Acotación a "La Isla a Mediodía"

De los cuentos reunidos por Julio Cortázar en *Todos los fuegos el fuego*,¹ "La isla a mediodía" puede considerarse, en cierto sentido, el más simple: no presenta las complejidades de "Instrucciones para John Howell" ni los contrapuntos espacio-temporales de "El otro cielo"² y de "Todos los fuegos el fuego",³ y aparece narrado en una clara secuencia temporal. Sin embargo, sus diez páginas de narración toleran (como sucede por lo general en Cortázar) tanto una lectura distraída como una más atenta.⁴ En este trabajo quisiera llamar la atención sobre algunos planos de la narración hasta ahora no mencionados por la crítica, así como sobre ciertos recursos literarios que justifican su efecto y que, en mi opinión, hacen parte de una nueva retórica del cuento.⁵

¹ (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966). Todas las citas corresponden a esta edición.

² Un análisis de este cuento: Alejandra Pizarnik, "Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*", en Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tirri, comps., *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Buenos Aires: Carlos Pérez, Editor, 1968), pp. 55-62.

³ Un análisis de este cuento: David Lagmanovich, "Estructura de un cuento de Julio Cortázar: 'Todos los fuegos el fuego'", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana* (Garden City, New York), 1, núm. 2 (1971), 87-95.

⁴ La primera posibilidad apuntada puede quizás explicar los siguientes comentarios de Richard F. Allen, "Los temas del tiempo y la muerte en 'Todos los fuegos el fuego', de Cortázar", en *Duquesne Hispanic Review* (Pittsburgh), 6 (1967), 35-50. 1) "El tiempo se manifiesta como memoria, y es únicamente algo pasado o algo medido. 'La isla al [sic] mediodía' no existía, solamente a la hora en que Marini la observaba. Ya hechos sus arreglos va a la isla; y al mediodía, el único día que no va Marini en el avión, se estrella el avión en el mar. Ahora el tiempo es acontecimiento y no se nota hasta que en el futuro Marini se acuerde de ese tiempo" (p. 40). 2) "Marini se echa al mar y logra traer a la playa a un tripulante del avión caído. [...] La muerte es la que le hubiera tocado a Marini si en el tiempo de ayer no hubiera pedido vacaciones. Ya para él el otro mundo civilizado ha desaparecido y la isla es su realidad" (p. 42). No alcanzamos a comprender plenamente el pensamiento expuesto en el primer párrafo citado. En cuanto al segundo, sus limitaciones como interpretación del desenlace del cuento son obvias para quien haya frecuentado críticamente el texto.

⁵ "Podríamos, en pocas palabras, decir que el cuento literario es una narración breve, fingida (o que parezca fingida), que trata de un solo asunto, crea un solo ambiente, tiene un número limitado de personajes e imparte una sola impresión (emoción) por medio de la elaboración artística de la fábula", sin-

Podemos partir del resumen propuesto por Graciela de Sola, para quien el cuento objetiva "un desdoblamiento interior que se patentiza permanentemente en el autor":

Es él el que mira a través de un cristal, el que desea pasar al otro lado, pero es también, en el cuento, el que es capaz de salir *realmente* fuera del tiempo, de instalarse en un tiempo mítico, en una isla eterna y sin devenir que depara la única forma posible de felicidad al rescatar al hombre de la duración y la corrosión. Marini, tenso de sol y espacio en la isla, mira verticalmente al sol. Abre un hiato en la tensión de lo temporal para reencontrar en medio del océano (y es una isla *griega* la suya) la plenitud de la entrega poética y vital. La instancia final del cuento nos muestra, sin embargo, a un Ícaro castigado y caído, que se reintegra en Marini a su condición limitada y existencial.⁶

Desde el punto de vista temático, el desdoblamiento que menciona la autora citada es sin duda uno de los rasgos más importantes del cuento. Pero antes de analizar ese aspecto quisiéramos hacer alguna referencia a la estructura, planteada, como se ha dicho antes, sobre una línea básica de fidelidad a la secuencia temporal natural. Mejor dicho: ese apego de Cortázar, en este cuento, a la narración estrictamente ordenada sobre una línea cronológica nítida es, precisamente, uno de los factores que concurren a obtener el efecto final, apoyado —por lo menos parcialmente— en una distinta concepción de la temporalidad.

