

# El espejo neofantástico: obsesión, identidad y crisis epistémica en los cuentos de Julio Cortázar

Johannes Christopher  
Universität Augsburg  
[johannes.christopher@web.de](mailto:johannes.christopher@web.de)

Citation recommandée : Christopher, Johannes. “El espejo neofantástico: obsesión, identidad y crisis epistémica en los cuentos de Julio Cortázar”. *Les Ateliers du SAL* 16 (2020) : 29-44.

**Résumé :** Au cours du vingtième siècle, l'idéal du savoir immédiatement accessible est remplacé par une expérience d'ambivalence permanente. Le projet de plus en plus irréalisable de la connaissance de soi se déplace ainsi vers le centre du néo-fantastique, qui intègre la dissolution radicale du sujet dans la théorie de Jacques Lacan, en constituant une base fondamentale pour l'inversion du réel dans l'œuvre de Julio Cortázar.

**Mots-clés :** Cortázar, Lacan, psychanalyse, néofantastique, connaissance de soi, réel

**Resumen:** A lo largo del siglo XX, el ideal del conocimiento inmediatamente comprensible da paso a una experiencia de ambivalencia permanente. El proyecto cada vez más imposible de (auto)conocimiento se mueve así hacia el centro de lo neofantástico que integra la disolución radical del yo en la teoría de Jacques Lacan, constituyendo una base fundamental para la inversión de lo real la obra de Julio Cortázar.

**Palabras clave:** Cortázar, Lacan, psicoanálisis, neofantástico, autoconocimiento, real

**Abstract:** Over the course of the 20th century, the ideal of directly attainable knowledge gives way to an experience of permanent ambivalence. The increasingly impossible project of (self-) knowledge moves towards the centre of the neo-fantastic, which incorporates the radical dissolution of the self according to Jacques Lacan, whose theories constitute a fundamental basis for the inversion of the real in the work of Julio Cortázar.

**Keywords:** Cortázar, Lacan, psychoanalysis, neofantastic, self-knowledge, real

El mundo que puede ser comprendido y controlado por la razón humana es cuestionado por la intrusión de lo inicialmente inexplicable. ¿Existe realmente la terrible figura de la pesadilla? ¿El corazón de la víctima sigue latiendo? Para Tzvetan Todorov, es precisamente esta terrible incertidumbre de las realidades humanas profundamente ocultas (que todavía persiguen al ciudadano esclarecido) la que caracteriza principalmente a la literatura fantástica. Según Todorov, esta función de lo fantástico como literatura de compensación que suprime restricciones racionalistas (Dolar 7) y es capaz de articular el deseo por el Otro inconsciente, hace que el género sea obsoleto por lo menos desde la aparición del psicoanálisis:

[...] la psychanalyse a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique. On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attrance exercée par les cadavres : la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés (Todorov 169).

La controvertida conclusión del influyente estudio de Todorov sobre el género fantástico ha atraído muchas críticas desde su aparición. Más tarde, con el volumen *En busca del unicornio* de Jaime Alazraki, la definición inicial de Todorov, muy limitada, se amplía a favor del concepto de lo neofantástico. Lo neofantástico no se basa en el prorrumpir clásico de instintos sublimados y niveles espirituales reprimidos dentro del mundo positivo-moderno del siglo XIX, que Todorov considera como desaparecidos a medida que los misterios de antes –de forma psíquico-metafísica– se van desencantando gradualmente. A partir de ahí, Alazraki desarrolla una versión actualizada de lo fantástico que, a diferencia de la definición clásica de Todorov, no puede ser abiertamente 'tratada', y que se funda, precisamente, en los problemas epistemológicos y fenomenológicos que se presentan en un mundo postmoderno pluralista, en el que los conceptos objetivos de verdad y realidad del positivismo pierden cada vez más fuerza. El ideal del conocimiento directamente comprensible da paso a la aceptación de una liminalidad fundamental, "una lógica de la ambigüedad y la indefinición" (Alazraki 35), que no puede ser completamente penetrada, sino que trae consigo una experiencia de una ambivalencia permanente (Frosh 46). Según Alazraki, los textos neofantásticos se mueven consecuentemente desde la ruptura con la realidad de lo fantástico 'clásico' hasta las metáforas más complejas que funcionan como imágenes espejo de una realidad liminal y su inescrutable gramática. La *duda inquietante* de Todorov es reemplazada por una certeza de lo desconocido, una lógica que, principalmente, elude las construcciones racionales

