ficción. Así, Cortázar abre un nuevo mundo dentro de sus obras, estableciendo una variedad de posibles perspectivas y de hecho reemplazando un binario sencillo con una mutabilidad limitada.

I have always felt that the fantastic does not appear in a harsh or direct way...but rather that it presents itself in a way which we could call interstitial, slipping in between two moments or two acts in order to allow us to catch a glimpse, in the binary mechanism which is typical of human reason, of the latent possibility of a third frontier... (In that sense, literature has fulfilled and fulfills a function for which we

should thank it: the function of taking us for a moment out of our habitual boxes and showing us, although it might only be vicariously, that perhaps things do not end at the point where our mental habits fix them.<sup>2</sup> (Stavans 87, 88)

Tanto lo fantástico, descrito por Cortázar en “Sobre el cuento y sus alrededores”, como el viaje cortazariano, resulta de un “sudden estrangement, of a *displacement* that alters the ‘normal’ pattern of consciousness” (165). Al hablar del viaje, Cortázar mismo evoca al caleidoscopio. La imagen del caleidoscopio, como ímpetu desorientador subraya el hecho de que el viaje fantástico en sí quiebra y reforma conceptos e imágenes previos.

En sus reflexiones sobre el cuento fantástico, Cortázar nota en su “primera observación”, que “the suspension of belief operates as a truce from the harsh, implacable siege that determinism wages on man”, delineando la necesidad de un abandono del *oikos* y la cotidianeidad que representa (165).

En su “segunda observación”, Cortázar establece el papel del tiempo en el cuento fantástico, destacando su elemento creíble y tangible en que

the fantastic demands an ordinary passage of time. Its eruption instantly alters the present, but the door to the hallway remains the same in the past and the future. Even a momentary alteration in the ordinary reveals the fantastic, but the extraordinary must become the rule without displacing the ordinary structures in which it is inserted. (165)

---

<sup>2</sup> Cortázar habla del cuento en un discurso entitulado “The Present State of Fiction in Latin America”, publicado en The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar editado por Jaime Alazraki e Ivar Ivask y reimpreso en Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction por Ilan Stavans.

De hecho, el viaje cortazariano existe como una divergencia con la cotidianeidad y la repetición del mundo conocido. Cortázar nos presenta con destinos enteramente fascinantes que forman una clara contraposición con el *oikos* local. A la vez, la dualidad expresada por una huida del *oikos* y el descubrimiento de otro ambiente en realidad crea *tres* distintos mundos: El mundo cotidiano de la supuesta “realidad,” el nuevo mundo alterno y el campo borroso que emerge con la contraposición del *oikos* y el destino. Mientras que Cortázar crea saltos espaciales en el traslado del viaje—saltos a veces inmediatos de acá para allá—cada sitio espacial existe bajo los confines de las leyes naturales. A la vez, el tiempo, aunque parezca borroso durante períodos de transición entre campos espaciales, conforma con un recorrido y velocidad enteramente coherente y posible dentro de cada ambiente. Así, Cortázar tuerce las leyes naturales, pero no las quiebra.

En tres cuentos del tomo Todos los fuegos el fuego, el concepto del viaje cortazariano se presenta claramente en distintas formas. “Autopista del sur,” pone de relieve el fenómeno temporal del viaje cortazariano, “La isla a mediodía” subraya el salto espacial del viaje y el tercer cuento explicado, “El otro cielo,” incorpora ambos elementos para darnos el ejemplo más coherente y complejo del dicho viaje cortazariano. Cimentando el concepto del viaje y sus orígenes clásicos a la narrativa cortazariana del siglo XX requiere un puente tanto temporal como canónico. Con un análisis de las cartas de relación de Cristóbal Colón, espero unir mejor el concepto del *oikos*, la huida y la asunción de un nuevo mundo maravilloso a la obra de Cortázar. Dentro del diario de Colón, hay claros paralelismos con los viajes emprendidos por

los tres personajes principales de “Autopista del sur,” “La isla a mediodía” y “El otro cielo.” De hecho, Colón forma el puente que logra unir el concepto del *oikos* al viaje cortazariano. Siguiendo el puente canónico y temporal desde la época clásica, un estudio corto del trabajo liviano de Cortázar, Los astronautas del cosmopista completa la transición desde el planteamiento del *oikos* hacia los cuentos de Todos los fuegos el fuego. Los astronautas del cosmopista, mientras que sea una pieza liviana y absurda, personaliza el viaje cortazariano—la obra expone el carácter viajero del mismo Cortázar y produce unos paralelos importantes entre su viaje “atemporal” y sus cuentos ficticios. Mi estudio culmina en el análisis de tres cuentos seminales de Todos los fuegos el fuego, atando los conceptos del *oikos*, la borrosidad, el cambio espacial y temporal y la mutabilidad limitada que forman partes integrales del viaje cortazariano.

### **El diario de Colón: una huida del *oikos* y el encuentro con el “Nuevo Mundo”**

Al parecer un gran salto temporal hacia atrás con respecto al cuento cortazariano, las cartas de relación no sólo forman un elemento canónico del viaje como género literario, sino que también tienen una importancia especial en el contexto latinoamericano. Las cartas de relación de Cristóbal Colón ponen de relieve lo maravilloso de la América Latina, el mismo contexto que forma parte de la identidad múltiple y variable del mundo cortazariano. Las cartas de relación destacan el viaje dual—lo esencial del viaje cortazariano—incorporando tanto el traslado físico como el nacimiento correspondiente de lo maravilloso. Más que los paralelismos simples entre el viaje cortazariano y el primer viaje de Colón, las cartas de relación forman el puente que une el concepto clásico del *oikos* a los cuentos modernos de

Todos los fuegos el fuego. Sin el hilo histórico-canónico mantenido por la incorporación del diario de Colón, “La autopista al sur,” “La isla a mediodía” y “El otro cielo” todos aparecerían fuera de contexto. Un análisis de Colón y una lectura cortazariana de su diario son esenciales para concretizar lo fundamental del viaje cortazariano.

Las crónicas de la conquista y colonias españolas iluminan el carácter dual del viaje cortazariano; combinando el elemento físico del viaje con mental. En búsqueda de gloria y oro, el viaje hacia lo desconocido del Nuevo Mundo promovió un sentido de lo fantástico desde los primeros viajes de Cristóbal Colón. En Los cuatro viajes del almirante y su testamento, el diario de Colón recopilado por el Fray Bartolomé de las Casas, se nota plenamente que los viajes de descubrimiento por parte de Colón y sus tres naves se ubican en el nivel de la fantasía, demostrando el hecho de que el viaje físico forma un acelerador para el viaje mental. Colón, por su falsificación intencionada de las distancias navegadas, creó una realidad alterna de la navegación hacia las Indias para su tripulación. Además de su falsificación de las distancias navegadas para apaciguar a su tripulación, los viajes de Colón fueron basados en puro error ya que Colón no buscaba el Nuevo Mundo sino otra ruta hacia las Indias del Este. El viaje y las expectativas de la tripulación e incluso de Colón son inverosímiles al ser comparados con la realidad del viaje y el paisaje del Nuevo Mundo. Colón y su tripulación buscan una ruta a las Indias del Este, una ruta y un paisaje que sólo existen al nivel imaginado. Además, la extrañeza, diferencia e inverosimilitud del Nuevo Mundo ejemplifican el sentido de lo increíble del viaje tanto como la razón por la cual los viajeros huyen del *oikos*.

Colón falsifica las distancias navegadas para apaciguar a su tripulación, pero las distancias falsas también representan la base del ensueño en la que Colón y su tripulación se envuelven. Como nota las Casas, mientras que en realidad

Habrían andado aquel día al Oueste cuatro leguas y media, y en la noche al Sudueste diez y siete leguas, que son veintiuna, puesto que decía [Colón] a la gente trece leguas porque siempre fingía a la gente que hacía poco camino porque no les pareciere largo...(19)

Mientras que Colón mantenía su propia medida, registrando una distancia más corta a la que realmente anduvieron para que "...no se espantasen ni desmayase la gente", las distancias erróneas forman la base del elemento surreal del viaje de descubrimiento por parte de Colón (19).

En un ambiente fantástico, lo familiar se vuelve desconocido, como se observa en la percepción de Colón al viajar hacia el "oueste" a lo que pensaba eran las Indias. La realidad del viaje de Colón se contrasta con el concebido del capitán mismo, quien, en vez de reconocer de inmediato que había hallado el supuesto Nuevo Mundo, navegaba cerca de "las islas de Cipango" (27). De inmediato, las conclusiones de Colón con respecto al lugar y paisaje son completamente erróneas, subrayando el aspecto confuso y borroso de lo fantástico: "...otra isla grande mucho, que creo que debe ser Cipango, según las señas que me dan estos indios" (44). Colón piensa estar cerca de la isla de Cipango y haber encontrado a 'indios' de la verdadera India, demostrando la profundidad de su encanto y hechizo. Colón, envuelto en su propia realidad, pensando que había llegado a la costa china, quería entregar las cartas reales de "Vuestras altezas al Gran Can y pedir respuesta y venir con ella" (44).

Mientras que Colón recibe cierta evidencia que realmente había llegado a un nuevo continente, su encanto resulta del hecho de que no creía haber descubierto un nuevo mundo, y que el ambiente extraño de las Indias del Oeste se convirtió en su meta original. Para Colón, “la isla de cuba...debe ser Cipango”, quien supone sin el más mínimo conflicto que la lengua con la que se encuentra “la cual es toda una”, forma parte de “*estas islas de India*” (44). De esta manera, lo desconocido, lo fantástico y lo maravilloso todos vistos por un lente subjetivo, suelen igualar las expectativas de Colón. De hecho, la fantasía expuesta en la llamada viaje de “descubrimiento” equivale a un autoconvencimiento de parte de Colón, quien ni puede imaginar que ha llegado a un continente completamente desconocido. En la mente de Colón, el Nuevo Mundo debe ser no más que la costa oriental de la India, señalando la mezcla entre lo familiar y lo desconocido presente en cualquier relato o experiencia fantástica. Además, Colón demuestra su propio rol en la manifestación de la fantasía y su visión errónea del Caribe.

La extrañeza, diferencia e inverosimilitud enfrentada por Colón y su tripulación al encontrarse con las islas caribeñas aumentan el sentido fantástico del viaje. Mientras la base del viaje fantástico resulta de las distancias erróneas anotadas por Colón, la otredad exótica presenciada por la tripulación concretiza la fantasía del viaje. Desde los primeros encuentros con los indígenas, Colón destaca sus aspectos diferentes, refiriéndose constantemente a los caribes como “ellos” (30). Los indígenas encontrados por Colón son absolutamente distintos a cualquier raza con la que había tenido contacto y debido al hecho de que él no comparte con ellos una lengua, “...la gente de estas tierras no me entienden ni yo ni otro que yo tenga a ellos”



(72). Colón subraya la otredad de los indígenas caribeños, y hasta los influye con un carácter deshumanizado, notando que “Ellos no traen armas ni las conocen, porque les amostré espadas y las tomaban por el filo y se cortaban con ignorancia” (30). Colón deshumaniza a los indígenas en otras descripciones, comparándolos a animales: “los cabellos no crespos, salvo corredios y gruesos, como sedas de caballo” (31). El diario de Colón recalca la supuesta inferioridad de los grupos indígenas que parecen ser salvajes, y tienden a “andar desnudos, hombres y mujeres, como sus madres los parieron” (109). Colón acrecienta el aspecto animalino y simplón de los indígenas, describiéndolos como “...gente de amor y sin codicia y convenientes para toda cosa...y siempre con risa” (109).

