

DESPERATELY SEEKING JULIO

Jorge Ruiz Esparza

Me pregunto, antes que nada, qué es lo que nos lleva a ocuparnos de "la americanidad" de Julio Cortázar. Hasta donde yo sé, no es frecuente que se analice la americanidad de los autores hispanoamericanos. ¿Se trata de una necesidad de recuperar a Cortázar para el lado americano? Yo no sabía que lo hubiéramos perdido. ¿O quizá sospechamos que puede ponerse en duda su preocupación autoral acerca de nuestro continente? Creo yo que cualquier lector alerta de su obra desechará esta duda antes de formularla. ¿Pensamos entonces que su vocación errante lo convirtió en una especie de ciudadano del mundo, alejado en gran parte de la realidad latinoamericana? Me parece que el hecho de que pueda hablarse de Cortázar en términos de internacionalidad no implica de ninguna manera que se haya alejado de "lo americano", como lo demuestran sus escritos y sus contactos con grupos y gente de la mayoría de nuestros países. El sólo título marca un lindero del otro lado del cual se agolparía, de acuerdo con el más estricto equilibrio, la "no-americanidad" de Julio Cortázar. ¿O esperamos tal vez encontramos con una moneda sin caras?; ¿una no-oposición entre lo que Cortázar es y lo que no le vamos a permitir que deje de ser?

Cuando me planteaba estas dudas vino a mi mente la cinta *Desperately Seeking Susan*, de Susan Seidelman. Y siento que vino a mi mente por dos razones: una, porque la historia que narra parte de un planteamiento *à la* Cortázar. Segunda, y al vez más importante, porque sentí que estábamos como la mujer que va en busca desesperada de una identidad deseable, tras un Julio que se nos ha escapado. Perseguidores de algo que quedó encerrado en unos cuantos libros. En busca de un Cortázar que nos hablara en un lenguaje "americano". Decidí entonces seguir una pista obvia: rodearlo siguiendo mi propio mundo americano; a mi mente vinieron entonces dos relatos en que lo

mexicano juega un papel a través de lo indígena: "La noche boca arriba" y "Axolotl", de *Final del juego*.¹ Como mexicano, y un poco tal vez "a la mexicana", decidí seguir ese rastro.

La noche boca arriba, o el asalto de lo otro.

En el primer relato encontramos al habitante de una ciudad cualquiera que sufre un accidente cuando conduce su motocicleta. Una vez en el hospital, es víctima de un sueño en el que se ve a sí mismo como un indígena prehispánico mesoamericano perseguido por los aztecas durante una "Guerra Florida". En el desenlace, la realidad resulta ser esa visión prehispánica, duplicada por la mesa de operaciones moderna, y el personaje muere no a manos de un cirujano, sino como parte de un rito solar.

A primera vista, la estructura no podría ser más simple: una realidad más o menos cotidiana que se ve rota a causa de un accidente; otra realidad opuesta pero paralela que se introduce por la abertura dejada por el accidente. El desenlace, que nos muestra que la "realidad" es tal vez otra cosa y nos sugiere la posibilidad terrorífica de que prevalezca lo oscuro, podría ser un mecanismo hasta cierto punto engañoso en cuanto a lo que la historia encierra. Decidí entonces releer el relato de acuerdo con la técnica de Gérard Genette,² lo que me permitió establecer los siguientes puntos significativos:

1. Las secuencias narrativas se abren la una hacia la otra, pero ambas corren en paralelo. Las escenas se suceden rápidamente, y las interrupciones en un plano no detienen el correr del tiempo en el mismo. Se opera así una elipsis en el plano interrumpido mientras transcurre una escena (o secuencia) en el plano al que el protagonista ha entrado. Este efecto dota de una ilusión de realidad al plano del "sueño", pues en él, como en el mundo "real", las cosas suceden independientemente de la participación del protagonista, quien así no tanto alguien que sueña, como un alguien que se encuentra en un sueño. El plano onírico deja entonces de ser "irreal" y pasa a ser alternativo.