¿Qué ocurre en "La isla a mediodía"? El cuento, bien conocido, describe el proceso a través del cual Marini, camarero de una línea aérea, descubre desde el avión donde cumple regularmente sus tareas, precisamente a mediodía, una pequeña isla griega que lo atrae y fascina, hasta el punto de que llegar a esa isla se convierte en su obsesión. El cuento describe su llegada a ese "lado de allá", la realización de su sueño y su incorporación a un tipo de vida radicalmente contrapuesto a la vida rutinaria y superficial que había llevado hasta entonces. Pero el mismo día de su llegada a la isla —y precisamente a mediodía— ve caer al

tetiza Luis Leal (*El cuento hispanoamericano* [Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967] p. 9) refiriéndose al cuento que podemos llamar "clásico", representado en nuestra literatura por Horacio Quiroga y sus seguidores. La brevedad exterior de la construcción y la limitación en el número de personajes parecen ser los únicos rasgos que subsisten en el nuevo cuento hispanoamericano practicado, entre otros, por Rulfo, Arreola, Fuentes, García Márquez y Cortázar.

⁶ Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), pp. 67-68.

mar el avión en que solía pasar por allí tres veces por semana. Trata de rescatar a alguna de las víctimas, pero sólo consigue arrastrar hasta la playa de "su" isla a un hombre que, al llegar allí, está muerto. En este momento final del relato, el lector descubre además que ese hombre —el muerto— es el único que ha llegado a la isla; ese hombre es Marini mismo. Lo hemos visto prosiguiendo dos líneas de vida, una de las cuales debe ser "irreal" o "fantástica" desde el punto de vista del observador positivo (aunque no desde el punto de vista del escritor que crea esta ficción⁷): dos líneas de vida que se reúnen en el momento de la caída del avión, con lo que Marini retorna a la unidad definitiva, en el instante único de la muerte.

Si buscamos una explicación, el "qué" de lo que ocurre en la relación de Marini con su isla puede interpretarse⁸ como un caso de premonición (Marini anticipa tanto su visita a la isla como el accidente en que muere, todo ello mientras mira por la ventanilla del avión), o como una serie de imágenes que ocurren en el momento mismo de la caída del avión (en una superposición del tiempo cronológico y la pura duración experimentada por su conciencia), o, en fin —y es en última instancia la línea interpretativa que rinde mejores resultados— como un ejemplo más de la realización, simultánea o no, de las distintas posibilidades que coexisten, como vidas susceptibles de ser realizadas, dentro de una misma persona. En este trabajo nos preocupa, entre otras cosas, analizar los mecanismos narrativos que hacen posible esta presentación: los recursos de "literaturización"⁹ a que acude Cortázar. Para ello dispondremos los datos obtenidos en nuestro análisis del cuento en tres

⁷ La preocupación con la noción de simultaneidad en la obra de Cortázar está bien ejemplificada, en lo que se refiere al lenguaje y su inevitable condición lineal, en el párrafo inicial de su cuento "Las babas del diablo", incluido en *Las armas secretas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 4ª ed., 1966), p. 77: "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 servirán 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. Qué diablos".

⁸ Bosqueja estas distintas posibilidades Malva E. Filer, "Las transformaciones del yo", en su libro *Los mundos de Julio Cortázar* (New York: Las Américas Publishing, 1971), recopilado en: Helmy F. Giacomán, comp., *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra* (New York: Las Américas Publishing, 1972), pp. 261-276. Es fundamental al respecto el artículo de Marta Morello-Frosch, "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar", *Revista Iberoamericana*, núm. 66 (1968), 323-330 (recop. en Giacomán, *op. cit.*, 329-338).

⁹ Uso este término en el sentido en que aparece en mi artículo "Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar", *Hispaniáfrica* (College Park, Maryland), 1, núm. 1 (1972), 5-15.

zonas o figuras principales: la estructura binaria, la metáfora visual y el simbolismo mítico.

LA ESTRUCTURA BINARIA

Una explicación más detallada del contenido del cuento permite apreciar, a nuestro entender, la presencia constante de oposiciones que dan a la estructura total un carácter inequívocamente binario.

Ese binarismo está ínsito, ante todo, en la noción misma de "desdoblamiento" que se ha mencionado más arriba. Pero ¿cómo se manifiesta ese desdoblamiento? Fundamentalmente, a través del enfrentamiento (es decir, oposición) de las nociones de *realidad/irrealidad*. La atracción que siente Marini por la isla de Xiros está, desde el principio, unida a esta oposición. En cierto momento, Marini se dice que "nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros" (119); al mismo tiempo, en la isla los pescadores "alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad" (119). La isla, aunque deseable, es irreal para Marini; el avión, aunque novedoso, es irreal para los habitantes de la isla.