Los indígenas comparten el asombro y maravilla inspirados en los españoles. El primer contacto con los españoles produce un espanto total en los indígenas: “llegaron [los españoles] a muchas casas y no hallaron a nadie ni nada, que todos se habían huido” (74). La otredad del Nuevo Mundo se eleva tanto que los indígenas deifican a los españoles: “...los cuales los tocaban y les besaban las manos y los pies maravillándose y creyendo que venían del cielo...” (55). El hecho de que los españoles hayan sido convertidos en dioses también denota que desde la perspectiva de los indígenas mismos, tanto como para los españoles, la llegada de los conquistadores despierta la imaginación.

Mitos inspirados por conversación con los indígenas también sirven para destacar el aspecto fantástico del viaje de descubrimiento. En el diario de Colón el Mar Caribe llega a ser un mundo fantástico y raro que incluso podría contener “la isla de Matinino...[que] era toda poblada de mujeres sin hombre” (37). Colón también se

refiere a la supuesta fuente de oro como un lugar mágico y fantástico al describir a “Samaot, que es la isla o ciudad adonde es el oro” (37). Colón escribe de la posibilidad de oro, como si su origen fuera un lugar enteramente mágico: “...me decían que ahí traían manillas de oro muy grandes a las piernas y a los brazos” (34). Los cuentos de oro refuerzan una de las motivaciones centrales del abandono del *oikos*: la búsqueda de una riqueza casi mítica.

La totalidad del Caribe presenciada por Colón llega a obtener una cualidad mítica y maravillosa. Animales vistos por primera vez, tanto como humanos inverosímiles con rasgos salvajes influyen en el diario de Colón con elementos fantásticos. La gran cantidad de animales nuevos y asombrosos ejemplifica la ruptura de la cotidianeidad que define el viaje fantástico. Los peces parecen ser distintos en el Caribe, siendo

tan disformes de los nuestros que es maravilla. Hay algunos hechos como gallos de los más finos colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todas colores, y hay otros pintados de mil maneras; y las colores son tan finas que no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso a verlos. (38)

La maravilla, asombro y admiración promovidos por la inverosimilitud del entorno caribeño claramente comparten aspectos con el fantástico. El hecho de que los indígenas estén “desnudos” evoca un paraíso edénico sin todavía estropear. Colón crea una imagen más explícitamente paradisíaca al escribir que “es esta tierra la mejor e más fértil y temperada y llana y buena que haya en el mundo” (40). Las islas caribeñas llegan a obtener un carácter enteramente edénico con la descripción del

paisaje presenciado por Colón. Sus descripciones del paisaje son influidas por elementos maravillosos y aptos para el cielo: "...vino el olor tan bueno y suave de flores y árboles de la tierra, que era la cosa más dulce del mundo" (41).

El paisaje mismo y los elementos naturales descritos por Colón acentúan el abandono del *oikos* europeo y elevan el entorno único y diverso del Caribe donde existen "aves y pajaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla; y después ha árboles de mil maneras y todos de su manera fruto, y todos huelen que es maravilla" (43). La repetición insistente de "maravilla" por Colón denota su reconocimiento de la fantasía que envuelve a su viaje. El Caribe verdaderamente sobrepasa cualquier paisaje previamente conocido por Colón, colocándolo así al nivel fantástico cuando el Fray Bartolomé de las Casas nota que Colón "Maravillose en gran manera ver tantas islas y tan altas...que no las hay más altas en el mundo ni tan hermosas y claras" (61). Su empleo del superlativo absoluto claramente denota el sentido extremo y máximo de sus experiencias. Las descripciones del paisaje caribeño siempre llegan a grandes extremos, donde las sierras son "altísimas", las aguas "lindísimas" y las florestas "diversísimas y hermosísimas", enfatizando el asombro suscitado por el Nuevo Mundo (68).

Cualquier experiencia fantástica debe deslizarse al mundo concreto, autóctono y cotidiano del *oikos*. Los viajes de descubrimiento hechos por Colón comparten tal trayectoria. Al reflexionar sobre sus viajes hacia las Indias, Colón nota que "Cuando yo descubrí las Indias, dije que era el mayor señorío rico que hay en el mundo. Yo dije del oro, perlas, piedras preciosas, especerías, con los tratos y ferias, y porque no pareció todo tan presto, fui escandalizado" (200). La reflexión de Colón robustece el

elemento dudoso y borroso del viaje fantástico--una jornada personal que no puede ser absorbida por otros. El viaje físico hecho por Colón sirve como un arranque para las maravillas que ni podrían haber sido imaginadas antes de ser vistas. Al regresar a su *oikos*, Colón deja el asombro y la extrañeza del Mar Caribe enfrentándose con una realidad que decepciona tanto como desencanta.

El diario de Colón que relata su primer viaje al Nuevo Mundo concretiza no sólo el concepto del *oikos* sino las razones por las cuales uno huye de su origen. Como se ha visto en su diario, el Nuevo Mundo ejemplifica la posibilidad, el encanto y la maravilla que no se presencian en el mundo cotidiano y común del origen. Los tres personajes centrales de Todos los fuegos el fuego, como Colón, demuestran el mismo deseo de huir de su *oikos* y prosperar en un nuevo mundo fantástico y original.

### **Los autonautas de la cosmopista**

Como las cartas de relación, Los autonautas de la cosmopista también ilumina la motivación natural de emprender un viaje. En este caso, el mismo Cortázar demuestra las pequeñas maravillas que se encuentran al embarcar en un viaje—separando su nuevo entorno del autobús y la autopista del mundo cotidiano del campo francés. Los autonautas de la cosmopista, a pesar de la lectura específica que uno emprende, no merece un análisis extremadamente profundo. Esencialmente, la obra es una pieza liviana y satírica, escrita más por diversión por parte de Cortázar y Carol Dunlop que por cualquier otra razón. A la vez, leyendo la obra tras el lente del viaje cortazariano, se nota unos elementos esenciales del viaje fantástico. La obra forma la segunda parte del puente que une el *oikos* clásico a los cuentos de Todos los fuegos el

fuego. Su obra escrita con Dunlop nos ayuda a ver al mismo Cortázar empleando el viaje cortazariano. De hecho, Los aeronautas de la cosmopista revela la intimidad entre el autor y su concepto del viaje—su obra nos da un ejemplo concreto, físico y actual del viaje cortazariano que, sin la obra, permanecería como un concepto abstracto y enteramente basado en las ocurrencias ficticias de sus cuentos.

Tal vez la primera incitación a tan ardua empresa nos vino del hecho de que todos los viajeros que parten de París por la autopista vulgarmente llamada ‘del sur,’ lo hacen en el supuesto de que al término de su viaje serán depositados por dicha autopista en la entrada de Marsella. Este supuesto, apoyado por mapas y otros medios de conocimiento, no resiste al menor análisis serio, pues si bien París es un elemento conocido y comprobable puesto que allí los viajeros ponen en marcha sus autos y los propulsan hacia uno de los accesos a la autopista, el extremo opuesto de ésta se sitúa a más de ochocientos kilómetros, lo que excluye toda aprehensión empírica de la existencia de la ciudad de Marsella, que sólo puede ser retenida como un dato teórico suministrado por la educación primaria, Fernandel, las tarjetas postales de alguna tía en vacaciones, la personalidad de Gaston Defferre y otros elementos que la ciencia sólo puede aceptar como hipótesis de trabajo y siempre, tengamos la honradez de decirlo, ‘cum grano salís’.

¿Existe Marsella?

A esa pregunta debía responder la etapa final de la expedición... (237)

Tal es la entrada al viaje emprendido por Julio Cortázar y Carol Dunlop en su autobús hacia Marsella; un intento poco serio de evocar las motivaciones centrales del viaje metafísico encontrados en el corazón de cada uno de los cuentos tratados del tomo Todo los fuegos el fuego. El nexos entre Los astronautas de la cosmopista y los tres cuentos tratados de Todos los fuegos el fuego es la visión alterna y fantástica que promueven. El hecho de que haya escrito una pieza liviana que aun incorpora los mismos temas fundamentales del viaje metafísico demuestra que el viaje se presencia en todo aspecto de la vida de Julio Cortázar. Mientras que Los astronautas de la cosmopista se centra en el concepto del viaje metafísico de un modo absurdo y a la vez burlón, comparte los mismas temas sobresalientes con “La autopista del sur”, “La isla a mediodía” y “El otro cielo”.

El subtítulo de su obra escrita con Dunlop, “o Un viaje atemporal París~Marsella”, destaca la liminalidad del tiempo en Los astronautas de la cosmopista. El congelamiento de tiempo y progreso sembrado por las paradas constantes en paradero tras paradero destaca los arranques y paradas continuos del viaje hacia Marsella. El titubeo de la jornada de Dunlop y Cortázar evoca el mismo titubeo encontrado en los cuentos de Todos los fuegos el fuego. Tanto el bolsista de “El otro cielo” como Marini de “La isla a mediodía” y el ingeniero de “La autopista del sur” entran y salen de su *oikos* personal de cotidianeidad y realidad insípida para encontrar y dejar sus nuevos planos de conciencia. El juego entre el arranque y parada del viaje metafísico fomenta una borrosidad típica de un *mélange* entre la realidad y la fantasía. Los astronautas de la cosmopista somete a prueba los límites de la realidad y la imaginación. En un viaje tan simple como es liviano, Carol

Dunlop y Julio Cortázar subrayan algunos de los temas principales del viaje cortazariano que surgen en Todos los fuegos el fuego.

“Marsella existe...*Pero sólo existe porque la expedición ha verificado su existencia*, y no por las razones que el vulgo acepta sin análisis nuevo” (238). De hecho, Cortázar y Dunlop recalcan que la realidad en el viaje cortazariano es *percibida*. Marsella sólo existirá como una ciudad imaginada hasta que la vean con sus propios ojos. La existencia de Marsella debe ser comprobada por Dunlop y Cortázar, justo como la percepción individual del ingeniero, Marini y el bolsista equivale a la realidad.