Cabe agregar, en lo que se refiere a la temporalidad del relato, que dentro del discurso se inserta una analepsis, un retroceso en el cual el protagonista revive el momento del accidente y reflexiona que algo sucedió allí que abrió un hueco en la textura de su mundo. Dentro del universo del sueño, el equivalente de este momento es cuando el moteca se sale de la calzada y se desvía de la línea unidireccional que representa la seguridad y la supervivencia.

2. La focalización es interna y fija; es decir, siempre percibimos la acción a través del protagonista y siempre también percibimos al protagonista en el primer nivel de la acción. La distancia que existe entre esta focalización interna y el narrador, que es extradiegético en la medida en que se encuentra fuera del relato, es mínima porque la narración se da muy cerca del discurso indirecto libre: los pensamientos del protagonista y las palabras del narrador se confunden, tal vez porque emanan de esa conciencia común donde los dos siguen la acción. El narrador, siendo extradiegético, está tan cerca de lo sucedido que se invade casi al protagonista, y su discurso está constantemente en

peligro de convertirse en monólogo interno. Esta posición muy cerrada del narrador crea un efecto de inmediatez que facilita el desenlace sorpresivo. La conciencia que percibe y la conciencia que narra nunca están muy lejos una de otra, y ambas de los acontecimientos. Nosotros vamos como ellas, al ritmo del vehículo del protagonista, de la agonía de su fiebre y de la noche en que le dan caza.

3. Algo muy distinto sucede con el autor implícito del relato, quien acciona destacadamente en las siguientes áreas:

> *el lenguaje*. Hay en todo el texto un afán de lograr un nivel neutro del lenguaje. El habla del narrador no es socialmente caracterizable, y esto dota a la enunciación verbal de un poder enorme, al liberarla de cargas externas. De esta manera, la insistencia en los olores, por ejemplo, no es gratuita. El empalme entre los dos mundos del sueño y la vigilia se da a través de este tipo de elemento. Desde el principio se pone en duda la naturaleza onírica del "lado" prehispánico al indicar: *como sueño era curioso porque él nunca soñaba olores*. Paulatinamente, el olor de la muerte y de la guerra irán arrastrando al protagonista. Otras conexiones se dan entre la calzada del accidente y la calzada secreta de los motecas; entre éstos y la "moto"; el brazo derecho, que significativamente está lastimado en un plano y es el más fuerte en el otro. Estos elementos constituyen las avenidas lingüísticas y narrativas por las cuales los dos planos del relato se yuxtaponen.

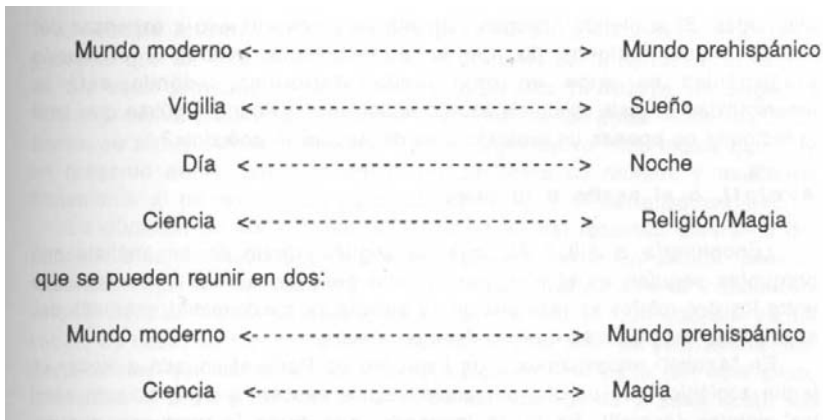
>*las realidades contextuales*. En "La noche boca arriba" hay dos "contextos" distintos y diferenciados. Uno es contemporáneo urbano, pero no está definido: se trata sólo de una ciudad que puede ser cualquiera o por supuesto ninguna. El otro es el prehispánico mesoamericano y está definido: algún lugar cerca de lo que hoy llamamos la ciudad de México. El manejo que el autor implícito hace de estos dos contextos es diferente en cada caso: el primero, aunque carece de definición, tiene una tangibilidad inmediata. El texto nos muestra a la gente reaccionando ante el accidente de un modo esencialmente "social". Se desea ayudar y apoyar al accidentado. Además, se nos refiere continuamente a espacios reconocibles: una farmacia, una avenida, un cuarto de hospital; el segundo contexto, definido como está, es más artificial: no hay contacto social de ningún tipo, y los lugares donde transcurre la acción son previsiblemente oscuros y amenazadores. Hay, por otra parte, un curioso ateísmo en el primer mundo. Si bien el protagonista se encuentra en una situación crítica, nunca se le ocurre ponerse en contacto con alguna deidad. Su actitud es hasta cierto punto tranquila. *Mala suerte, piensa, unas semanas quieto y nada más*. La naturalidad con que se confía al hospital encierra toda una actitud: se trata del lugar confortable que la ciencia moderna nos ha destinado para ser "puestos en orden" otra vez. Frente a esto, el mundo indígena está lleno de religiosidad: el protagonista musita la *plegaria del maíz* y se encomienda a la *Muy Alta*.