Pero a poco andar la isla —tal vez la idea que Marini tiene de esa irrealidad que es la isla— comienza a interferir en el mundo del camarero. En un exacto paralelo formal, Cortázar usa la transición brusca,¹⁰ interna al párrafo, para mostrar la interferencia de esa noción en la vida cotidiana de Marini. Se produce, pues, una nueva línea de tensión: la que se podría identificar con la oposición *lo nuevo/lo cotidiano*. "La desconcertada decepción de Carla no lo inquietó; la costa sur de Xiros era inhabitable pero hacia el oeste quedaban huellas de una colonia lidia o quizá cretomicénica [...]. A Carla le dolía la cabeza y se marchó casi en seguida; los pulpos eran el recurso principal del puñado de habitantes, cada cinco días llegaba un barco para cargar la pesca y dejar algunas provisiones y géneros" (120). La condición bímembre de los enunciados que se acaba de citar es, en sí misma, suficientemente significativa.

Ahora bien: esa interferencia en la vida cotidiana —profesional, amorosa— de Marini se va concretando a través de un proceso de profundización que conducirá a la identificación total de la nueva realidad,

¹⁰ Se analiza otro ejemplo de este procedimiento en el artículo citado en la nota 3.

al abandono de las oposiciones binarias anteriores (real/irreal, nuevo/cotidiano) y a su sustitución por una oposición nueva, en la que aparece la posibilidad de una contraposición estricta con la realidad de todos. Es decir: ahora ya no tiene sentido considerar la isla como "irreal". Dotada de máxima realidad, la isla cuestiona y pone en crisis lo que hasta ese momento habíamos considerado objetos reales: Marini, la línea aérea, las muchachas, los lugares de escala. Adquiere las características de una realidad absoluta, total; en efecto, la oposición que se establece responde al tipo de *lo absoluto/lo contingente*. Esto, claro está, tiene su propio desarrollo. Primero, la isla reaparece súbitamente: "En Roma empezó a llover, en Beirut lo esperaba siempre Tania, había otras historias, siempre parientes o dolores; un día fue otra vez la línea de Teherán, la isla a mediodía" (120). Luego, su creciente presencia entra en conflicto con otros aspectos de la existencia, erode su importancia, ocupa su lugar: "Carla acababa de escribirle que había decidido no tener el niño [...] y le hizo saber por una amiga que probablemente se casaría con el dentista de Treviso. Todo tenía tan poca importancia a mediodía, los lunes y los jueves y los sábados (dos veces por mes, el domingo)" (121). La realidad de la isla, ahora perfectamente identificada (es decir, la realidad absoluta), y la realidad de todos los días (o sea, ilusoria) luchan por Marini, hasta que éste toma una decisión.

Estas oposiciones binarias (real/irreal, nuevo/cotidiano, absoluto/contingente) pertenecen, como es obvio, al nivel semántico. En el nivel del estilo, el hecho literario pensado u organizado de esa manera encuentra una exacta correspondencia, como se ha insinuado, en el recurso literario de la "transición brusca". Por otra parte, si reparamos en la estructura del conjunto de personajes, advertiremos también que entre ellos siempre Marini está en oposición a uno o más de los demás, es decir, que nunca se forman figuras triangulares o poligonales, sino solamente oposiciones bilaterales: Marini frente a los pasajeros del avión; Marini frente a sus compañeros de trabajo; Marini frente a "ellos" (un jefe, dos secretarías) y Carla; Marini frente al difuso mundo formado simultánea o alternativamente por "una chica pelirroja", Tania, "la nueva stewardess" (es decir, Lucía), Felisa (otra camarera), Carla (por carta), el hermano menor... Y, sobre todo: Marini frente al cristal de la ventanilla, que lo separa de "lo otro"; Marini frente a la isla; el Marini del avión frente al Marini de la isla.

Finalmente —y creemos que esto es importante—, el rasgo fundamental de la estructura binaria, que hemos rastreado en el nivel semán-

tico, en la expresión estilística y en las configuraciones adoptadas por los personajes, se nos aparece también como un rasgo básico de la estructura total, es decir, de la tectónica de la obra. Por mucho que se pueda sentir la tentación de establecer una clásica segmentación en principio, medio y fin, el *tiempo* de la narración —que, como hemos indicado, está explícitamente marcado— se presta sobre todo a una división en dos períodos, no en tres o más. Uno de ellos —un *tiempo común*— comienza con la primera línea de la narración, “la primera vez que vio la isla” (117); el segundo —un *tiempo no común*— transcurre íntegramente “ese día” (122): en lo que al texto se refiere, cuatro largos párrafos más tarde del primer punto señalado y cuando aún faltan cuatro largos párrafos para llegar al final de la narración. Detalles materiales aparte, reconocemos en “La isla a mediodía” la misma separación de planos que justifica la estructura de *Rayuela* (aunque en orden inverso): un “lado de acá” y un “lado de allá”.¹¹