Al establecer el símil siguiente, Cortázar reafirma que la motivación central por la cual uno emprende un viaje, como destacan los críticos Carillo y Paley Francescato, es para liberarse de la cotidianeidad agobiante del *oikos*: “...y como tiburones ola tras ola hendida para desgarrar eso que queda de una realidad que *busca otra cosa que este ritmo*” (Cortázar 248, énfasis mío)

Al describir los distintos paraderos al lado de la carretera París-Marsella, Cortázar acentúa el aumento sensorial promulgado por el viaje hacia lo otro y desconocido:

¿Monotonía de los paraderos? A nosotros nos parecen cada vez más variados, los sentimos y vivimos como a microcosmos en los que nuestra cápsula roja aterriza cada día como en planetoides ignotos. Por ejemplo, en el de La Concourde, [un paradero] a la altura de Montélimar, es un pequeño país en sí mismo y además es el país de las alondras, el primero que encontramos desde París. (252)

Los paraderos, como “planetoides ignotos”, ejemplifican los espacios sin navegar de la fantasía, englobando campos y escenarios tan variados como maravillosos. El nexo entre los paraderos y el mundo más allá se clarifica tras la mención directa de Cortázar mismo: “El mundo está lleno de paraderos, al fin y al cabo, donde quizá esperan sueños de una tal riqueza que valen todos los viajes de ida y en una de esas ninguno de vuelta” (259).

Al entrar en el viaje por la carretera, aislados del mundo cotidiano y encerrados en su autobús, Carol Dunlop y Julio Cortázar encontraron el campo liminal entre la realidad tangible y el congelamiento del tiempo, una especie de “*no man’s land* de la realidad” (265). Este “*no man’s land*” crea la posibilidad de que Cortázar pueda haber visto la aparición de una “esfera transparente casi inmóvil en el espacio” (265).

Iluminando otro concepto del viaje cortazariano, hacia el final de Los astronautas de la cosmopista, Cortázar subraya la importancia de la imaginación. Las barras de metal por las que trepan los niños a los que conocen Dunlop y Cortázar en un paradero se convierten en otra cosa en la mente: “se produjo la iluminación...supimos la verdad: estábamos en el lugar donde se castiga y se ajusticia a las brujas, y el paradero era una obra maestra del camuflaje destinada a ocultar lo que sólo una expedición y una veteranía como la nuestra podían descubrir” (280).

El poder de la imaginación, la perspectiva personal y la liminalidad del tiempo, se muestran en Los astronautas del cosmopista como elementos fundamentales del concepto cortazariano del viaje. Así, la obra forma la última parte del puente hacia los cuentos de Todos los fuegos el fuego.



### “La autopista del sur”

Dentro de “La autopista del sur,” el primer cuento del tomo, Cortázar pone de relieve la mutabilidad del tiempo y su carácter enteramente subjetivo que se crea al emprender un viaje cortazariano. Con “La autopista del sur,” Cortázar traslada el viaje cortazariano desde su autobús verdadera en la carretera francesa al mundo maravilloso de un embotellamiento en la autopista a París, así creando un último nexo entre ambas obras. “La autopista del sur” destaca más que nada el concepto del tiempo subjetivo dentro del viaje cortazariano. Como un ejemplo incompleto del viaje cortazariano, “La autopista al sur” no merece el análisis profundo de “El otro cielo,” el cuento culminante que ata cada aspecto del concepto. Sin embargo, la obra es el mejor ejemplo de la mutabilidad del tiempo producida por el viaje cortazariano, donde minutos se convierten en horas, días y hasta meses.

Justo al principio de “La autopista del sur”, sabemos que el ingeniero del Peugeot 404 de “La autopista del sur” está de viaje. Sin embargo, el ingeniero está de *regreso* a su tierra natal, su *oikos*. De este modo, el concepto cotidiano del viaje hacia lo nuevo no tiene sentido en el nivel físico para el ingeniero, ya que regresa a lo conocido en términos físicos, a París, su hogar. Este regreso a lo conocido físico en la autopista hacia París parece existir en un microcosmos surreal desde el principio, y que la realidad y el tiempo concreto “fuera el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde” (13). Cortázar establece desde las primeras líneas de su cuento una base por la cual extiende lo surreal y el viaje mental.

Además, como citado previamente, el *oikos* de Van den Abeele no tiene que ser táctil. De hecho, en “La autopista del sur”, el *oikos* es un concepto psicológico-

mental en vez de uno terrenal. Este viaje o aventura hacia lo fantástico se ve claramente en la contraposición de los momentos estancados y los momentos de arranque.<sup>3</sup> En los momentos estancados, el tiempo parece parar con el corte de los motores. El tiempo 'congelado' que se produce con los momentos estancados aumenta el sentido del sueño, el *oikos* bretónico que para el ingeniero del Peugeot, existe como un sueño lúcido donde la muerte, la lujuria, el hambre, el frío y el cambio de las estaciones existen como existirían en las avenidas de París, que no es sólo el *oikos* terrenal para el ingeniero, sino seguramente también su base en la realidad actual. No obstante, el cambio de estaciones, del calor a la llegada "por primera vez el frío" delinea la liminalidad que se destaca en el cuento (32). El uso de las estaciones para notar el cambio de tiempo delinea la ausencia del tiempo fijo medido por reloj, aumentando el efecto surreal y el sentido liminal.

Vemos ejemplos de la liminalidad del tiempo a lo largo de "La autopista del sur", que imitan la liminalidad del ingeniero del Peugeot 404 durante su 'viaje' desde lo mundano hacia lo maravilloso. La liminalidad expuesta en "La autopista del sur" se recalca en el viaje desde una vista clausurada hacia una perspectiva surrealista: en la vida cotidiana y mundana, "man is trapped in the already known", pero al mover hacia lo maravilloso uno crea "a universe at last open to imagination and to chance" (Caws 27). El ingeniero, en las primeras horas del primer estanque ya parece haber perdido el concepto fijo del tiempo cuando rumia que eran "casi las cinco" (15). De hecho, el mero concepto de arranque y corte de motor capta perfectamente la

---

<sup>3</sup> Quiero enfatizar que la subjetividad predomina en un mundo surreal; sería incorrecto asignar concretismo al tiempo

liminalidad del ingeniero y el cuento, donde la acción inconsistente forma un mundo gris y borroso.

En el mundo de Cortázar, cuando uno lo emprende, las leyes naturales centrales se derriten. El tiempo, que consideramos fijo y regular, asume distintos caracteres subjetivos. A la vez, mientras que el tiempo es mutable, el concepto en sí no se destruye. Como ha dicho Cortázar, dentro del contexto del entorno, el tiempo *parece* correr a una velocidad normal—es sólo con el salto entre mundos y entornos que se nota la subjetividad del tiempo. Un resumen corto de los fuertes nexos entre el concepto cortazariano del tiempo y el planteamiento de Borges ilumina la esencia del tiempo en el viaje establecido por Cortázar.

Para Cortázar, el tiempo es un concepto tanto difícil como complejo. Nuestro concepto de “tiempo” se niega a admitir su aspecto enteramente personal. El tiempo debe ser considerado como algo mutable, impreciso y variado para reflejar con precisión los tiempos múltiples que existen no sólo de persona a persona sino al mismo tiempo dentro de la cosmovisión de cada persona. Debemos admitir que el tiempo parece obtener distintas velocidades en distintos momentos, a veces casi llegando a congelarse y a veces corriendo a velocidades incomprensibles.

Como han dicho varios críticos literarios, leer a Borges prepara a uno estéticamente para aceptar y entender el mundo supremamente imaginativo de Julio Cortázar. Jorge Luis Borges marca el cambio desde una narración realista y documental de la primera mitad del siglo XX a una realidad subjetiva y fantástica. El concepto del tiempo forma un papel sumamente importante en la escritura de Borges. Según él, el tiempo es meramente una invención de la civilización, un recurso para

ordenar eventos de una manera cronológica. Este concepto forma una contraposición a la existencia del tiempo en la mente individual. En la mente de un individuo, el tiempo puede exhibir prisa o lentitud. Para Borges, el concepto del proceso de tiempo es algo subjetivo y bastante ambiguo. Debido a que el tiempo es subjetivo, el mundo literario de Borges se abre a una infinidad de posibilidades, exhibiendo una especie de laberinto que requiere un tipo de ejercicio mental por parte del lector. Esta ambigüedad también fomenta una realidad percibida, no necesariamente real o falsa, que forma un nexo directo entre Borges y Julio Cortázar.

El concepto del tiempo ambiguo y la presencia de una realidad percibida se ve claramente en el cuento borgiano "El Sur". Dentro de la historia, Juan Dahlman 'sale' de un sanatorio y se dirige hacia La Pampa. Al terminar el cuento, el lector está confrontado con una realidad ambigua debido al concepto borgiano del tiempo. ¿Muere Juan Dahlman al 'salir' del sanatorio? O sea, ¿muere en el sanatorio? En "El Sur", Borges crea una imagen del tiempo como algo no-cronológico que promulga una realidad múltiple. ¿Verdaderamente muere Dahlman en La Pampa por ser acuchillado por un gaucho? La ambigüedad borgiana nos permite inferir que ambas posibilidades son enteramente lógicas. El viaje de Dahlman hacia el Sur, hacia la tierra de Martín Fierro, podría ser otra fase en su recuperación después de su accidente, o podría ser una especie de alucinación de parte del personaje principal hacia la muerte. Dahlman nota que parece ser "dos hombres", el del sanatorio, y el de La Pampa.

La realidad percibida en los cuentos de Borges se imita en los cuentos cortazarianos. Como ha notado Carlos Fuentes, Borges exhibe un carácter

“europeizante” o “extranjerizante” porque su escritura no se restringe a la narrativa regionalista, sino que las localidades de sus cuentos son múltiples y variadas. Además, Borges tuvo una juventud internacional, lo que, unida con sus rasgos familiares de Gran Bretaña, forma a un escritor que a pesar de ser argentino, exhibió un carácter internacional. Este carácter “europeizante” de Borges se paralela con Cortázar. Cortázar vivió mucho de su vida en el extranjero, y hasta adoptó rastros de pronunciación gutural de su tiempo en Europa en su juventud y en su madurez.

En “La noche boca arriba”, Julio Cortázar exhibe los mismos rasgos de ambigüedad y realidad percibida tanto como un aspecto indefinido del tiempo. En el cuento, un joven experimenta un accidente en su moto en la calle una mañana. Tras ser trasladado al hospital, el tiempo y la realidad se convierten en entidades glaucas. Como la muerte de Juan Dahlman puede haber ocurrido en el sanatorio, el personaje principal de “La noche boca arriba” existe en una realidad múltiple. El joven no sólo se encuentra fuera del hospital, sino que llega también a ser un sacrificado de la guerra florida azteca. El nexos entre las dos realidades posibles en “La noche boca arriba” es la presencia “boca arriba” del joven en ambas realidades—sea en el hospital o en la cumbre de una pirámide azteca. La pregunta que surge al final de “El Sur” también se presenta al final de “La noche boca arriba”. El joven podría haber muerto en el hospital, o por el cuchillo de un azteca. En sí, la realidad múltiple del joven en “La noche boca arriba” es “la mentira infinita de ese sueño”, donde ni siquiera se distingue entre lo real y lo soñado, lo fantástico y lo común y corriente.