de significación y, por lo tanto, una simple dialéctica entre apariencia y realidad:

Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable. La transgresión es aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender, pero ¿a partir de qué gramática?, ¿según qué leyes? La respuesta son esas metáforas con que lo fantástico nuevo nos confronta. Desde esas metáforas se intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas (Alazraki 35).

En consecuencia, se produce con frecuencia una sutil desintegración de los niveles de realidad e identidad que se solapan entre sí. El proyecto cada vez más imposible del (auto)conocimiento se traslada así al centro de lo neofantástico e integra cuestiones centrales del psicoanálisis postmoderno, incluyendo la disolución radical de las fronteras del yo en las teorías de Jacques Lacan, en la cual se parte de un vacío fundamental en el centro de la identidad humana.

Según Lacan, la 'fantasía' subjetiva interna y la realidad proyectada fuera de ella en forma de máscaras de significación y diferenciación son, por lo tanto, partes de un lenguaje común, es decir, el de la conciencia semantizante de lo individual. Lacan divide este proceso en las categorías de lo simbólico, lo imaginario y lo real. Lo simbólico designa los sistemas de significado exhaustivos, como el lenguaje y la sociedad, que existen de forma independiente de la propia conciencia. En contraste con esta superestructura sistémica del mundo, lo imaginario es una construcción de la realidad puramente subjetiva, ideal y ficticia. A través de esta perspectiva individual, el mundo exterior se relaciona únicamente con el yo y se reinterpreta de manera narcisista basándose en modelos de coherencia. Con este deseo inconsciente de la totalidad imaginaria del yo, del mundo y de sus objetos, la percepción subjetiva adquiere una cualidad fantasmática y engañosa:

Le caractère de composition imaginaire, d'élément imaginaire de l'objet, en fait ce que l'on pourrait appeler la substance de l'apparence, le matériel d'un leurre vital, une apparition ouverte à la déception d'une *Erscheinung*, dirais-je si je me permettais de parler allemand, c'est-à-dire ce en quoi l'apparence se soutient, mais qui est aussi bien l'apparition du tout-venant, l'apparition courante [...] (Lacan, *Le Séminaire Livre VII* 75).

Dentro de este modelo psicoanalítico, la realidad humana es, por lo tanto, inherentemente 'fantástica' en el sentido de Alazraki, como un espejo constante de las proyecciones internas

de significación que, al interactuar con las influencias externas, constituyen la propia realidad de uno mismo:

[...] la fantasía, definida como la representante mental inconsciente del instinto, opera siempre, desde el comienzo de la vida –es la forma en que funciona la mente, por lo que la generación de fantasías es un proceso que no necesita explicación. La realidad sólo es perceptible a través de la lente de este mundo de fantasía, por lo tanto siempre está a un paso del estado objetivo. Lo que está adentro se puede experimentar, a través de la proyección y la identificación proyectiva, como si estuviera afuera; las alucinaciones son una forma extrema de esto, pero la proyección es también un hecho ordinario de la vida inconsciente (Frosh 71, traducción propia).