A partir de los dos puntos de concentración que hemos mencionado, el carácter distinto de esos dos tiempos narrativos se nota también claramente. Al inicial punto de partida, “la primera vez” (117), siguen hitos bien marcados, hendiduras en la corteza de lo temporal: “cuatro días después” (118), “ocho o nueve semanas después” (119), “en las semanas que siguieron” (120), “con el tiempo” (121). Al segundo punto de partida, “ese día” (122), no sigue ninguna indicación de ese tipo, pues hemos entrado en un tiempo distinto: prácticamente en la diferencia entre tiempo cronológico y pura duración. Todo lo que viene después de la indicación “ese día” se opone a todo lo que está antes de ese punto; a la vez, después de “ese día” los planos narrativo-temporales vuelven a subdividirse binariamente (fig. 1), pues es posible distinguir allí entre un tiempo interior de Marini, tiempo acrónico (su experiencia en la isla) y un tiempo exterior u objetivo, tiempo crónico (el único momento de la caída).

Así descritos los aspectos principales de la estructura binaria del cuento, corresponde pasar a analizar el segundo punto que nos hemos propuesto destacar en este trabajo: la serie de metáforas visuales que lo van constituyendo.

¹¹ Hace referencia a este punto, en relación con *Rayuela*, Carlos Fuentes: “Si *Rayuela* es la más grande novela argentina, lo es en primer lugar porque es una obra universal, pero también porque el aspecto de ese país *nunca ha sido integrado literariamente con más exactitud y más economía*. Cortázar entrega, al fin, la imagen que toda ‘literatura compadrita’ apenas pudo intuir: la realidad de la Argentina es una ficción. [...] De allí que la división formal de *Rayuela* sea, en sí, un brillante comentario” (Suplemento de *Siempre!*, México, julio de 1964; citado por Marcelo Coddou P. en su reseña de *Todos los fuegos el fuego* (Atenea, 163, núm. 413 (1966), 244-248).

Fig. 1.

LA METÁFORA VISUAL

No es accidental (aunque, naturalmente, tampoco sea "deliberado" en un sentido superficial) que *ver* aparezca como el primer verbo en la narración: "La primera vez que vio la isla..." (117). Si seguimos esa línea encontraremos una cantidad notable de referencias de ese tipo, que para facilidad en la exposición podemos colocar en dos grupos: las referencias visuales en sentido estricto y las notas de color.

Revisemos ese material, comenzando por las indicaciones de actividad visual y agrupando tales menciones según los momentos narrativos que el texto va marcando (y cuyo esquema es proporcionado por la figura 1). Veremos primero lo que hemos llamado *tiempo común*, es decir, susceptible de ser medido con instrumentos de la realidad objetiva. 1) "La primera vez que vio la isla" (117), esa actividad visual se inserta en un contexto en que "la pasajera lo *había mirado* varias veces" (117) y él mismo estaba "preguntándose aburridamente si valdría la pena *responder a la mirada* insistente de la pasajera" (117); cuando la presencia de la isla se concreta por primera vez, "se concedió

unos segundos para *mirar* otra vez hacia abajo" (117) y "*vio* que las playas desiertas corrían hacia el norte y el oeste" (118), al tiempo que "*miró* su reloj pulsera sin saber por qué" (118). 2) "Cuatro días después", en un nuevo momento, Marini "*descubrió* otra vez el borde de la isla" (118), "*la miró* hasta que lo llamaron" (118), "*alcanzó a distinguir* el dibujo de unos pocos campos cultivados" (118), "*miró* el atlas" (118), y luego "siguió [...] *mirándola* cuando se acordaba o había una ventanilla cerca" (119); aquí viene además la referencia a "*la visión* inútil y recurrente" (119), "*la consulta* al reloj pulsera" (119) y "los pescadores [qué] *alzarían* apenas *los ojos*" (119) para ver pasar esa otra irrealidad. 3) En la indefinida extensión que se ubica "ocho o nueve semanas después" y "en las semanas que siguieron" se destaca cómo Marini "se quedó tanto tiempo [*mirando*] pegado a la ventanilla" (120); cómo (de regreso) "el sol [...] dejaba apenas *entrever* la tortuga dorada" (121), cómo comienza a quedarse "un largo minuto contra la ventanilla" (121) y cómo "sacó una *foto* de Xiros pero le salió borrosa" (121). 4) Finalmente, "con el tiempo", basta consignar que "*la isla era visible* unos pocos minutos" (122) y la nueva tentativa de Marini por fijar esa imagen: "pensó en *filmar* el paso de la isla, para repetir la *imagen* en el hotel" (122).