Como Borges, Cortázar crea una posibilidad infinita de variaciones, un laberinto narrativo que demuestra la trayectoria de la antigua literatura

latinoamericana que era plenamente naturalista y documental hacia la edad cortazariana del boom, donde surge la novela diversificada y ambigua. En “La noche boca arriba”, la realidad percibida y la desconcretización del tiempo forman un nexo con las técnicas empleadas por Borges, subrayando el hecho de que leer a Borges le prepara a uno estéticamente para aceptar el mundo sumamente imaginativo de Julio Cortázar.

La liminalidad de “La autopista del sur” se resuena en el uso de “quizás” a finales del cuento. Después de lo que parece ser meses de arranque y estanque en la autopista francesa, el ingeniero ve lo que “*Quizá* fuera una ciudad” en la distancia (33, énfasis mío). El ingeniero ni siquiera puede asignar distancia fija a los avances milimétricos de cada ‘día’ en el embotellamiento, vistos en su estimación como un avance de “*quizá* doscientos o trescientos metros” (34, énfasis mío). De hecho, la liminalidad expuesta en “La autopista al sur” destaca lo borroso del viaje cortazariano. La borrosidad destruye el sentido binario de un viaje con un origen y un destino con claras divergencias. Así, la borrosidad del viaje cortazariano ejemplifica un tercer ambiente—el choque y la mezcla producida por el ambiente conocido y el mundo fantástico y ensoñado.

A medida que los ‘días’ en la autopista (o lo que le parecen ser ‘días’ al ingeniero) se aumentan, vemos que “ya ni valía la pena mirar el reloj pulsera para perderse en cálculos inútiles” (16). Este inconcretismo del tiempo que experimenta el ingeniero del Peugeot se imita en sus alrededores: “veía colores, formas” pero no llega a distinguirlos (16). Con la desaparición de la realidad según la conoce el conductor del Peugeot y la llegada de lo verdaderamente surreal, “el ingeniero estaba

seguro de que todo o casi todo era falso” (17). Como el amigo del Taunus que “sonreía sin entrar en detalles”, el mundo surreal de la autopista—el destino de segunda dimensión para el ingeniero—destaca la liminalidad de la surrealidad, donde la realidad y la fantasía se mezclan, formando un mundo alterno-gris y borroso pero a la vez lúcido (29).

En contraposición a los momentos parciales de parálisis y movimiento dentro del embotellamiento sin fin en la “La autopista del sur”, el ingeniero del Peugeot 404 experimenta una fluidez sorprendente e inesperada al final de “La autopista del sur.” Esta fluidez pone en duda la veracidad de los grandes momentos de estanque en la autopista. Con la marcha continua que logra el ingeniero, su viaje hacia lo ‘no conocido’ parece haber cesado:

...y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante. (29)

En la cita anterior, hay una saturación obvia de inseguridad y negatividad con el uso de “sin que”, “por qué”, “desconocidos”, “nadie” y “nada”, que sublevan la liminalidad y borrosidad, así destacando el efecto surreal. El concepto surreal perdura hasta el final del cuento, ya que el ingeniero empezó su experiencia en el embotellamiento en un domingo en la tarde y la termina con una aproximación a las luces de París en la noche. El hecho de que los momentos de arranque y estanque pudieran haberse escrito como nada más que una imaginación y que su retorno a París

no tardara meses, sino, sólo horas, es un punto importante. Así, Cortázar destaca la mutabilidad del tiempo en “La autopista del sur”, notando que toma distintas formas en cada mundo. Justo como cada viaje tiene que tener un fin, el “sueño lúcido” del ingeniero del Peugeot 404 termina con su retorno a su *oikos* terrenal—las puertas de París. Mientras que el protagonista no regresa a París con asombros táctiles o la munificencia de Colón, da Gama o Pizarro, el ingeniero del Peugeot 404 llega a obtener algo más espectacular: ha conocido un universo abierto a la imaginación y posibilidad—un viaje verdaderamente bretónico.

#### **“La isla a mediodía”**

El concepto del viaje establece una presencia tan suprema en “La isla a mediodía” como la de “La autopista del sur.” Mientras que “La autopista del sur” pone de relieve la alteración temporal presente en el viaje cortazariano, se amplía el sentido del traslado físico en “La isla a mediodía”. Justo como el arranque de “La autopista del sur”, el viaje físico está evidente desde el principio; Marini, un camarero en una línea aérea experimenta un viaje físico cada vez que el avión toma la ruta Roma-Teherán. Su *oikos* terrenal no existe en términos monolíticos como el *oikos* del ingeniero (París) ya que su viaje físico consta de cientos de viajes idénticos—de Roma a Teherán y la vuelta. En sí, el *oikos* de Marini es el mero avión en que viaja—de ciudad a ciudad en forma circular.

Aunque la trama de “La isla a mediodía” se centraliza en el avión, los viajes aéreos no comprenden la totalidad del viaje que emprende Marini en el cuento. Como pasar “through to the other side of the mirror” *à la* surrealidad de André Breton (Caws 28), Marini hace un viaje de más consecuencia que un mero viaje por avión en “La isla a mediodía.” El viaje de mayor importancia en “La isla a mediodía” es el



que emprende Marini a la isla de Xiros, una isla griega en el Mar Mediterráneo sobre el cual pasa Marini en cada etapa de la ruta Roma-Teherán. De hecho, como la mayoría de los cuentos cortazarianos, “la acción propiamente dicha ocurre dentro de *ambos* paisajes” aumentando el sentido bilateral y bretónico dentro de la existencia de Marini (Villanueva-Collado 524).

Como el del ingeniero del Peugeot 404, el viaje mental que hace Marini surge del aburrimiento. Para el ingeniero, el viaje mental parece haber comenzado debido al fastidioso estanque de un embotellamiento sobre la autopista a París. Para Marini, el aburrimiento surge no sólo de un estanque instantáneo, sino también de una languidez total en su vida. Su empleo como camarero en el avión y los vuelos incesantes de ida y vuelta inspiran una apatía en Marini dentro de la que hace sus deberes “preguntándose aburridamente si valdría la pena responder a la mirada insistente de la pasajera” (107). Su aburrimiento incita un malestar general en el que cada actuación se hace “sin que la sonrisa profesional se borrara de su boca” (107). Como un actor sin emoción, la vida de Marini está vacía de pasión. A primera vista la isla de Xiros imita en apariencia la vida de Marini: “la isla era pequeña y solitaria” cuyas “playas desiertas” pantomiman a Marini, exento de emoción (107). El malestar de Marini se resuena en sus encuentros con otras personas; habla con un radiotelegrafista, que es un “francés indiferente” sobre la isla de Xiros (108). Marini llega a un punto de exasperación cuando nota que “El tiempo se iba en cosas así, [lo mundano] en infinitas bandejas de comida, cada una con la sonrisa a la que tenía derecho el pasajero” (110). Mientras que los aventureros durante la edad de la exploración tenían la motivación de encontrar tesoro y riquezas táctiles de nuevos

mundos, la motivación por la cual Marini viaja hacia lo fantástico es puramente el deseo de escape—un escape de la vida rutinaria y agobiante de camarero.

Justo como en “La autopista del sur”, el viaje de Marini no existe sin un *oikos* terrenal—una base en la realidad de donde surge un cambio de perspectiva. Se ve claramente en el comienzo del cuento ejemplos de esta ‘realidad’ como se conoce en el sentido cotidiano. El uso de ejemplos del tiempo concreto establece la presencia de la realidad cotidiana. Marini ojea su reloj pulsera, notando que “era exactamente mediodía” (108). Más tarde, cuando Marini pasa sobre la isla en otro vuelo de Roma a Teherán, nota “una diferencia de ocho minutos” desde la última vez que pasó sobre la isla. Este cálculo exacto de ocho minutos socava el sentido de un tiempo concreto, aumentando la ubicación en la realidad cotidiana a la vez.

El tiempo concreto y la realidad cotidiana empiezan a marchitarse cuando Marini decide emprender unas vacaciones a la isla sobre cual vuela cada día a las doce. En los días inmediatamente antecedentes a su viaje a Xiros, se pone todo “un poco borroso”, insinuando la liminalidad que surge de un viaje desde lo “ya conocido” al universo de lo “imaginado y posible” (111). El viaje mismo a Xiros tiene la apariencia de un sueño ya que la descripción de la transición hacia la isla ocurre en la noche, como si se acostara, desembarcando “en las primeras luces” (112). El sentido de sueño continúa cuando Marini siente que “no era capaz de pensar o de elegir” como si los eventos ocurrieran en su mente y los viera en su subconciencia.

Mientras su experiencia de transición y su existencia en la isla parecen sueños, su receptor, Marini, “sintió que ahora estaba realmente solo en la isla con Klaios y los suyos” (113). De este modo, Marini verdaderamente siente que su presencia en la isla

es real y que se ha ajustado a una vida solitaria y simple de pesca y placer.<sup>4</sup> El viaje a lo fantástico se realiza cuando Marini se quita el reloj pulsera: “lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo” (114). De esta manera, vemos que el último ejemplo del tiempo concreto y de la realidad cotidiana ha desaparecido. Sin embargo, el tiempo concreto no fue destruido, sino escondido en el bolsillo de Marini, delineando de nuevo la liminalidad de Marini y de su experiencia en Xiros—uno que para él, siente aún más real que las horas interminables como camarero en el avión Roma-Teherán.

Como cada viaje, incluso el del ingeniero del Peugeot 404, el de Marini tiene que encontrar un fin. El *oikos* terrenal, la realidad cotidiana y el tiempo concreto a la vez le llamaban. Como el reloj pulsera que meramente está escondido, un choque con la realidad es el último destino para Marini. Después de los cientos de horas circulares de ida y vuelta y vuelta e ida entre Roma y Teherán, su viaje mental parece terminar en un último clímax con el fin de su viaje físico; Marini, “el cadáver de ojos abiertos...era lo único entre ellos y el mar” (115). Mientras que Marini parece morir al final de “La isla a mediodía”, el fin de su viaje físico no trae decepción, sino alegría. Marini no sólo logra llegar a la isla de sus sueños—el otro lado del espejo en términos físicos—sino que el sueño también se vuelve permanente. Marini nunca se despierta de su sueño para enfrentarse con la continuidad de lo mundano (las sonrisas falsas y la repetición incesante del vuelo Roma-Teherán) (Caws 28). En sí, “volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros” (115). De este modo, la muerte de

---

<sup>4</sup> El uso de términos exactos o conclusos en un análisis de un cuento surreal es verdaderamente antitético; si la premisa del surrealismo es la subjetividad, prescribir el término ‘realmente’ a una acción es incorrecto, pero Marini existe dentro del cuento y sus observaciones no son objetivas.