Hay, sin embargo, algo que inquieta una lectura religiosa de "La noche boca arriba", y es la separación abrupta del mundo indígena dentro del cuento y el mundo

indígena histórico. El autor implícito desconoce las peculiaridades de la Guerra Florida (*Xochiyaoyotl*), que no era una cacería nocturna, sino una batalla llena de formalismos a la que los combatientes acudían envueltos en una euforia religiosa. Los prisioneros eran sacrificados, sin duda, pero se les reverenciaba grandemente, y ellos mismos sabían que en la otra vida les esperaba un premio por haber muerto en la piedra de los sacrificios.³ Es difícil que alguien en la situación del protagonista hubiera encontrado una mirada de desprecio como la que le dirige en el texto uno de los guardias que lo han de llevar al templo.⁴

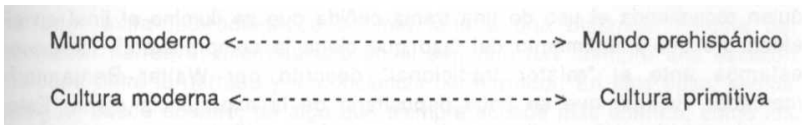
Nuestro protagonista no cree en, y probablemente desconoce, este sistema teológico. Su asidero espiritual es más bien mágico. En este sentido, se da gran importancia al amuleto que cuelga de su cuello. Esta curiosa divergencia entre lo indígena textual y lo indígena histórico nos lleva a oponer al mundo científico moderno, no el mundo religioso prehispánico, sino el mundo mágico primitivo. La importancia de esta oposición se verá inmediatamente.

> *el entrecruzamiento entre tiempos y mundos.* Si reunimos ahora los elementos que este análisis nos ha dado, tenemos a mano no una oposición entre lo moderno y lo prehispánico, sino una serie de oposiciones:



Esta oposición es posible sólo porque el elemento "tiempo" actúa a lo largo del texto en paralelo, tanscurriendo simultáneamente a través de las dos realidades que se conectan por medio de las "avenidas narrativas" que ya hemos analizado. Esta interrelación se podría considerar "histórica" y estaría equilibrada si los términos restantes fuesen "Religión" y "Ciencia". Desde el momento en que cambiamos "Religión" por "Magia" cancelamos lo prehispánico y ponemos en juego lo "Primitivo". Para restablecer el equilibrio debemos entonces oponer a éste no "Ciencia", sino "Cultura

moderna" y el vehículo deja de ser la historia y pasa a ser la mitología. El entrecruzamiento que efectúa Cortázar apunta a una reconciliación que está no en dos momentos y lugares históricos, sino en dos mitologías que el texto mantiene en equilibrio como las dos caras de una misma moneda.



El entrecruzamiento es el motor del relato, en cuya dinámica el momento final ilumina la susceptibilidad mítica de lo cotidiano:

El sueño maravilloso habla sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que habla andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.

En este caso, la comprensión final es engañosa: el protagonista no se apropia el mundo al que ha entrado, simplemente acepta su terror implacable. Y esto me lleva de vuelta a la americanidad, sobre la cual tengo mis dudas. Si el mundo histórico indígena se ve desvirtuado a expensas del mundo textual indígena (lo que es perfectamente válido), y el mundo prehispánico se erige en una otredad terrorífica, ¿dónde está la americanidad en este relato de asunto americano? ¿Podría argüirse que aquí lo indígena es apenas un pretexto para desarrollar la anécdota?