Si pasamos ahora a lo que hemos llamado *tiempo no común*, es decir, aquel que se segmenta en dos posibilidades de realización, a partir de la frase clave "ese día" (122), encontramos una multiplicación de estas menciones de orden visual. Desde la visión anticipada del protagonista en el sentido de que se entendería con los hombres de la isla "por señas y por risas" (123), pasamos a las siguientes menciones que van puntuando la experiencia de Marini en la isla: "Klaios [...] habló lentamente, *mirándolo en los ojos*" (123); "*mirando* salir el sol" (123); "aún no *se veía* a nadie" (123); "reconoció la *imagen* de las caletas" (123); "dos mujeres lo *miraron* asombradas" (124); "le *señaló* el mar, invitándole" (124); "el muchacho vaciló, *mostrando* sus pantalones de tela y su camisa roja" (124); "las mujeres [...] lo *miraban* de reojo, riendo" (125); "*miró* su reloj pulsera" (125); "se dijo que no *miraría* el avión" (125); "en la penumbra de los *párpados* imaginó" (125); "abrió los *ojos*" (125); "*vio* el ala derecha" (126); "no *se veía* más que la blanda línea de las olas" (126); "*miró* la cara llena de espuma donde la muerte estaba ya instalada" (126); "Ciérrale los *ojos*", pidió llorando una de las mujeres" (127); "Klaios *miró* hacia el mar" (127); "el cadáver de *ojos abiertos*" (127).

En la misma dirección general, podríamos también recoger las refe-

rencias a los colores, parte importante del ámbito de lo visual. En el mismo orden, en el *tiempo común* tenemos: 1) "el óvalo azul de la ventanilla" (117), "la franja dorada de la playa" (117), "el Egeo la rodeaba con un intenso azul que exaltaba la orla de un blanco deslumbrante" (117), "la mancha plumiza [de una casa]" (118), "el mar, un verde horizonte interminable" (118); 2) de nuevo "la mancha plumiza [de un grupo de casas]" (118), "la deslumbradora franja blanca al borde de un azul casi negro" (119); 3) más adelante, la referencia a "una chica pelirroja", curiosamente la única cuyo origen griego se insinúa y la única singularizada por una nota de color (120) y la caracterización de la isla como "la tortuga dorada" (121); 4) por último, nuevas referencias a "la mancha verde del promontorio del norte" (122), "las casas plumizas", no ya las manchas plumizas que parecen ser casas (122), "la tortuga dorada en el espeso azul" (122). Si pasamos ahora al *tiempo no común*, encontramos primero, antes de la concreción de la experiencia, las menciones de "el punto negro [= un hombre: ¿un pescador? ¿Marini mismo?]" (122) y la ya mencionada "mancha verde" (122); luego, en la descripción de lo que ocurre en el tiempo escindido, "un mar menos oscuro que desde el aire" (123), "su camisa roja" (124), "la mancha verde", ahora experimentada en plenitud, con el agregado de sensaciones táctiles y olfativas ("Cuando llegó a la mancha verde entró en un mundo donde el olor del tomillo y de la salvia era una misma materia con el fuego del sol y la brisa del mar", 125); por último, en el pasaje final y después de éste, "la penumbra de los párpados" (125) y, finalmente, "el cuerpo vestido de blanco" (126), la última imagen humana que nos entrega la narración.

De todo esto surge una imagen bien clara, pues las notas de color se refieren exclusivamente a tres órdenes de menciones: algunos seres humanos, la isla misma y la ventanilla que separa a Marini de esa otra realidad. En relación con los seres humanos, aparte de la chica pelirroja, encontramos el punto negro de un hombre visto de lejos, el rojo de la camisa de uno de los hijos de Klaios y el doble blanco del cadáver: la cara llena de espuma y la chaquetilla blanca del camarero que servía el almuerzo en el momento del accidente. La isla (salvo el elemento contrapuntístico del color plumizo de la casa) se presenta invariablemente con colores brillantes o atractivos: el dorado de la playa (que luego lleva a definir la isla como una "tortuga dorada"), la mancha verde del promontorio, el blanco de la espuma que la rodea, y los colores del mar: azul, verde, "azul casi negro", "espeso azul" y, luego, el color "menos oscuro" del mar visto de cerca. En la vida de Marini

como camarero de avión nada parece tener color; todos los colores están reservados para la pintura sensual y deslumbrante de la isla. Por último, la ventanilla —el "óvalo azul"—, contagiada del color del mar, sugiere una imagen de color y transparencia al mismo tiempo, como una barrera que señala simultáneamente su presencia y la necesidad de la trascendencia.¹²