Marini en la isla de Xiros fue más real y agradable que la irrealidad y malestar de las horas interminables de vuelo. Cuando Marini supuestamente presencia su propia muerte al ver el estrello aeronáutico desde la arena de la isla de Xiros, notamos un elemento esencial del viaje cortazariano—la realidad percibida. En “La isla a mediodía”, Cortázar nos hace preguntar quien verdaderamente muere al final del cuento. Puede ser que Marini realmente experimenta una trasmigración de almas y permanece en el cuerpo de un pescador griego desde que se estrella el avión, o es posible que muere en ese mismo instante. La duda e incertidumbre crecen debido a la fusión del mundo “real” y el mundo soñado, creando un espacio tanto liminal como borroso. Mientras Marini no parece sobrevivir el estrello aeronáutico, tampoco logra despertar de su sueño lúcido, nunca dándose cuenta de que su existencia en Xiros era meramente una liminal. Intensificando el carácter tangible de su nuevo mundo, Marini no reconoce la diferencia entre la realidad y el sueño. Esta falta de distinción entre la realidad y el sueño ejemplifica el clímax de la surrealidad—una existencia borrosa y bretónica donde Marini ha vencido lo ya conocido y mundano simultáneamente. Este fin liminal, donde lo real y lo fantástico se juntan y “nos confrontamos con la culminación de la visión de la realidad de Cortázar” (Francescato 245) es la premisa esencial del surrealismo. En fin, la única persona que puede prescribir una evaluación de la realidad es la que lo experimenta. En términos surreales, la realidad es verdaderamente percibida y ‘quizá’ lo que experimenta Marini en Xiros (sea real o imaginado) se aproxima más a la realidad que cualquier vuelo entre Roma y Teherán (Yovanovich 231).

### “El otro cielo”

“El otro cielo” destaca la otredad promulgada por el viaje cortazariano. Mientras que “La autopista del sur” destaca la mutabilidad temporal en el viaje cortazariano y “La isla a mediodía” pone de relieve el traslado físico y los espacios abiertos al emprender un viaje, “El otro cielo” reúne ambas características esenciales del viaje cortazariano. A la vez, el cuento subraya la motivación del viaje fantástico—una huida de las condiciones opresivas del *oikos* cotidiano que crea un salto total entre mundos distintos y paralelos. Dentro de “El otro cielo”, Julio Cortázar revela la cotidianeidad, repetición, inacción y el profundo aburrimiento que resultan del *oikos*. Frente a un entorno tan trivial, Cortázar realza la tentación exótica de un ambiente fantástico que forma una contraposición profunda con el *oikos*. De ese modo, con “El otro cielo,” Cortázar crea la pieza maestra que incorpora todos los elementos del viaje cortazariano.

El bolsista, protagonista de “El otro cielo” demuestra que el viaje cortazariano llega a ser una verdadera huida del *oikos*; pero como insinúa cualquier viaje, un retorno eventual a lo cotidiano, común y concreto es inevitable y odioso.

Cortázar enmarca su cuento con varias citas epigráficas escritas en francés. Las citas aumentan el sentido de otredad encontrado en el cuento, ya que las citas chocan contra el texto escrito en castellano que verdaderamente narra la historia. A la vez, las citas francesas también demuestran un sentido de cotidianeidad. Reflejando el mundo dual del bolsista, las citas forman evidencia de la tangibilidad del ambiente francés que lo rodea tras su salida del *oikos*.

“El otro cielo” se trata de un bolsista bonaerense que narra sus viajes de escape hacia las galerías nocturnas de París donde goza de ilícitos encuentros con una prostituta francesa, Josiane. Da caminatas por las calles oscuras y fascinantes de su “barrio preferido” y así evita su vida pesada y opresiva con su novia, Irma, y su madre. El otro cielo es un cuento de dos mundos, enteramente opuestos, uno que rebosa con la seducción de otredad, el otro agobiante, pesado y vacío. La pregunta esencial es, ¿cuál de los dos mundos verdaderamente abarca la realidad?

Desde el arranque del “El otro cielo”, el bolsista nos presenta con su deseo de viajar y el cambio que puede producir: “Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra” (590). Con este inicio, Cortázar destaca la cualidad pasajera y efímera del ambiente y el salto de una realidad a otra, promulgado por la ocurrencia de que “se pudiera ir así de una cosa a otra” (590).

El bolsista de “El otro cielo” no sólo revela la facilidad con la que viaja desde lo cotidiano hasta lo maravilloso, sino que también nos presenta con la razón por la cual huye de su *oikos* personal al inicio del cuento. Al principio, el narrador nos informa que “echarse a caminar una y otra vez por la ciudad” sirve como su instrumento para “olvidarme de mis ocupaciones” (590). Mientras que el “viaje” descrito en “Autopista del sur” y “La isla a mediodía” se trata de modos de transporte tanto más eficaces como rápidos, el caminar del bolsista lo avanza hacia su propio mundo fantástico con la misma inmediatez que lo encuentran el ingeniero y Marini en sus cuentos respectivos.

Como se ha visto en los dos cuentos anteriores, el paraíso fantástico es personal y toma su forma con la imaginación y el ambiente del viajero. Para el bolsista, el destino maravilloso es el resultado de haberse dejado llevar “por sus preferencias callejeras”, hasta llegar a su “barrio preferido” donde puede “olvidarme de mis ocupaciones...y con un poco de suerte encontrar a Josiane” (590). La lujuria y el olvido ocioso se mezclan para formar la justificación del viaje fantástico del bolsista. Su mundo fantástico llega a obtener un ambiente parisino a finales de la Segunda Guerra Mundial. Para el bolsista, el paraíso maravilloso nace en las calles íntimas de París, un mundo literalmente ajeno a sus “ocupaciones” como corredor de Bolsa en Buenos Aires.

Se nota desde el principio que su viaje es personal, ya que el “barrio preferido” del bolsista es su “patria secreta”, un mundo donde todo es posible mientras que sea presenciado por él. El hecho de que sea su “patria” lleva una significación especial ya que la patria, como lugar de pertenencia y origen, no sólo lo ata al barrio francés sino que también destaca su preferencia y lealtad por su mundo fantástico. El paseo y el recorrido por las calles equivalen al arranque hacia lo fantástico; el llamado Pasaje Güemes llega a ser un “territorio ambiguo” y “la caverna del tesoro” que marca el límite entre el mundo del *oikos* y el mundo fantástico del barrio francés (590).

El bolsista nota el carácter falso de su mundo callejero al rumiar que “era sensible a ese falso cielo de estuco y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera” (590, 591). Mientras que sus encuentros y paseos con Josiane son más que placenteros, el bolsista subraya su

artificialidad y carácter débil, insinuando que él mismo los ha creado. Tal entorno maravilloso, aunque supuestamente artificial, choca con el mundo natural y su “estupidez” repetitiva. En su entorno afrancesado, la maravilla nocturna es tan poderosa que el día ni siquiera ocurre y el sol queda como algo “ahí afuera” (591).

La fantasía del bolsista se compara fácilmente con el sueño, ya que el entorno francés, cubierto de negro, se parece a la oscuridad del sueño mientras que el fuego del sol de la vida actual perdura “ahí afuera”, ignorado pero nunca olvidado. Además, los dos mundos se separan climáticamente—las calles francesas están en pleno invierno helado y nevado, mientras que el *oikos* bonaerense reluce del sol caluroso veranal.

Para el bolsista, las calles abiertas, expuestas al sol y la vida natural, forman una contraposición directa frente a la posibilidad, encanto y lujuria de la oscuridad mágica del entorno callejero francés adonde viaja. El poder de la experiencia es notable frente a las notas repetitivas del narrador, quien parece al hablar consigo mismo, tratar de recordar a sí mismo que, “trabajo en la bolsa” (591).

Las visitas encantadoras con Josiane y sus caminatas por el barrio y los cafés son motivadas por el *oikos* del bolsista. Su entorno normal, encajado en lo cotidiano, sufre de la miopía de su novia Irma tanto como de la de su madre, para quienes “no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado” (591). El puro (y profundo) aburrimiento inspirado por tal visión motiva el viaje metafísico del bolsista: “Supongo que por cosas así acabé conociendo a Josiane”, confirmando la razón por la cual huye de la cotidianeidad del *oikos* (591, 592).



El bolsista mismo reconoce la distancia, igualmente literal como figurada, que ha creado con respecto al *oikos*. Su viaje sirve de entrada a “otro mundo...un signo que iba más allá del encuentro trivial” (592). El bolsista presencia la vida callejera de un barrio aparentemente francés en “la época en que no se hablaba más que de los crímenes de Laurent” (592). Su huida del *oikos* y su llegada a un mundo fascinante y maravilloso son confirmadas y realizadas por el asombro e interés inspirados por una ola de crimen, un salto definitivo desde el entorno aburridísimo de “la conversación, el café y el anisado” (591, 592). De hecho, el bolsista reemplaza su mundo simple y agobiante con uno que existe en los márgenes de la realidad—una verdadera novela policíaca.

El carácter borroso del viaje cortazariano, donde el entorno cotidiano y el paisaje fantástico se entretajan en una fusión confusa, sobresale tras la itinerante mención del bolsista de la presencia de su madre, quien “sabe siempre si he dormido en casa”, haciéndonos pensar que los paseos nocturnos con Josiane por calles con los nombres Vivienne, Pissonnière y Notre-Dame-des-Victoires son enteramente posibles sin la más mínima influencia fantástica; que Josiane y su barrio francés no son aspectos imaginados por el bolsista y que incluso cada sorbo de café, alcohol, hasta la existencia del asesino Laurent están completamente ubicados en la certeza del “día y del sol ahí afuera” (590, 591, 592).

Los paseos con Josiane por la noche se convierten en reflexiones de sus dudas sobre un matrimonio con Irma. El bolsista concluye que todo se rectificará con “la terminación de la ofensa” y “el retorno a la vida corriente del hijo que vive todavía en casa de su madre” (592). A la vez, la explicación tan simple y sencilla de los paseos

oscuros del bolsista no tiene valor tras repetidas referencias a la profunda *otredad* del entorno alterno. Para el bolsista, las calles de su “barrio preferido” llegan a ser un ambiente compartido con Josiane, “nuestro mundo”, evocando el intimismo fantástico de la experiencia y la gravedad de su huida. El bolsista ha llegado a un entorno completamente inverosímil al conocer a Josiane y “*su mundo*” (593, énfasis mío).

El mundo fantástico presenciado por el bolsista no está completamente regido por las leyes comunes, ya que Josiane acompaña al bolsista mientras que se supone que en la época de Laurent, “la pobre no se hubiera atrevido a alejarse de la Galerie Vivienne una vez caída la noche” (593).

La borrosidad de su entorno francés y su escenario nocturno enfatizan el elemento fantástico; como una entrada y salida repetitiva del sueño, donde amanece en su *oikos* y duerme soñando con paseos callejeros, el bolsista admite que,

mucho más tarde, cuando estaba a punto de dormirme en mi cuarto con su almanaque ilustrado y su mate de plata como únicos lujos, me preguntaba por la bohardilla y no alcanzaba a dibujármela; no veía más que a Josiane y me bastaba para entrar en el sueño como si todavía la guardara entre los brazos. (593)

El hecho de que la imaginación del bolsista “no alcanzaba” recrear la bohardilla y al reconocer que sólo veía a Josiane y no la guardaba verdaderamente entre los brazos subraya la borrosidad de su experiencia, donde el sueño, la realidad, la cotidianeidad y el asombro se mezclan para formar un mundo verdaderamente alterno.