Axolotl, o el asalto a lo otro.

¿Encontraría a Julio? Al llegar al segundo texto de mi análisis mis preguntas seguían en el aire, pero pronto descubrí que el enfrentamiento entre los dos relatos va más allá de su anecdótica mexicanidad, más allá del azar de las asociaciones que me llevaron a ellos.

En "Axolotl" encontramos a un habitante de París aficionado a visitar el jardín zoológico que un día, por accidente, se encuentra en el acuario ante los ajolotes (axolotl). Es tal la impresión que éstos le producen que se obsesiona con ellos y los visita continuamente bajo la convicción de que tratan de comunicarse con él. Finalmente, en un momento de transfiguración, la conciencia del protagonista y narrador se traslada a uno de los axolotl, y nos enteramos de que aquél va a escribir sobre éstos. A la inversa de lo que sucede en "La noche boca arriba", en "Axolotl" no existe el *suspense*. Lo que en aquél es final inesperado, en éste es anuncio inmediato. La historia empieza con este resumen de sí misma: *Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en*

los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

La cancelación del *suspense* será reiterada a lo largo del cuento, lo que priva a la historia de desenlace, negando el modelo de Edgar Allan Poe, quien recomienda el uso de una trama ceñida que se ilumine al final en el efecto de des-anudamiento del lazo que ciega la comprensión.⁵ Tampoco estamos ante el "relator tradicional" descrito por Walter Benjamin:⁶ mercader viajante que se hace depositario de la experiencia ajena. Este narrador-protagonista no tiene nada que vendernos (Se parece, en cambio, por ser una curiosa inversión del mismo, al héroe del cuento popular, alguien que *pasa por el mundo sin involucrarse demasiado en él*. Pero a ello he de volver más adelante).

Encontré, pues, que "Axolotl" es, de alguna manera, una negación del modelo desarrollado en "La noche boca arriba". Lo que en "La noche..." era tensión articulada, en "Axolotl" es anuncio que mata al suspenso; "crónica de una transmutación anunciada". Existía, desde luego, la posibilidad de que esta diferencia fuese sólo aparente. Mi análisis del relato según el modelo ya utilizado me llevó a lo que sigue:

1. En cuanto al orden temporal, todo el relato es analéptico, con algunas prolepsis que en este caso son viajes al presente de la narrativa. El hecho de que estas prolepsis no se dirijan al futuro (*sólo yo habría de saber...*) sino al presente (*sólo yo puedo saber ... Es que no nos gusta movemos ... El tiempo se siente menos ... Ahora sé ...*) es significativo: nos indica que hay un presente en la narración donde las prolepsis se reúnen, y establece firmemente al primer párrafo ya citado como el nivel narrativo primario.

La duración de los segmentos del relato va del resumen brevísimo del principio a la detallada escena en que se describe a los axolotl, pero lo importante aquí es la frecuencia o ritmo de la narrativa, que se inscribe en lo que Genette llama "iteración"; se narra una vez lo que sucedió varias veces, es decir, se comprime en un segmento una serie de acontecimientos secuenciales que comparten el mismo marco de referencia (en este caso, las visitas al acuario del narrador). Entre los sucesos de la serie están las visitas mismas, la extrañeza del guardia y el recuento minucioso del asombro del protagonista. El contraste con "La noche boca arriba" es aquí más evidente que nunca: el primer cuento transcurre con un fluir determinante; su ritmo es el de la moto o la carrera del que huye. El segundo sucede en un pozo o en un charco, ante un acuario estancado o dentro de la piedra insondable. No fluye, apenas brilla: permanece.

2. La focalización en este caso es interna (a través de los "personajes"), plural (por medio primero del protagonista y luego del axolotl) y variable (primero en los axolotl, luego en el hombre). Pero la voz narrativa nace de una sola conciencia autodiegética (que narra lo que sucedió). Esto contrasta también con "La noche boca arriba", cuyo narrador es heterodiegético. Pero lo más interesante es que, como ya se ha visto, en el primer cuento el narrador extra-heterodiegético se mantiene a una distancia mínima del acontecer narrativo, mientras que en el segundo hay siempre una escisión marcada entre lo narrado y la conciencia del narrador. En este caso, somos

testigos, desde adentro, de algo que siempre sucede más adentro, como los círculos concéntricos que el agua forma en un estanque o acuario. El resultado es, pues, una participación más allá de toda sorpresa.