Pero ahora nos resulta indispensable regresar a lo que podríamos llamar el "tema de la mirada". Dentro de ese *continuum* de miradas e indicaciones visuales, quisiéramos destacar como especialmente importantes las siguientes, que enumeramos en el mismo orden en que aparecen:

TIEMPO COMÚN

- 1) "la primera vez que vio la isla" (117)
- 2) "miró su reloj pulsera sin saber por qué" (118)

TIEMPO NO COMÚN

- 3) "Klaivos [...] habló lentamente, mirándolo en los ojos" (123)
- 4) "miró su reloj pulsera" (125)
- 5) "se dijo que no miraría el avión" (125)
- 6) "el cadáver de ojos abiertos" (127)

Cada una de estas menciones, todas ellas relacionadas con lo que hemos llamado la gran "metáfora visual" que es "La isla a mediodía", desempeña una función específica y, no sólo eso, esencial para el desarrollo del cuento. Las menciones 1) y 6), como ya se ha insinuado, proporcionan el marco dentro del cual se desarrolla la acción, que está totalmente encerrada entre esas dos miradas. Las referencias 2) y 4) son simétricas, espejísticas: la primera, un hecho que tiene lugar en el avión, señala la primera vez que la isla "pasa" bajo el avión y, en consecuencia, el comienzo del proceso; la segunda, que tiene lugar en la isla, en uno de los planos del "tiempo no común", indica el paso del

¹² En el trabajo citado en la nota 8, Malva E. Filer establece correctamente la analogía entre el cristal de la ventanilla en "La isla a mediodía" y el del acuario en "Axolotl", cuento incluido en *Final del juego*: en ambos casos aparece "la idea del cristal separando dos esferas de la realidad y el protagonista pasando de una a otra mediante la fantasía transformada en realidad" (270).

avión y la ruptura de la acronía para dar paso nuevamente al tiempo crónico. En la cita 3), Klaíos "devuelve" la mirada de Marini o, si se quiere, la isla acepta la existencia de éste y lo acoge en procura de una integración. Por último, en 5) damos con una de las claves del cuento: la resistencia a mirar el avión (es decir, a mirar hacia atrás) es la evidencia de un tabú que, una vez violado, precipita el desenlace catastrófico. Encontramos aquí una relación con el tercer punto de nuestro análisis: la función del mito.

EL SIMBOLISMO MÍTICO

La secuencia de acontecimientos que se presenta en "La isla a mediodía" puede describirse, desde luego, como una pura "invención" de sucesos atribuidos a personajes de una realidad más o menos cotidiana, sin mayor referencia a un plano mítico. Sigamos primeramente tal línea de interpretación: quizá ella nos permita comprender mejor la función de algunos mecanismos narrativos.

Como hemos indicado antes, en la existencia convencional de Marini se produce primeramente una percepción de la otra realidad, simbolizada por la isla griega; luego, eso otro se insinúa como una persistente interferencia en la vida cotidiana; por último, adquiere perfecta identidad y entra en competencia con la existencia convencional, hasta atrapar —también físicamente— a Marini: "la isla lo invadía y lo gozaba con una tal intimidad que no era capaz de pensar o de elegir", se leerá más adelante (123). En la narración leída de esta manera, la isla es un personaje tanto como quien la busca.

Pero ahora llegamos a uno de los dos momentos clave de la narración: el momento del tránsito, que es considerablemente ambiguo, tanto semántica como estructuralmente. Releamos este trozo:

Ya no tenía sentido esperar más, Mario Merolis le prestaría el dinero que le faltaba para el viaje, en menos de tres días estaría en Xiros. Con los labios pegados al vidrio, sonrió pensando que treparía hasta la mancha verde, que entraría desnudo en el mar de las caletas del norte, que pescaría pulpos con los hombres, entendiéndose por señas y por risas. Nada era difícil una vez decidido, un tren nocturno, un primer barco, otro barco viejo y sucio, la escala en Rynos, la negociación interminable con el capitán de la falúa, la noche en el puente, pegado a las estrellas,

el sabor del anís y del carnero, el amanecer entre las islas. Desembarcó con las primeras luces, y el capitán lo presentó a un viejo que debía ser el patriarca (122-123).

Todo lector percibe claramente el salto temporal desde ese "treparía", en el que Martini está pensando o imaginando una vida posible, a ese "desembarcó", en donde la acción se da como consumada. Pero hay algo más, porque en medio del segmento dominado por el potencial y aquel dominado por el pretérito se extiende una zona neutra, de oraciones sin verbo ("un primer barco, otro barco..."), que está encabezado por esta expresión desconcertante: "Nada era difícil una vez decidido". ¿Qué quiere decir esto? Si es una generalización, algo así como decir "el futuro es de los audaces", entonces lo que sigue puede ser una fantasía; en cambio, si ha de entenderse como una reflexión o recapitulación, lo que sigue cobra, naturalmente, el carácter de una narración de hechos acontecidos. De la lectura de esta expresión pivote depende en gran medida la marcha del cuento en la conciencia del lector.