El bolsista subraya el hecho de que la realidad del entorno francés viene de la percepción: tanto el bolsista mismo, quien espera que las cosas vuelvan “a ser como

*imagino* que eran” (594-mi énfasis) en el barrio, a los gacetilleros, quienes se refieren al asesino como Laurent para cuidar “de no contrariar los instintos del público”, (594) como Josiane, a quien “nadie la convencería de que el asesino no se llama Laurent” (594). El poder del elemento fantástico del entorno francés viene del intimismo de su creación; la percepción del bolsista parece haber creado el vacío que lo lleva de repente cada noche hacia París, donde el barrio mismo está regido por la percepción de los ciudadanos que se refieren al asesino anónimo con el nombre personal de Laurent.

Siguiendo el hilo de la perspectiva, el poder del paisaje fantástico presenciado por el bolsista resulta de su propio poder imaginativo. El peligro de un encuentro con el llamado “Laurent” llega a un clímax tras el arranque de la imaginación del bolsista: “sigue la descripción de Laurent agazapado en un rellano, o todavía peor, esperándola en su propia habitación a la que ha entrado mediante una ganzúa infalible. En la mesa de al lado Kikí se estremece ostentosamente y suelta unos grititos que se multiplican en los espejos” (594).

La calle sirve como el elemento liminal y borroso que marca la vía entre el *oikos* y el barrio de la Galerie Vivienne: “...y después salí a la calle nevada y glacial y me puse a andar sin rumbo hasta que en algún momento encontré como siempre el camino que me devolvería a mi barrio” (595). De ese modo, vemos que la calle no es solamente la manera a través de la que el bolsista huye del *oikos*, sino también la manera a través de la que regresa al paisaje cotidiano. El regreso al *oikos* señala un regreso a lo común y corriente, a una coexistencia con “gente que leía la sexta edición de los diarios o miraba por las ventanillas del tranvía como si realmente hubiera

alguna cosa que ver en esa hora y en esas calles” (595). El bolsista insinúa que verdaderamente no hay nada que ver a “*esa hora*” y en “*esas calles*” del *oikos*, marcando su distinción con las horas de delirio y las calles de infinita diversión de su “barrio preferido” (590, 595, énfasis mío).

Revelando el poder de la limitación del mundo cotidiano, el bolsista nota que “no siempre era fácil llegar a la zona de las galerías y coincidir con un momento libre de Josiane” (596). El pasaje refleja la doble-lectura posible en casi cada situación fantástica del cuento cortazariano. Se podría leer la cita literalmente como una expresión de la dificultad de encontrar un momento libre con Josiane, la prostituta. Pero, en otro nivel y lectura, con insinuación y sugerencia, Cortázar revela la marcada distancia entre el mundo cotidiano y el mundo que comparte el bolsista con Josiane.

El intimismo de la otredad presenciado por el bolsista se recalca con el reconocimiento de que al momento “en que se encendían los picos de gas la animación se despertaba en *nuestro reino*”—el reino de Josiane y el bolsista—un mundo personal y de perspectiva única (596, énfasis mío).

Aumentando la borrosidad de su entorno francés, la forma de Josiane se aproxima a la de una aparición ante los ojos del bolsista, quien espera “el momento en que descubriría la silueta de Josiane en algún codo de las galerías o en algún mostrador” (596). El bolsista llega a equivalerse a un navegante de la edad de exploración con su carácter investigador que subraya la otredad del mundo de su “barrio preferido”, donde sus momentos sin Josiane “eran las horas del explorador y así fui entrando en las zonas más remotas del barrio” (596). Su “barrio preferido” le presenta al bolsista un mundo verdadero, un entorno opuesto al cotidiano, lleno de

fascinación y asombro, descrito como “ese *mundo diferente*, donde no había que pensar en Irma y se podía vivir sin horarios fijos al azar de los encuentros y de la suerte” (596, énfasis mío). Este “mundo diferente” le ayuda al bolsista no sólo a olvidar a Irma, reemplazándola con Josiane, sino que también invierte por completo a su cosmovisión, promoviendo un mundo donde no existen compromisos, posibilitándole vivir una vida de verdadero ocio, “sin horarios fijos”, basado en los principios del “azar” y “la suerte” (596). La fantasía del barrio francés elimina tanto el aburrimiento de la cotidianeidad repetitiva y la presencia aplastante de su novia Irma.

La borrosidad de su experiencia se extiende al límite temporal que lo encaja; el bolsista no sabe cuánto dura su estadía en el entorno del barrio francés y sólo puede alcanzar una estimación: “Hubo algunas semanas—por fijar un término, es tan difícil ser justo con la felicidad” (597). Si bien es “tan difícil ser justo con la felicidad”, es igualmente difícil ser justo con lo borroso y confuso que resulta ser un entorno fantástico (597).

La borrosidad que existe entre el mundo ficticio y el mundo cotidiano se acentúa con la mención de la invitación de “los padres de Irma, que tenían un chalet en una isla del Paraná” para “una temporada de descanso” (598). ¿Podría ser este descanso el arranque del viaje fantástico del bolsista? La distinción entre los dos mundos también se acentúa ya que el clima del paisaje aparentemente francés es frío, lluvioso y nevado mientras que hay “el sol” en la vida actual del Paraná, formando una posición paralela con la distinción entre el escenario soleado de la supuesta

realidad y la vida nocturna del entorno francés. De hecho, el bolsista parece habitar dos mundos; la bolsa en Buenos Aires y las calles de París.

Al contrastar el *oikos* con el destino fantástico, el bolsista eleva el poder de los sentidos y la sosa continuidad del *oikos*: "...un brusco recuerdo delicioso: al entrar una vez más en el Pasaje Güemes me envolvió de golpe el aroma del café, su violencia ya casi olvidada en las galerías donde el café era flojo y recocado" (598). Las sensaciones se aumentan y llegan a su punto máximo en el entorno fantástico hasta que el sabor "flojo" y "recocado" del café se reemplaza con un líquido potente.

El bolsista, bajo un sol y cielo del Paraná que "eran más duras", volvió "a pie hasta mi casa", para encontrar el Pasaje Güemes, la supuesta portada hacia su "reino" francés (598). La borrosidad del tiempo se resalta cuando el bolsista se confunde: "¿era realmente en la época de la isla?" (598). Como nota el bolsista, "en realidad poco importa;" la importancia viene del poder atractivo del entorno francés que llega a batallar con lo supuestamente real y autóctono, el chalet de la isla del Paraná o la sala de la casa de su madre (598). El contraste y separación visibles entre los dos mundos se presentan claramente frente al "sol y los mosquitos" de la isla del Paraná y el sol del entorno bonaerense que choca con "la calle nevada y glacial" y "las nevadas" de su entorno francés (595, 599). Tal contraste climático corre paralelamente con la distinción temporal que separa a los dos mundos; al viajar a la Galerie Vivienne, siempre es de noche, mientras que regresa a su *oikos* Buenos Aires en pleno día.

Influir el salto fantástico entre Buenos Aires y París con leyes naturales, tiene sentido que durante una época soleada en Buenos Aires haga frío hasta el punto de

nevar en París. De este modo, las leyes naturales se mantienen dentro del mundo propio. Es únicamente el traslado entre ambos mundos que suele ser borroso, visto también en “La autopista del sur” y “La isla a mediodía”.

La seducción de lo exótico que encajaba las calles de su “barrio preferido” ya empieza a perder su atractivo para el bolsista, notando la cercanía de un regreso decisivo al *oikos*: “Creo que en esos días empecé a sospechar que ya el deseo no bastaba como antes para que las cosas girasen acompasadamente y me propusieran alguna de las calles que llevaban a la Galerie Vivienne” (599).

Evocando la borrosidad de su experiencia, el bolsista marca otra posibilidad por la cual ya era más difícil evocar y aparecer en la Galerie Vivienne; ¿acaso determinó el bolsista que era tiempo de parar su fantasía soñada mientras reposaba en la isla del Paraná?: “pero también es posible que terminara por someterme mansamente al chalet de la isla para no entristecer a Irma, para que no sospechara que mi único reposo verdadero estaba en otra parte” (599). En efecto, la isla forma otro mundo al que huye el bolsista. El chalet forma el escape concreto que imita el escape abstracto de la Galerie Vivienne. Cortázar nos hace pensar: ¿Acaso ocurrió la fantasía entera desde un chalet en la isla del Paraná? Imitando el carácter decreciente de su mundo exótico, Josiane obtiene rasgos menos concretos y más fantasmagóricos, ya que al entrar en su barrio, el bolsista sólo alcanza “a entrever su silueta en el hueco de un portal” (599). La “silueta” recalca la parcialidad creciente de Josiane, tanto como la parcialidad de su realidad entera. Josiane existe como una imagen que va perdiendo su fuerza concreta, subrayado por ser colocada en “el hueco de un portal”, como si marcara el límite de la fantasía del bolsista. Tanto la “silueta” como el

“portal” reflejan rasgos parciales y limítrofes, subrayando la borrosidad creciente de la fantasía del bolsista y la (posible) llegada de su fin.

La duda del bolsista frente a la supuesta realidad de Josiane crece a la vez que su “reino” francés empieza a menguar; reconoce que la animación de Josiane viene de su propia perspectiva y llega a dudar del espíritu individual de Josiane, preguntándose “si en el fondo se daba cuenta del paso del tiempo” (599).

El mundo francés que lo rodea es algo propio y dirigido por él que gira cuando entra y para cuando sale: “nada había cambiado desde mi último encuentro con Josiane, y ni siquiera había dejado de nevar” (599). De hecho, su “reino” parece ser un sueño que el bolsista puede parar y resucitar a gusto.

La atracción exótica de Josiane y el barrio francés equivalen a la tentación de compañerismo trasnochador, la lujuria, y últimamente, la distracción promulgada por “la embriaguez” que los impregna tras pasar la noche tomando, lo cual imita la borrosidad de lo fantástico (601). Las aventuras nocturnas con Josiane llegan a un clímax que señala el comienzo de su fin:

las botellas llenaban las mesas porque ahora las ofrecía el patrón y no se podía desairar tanta amistad...y hacia las tres y media de la mañana Kikí completamente borracha terminaba de cantarnos los mejores aires de la opereta de moda mientras Josiane y la Rousse lloraban abrazadas de felicidad y ajeno. (600)

Reconociendo paralelamente la existencia de ambos mundos, el bolsista reconoce el carácter efímero de su “reino”, señalado por la fiesta trasnochadora: “de alguna



manera eso era un término, no sabía bien de qué porque al fin y al cabo yo seguiría viviendo, trabajando en la Bolsa” (601).