Bajo la apariencia imaginaria y el corsé de lo simbólico se esconde, según Lacan, lo real. Lo real elude cualquier sistema de signos y va más allá del ámbito de lo imaginario, lo simbólico y, sobre todo, del lenguaje que los une. Como una constante desestabilizadora fuera de la comprensión humana (Lee 136), la intrusión de lo real se constituye como un despertar abrupto y estremecedor del sueño de los ideales imaginarios o simbólicos. Sin embargo, lo traumático de la experiencia real no se basa en la ruptura con las constantes orientadoras, sino en el precario vacío epistemológico que se esconde tras las construcciones humanas de sentido:

Le place du réel, qui va du trauma au fantasme – en tant que le fantasme n'est jamais que l'écran qui dissimule quelque chose de tout à fait premier [...]. Voilà au reste, ce qui, pour nous, explique à la fois l'ambiguïté de la fonction de l'éveil, et de la fonction du réel dans cet éveil. Le réel peut se représenter par l'accident, le petit bruit, le peu-de-réalité, qui témoigne que nous ne rêvons pas. Mais, d'un autre côté, cette réalité n'est pas peu, car ce qui nous réveille c'est l'autre réalité cachée derrière le manque de ce qui tient lieu de représentation [...] (Lacan, *Les quatre concepts* 58-59).

Dentro de su concepto del estadio del espejo, Lacan transfiere estas dinámicas al desarrollo fundamental y a la estructura de la identidad humana. Según Lacan, la génesis de la propia identidad se produce esencialmente a través de la mirada en el espejo durante la infancia, dominada en principio por lo imaginario, es decir, por un egocentrismo narcisista ilimitado, en el que el mundo exterior es un puro espejo del principio del propio deseo (cf. Lorraine 31). Lo que es esencial aquí es que el niño se identifica ante todo con una imagen superficial de sí mismo proyectada hacia el exterior, que no es congruente con las capacidades reales de su yo limitado y perceptiblemente fragmentado. La construcción de la identidad se basa, pues, en una autoalienación fundamental. Esta autoalienación o el supuesto significativo 'yo' se refiere a una deficiencia actual que,

sin embargo, está constantemente sublimada con otros objetos de sustitución, que se utilizan como superficies de proyección para el deseo de un mundo fijado por una imagen total del yo 'real' nunca alcanzable:

Por lo tanto, una dialéctica entre el ego actual, con todas sus insuficiencias para satisfacer sus deseos, y el ego-ideal con el que el ego se compara (el ego-ideal que incorpora cada vez más de las restricciones con las que se enfrenta el ego actual) es mediada a través de sucesivas identificaciones con el otro dentro de la matriz simbólica (Lorraine 35, traducción propia).

Según Lacan, este deseo inherente de control que se encuentra allí se manifiesta sobre todo a nivel visual en la mirada *voyeurista* fija sobre el entorno y el Otro.

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard (Lacan, *Les quatre concepts* 71).

Más bien, esta mirada, como la del niño en el espejo, se refiere a lo real bajo la apariencia imaginaria, es decir, a una mancha fundamentalmente anclada en la superficie de proyección idealmente alisada del deseo humano. El (auto)observador no revela, así, una certeza objetivamente distanciada, sino una dependencia directa y extremadamente precaria de su objeto de observación, que lo mira críticamente. Toda visión del entorno en busca del autoconocimiento implica al sujeto y a su deseo inconsciente. Un autoconocimiento estable, estático-objetivo es, por lo tanto, imposible, ya que el espectador forma parte de un sistema impenetrable de características neofantásticas:

La mirada existe en la forma en que la perspectiva del espectador distorsiona el campo de lo visible, indicando así la implicación del espectador en una escena de la que parece excluido. El [...] [objeto] dice al espectador: "Crees que estás mirando el cuadro desde una distancia segura, pero el cuadro te ve a ti, tiene en cuenta tu presencia como espectador". Por lo tanto, la existencia de la mirada como mancha en el cuadro –una mirada objetiva– significa que los espectadores nunca miran el cuadro desde una distancia segura; están en el cuadro en forma de esta mancha. (McGowan 29, traducción propia).