El segundo momento clave es también un tránsito: de la vida a la muerte. Hay varios momentos: a) Marini siente que es posible "matar al hombre viejo", pero de pronto le llega "el zumbido de un motor" (125); b) la presencia del avión en el cielo restablece la oposición: "lo peor de sí mismo [...] una vez más iba a pasar sobre la isla" y él decide que "no se dejaría contaminar" (125); c) sin embargo, no puede evitar el recuerdo; d) "incapaz de luchar contra tanto pasado" (125) abre los ojos (a la realidad antes eliminada) y presencia la caída del avión. Es decir: esa realidad que cruza el cielo atenúa de inmediato la realidad de la isla, invirtiendo el proceso por el cual Marini se había escapado hacia ella. No parece casual, de paso, que Marini encuentre la muerte (y esta expresión misma que acabamos de usar es ambigua: ¿encuentra su muerte o la de otro?) en *un lugar intermedio* entre la isla y el avión. Cuando termina el cuento, éste ha cambiado totalmente de dirección: al revés de tantas otras narraciones en las cuales se produce la aparición de algo sorprendente que más tarde es explicado (es decir, obligado a justificarse dentro de la realidad), en este cuento de Cortázar presenciarnos cómo algo corriente y cotidiano —la vida de Marini— se sumerge en la irrealidad.¹³ El término del desdoblamiento no puede alcanzarse sino a expensas de la vida del protagonista desdo-

¹³ En el artículo citado en la nota 9 se hace referencia a otros cuentos de Cortázar en los que también se cumple este proceso de "desrealización".

blado, cuya contraparte muerta "le gritaba entre borbotones algo que él ya no era capaz de oír" (126).

Repetimos: todo lo que antecede, en esta sección de nuestro trabajo, se refiere a la secuencia de hechos mediante los cuales se puede describir "La isla a mediodía" en cuanto "invención". Sin embargo, ciertos indicios parecen indicarnos que esa lectura —aunque recorra la superficie del relato, así como algunas de sus estrategias narrativas— no agota el texto. Creemos encontrar en este último ciertos elementos que aluden a experiencias de tipo místico o mágico. Anotemos brevemente: el acceso a la isla es también un retorno a la pobreza, a lo esencial; allí, el contacto con el mar adquiere las características de una experiencia religiosa; y hay una clara premonición: "Supo sin la menor duda que no se iría de la isla" (124).

Los contactos con contenidos míticos son muy significativos; contactos, decimos, sin que ello implique afirmar que el cuento reproduce rigurosamente una determinada narración mítica. Hay, sin embargo, figuras míticas que terminan por imponerse, porque constituyen la estructura profunda de la temática del cuento. Creemos ver fundamentalmente dos. Una es la figura mítica de la búsqueda (o el reencuentro) de un paraíso perdido: un edén que implica tanto la liberación de la circunstancia presente como un retorno a las fuentes. La otra es la realización de la violación del tabú, que ocasiona la caída del héroe mítico: en este caso, específicamente, el tabú consiste en la prohibición de mirar hacia atrás.

La oposición, que ya hemos señalado, entre lo que hemos llamado lo absoluto y lo contingente, se relaciona con el primero de estos motivos míticos. No menos relacionados con el mismo están la necesidad de un tránsito y la búsqueda de un pasaje,¹⁴ la desvalorización de lo cotidiano —que es visto como absurdo y sin sentido—, el viaje mismo (en el que la isla, debe recordarse, se aparece a Marini con nitidez en el trayecto de ida y no en el de regreso: de modo que es meta, no accidente), la alteración de las coordenadas espaciales y temporales en el momento del viaje mágico (el avión y la isla, el fluir del tiempo y la acronía coexisten en la conciencia de Marini), y la presencia de la

¹⁴ En la edición titulada *Relatos* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970), que reúne el contenido de los libros de cuentos *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Final del juego* y *Todos los fuegos el fuego*, reagrupándolos en tres secciones, el cuento que nos ocupa aparece en la sección titulada "Pasajes". En una breve nota introductoria dice el propio Cortázar: "La presente edición ha permitido que el autor reordenara los relatos con arreglo a afinidades que nada tienen que ver con el orden temporal de su publicación; los títulos de las tres partes —*Ritos*, *Juegos*, *Pasajes*— apuntan oblicua y a veces irónicamente a esas líneas de fuerza".

