LOS ULTIMOS CUENTOS DE JULIO CORTAZAR *

POR

JAIME ALAZRAKI

Harvard University

Toda la obra de Julio Cortázar está marcada por esa sospecha (él diría certeza) de una *realidad segunda* que el surrealismo había convertido en el norte de sus búsquedas. Nadie definió mejor que él mismo ese territorio que su obra busca explorar:

El problema central para el personaje de *Rayuela*, con el que yo me identifico en este caso, es que él tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica¹.

Borges escogió el juego de la cultura: hizo ficción de filosofías y teologías, hizo literatura de la literatura. Intuyó la existencia de esa otra realidad, pero renunció a ella porque, dijo, era impenetrable. Frente al «caos» de la vida, optó por el orden de la biblioteca. De allí fueron saliendo sus libros. Cortázar, al contrario, activó todas las empresas y recursos de la cultura para trascenderla, ascendió todos sus peldaños para luego tirar esa escalera segura en un salto del que están hechos los grandes mo-

* Julio Cortázar, *Deshoras* (México: Nueva Imagen, 1983). Citas subsiguientes indicadas por el número de página de esta edición.

¹ Margarita García Flores, «Siete respuestas de J. C.», *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, núm. 7, marzo de 1967, pp. 10-11.

mentos de la literatura occidental: Kafka, Joyce, Becket. Todos sus cuentos son un audaz ascenso hacia ese salto, una gradual quema de naves, un paulatino deshacerse de viejos agarraderos para quedarse solo, cara a cara, frente a ese silencio que como un interrogante espera al lector en el fondo del relato. Si Borges es un frecuentador de mapas, Cortázar es un explorador de regiones no cartografiadas y de mares no sondeados. Si el mundo de Borges es el orden del intelecto, el de Cortázar se centra en la aventura de la vida. El silencio en que desembocan sus cuentos está traspasado por un refugio bajo cuyo fogonazo adquiere visibilidad un paisaje nuevo de esa realidad maravillosa que el texto, como un puente, intenta cruzar. Nos hemos acostumbrado a llamar a ese espacio privilegiado *fantástico*, a falta de mejor nombre, agregaba siempre Cortázar, consciente de que el rótulo ocultaba su verdadero sentido. Lo fantástico es una categoría o género que corresponde a otra visión y a otro propósito de la literatura, y por eso en más de una ocasión el propio Cortázar nos dejó su versión de lo fantástico, muy diferente a la del siglo pasado. «Para mí, lo fantástico —dijo en una de sus mejores entrevistas— es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir»². Cuando ese instante mágico le ocurría, lo convertía en el embrión de un cuento. Como buen fotógrafo que era, enfocaba su cámara hacia ese estado de excepción, ajustaba las lentes, recortaba con el visor todo lo que por superfluo no debía entrar en la imagen, barajaba ángulos, ajustaba la distancia, fijaba la velocidad, hasta que entrara por la lente *algo* que no estaba en su sujeto, esa *irrupción* que ningún film podía registrar: un embotellamiento que dura varias semanas, un moteca que sueña con un motociclista, un narrador transformado en axolotl.

La mejor explicación de esa operación nos la dio el propio Cortázar:

En esta vida aparentemente unilateral que llevamos y que nos impone un poco la inteligencia, que es pragmática, utilitaria y selectiva, a mí me sucede, continuamente, en cualquier momento de distracción, algo que, diría, es el proceso contrario del que se sigue para sacar una fotografía. Cuando usted, con su cámara, ve dos imágenes en el visor, las superpone para que estén en foco y saca la foto. Bueno, yo para sacar la foto tengo que separar las imágenes, es decir, que en determinados momentos las cosas se me apartan, se mueven, se corren a un lado y entonces, de ese hueco, esa especie de intersticio, que yo no sé

² Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con J. C.* (Barcelona: Edhasa, 1978), p. 42.

exactamente qué es, surge una incitación que en muchos casos me lleva a escribir, o por lo menos me coloca en un estado de porosidad o receptividad que hace que me sienta impulsado a comunicar y que la escritura se me vuelva más fácil. En ese sentido soy un poco pararrayos³.