3. Como en "La noche boca arriba", en "Axolotl" el eje del relato está no en el narrador, sino en el autor implícito. En el primer caso, dividí las áreas de acción del autor implícito en lenguaje, zonas contextuales y entrecruzamientos. Me pareció que en esta ocasión, el mismo esquema facilitaría el desarrollo de mi estudio en paralelo.

>*el lenguaje*. Aquí también encontramos un afán de neutralidad en el habla del narrador que permite usar el universo imaginario del cuento como una *tabula rasa* para medir las fuerzas y mecanismos en juego. Es patente que se hace hablar al narrador de un modo no esencialmente distinto del de un ciudadano medio. Cuando se interesa por los axolotl acude sólo a la enciclopedia, y él mismo aclara que confía más en su observación directa que en cualquier bibliografía: *No quise consultar obras especializadas, pero volví al día siguiente al Jardín des Plantes*. Esta inclinación anti-referencial es un eje alrededor del cual gira la preocupación verbal del texto, en donde está siempre en tensión la oralidad insustancial del narrador y el silencio en busca de expresión de los axolotl. El análisis que el narrador efectúa acerca de los axolotl queda así desprovisto de taxonomías externas al relato, lo que permite que las imágenes del texto nazcan, no de olores y juegos verbales, como en "La noche boca arriba", sino de luces y formas visuales. De la luz y la animalidad exteriores: el pavo real de París; los (¿europeos?) leones tristes; la (¿africana?) pantera dormida, a la oscuridad y mineralidad del acuario donde los axolotl de *ojos de oro*, *rostros de piedra* y carne de *piedra rosa* parecen *estatuillas corroídas* cuyas branquias son un único rastro de vida. Lo que en "La noche boca arriba" es noche, en "Axolotl" es día, que continúa *para ellos indefinidamente*, y el contacto entre ambos mundos no es ajeno a la voluntad del protagonista (las avenidas en el primer cuento), sino que depende de ella (la obsesión del narrador en el segundo).

Lo anterior se podría resumir diciendo que "La noche boca arriba" es la historia del día que se pierde en la oscuridad; del movimiento que conduce a la inmovilidad, mientras que "Axolotl" narra una búsqueda de luz que ilumine el movimiento sutil y lo separe de la ausencia de movimiento. Tiempo y espacio cambian en el primero; revierten en el momento semiestático del segundo.

>*los planos contextuales*. En este caso no hay dos planos de realidad, sino dos realidades en un mismo plano. El acuario reúne, así sea momentáneamente, el pasado del axolotl y el presente del narrador (que, curiosamente, se transforma dentro de la narración en el pasado del narrador y el presente del axolotl). Los vértices de la oposición aparente son vida animal y vegetal (París y su Jardín des Plantes) y mineralidad (el acuario y sus axolotl). Pero esta oposición se ve abolida cuando el narrador descubre que en los axolotl hay, no una falta de vida, sino una vida distinta (*los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de*

mirar). A partir de ahí, el plano de los axolotl domina; el narrador sabe que no es él quien se los *come con los ojos*, sino ellos quienes lo devoran en *un canibalismo de oro*. La reflexión de los axolotl acerca de *un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en el que el mundo había sido de los axolotl* los erige en *testigos de algo*, y a veces en *horribles jueces*. Detrás de *sus caras aztecas inexpressivas y sin embargo de una crueldad implacable*, alguna imagen *esperaba su hora*.