Esta contravisión reveladora de un 'espejo neofantástico' puede observarse sobre todo en los cuentos de Julio Cortázar, especialmente "Axolotl" y "Las babas del diablo". En ambas narraciones, los protagonistas se enfrentan a espejos neofantásticos y, al mirarlos, son confrontados al conocimiento 'real' de un mundo profundamente subjetivo y "fantástico" de la

individualidad humana. Tanto el obsesivo observador del terrario axolotl como el joven fotógrafo Michel se encuentran en su búsqueda por el conocimiento con el enigmático 'real' que subyace a sus realidades y a su comportamiento *voyeurista*.

Como se verá en el siguiente análisis y comparación de los dos relatos, las proyecciones subjetivas de Lacan en su cualidad ilusoria y circular constituyen una base fundamental para la inversión neofantástica de lo real en Cortázar. La mirada neofantástica en el espejo de Lacan revela la fragilidad del conocimiento humano, pero al mismo tiempo da la libertad de construir modelos de percepción autorreflexivos y críticos.

Los axolotl, los animales que dieron título al cuento constituyen el misterio central de la narración, cuyo momento paradójico-fantástico ya se revela en las primeras líneas: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. [...] me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl" (Cortázar, *Axolotl* 161).

El protagonista 'humano', sin nombre, se caracteriza inicialmente por una falta de identidad, aparte de su afinidad con los axolotl. Su regreso cíclico a los animales está impulsado por su forma idiosincrásica y su inmovilidad estatuaría, ya que parecen alejarse de los límites de su cosmos simbólico: "Fue su quietud la que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente" (163). El intento reflexivo de comprensión o el deseo de captar la 'voluntad secreta' de los axolotl se basa, esencialmente, en el carácter indefinible y ambivalente de los animales. Mientras que su apariencia absolutamente extraña, "la absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano" (164), los hace parecer criaturas imposibles, al examinarlos más de cerca, el protagonista paradójicamente cree ser capaz de detectar características humanas en su extraña forma: "[...] pero lo que me obsesionó fueron las patas, [...] acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas" (162-163). De este modo, la naturaleza inescrutable del axolotl oscila para el espectador a un nivel liminal de significación y percepción entre un deseo de proximidad reconocible y una distancia infinita e incomprensible: "[...] comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (162). Esta inquietante mezcla de impenetrabilidad definitoria, pero al mismo tiempo de proximidad casi alcanzable sitúa al axolotl como un elemento paradigmático de lo real de Lacan (Levinson 11). Actuando a un nivel neofantástico de las "imágenes nunca oídas" (Alazraki 1983), este vacío

epistemológico de la contraparte desconocida genera una deficiencia (comparable al modelo de doble contingencia de Luhmann)<sup>1</sup>, que se manifiesta en los intentos repetidamente fallidos de rellenar el vacío epistemológico con una mirada aún más ferviente. Al igual que el sujeto de Lacan, intenta incorporar la mirada del axolotl como objetos del deseo en las proyecciones imaginarias propias y, de este modo, revelar el misterio de su inescrutabilidad: "Sus ojos sobre todo me obsesionaban. [...] Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar" (Cortázar, "Axolotl" 165).

Los intentos del imaginario de fijar este objeto de una verdad y la integración resultante de la contraparte ajena a la realidad propia se realizan en forma equivalente a Lacan a través del fetichismo visual. La obsesión por la propia mirada, en cambio, implica también la mirada reflejada del objeto y, por tanto, la mancha traicionera del deseo narcisista. En el 'devoramiento' visual del axolotl, el espectador no consume, sino que es consumido por su obsesión –el axolotl: "Usted se los come con los ojos', me decía riendo el guardián [...]. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos en un canibalismo de oro" (165). El protagonista desaparece sucesivamente en su fijación, es decir, en la vista a la ventana del terrario cerrado. Al igual que Lacan, la repetida proyección objetivadora o su continuo fracaso conduce a una alienación fundamental. El protagonista se define esencialmente sólo a través de su papel de observador del axolotl y su enigmática mirada retornada. El vidrio del terrario se convierte así en el espejo de Lacan y la proyección obsesiva de la significación en el otro se transforma en el punto de apoyo precario del protagonista (Levinson 9). En consecuencia, la fantástica