Cortázar realza la importancia de la perspectiva en el viaje fantástico y su entorno con la rumiatura del bolsista: “...comentando lo que cada uno *había creído ver* y que no era lo mismo, no era nunca lo mismo y por eso valía más” (602, énfasis mío). El hecho de que el bolsista y sus amigos del barrio francés recitaran lo que habían “creído ver” denota la duda asociada con el entorno fantástico. La individualidad de tal experiencia que realza su carácter único se ve en el hecho de que cada visita restante al barrio preferido “no era nunca lo mismo”, revelando un aspecto de su atractivo (602).

En contraste al entorno que “no era nunca lo mismo”, el *oikos* bonaerense promulga “una indiferencia inexplicable” en el bolsista “que hacía sufrir a mi pobre novia y terminaría por *enajenarme* la protección de los amigos de mi difunto padre gracias a los cuales me estaba abriendo paso en los medios bursátiles” (602, 603, énfasis mío). De hecho, el descubrimiento del mundo fantástico promulga una indiferencia aumentada al regresar al *oikos*, una indiferencia que amenaza a cada aspecto de su vida en el entorno “real.”

El bolsista sufre de la tentación del entorno fantástico francés: “me era imposible renunciar a la esperanza de que el gran terror llegara a su fin en el barrio de las galerías y que *volver a mi casa* no se pareciera una escapatoria” (603). En la mente del bolsista, los dos mundos se invierten. En su mente, un regreso al *oikos* sería la “escapatoria”, indicando su vínculo al barrio francés.

La dualidad expuesta en el mundo “real” donde la dictadura militar de Argentina corre paralelamente con las celebraciones de las liberaciones de ciudades europeas del apretón dictatorial Nazi imita la dualidad que existe entre el mundo “real” y el mundo fantástico ejemplificado por el barrio francés: “...casi todos los días se improvisaban manifestaciones en el centro para celebrar el avance aliado y la liberación de las capitales europeas, mientras la policía cargaba contra los estudiantes y las mujeres...” (603).

El bolsista reconoce el poder decreciente de lo exótico del barrio francés ya que se “preguntaba si sería capaz de seguir resistiendo mucho tiempo a la sonrisa consecuente de la pobre Irma y la humedad que me empapaba” (603). Así, Cortázar subraya el poder del mundo “real” que lo llama con señas y denota la distinción climática entre el frío francés y la humedad del Paraná y Buenos Aires que lo “empapaba” (603). Además, “el barrio de las galerías ya no era como antes”, señalando el comienzo del fin de su aventura fantástica, un “término del deseo” (603) —el deseo dual del entorno fantástico y la lujuria promulgada por Josiane.

Como cualquier viaje, la huida del *oikos* implica un regreso hacia él; cada viaje debe terminar, confirmado por el bolsista, quien empieza “a admitir desde muy lejos que el barrio de las galerías no era ya el puerto de reposo, aunque creyera en la posibilidad de liberarme de mi trabajo y de Irma, de encontrar sin esfuerzo la esquina de Josiane” (603). En la actualidad, el mundo supuestamente “real” llega a obtener más poder que el carácter intoxicante y atractivo que promulgaba una huida hacia el barrio de las galerías: “me ganaba el deseo de volver, frente a las pizarras de los diarios, con los amigos, en el patio de casa, sobre todo al anochecer...Pero algo me

obligaba a demorarme junto a mi madre y a Irma, una oscura certidumbre de que en el barrio de las galerías ya no me esperarían como antes” (603). El poder visual y tangible del entorno fantástico se pierde sólo para que crezca su fuerza nostálgica.

El fin del viaje fantástico se presencia cuando el bolsista se relega a “un comportamiento de autómeta, *tolerando* la cotidiana obligación de comprar y vender valores y escuchar los cascos de los caballos de la policía cargando contra el pueblo” (604, énfasis mío). El regreso del bolsista al *oikos* es un paralelismo al retorno de su profunda indiferencia. La indiferencia promulgada por el regreso a la cotidianeidad despierta un sentido de tolerancia en el bolsista que le permite ignorar los crímenes de una dictadura que manipula al pueblo y le permite permanecer en un estado “autómeta.” El regreso al *oikos* señala el fin del alzamiento de los sentidos y la percepción atestiguados por el bolsista.

En un intento vano de regresar al barrio de las galerías, el bolsista reconoce su fracaso: “*me sentí extranjero* y diferente como jamás me había ocurrido antes” (604, énfasis mío). De hecho, lo que hace que el entorno francés sea seductor y maravilloso es también lo que lo hace pasajero—no es el *oikos* cotidiano del bolsista. Al fin, las calles parisinas no son comunes y corrientes y producen en el bolsista el sentirse forastero. El bolsista tiene que aceptar que “poco a poco todo lo que antes me había parecido mío”, destacando no sólo el cambio de paisaje hacia lo autóctono y cotidiano sino también el rol sumamente importante de la perspectiva (604).

Coincide con sentirse como “extranjero” el bolsista en las galerías de París “de que ya no había Laurent”, señalando “el fin de la pesadilla” (604). Con el fin de su sueño maravilloso, llega el “fin de la pesadilla” de Laurent, sugiriendo que ambas

cosas, el mundo parisino de la Galerie Vivienne y los asesinatos que aterrorizaban al “barrio preferido” del bolsista formaban nada más que una parte de su imaginación. ¿O acaso era Laurent “un marsellés de pelo crespo”, que verdaderamente se había “atrincherado en el desván de la casa donde acababa de matar a otra mujer, y había pedido gracia desesperadamente mientras la policía echaba abajo la puerta”? (604).

Como un sueño lúcido, el espacio que lo separa de la supuesta “realidad” es lo que se pone borroso. O sea, es el *traslado* entre mundos que está influido con un carácter confuso e indefinido en el cuento cortazariano.

La borrosidad aumenta hacia el desenlace de El otro cielo cuando Cortázar ata los dos mundos del bolsista a distintas épocas. En su barrio parisino, el pueblo celebraba cada derrota sobre “los prusianos”, sugiriendo que el mundo existe durante la primera guerra mundial, mientras que su regreso hacia el *oikos* bonaerense ocurre simultáneamente con la caída de la “bomba...sobre Hiroshima” (605). De ese modo, Cortázar ata el *oikos* presente y la supuesta realidad a la época de la *segunda* guerra mundial, así creando más distancia entre el *oikos* y el mundo ensoñado de la Galerie Vivienne. Así, el traslado entre distintos entornos temporales llega a su cumbre en “El otro cielo”. Mientras que para el ingeniero de “La autopista del sur” los minutos y las horas se convierten en días y hasta meses en el estanque, el bolsista habita dos mundos que ocurren en *decadas* completamente distintas. Como nota el bolsista, la muerte de Laurent del barrio parisino coincide con la muerte de su viaje fantástico: “eran casi una misma muerte”, (605) señalando un regreso total y final hacia el *oikos* de Buenos Aires en los años 50.

En su despedida de Josiane y su mundo fantástico parisino, Cortázar destaca la contraposición climática entre los dos mundos del bolsista; esperaba la llegada del verano en las galerías, “pero helaba en las calles” (605). A la larga, el poder del *oikos* supera cualquier seducción fantástica. Lo concreto y lo austero, “las noticias de la guerra”, es lo que le “exigían [su] presencia en la Bolsa” (605).

Como revela el bolsista, el regreso al *oikos* promueve un rechazo de la tangibilidad fantástica al abrazar la supuesta realidad: “me negué a pensar en mi reconquistado cielo, y después de trabajar hasta la náusea almorcé con mi madre y le agradecí que me encontrara más repuesto” (605). El mundo de las galerías parisinas continúa ejemplificando un “cielo” frente a la cotidianeidad opresiva de otro almuerzo con la madre y horas de trabajo que le llegan “hasta la náusea” (605).

Su regreso al *oikos* coincide con las exigencias de la pura cotidianeidad familiar que requieren su retorno a la conformidad autóctona, motivando que se “case con Irma” (606). Parece que la presión familiar que exigía su regreso a la cotidianeidad lo fuerza a adaptar a lo común y corriente, a casarse con Irma para evitar el “ataque cardíaco” que amenazaba a su padre (605). Finalmente, “el trabajo y las obligaciones familiares” tuvieron más poder influyente que las galerías fantásticas de París.

En la desesperación promulgada por estar arraigado en su *oikos* bonaerense, el bolsista nota que “nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares” (606). En fin, el bolsista sólo tiene la nostalgia para atarlo al Pasaje Güemes y a Josiane. Cortázar cierra el cuento tal como lo empieza, con el bolsista en

pleno *oikos* cotidiano: “me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio” (606). El mundo fantástico e increíble de las galerías se marchita para dejar al bolsista rumiar sobre las pesadas y enteramente vacías opciones que entretienen a cualquier hombre arraigado en un mundo cotidiano. El bolsista se queda sin la lujuria y el asombro de Josiane y las calles oscuras de París, con sólo las decisiones inútiles y vacuas de la vida común y corriente para regir su vida, confirmando la severa cotidianeidad de su *oikos* y resaltando la motivación central del viaje cortazariano.

### **Conclusión**

En “La autopista del sur”, “La isla a mediodía” y “El otro cielo”, Julio Cortázar produce ejemplos claros del concepto del viaje. En la época clásica y en la edad de exploración y conquista, el viaje surgió de deseos físicos. En La odisea, Telémaco emprende su jornada en búsqueda de su padre. Cristóbal Colón, como Telémaco anteriormente, emprendió su viaje en búsqueda de riquezas físicas y tangibles. El origen, u *oikos* de cada viaje épico o conquistador forma una base esencial para cada jornada. El *oikos* ata el viajero a la realidad—a lo conocido y autóctono y en muchos casos, sirve como la motivación para la jornada misma. En contraste al *oikos* tradicional y cotidiano de la edad clásica y la edad de exploración y conquista, el *oikos* cortazariano crea otras motivaciones.