figura arquetípica introductoria, mago o iniciado: Klaios, el "patriarca", el hombre que "mira en los ojos" a Marini y que, al hacerlo así, establece el pacto mediante el cual el héroe es aceptado en la comunidad mítica y le franquea el ingreso en el recinto de los iniciados.¹⁵

El segundo motivo mítico está centrado en torno del implícito tabú de "no mirar atrás" que acepta el iniciado, y que de suyo implica la imposibilidad de participar simultáneamente de dos mundos. Es, por supuesto, el tema bíblico de la mujer de Lot (Génesis, 19:26), que viola la prohibición de mirar atrás que los mensajeros celestiales han formulado a su marido (Génesis, 19:17);¹⁶ y, en otra forma, es el tema que aparece también en la historia del descenso de Orfeo al Hades en busca de Eurídice,¹⁷ a quien puede llevar de regreso al mundo de los vivos tan sólo a condición de no mirar atrás. Y eso es precisamente lo que acontece en "La isla a mediodía": la decisión de Marini de no mirar el avión que pasa sobre la isla no tiene otro sentido; la lucha interior, en la que se reconoce "incapaz de luchar contra tanto pasado", es el prólogo a la inminente violación del tabú y a la consiguiente muerte del protagonista. No se puede regresar, no se puede abandonar la comunidad mítica en la que se ha sido recibido, salvo por la vía de la muerte.

CONCLUSIONES

En "La isla a mediodía" la estructura binaria, la metáfora visual y el simbolismo mítico, que el análisis permite abstraer, aparecen íntimamente relacionados. El primero de los rasgos mencionados determina la particular configuración de la obra, en la cual, antes que en un planteamiento de principio, desarrollo y fin, hay que pensar en un juego de oposiciones: las más obvias, las de realidad frente a irrealidad, cotidianidad frente a novedad, y realidad contingente frente a realidad

¹⁵ El tipo general del viaje al paraíso terrenal, variante del tipo aun más general del "viaje al otro mundo", aparece tabulado en Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, rev. ed. (Bloomington and London: Indiana University Press, 1966). Ver. vol. 3, p. 19, categoría F111, con indicaciones sobre la aparición de este motivo en las tradiciones irlandesa, celta, islandesa, judaica, india y china.

¹⁶ "Y fue que cuando los hubo sacado fuera, dijo: Escapa por tu vida; no mires tras ti, ni pares en toda esta llanura; escapa al monte, no sea que perezcas" (Génesis, 19:17); "Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él, y se volvió estatua de sal" (Génesis, 19:26).

¹⁷ Hay referencias sobre la distribución de la historia de Eurídice en Stith Thompson, vol. 3, p. 15. Sobre el tabú relacionado con "mirar atrás" puede consultarse la misma obra, vol. 1, pp. 510-514, y especialmente la categoría C331, p. 514, que indica fuentes relacionadas con las tradiciones griega, judaica, de la India, lituana, china y esquimal, entre otras.

absoluta. Similarmente, este rasgo encuentra también manifestación en los niveles del estilo (el párrafo que contrapone dos planos tajantemente opuestos mediante el recurso de la "transición brusca"), la estructuración de los personajes (siempre Marini frente a uno o más de los otros personajes, nunca en relaciones que escapen a la bipolaridad) y, en fin, la segmentación de la estructura narrativa total en dos tiempos, uno común y otro no común (subdividido a su vez este último en una nueva oposición entre el tiempo acrónico de la experiencia en la isla y el tiempo crónico de la caída del avión). Estos rasgos, y especialmente el último mencionado, guardan estrecha relación con el simbolismo mítico de la isla, que constituye su estructura profunda: la búsqueda del paraíso terrenal perdido, que implica la necesidad de encontrar un mecanismo de pasaje entre los dos planos ya señalados (a la vez que un regreso a lo primordial o a la inocencia) y el tabú de la mirada (que pena con la muerte el mirar atrás durante la huida). Lo que hemos llamado la metáfora visual, es decir, la preponderancia de imágenes visuales y de una actividad que no se apoya en la palabra sino en la mirada y el gesto, aparece como natural corolario del segundo de los mitos mencionados; por ser la mirada tan importante, a lo largo de todo el cuento aparecen con especial relieve tanto su uso como la presencia de numerosas notas de color; estas acotaciones visuales conducirán en una progresión natural al conflicto sobre el "mirar atrás" que el mito requiere para su actualización. La interacción de los elementos agrupados en los tres planos señalados —el binarismo, lo visual y lo mítico— presta a esta breve construcción narrativa un notable grado de cohesión y solidez estructural.

DAVID LAGMANOVICH

*The Catholic University of America,
Washington, D.C.*