---

<sup>1</sup> Niklas Luhmann describe así un momento temporal de indeterminación mutua en la interacción personal con el otro. Ambos actores intentan primero derivar su comportamiento de la contraparte desconocida, pero esto falla porque el otro también es evaluando. Según Luhmann, tomar la iniciativa, es decir, adoptar la propia posición, es constitutivo para la emergencia de una 'persona' actuante. "En una situación de doble contingencia, en la que cada participante hace que su comportamiento hacia los demás dependa de que éstos actúen satisfactoriamente hacia él, existe una necesidad imperiosa de restringir el alcance de las posibilidades. Es esta situación inestable, circular, de doble contingencia, la que provoca la emergencia de las personas, o más precisamente: la que lleva a los participantes, pase lo que pase psicológicamente en ellos, a presentarse como persona en el sistema social, es decir, de manera comunicativa" (Luhmann, "Die Form 'Person'" 171 [traducción propia del alemán]). En cuanto a los relatos, se observa que esta ambivalencia enajenante entre uno mismo y el otro nunca se disuelve en una red estable y productiva de relaciones a través del espejo lacaniano/neofantástico, sino que suele permanecer apegada a la circularidad de los mundos de fantasía narcisista, convirtiéndose así en una fuente fundamental de miedos neuróticos y neofantásticamente desestabilizadores en la oscilación entre la proyección imaginativa y la extrañeza real.



metamorfosis hacia el final del texto<sup>2</sup>, ya anunciada al principio, no se produce a través de una ruptura, sino que toma la forma de una continuidad de la reflexión que ya está teniendo lugar, que es asumida sucintamente por el protagonista. Su punto de vista como espectador exterior se funde perfectamente con la prisión húmeda del terrario.

Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila [...]. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí (166).

Ahora, completamente absorbido por su objeto de deseo y por la perspectiva de éste, llega a la terrible realización de la mirada de los axolotl, el dilema central de su esfuerzo epistemológico. En lugar de resolver el enigma y cumplir así su anhelo de conocer al Otro, le espera sólo su propia mirada vacía:

Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber. Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino. Afuera mi cara volvía a acercarse al vidrio, veía mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl. Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible (166-167).

Paradójicamente, la observación central aquí, como en la teoría de Lacan, consiste en la imposibilidad de cualquier comprensión del Otro y del mundo fuera de la propia proyección. Más allá de la prisión narcisista de la propia obsesión, en este caso en forma del terrario cuyo límite reflejado de cristal no puede ser eliminado, el protagonista es, en última instancia, capturado en su mundo subjetivo del imaginario (Levinson 13). De forma análoga a Alazraki, la ambigüedad aquí no se disuelve, sino que permanece como un principio fundamental de la existencia, es decir, como un espejo neofantástico de la existencia humana. El protagonista no se desprende de la existencia petrificado, sino que permanece en la prisión de su obsesión, y se ve a sí mismo, separado de su vieja certeza

<sup>2</sup> La transformación puede ser interpretada aquí como una metamorfosis que tiene lugar realmente o como la fantasía obsesiva del protagonista. Al igual que la figura de axolotl, la metamorfosis sigue siendo ambivalente debido a la perspectiva poco fiable del narrador. Como ya señala Lanin Gyurko (1988), se abre tanto una lectura 'sobrenatural' como una 'realista'. En el contexto de lo neofantástico de Alazraki, una lectura metafórica de la transformación como un espejo de los procesos existenciales parece muy convincente, como también lo sostiene Nancy Díaz (76).

'humana' a través del cristal reflejado, partiendo en busca de nuevos objetos de sustitución:

[...] los puentes están cortados entre él y yo porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre. Creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él –ah, sólo en cierto modo–, y mantener alerta su deseo de conocernos mejor. Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa (167-168).