Esa hora que los axolotl esperan es la de la transmutación definitiva. Distingo entre metamorfosis, que inscribiría al cuento dentro del género fantástico (véase el libro indispensable de Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*)⁷ y transmutación; es decir, aquello que devuelve a los axolotl a su estado primigenio. Dice Benjamin que en el cuento la resurrección no es tanto una transfiguración como un desencanto. Y desencanto, o desencantamiento, es dejar de ser piedra. Se diría que los axolotl están encantados y es el narrador quien, con el poder de la palabra, deberá desencantarlos. Este hecho, que inscribe de lleno al cuento en la tradición formal del cuento de hadas, tiene un eco histórico en los primeros recopiladores de Indias, que se encontraron con un presente convertido en pasado mineral e hicieron un esfuerzo por rescatarlo (*sálvanos, sálvanos*) y defender a los americanos, que, como los axolotl, "no eran animales". Este eco de los recopiladores de Indias nos trae a la mente al relator-mercader "viajero" de Benjamin, que viaja sin involucrarse demasiado en el mundo, pero por contraste, pues gente como Fray Bernardino de Sahagún estableció una estrecha relación con el mundo que estaba describiendo. El esfuerzo de recuperación del narrador facilitará la llegada de la hora de los axolotl, como cierta literatura facilitaría tal vez la llegada de una hora americana, pero lo importante en el texto es su dirección histórica que, como descubrí a continuación, trasciende su tradición narrativa.

>el entrecruzamiento entre los mundos narrativos. Hay en "Axolotl" una renuncia a las soluciones aparentemente sencillas. El texto nos previene contra analogías fáciles y mitologías igualmente obvias. A la inversa de lo que sucede en "La noche boca arriba", se encuentra aquí inmediatamente que el nivel oscuro de los axolotl no es necesariamente primitivo. Hay un respeto antropológico por ellos (lo real penetrable) que no existe en "La noche boca arriba" hacia los aztecas (lo mitológico impenetrable). En Pero la oposición aparente entre el primitivo axolotl y el hombre moderno, que tiene un paralelo en aquella que existe entre el mundo

Mundo exterior <-----> Mundo del acuario

Lo "moderno" <-----> Lo "primitivo"

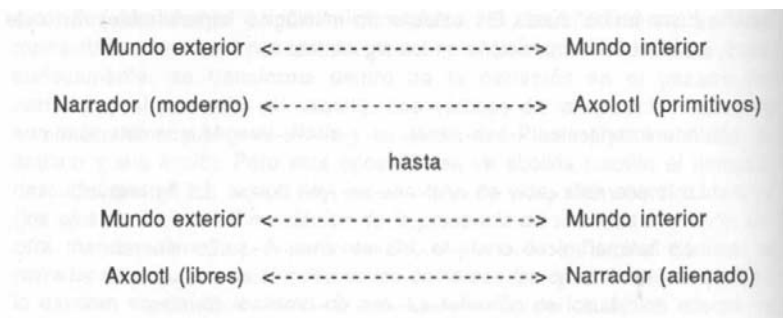
Lo "animal" <-----> Lo mineral

Luz <-----> Sombra

Pero la oposición aparente entre el primitivo axolotl y el hombre moderno, que tiene un paralelo en aquélla que existe entre el mundo este caso, los puntos de oposición son los siguientes: exterior (París, la ciudad) y el mundo del acuario (oscuro y húmedo) no puede sostenerse porque el texto postula que el ser que viene del mundo de la luz, el habitante de la ciudad moderna, padece en realidad de los males del fastidio y el aislamiento. El género del texto es entonces el neo-fantástico, ya que los elementos de extrañeza no se encuentran en la ruptura de la previsibilidad de lo cotidiano, sino en la descolocación del hombre ante la realidad. Como en *La metamorfosis*, el relato empieza con la transmutación y nunca hay dudas al respecto; de la misma manera, aquí se sabe que el hombre es fantástico porque no puede dejar de ser ajeno a los mitos que ha creado y habita. Este hombre solitario, que ni siquiera es capaz de alimentar su obsesión por más de unas cuantas semanas, posee únicamente la esperanza (¿quién salva a quién?) de tomar a mansalva esa otredad del axolotl. El sustrato profundo de la historia es la denuncia de un mito: el mito de la cultura moderna.