Para el ingeniero del Peugeot 404 en “La autopista del sur”, Marini en “La isla a mediodía” y el bolsista en “El otro cielo”, la ‘realidad’ como la conocemos nosotros es una que es mundana, aburrida y sofocante. Para el ingeniero, la motivación para

viajar surge de un estanque automovilístico, para Marini, de la repetición incesante de su trabajo, y para el bolsista, de su relación aplastante con su novia y el extremo aburrimiento de permanecer en casa con su mamá. Como establece Martha Paley Francescato sobre el significado de la búsqueda, los protagonistas representan a “la búsqueda del ‘hombre nuevo’ y la lucha por librarse del ‘hombre viejo’” (Francescato 248). Mientras que el ingeniero, Marini y el bolsista viajan hacia “lo no conocido” debido a diferentes circunstancias, la razón esencial es la misma: “man is trapped in the already known, in the already thought” (Caws 27). De este modo, el ingeniero y Marini quieren abandonar al ‘hombre viejo’ y el mundo viejo—un mundo de lo ya conocido. Wes Williams explica que la narración de viaje es “the record of one man’s persistent fantasy that he might escape his own observation” (Elsner, Rubiés 123). En el caso del ingeniero, Marini y el bolsista, escaparse de la ‘observación propia’ requiere una calidad metafórica del *oikos*, ya que el destino del viaje cortazariano no se coloca meramente en el reino físico. Como nota Van Den Abeele en Travel as Metaphor, el *oikos* conlleva implicaciones tanto metafóricas como literales. Y es el poder metafórico del *oikos* que tiene verdadera importancia en “La autopista del sur”, “La isla a mediodía” y “El otro cielo”. Cada viaje nos lleva de lo conocido hacia lo nuevo y extraño, pero el sentido metafórico del *oikos* fomenta una llegada a las alturas de lo nuevo y extraño. Tras embarcar en un viaje cortazariano, uno llega a un plano donde existe una resistencia a la percepción común y donde cada viajero en el otro lado del espejo encuentra un campo donde se mezclan los sueños y lo maravilloso con lo común y corriente. El resultado es un espacio borroso ni

totalmente imposible ni completamente tangible donde las fantasías más extremas del 'viajero' eliminan la cotidianeidad mundana del *oikos*.

Como cualquier fantasía, el viaje cortazariano es uno circular, que devuelve al viajero desde el otro lado del espejo hacia el *oikos* del cual se huyó. El desencanto y la decepción inspirados por el regreso a Sevilla de parte de Colón desde su entorno fantástico del Caribe es algo semejante a la desilusión promulgada en un niño al despertarse de un sueño y acordarse de que en realidad, no puede volar. Tanto como la reaparición de Alonso Quijano al final de Don Quijote, quien emerge de su sueño y el mundo de arte para aceptar su puesto en la realidad, los personajes centrales de "La autopista del sur", "La isla a mediodía" y "El otro cielo" emergen de la borrosidad de sus fantasías con distintos resultados para instalarse una vez más en lo familiar y autóctono del tiempo concreto. Mientras que don Quijote rechaza su encanto y su visión fantástica para abrazar a la realidad, el ingeniero y el bolsista sufren de una añoranza por la otredad que habían experimentado y Marini se encuentra con su propia muerte al reaparecer en el mundo de la realidad. Últimamente, la aparición desde la borrosidad de lo fantástico es tan chocante como lo es decepcionante.

Dentro de la borrosidad del viaje cortazariano, Julio Cortázar ha abierto un tercer entorno—un campo donde varios campos espaciales y distintos pasos de tiempo existen paralelamente. La esencia del viaje cortazariano es la otredad que facilita. Del mundo rígido y aplastante de la cotidianeidad, los personajes de Todos los fuegos el fuego disfrutaban de un entorno alterno. Con la ayuda de Los astronautas de la cosmopista, vemos el viaje cortazariano en carne y hueso. A la vez, Los astronautas de la cosmopista y las cartas de relación de Cristóbal Colón llenan el vacío



temporal y canónico entre el planteamiento clásico del *oikos* y los cuentos modernos de Todos los fuegos el fuego.

En la actualidad, parece que la borrosidad y la liminalidad del viaje cortazariano no pertenecen a la modernidad sino al mundo postmoderno. Como plantea Susan Roberson en Defining Travel: Diverse Visions:

Travel itself has become a metaphor for the postmodern condition where conceptual boundaries are blurred and the unfixed identity of the tourist, the stranger, or the nomad describes the postmodern individual who resists the illusion of unity or is alienated from society.

(xxi)

De hecho, el viaje cortazariano es un fenómeno de la postmodernidad. El ingeniero, Marini y el bolsista parecen seres postmodernos—viajeros sin un verdadero hogar. Roberson indica que en realidad, el concepto de identidad “has thus become a postmodern project that interrogates ‘the contradictory and complex subject formation in postmodernity’” (xxii). El viaje cortazariano y la motivación de los personajes en Todos los fuegos el fuego merecen un análisis más profundo desde una lectura postmoderna. De allí, puede que se sepa más sobre las motivaciones e implicaciones del viaje mental desde una perspectiva psicológica. Una extensión del análisis del viaje cortazariano, tras un lente verdaderamente argentino quizás podrá arrojar luz sobre el fenómeno realmente argentino de la obsesión con la psicología.

## Works Consulted

- Aínsa, Fernando. "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar. Significación del viaje iniciativo" Inti: Revista de Cultura Hispánica 22-23 (1985-1986) : 41-54
- Alazraki, Jaime. Critical Essays on Julio Cortázar. New York: G.K. Hall & Co, 1999.
- . En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Gredos, 1983.
- Alonso, Carlos. Julio Cortázar: New Readings. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Balakian, Anna Elizabeth. André Breton, Magus of Surrealism. New York: Oxford UP, 1971.
- Bataille, George. The Absence of Myth: Writings on Surrealism. London: Verso, 1994.
- Brandon, Ruth. Surreal Lives: The Surrealists, 1917-1945. New York: Grove Press, 1999.
- Borinsky, Alicia. Theoretical Fables: The Pedagogical Dream in Contemporary Latin American Fiction. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1993.
- Campbell, Ylsa, ed. Historia y ficción: crónicas de América. Ciudad Juárez: UA de Ciudad Juárez, 1992.
- Canfield, Martha. "Julio Cortázar; del mito del minotauro al imagen arquetipo del laberinto." Nuevo Texto Crítico 3.1 (1990) : 133-142.
- Careaga, Raquel Arias. "Julio Cortázar y un libro de viajes del Siglo XX." Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Minaya, 1996.
- Caws, Mary Ann. André Breton. New York: Twayne, 1971.

- Cortázar, Julio. Todos los fuegos el fuego. Madrid: Alfaguara, 1984.
- . Cuentos Completos, Tomo I. México: Alfaguara, 2002.
- . Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal París-Marsella. Buenos Aires: Muchnik, 1983.
- . Around the Day in Eighty Worlds. Trans. Thomas Christensen. San Francisco: North Point, 1986.
- Durozoi, Gérard. History of the Surrealist Movement. Chicago: Chicago UP, 2002.
- Echevarría, Roberto González. Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative. Durham: Duke UP, 1998.
- Elsner, Jas. Rubiés, Joan-Pau. Voyages & Visions: Towards a Cultural History of Travel. London: Reaktion Books, 1999.
- Ferré, Rosario. Cortázar: El romántico en su observatorio. Puerto Rico: Esmaco, 1991.
- Formisano, Luciano, ed. Letters from a New World. Trans. David Jacobson. New York: Marsilio, 1992.
- Francescato, Martha Paley. "Juegos y viajes: metáforas de la búsqueda en las obras de Julio Cortázar." Explicaciones de Textos Literarios 17 (1988-1989) : 241-250.
- Garfield, Evelyn Picon. Julio Cortázar. New York: Ungar, 1975.
- . ¿Es Julio Cortázar un surrealista?. Madrid: Gredos, 1975.
- Gold, Hazel. The Reframing of Realism: Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel. Durham: Duke UP, 1993.
- Golding, John. Visions of the Modern. Berkeley: California UP, 1994.

- Guibert, Rita. Seven Voices; Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert. New York: Knopf, 1973.
- Habra, Hedy. "Acercamiento lúdico a lo fantástico en la narrativa breve de Arenas, García Márquez y Cortázar." Hispanic Journal 21.2 (2000) : 395-408.
- Hars, Luis. Into the Mainstream; Conversations with Latin-American Writers. New York: Harper & Row, 1967.
- Hun, Tom, Zuidervaart, Lambert. The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory. Cambridge: MIT Press, 1997.
- Huysmans, Joris-Karl. Against the Grain. New York: Modern Library, 1930.
- Lagmanovich, David. Estudios Sobre los Cuentos de Julio Cortázar. Barcelona: Hispam, 1975.
- Lagos, María Inés. "Sujeto y representación: Viaje al mundo del otro en narraciones de Julio Cortázar." Letras Femeninas 27.1 (2001) : 68-82.
- Lomas, David. The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity. New Haven: Yale UP, 2000.
- MacAdam, Alfred. El individuo y el otro: Crítica a los cuentos de Julio Cortázar. Buenos Aires: La Librería, 1971.
- Márquez, Celina. "De crónicas, viajes e imaginaciones: Entrevista con Sergio Pitól." La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana 95.3 (1995) : 229-36.
- McDonough, Tom. Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents. Cambridge: MIT Press, 2002.

- Obregón, Mauricio. Beyond the Edge of the Sea: Sailing with Jason and the Argonauts, Ulysses, the Vikings, and Other Explorers of the Ancient World. New York: Random House, 2001.
- Peavler, Terry J. Julio Cortázar. Boston: Twayne, 1990.
- Polizzotti, Mark. Revolution of the Mind: The Life of André Breton. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1995.
- Roberson, Susan, ed. Defining Travel: Diverse Visions. Jackson: UP of Mississippi, 2001.
- Rodero, Jesús. Los márgenes de la realidad en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro. Sewanee: UP of the South, 1999.
- Rosman, Sylvia. "Of Travelers, Foreigners and Nomads: The Nation in Translation" Latin American Literary Review 26.51 (1998) : 17-29
- Schnaubelt, Joseph C, Van Fleteren, Frederick, eds. Columbus and the New World. New York: Peter Lang, 1998.
- Scholz, László. "Todos los viajes el viaje." Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos, Budapest, 18-19 de agosto de 1976. Ed. Mátyás Horányi. Budapest: La Academia de Ciencias de Hungría, 1978.
- Schulman, Ivan A. "Texto, lenguaje, sistema social: Viaje hacia lo desconocido." Inti: revista de cultura hispánica 10-11 (1979-1980) : 99-100.
- Schwartz, Marcy. "Cortázar's Plural Parole: Multilingual Shifts in the Short Fiction." Romance Notes 36:2 (1996) : 131-37.
- Sosnowski, Saúl. Julio Cortázar: Una búsqueda mítica. Buenos Aires: Noe, 1973.
- Standish, Peter. Julio Cortázar. Charleston: South Carolina UP, 2001.

- Stavans, Ilan. Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction. New York: Twayne, 1996.
- Stein, Howard F, Niederland William G. eds. Maps from the Mind: Readings in Psychogeography. Norman: Oklahoma UP, 1989.
- Van Den Abeele, Georges. Travel as Metaphor: from Montaigne to Rousseau. Minneapolis: Minnesota UP, 1992.
- Villanueva-Collado, Alfredo. "Transformaciones del paisaje en los cuentos de Julio Cortázar." Cuadernos de ALDEUU 1.2-3 (1983) : 521-531.
- Vines, Lois. Poe abroad: Influence, Reputation, Affinities. Iowa City: Iowa UP, 1999.
- Walz, Robin. Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris. Berkeley: California UP, 2000.
- Yovanovich, Gordana. Julio Cortázar's Character Mosaic: Reading the Longer Fiction. Toronto: Toronto UP, 1991.