En "Las babas del diablo", el fotógrafo Roberto Michel sigue una evolución similar a la del protagonista de "Axolotl". La historia comienza –al igual que en "Axolotl"– de manera fundamentalmente ambivalente. El protagonista, que aquí también actúa como narrador, se encuentra en un estado evidentemente conflictivo, lo cual afecta sobre todo al encuadramiento lingüístico e imaginario-simbólico de su experiencia. Al principio le parece completamente imposible adoptar una perspectiva adecuada para su cuento:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servían de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros (Cortázar, "Las babas" 123).

El constante cambio experimental entre los pronombres personales refleja una contingencia elemental de diferentes polos de percepción y posibilidades de enmarcación narrativa, cuya simultaneidad de perspectivas múltiples cuestiona de forma radical una narrativa 'auténtica' a partir de la perspectiva uniforme de un observador fijo. El elemento desestabilizador de lo real ya se manifiesta aquí en la disolución lúdica de la voz consolidadora del autor/narrador. Esta conciencia, junto con sus construcciones identitarias rígidas, aparece tan inadecuadamente restrictiva frente a la explosión de posibilidades designativas como la prisión espejo de los axolotl. Al socavar la autoridad narrativa, imaginaria y simbólica, emerge el texto inherentemente contradictorio de lo real. Sobre su fondo misterioso –en forma de un fragmento narrativo extraño o de una instantánea enigmática– cualquier intento subjetivo de enmarcar o de narrar claramente se revela de manera inevitable como una mera proyección. El estatus ambivalente de la vista del autor se refleja también en su liminal declaración de no estar ni vivo ni muerto.

Uno de todos nosotros tiene que escribir, sí es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos

comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme [...] y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie [...]) (123).

Esta proclamación ambivalente de la muerte del narrador puede, por tanto, interpretarse tanto como un indicio evidente de una crisis identitaria como, en un sentido metafórico, la muerte posterior del autor de Barthes. El factor decisivo aquí es la afirmación de que, desde esa posición observadora casi fantasmal, a pesar de la incertidumbre epistémica, se ha ganado una visión de sí mismo más 'realista', aunque desilusionada, en contraposición a la de su 'viejo' yo. En la narrativa retrospectiva que sigue, la perspectiva anteriormente 'viva' del protagonista se caracteriza por su tendencia estética-fotográfica. La fotografía como encuadramiento visual de la realidad a través de un 'lente' subjetiva, junto con su modo de observación estéticamente entrenado, juega un papel esencial en su proceso de significación: "Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros" (126). La fijación mecánica de un momento inicialmente objetivo sirve para el deseo fotográfico de Michel como un medio eficaz para una perspectiva subjetiva-egocéntrica del mundo. En contraste con la mera fantasía del protagonista de "Axolotl", Michel es capaz de manipular su entorno a través de una mirada técnicamente hiperrealista y así proyectarse en él. La fotografía como superficie de proyección estilizada asume así una función de fetiche similar a la del vidrio espejo de los axolotl. En lugar de consumir visualmente un objeto sustitutivo que es inmóvil desde el principio, fija fragmentos de realidad temporalmente para apropiarse de ellos (Cohen 20). De esta manera, la realidad temporalmente y espacialmente controlada de la instantánea perfecta se convierte, análogamente a la mirada de Lacan, en el principal objeto fetiche del propio deseo:

[...] la instantánea [...] es una abducción instantánea del objeto fuera del mundo hacia otro mundo, hacia otro tipo de tiempo [...]. La toma fotográfica es inmediata y definitiva, como la muerte y como la constitución del fetiche en el inconsciente, fijada por una mirada en la infancia, inalterada y siempre activa después. La fotografía es un corte dentro del referente, corta un trozo de él, un fragmento, un objeto parcial, para un largo viaje inmóvil sin retorno (Metz 84, traducción propia).