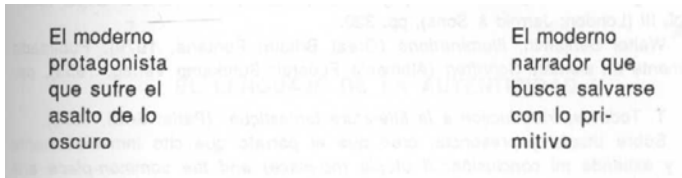
El relato queda así abierto a una lectura irónica realizada desde la perspectiva del narrador-axolotl, quien contempla los intentos del occidental por comprenderlo (y, en este sentido, penetrarlo) primero a partir de su hipótesis de una naturaleza mineral de los axolotl, seguida de su observación directa, que contradice la hipótesis (porque en los axolotl hay, no una falta de vida, sino una *vida diferente*) y, finalmente, del error (muy común por otra parte en ciertos discursos contemporáneos) de no incluir el efecto de su propia observación dentro del objeto de estudio, lo que provoca que termine observando su propio acto de observar, su mismo ojo reflejado en las paredes del acuario, y se vaya después, no sin haber contagiado al "nativo" de su occidentalidad (y haber sido contagiado él mismo de extrañeza), a escribir su reporte-cuento sobre los axolotl.

El entrecruzamiento, pues, pone las cosas en orden y convoca la hora de los axolotl. El texto nos lleva entonces desde



La primitividad de los axolotl es sólo un modo distinto de ver el mundo, y su opuesto es un modo "alienado" de verlo. La comprensión final, que s(existe en "Axolotl", cancela el cauce mitológico de "La noche boca arriba" y nos permite re-enfocar lo histórico: *Creyendo imaginar un cuento, va a escribir todo esto sobre los axolotl.*

Si empalmamos los entrecruzamientos de ambos relatos veremos un contraste que nos muestra las dos caras de la moneda:



Lejos de ser irreconciliables, las dos caras coexisten en estos relatos. En ellas, América es a veces algo oscuro y la posibilidad de una visión alternativa, y Europa la modernidad alienada, pero también el refugio físico e intelectual de los que han tenido que exiliarse. La búsqueda de una americanidad en Cortázar se plantea así como utópica (y lo utópico es lo que carece de lugar), sobre todo si tomamos en cuenta que el anhelo utópico es un idealismo que consiste, no en proponer una nueva realidad, sino en reordenar en otra parte los elementos de la realidad presente. Una vez realizado, el análisis apunta más a la riqueza narrativa de los textos que a una americanidad indefinible del autor. Mi conclusión es que no emprendamos una búsqueda de Julio en donde no ha dejado de estar nunca.⁸

NOTAS

1 *Final del juego* (1956/1864). Para el presente trabajo me baso en las versiones incluidas en *Antología* (Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975), pp. 208.

2 Me refiero a su "Discours du récit" aparecido en *Figures III* (Paris: Seuil, 1972). Aquí utilizo la traducción Inglesa: *Narrative Discourse* (Oxford: Basil Blackwell, 1980), pp. 286.

3 Al respecto véase Jacques Soustelle, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole* (Paris: Hachette, 1955). La versión inglesa: *Daily life of the Aztecs on the Eve of the Spanish Conquest* (Stanford: Stanford University Press, 1979), pp. 322. Existe también una versión en español.

4 *Apenas ceñidos con el taparrabos de la ceremonia, los acólitos de los sacerdotes se le acercaron mirándolo con desprecio.* La función de esta mirada es quizá balancear la atmósfera amigable que rodea al protagonista durante la vigilia. Sin

embargo, en ella el texto se acerca peligrosamente a desequilibrar la indeterminación del mundo indígena, al trasponer una categoría anacrónica (mirada de desprecio al vencido) a un mundo que por lo demás se mantiene carente de definiciones concretas.

5 Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", *The Works of Edgar Allan Poe*, Vol. III (London: Jarrold & Sons), pp. 320.

6 Walter Benjamin, *Illuminations* (Great Britain: Fontana, 1979). Publicado originalmente en alemán: *Schriften* (Alemania Federal: Suhrkamp Verlag, 1955), pp. 280.

7 T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970).

8 Sobre utopía y presencia, creo que el párrafo que cito inmediatamente ilumina y extiende mi conclusión: *If utopia (no-place) and the common-place are ultimately indistinguishable ... it can only be because the truly unreachable Utopian place, the place which is par excellence unknowable, is not some faraway mysterious land, but the very place where one is.* Barbara Johnson, "Poetry and its Double: Two *Invitations au voyage*", *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Maryland: The John Hopkins University Press, 1980).