La oportunidad deseada para esta instantánea surge para Michel mientras observa una supuesta escena de seducción entre una mujer y un adolescente. Significativamente, al principio resulta un voyeur escondido (Zamora 49) entrando en una

fantasía narcisista en la cual él, como sujeto independiente, puede epistemológicamente ordenar la realidad externa de acuerdo con sus deseos internos sin ser perturbado o estar simultáneamente involucrado en ella (cf. Frosh 43-49). Como un observador flotando libre y omnisciente, cree que puede fusionarse sin obstáculos con su entorno o proyectarse en él: "[...] podía quedarme sentado en el pretil sobre el río, mirando pasar las pinazas negras y rojas, [...] nada más que dejándome ir en el dejarse ir de las cosas, corriendo inmóvil con el tiempo" (127). Al mismo tiempo, sin embargo, Michel ya está consumido aquí por su deseo. Equivalente al protagonista en "Axolotl", se pierde en la contemplación de su objeto de anhelo, el motivo de los amantes: "[...] no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y esperar, mirarlos y..." (130). A pesar del encuadre escénicamente ideal de sus dos protagonistas involuntarios, Michel siente "un aura inquietante" (131) que se asoma tras el motivo. Este elemento inicialmente indefinible de lo real de Lacan parece emanar sobre todo de un coche aparcado en el fondo y del hombre sentado en él, observando también a la pareja. Con su presencia, el coche y el hombre arriesgan deformar el marco imaginario de Michel: "[...] el auto había estado ahí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla" (132). En consecuencia, Michel intenta corregir este elemento perturbador modificando su perspectiva fotográfica para restituir "las cosas a su tonta verdad" (131). Después de un re-centramiento subjetivo de su foco y la exclusión de lo real perturbador, toma finalmente una instantánea con la que cree que podrá capturar permanentemente la esencia significativa del momento:

¿Por qué esperar más? Con un diafragma dieciséis, con un encuadre donde no entrara el horrible auto negro, pero sí ese árbol, necesario para quebrar un espacio demasiado gris... Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompaña pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial (131).

Michel sigue pasando los días siguientes con un estudio autocomplaciente de la fotografía que tomó, colgándola varias veces ampliada en la pared de su apartamento y que le sirve de superficie de proyección perfectamente fijada y de reminiscencia nostálgica:

De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa

operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena (134).

Sin embargo, este lienzo imaginario ("se parece a una pantalla donde proyectan cine" (136) se convierte en el momento final neofantástico, equivalente a *Axolotl*, en la trampa 'mortal' del fotógrafo/narrador Michel. Mientras ve la imagen, de repente parece que se mueve ante sus ojos y le transporta a un mundo liminal de absorción totalmente visual: "Pero las manos ya eran demasiado. [...] vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, [...] una silla que chirria y tiembla, una niebla" (136). Para Michel, que está paralizado a nivel espacial y temporal, el momento de la grabación tiene lugar de nuevo, aunque su perspectiva está ahora completamente ligada a la de la cámara, lo que hace que el momento 'viva' de forma independiente: "entonces, [...] un ojo mecánico, el de la cámara fotográfica, o más bien cinematográfica [...] suplanta al ojo humano de Michel" (Cepedello 231). Lo decisivo aquí es que cuando Michel vuelve a mirar involuntariamente la escena, se enfrenta a una contra-vista previamente excluida, una reflexión pictórica que remite a la 'terrible' realidad que se encuentra bajo la superficie imaginaria, al papel del hombre que espera en el coche: "Michel sabía muy bien que estaba el auto con el hombre del sombrero gris, cuidadosamente descartado en la fotografía pero reflejándose en los ojos del chico [...] (137)". Como Michel se da cuenta ahora, su motivo no es una escena romántica, sino un intento de la mujer de llevar al joven al hombre que espera en el fondo. Atrapado en el papel del observador pasivo y robado de su lente subjetiva, se produce una inversión fundamental, es decir, la aniquilación de la fantasía de control narcisista-voyerista. Equivalente a la perspectiva limitada del objetivo de la cámara, su mirada se muestra separada de cualquier totalidad significativa y, por lo tanto, epistémicamente incapaz. Equivalente al protagonista de "Axolotl", Michel se revela como un espectador atrapado en la auto-ilusión y condenado a la inactividad del observador mudo de una realidad que tiene lugar independiente de él:

Y yo no podía hacer nada, esta vez no podía hacer absolutamente nada. Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había ocurrido [...]. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, [...] de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención (138).

En su papel de observador, Michel se ve así implicado en la escena y se convierte en una parte irrevocable de su imagen congelada. En analogía con Lacan, la mirada subjetiva trae consigo una ceguera inherente del 'objetivo'. El destino final de Michel sigue siendo ambivalente. En la tierra de nadie entre sus fantasmas congelados y una realidad viva y permanentemente inaccesible, asume su posición inicial como narrador impotente de una historia imposible.

Michel, como el protagonista de "Axolotl", no es un autor soberano de sentido inmutable, sino un mero lector de una realidad que le es inmediatamente inaccesible y por tanto fundamentalmente fantástica, tanto a nivel psicológico como epistemológico. La inversión neofantástica de Cortázar puede cumplir así una función crítica similar a la del psicoanálisis de Lacan a través de su reflexión existencial. En contraste con la ruptura todoroviana, los protagonistas, así como el lector, se enfrentan a un encuentro con lo real de Lacan. Este conocimiento 'real' se presenta como un encuentro permanente y enigmático con las paradojas psicológicas y los absurdos (neo)fantásticos de una realidad inescrutable, un texto que ni siquiera los lectores más obstinados son capaces de descifrar en toda su plenitud. La única certeza que tienen tanto los protagonistas de Cortázar como el lector es la reflexión y el acercamiento narrativo a los vacíos epistemológicos fundamentalmente humanos y, por tanto, la mirada literaria al espejo neofantástico.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- Cepedello Moreno, Maria Paz y Ana Melendo Cruz. "Narración y Sabotaje en las Babas del Diablo y Blow Up". *UNED* 22 (2013): 227-243.
- Cohen, Keith. "Cortázar and the Apparatus of Writing". *Contemporary Literature*, XXV, 1 (1984): 15-27.
- Cortázar, Julio. "Axolotl". *Final del Juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972. 161-168.
- \_\_\_\_\_. "Las babas del diablo". *Las Armas Secretas*. Madrid: Cátedra, 1978. 123-139.
- Díaz, Nancy Gray. *The Radical Self – Metamorphosis to Animal Form in Modern Latin American Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.
- Dolar, Mladen. "'I Shall Be with You on Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny". *October* 58 (1991): 5-23.
- Frosh, Stephen. *Identity Crisis – Modernity, Psychoanalysis and the Self*. Basingstoke: McMillan, 1991.
- Gyurko, Lanin A.. "Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar". *Hispania* LVI, 4 (1973): 988-999.
- Lacan, Jacques et Jacques-Alain Miller (éds.). *L'Éthique de la psychanalyse 1959-1960 : Le Séminaire de Jacques Lacan Livre VII*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1959-1960 : Le Séminaire de Jacques Lacan Livre XI*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- Lee, Jonathan Scott. *Jacques Lacan*. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- Levinson, Brett. "The Other Origin: Cortázar and Identity Politics". *Latin American Literary Review* XXII, 44 (1994): 5-19.
- Lorraine, Tamsin E. *Gender, Identity and the Production of Meaning*. Boulder: Westview Press, 1990.
- Luhmann, Niklas. "Die Form 'Person'". *Soziale Welt* XLII, 2 (1991): 166-175.
- McGowan, Todd. "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes". *Cinema Journal* XLII, 3 (2003): 27-47.
- Metz, Christian. "Photography and Fetish". *October* 34 (1985): 81-90.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Zamora, Lois Parkinson. "Voyeur/Voyant: Julio Cortázar's Spatial Esthetic". *An Interdisciplinary Critical Journal* XIV, 4 (1981): 45-68.