Para distinguir el sentido de ese esfuerzo cortazariano del que animaba al proyecto fantástico del siglo pasado, propuse el nombre de neofantástico⁴. No por mero (y a la larga estéril) afán clasificatorio, sino para alcanzar una comprensión más precisa de esas desconcertantes imágenes con que nos confronta el arte de Julio Cortázar. Desde los primeros relatos de *Bestiario* a los últimos de *Deshoras*, es posible detectar una misma subversión del orden realista, una misma disyunción de dos o más imágenes en busca de un intersticio desde el cual —velo rasgado, tercer ojo— podamos ver lo que nuestro instrumento de conocimiento, el lenguaje, nos impide ver. ¿Cómo llegar a esa *realidad segunda*, separada de la primera por el lenguaje, sin prescindir de nuestro vehículo de comunicación?

A pesar de que Cortázar ha advertido que «la noción de libro no existe cuando se trata de cuentos», para luego explicar: «Un libro no es más que el momento en que un autor terminó un montón de cuentos, los juntó y los dio a editar. La separación entre un libro y otro es falsa. Es posible que el día mismo en que un escritor entrega su libro a un editor, por la tarde escribe otro cuento que, por un simple azar, no formó parte del libro»⁵. Hay, sin embargo, un patente desarrollo en la manera de configurar esas entrevisiones que han constituido siempre el territorio de sus cuentos. Daré un ejemplo. En *Bestiario*, el relato está sujeto al magisterio de una metáfora: ruidos, conejos, mancuspias, ómnibus, Celina, cucarachas, tigre, mendiga, son maneras de transmitir alguna dimensión de esa realidad segunda. No sabemos, no podemos saber, cuál es el tenor de esas metáforas, a qué aluden. Tenemos, sí, el choque de dos imágenes o realidades que se tocan sin llegar a superponerse: el drama de Isabel en *Los horneros*, por ejemplo, y el tigre que merodea por los cuartos de la casa. Naturalmente, lo que importa no es la imagen perfectamente enfocada, sino el intersticio que forman en su adyacencia y que constituye lo que I. A. Richards llamó la *base (grounds)* de la metáfora. ¿Cómo determinar el sentido de esa «base» o punto de intersección entre tenor y vehículo? Tal es la tarea del lector. Ya en estos primeros relatos, y mucho antes de acuñar la noción de «lector-cómplice», Cortázar invita al lector a entrar

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar (Elementos para una poética de lo neofantástico)* (Madrid: Gredos, 1983).

⁵ E. González Bermejo, *op. cit.*, p. 142.

en el juego, a participar en ese esfuerzo por leer un mensaje en que él suministra un lenguaje pero cuya semántica es un desafío que cada lector debe responder con su propia imaginación e inteligencia: la lectura como una operación activa y creadora.

Su segunda colección de cuentos, *Final del juego*, está separada de la anterior por cinco años, en su primera edición de 1956, y por trece de la segunda edición aumentada de 1964. Además, si se tiene en cuenta que el primer relato publicado de *Bestiario* —«Casa tomada»— apareció por primera vez en 1946 en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, entre ese cuento y los últimos de *Final del juego* media un período de casi veinte años. Más importante que ese detalle de cronología es el hecho que apenas publicado *Bestiario* en 1951, Cortázar inicia su exilio voluntario en Francia. Las consecuencias de ese cambio han sido puntualizadas por el propio Cortázar y conviene recordarlas como isobara de las nuevas tensiones que actúan en los relatos de su segunda colección:

Los primeros tres años en París, entre 1951 y 1953, son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina, que hasta ese momento había quedado dispersa o se había traducido en los pocos cuentos que había escrito hasta entonces. El resto permanecía en estado de recuerdo, fantasmas, obsesiones. Con ese clima particularmente intenso que tenía la vida en París —la soledad al principio, la búsqueda de la intensidad después (en Buenos Aires me había dejado vivir mucho más)—, de golpe, en poco tiempo, se produce una condensación de presente y pasado, el pasado en suma se enchufa, diría, al presente y el resultado es una sensación de hostigamiento que me exigió, luego, escribir *Rayuela*... Llegar a Europa significó la necesidad de confrontar todo un sistema de valores, mi manera de ver, mi manera de escuchar. La experiencia europea, en muy pocos años, fue una sucesión de choques, desafíos, dificultades, que no me había dado el clima infinitamente más blando de Buenos Aires. El hecho de que yo haya venido a Europa en un momento bastante crítico de mi vida no solamente no me quitó nada de latinoamericanidad ni de argentinidad, sino que me aportó una acumulación de experiencias que la Argentina no me hubiera dado jamás. Me molestó un poco que los que me reprochaban la ausencia de la Argentina fueran incapaces de ver hasta qué punto la experiencia europea había sido positiva y no negativa para mí y al serlo lo era indirectamente en la literatura de mi país⁶.

Más específicamente, respecto a cómo esas circunstancias podrían contribuir a entender las diferencias que separan la primera colección de la

⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

segunda en lo que toca a la concepción del elemento «fantástico», Cortázar ha explicado en una carta del 25 de agosto de 1976 escrita desde Saignon: «Con respecto a tu pregunta sobre el cambio que notas entre los dos primeros libros de cuentos, creo que tu segunda hipótesis es la justa, o sea, que yo estaba más maduro y más exigente para la segunda serie. De todos modos, en esta hipótesis juega el hecho de que esos primeros años de vida en París fueron una tremenda experiencia vital y mental para mí y que, contrariamente a lo que cabría imaginar en algún sentido, no hubo más paz y tranquilidad en París que en Buenos Aires, pero sí una rotación de los signos, una 'positivización' en mi vida personal e intelectual que reemplazó de alguna manera *la carga neurótica* de la época porteña; la reemplazó sin a la vez anularla o eliminarla, porque las angustias y los problemas siguieron dándose, pero con un sentido diferente, con un signo mucho más positivo»⁷. Que hay un elemento neurótico en los vehículos de las metáforas de *Bestiario* es evidente: bombones con cucarachas, conejos vomitados, tigre suelto, prostituta prostituida, ruidos invasores, mancuspias resbaladizas. Menos evidente es el hecho que esa «cuarta dimensión» que el relato busca revelar se resuelve en términos fantásticos. Ese elemento fantástico que irrumpe como la resolución del relato y de origen confesadamente neurótico desaparecerá en la colección siguiente. Hay todavía aquí algunos relatos que se apoyan en lo extraño: el mito griego de las ménades para insinuar la ovación al artista como una forma de antropofagia cultural en el cuento de ese nombre; los poderes extraordinarios de alguna divinidad muerta en «El ídolo de las Cícladas»; la reencarnación en «Una flor amarilla». Los demás, en cambio, renuncian a ese aditivo desde el cual se intenta explicar lo inexplicable para concentrarse en la sintaxis del relato como el medio generador de un sentido que trasciende los hechos narrados. Si en los cuentos de *Bestiario* el intersticio que forman dos imágenes se resolvía en una metáfora, en los relatos de *Final del juego* ese intersticio quedará abierto como un silencio que interroga. En todos ellos hay dos historias que el relato procede a confrontar y articular.

En «Continuidad de los parques», la primera historia presenta a un hombre de negocios que llega a su finca, se sienta en su sillón y se engolfa en la lectura de una novela; la segunda historia, interpolada en la primera, presenta dos amantes que traman el asesinato del hombre de negocios. Leídos individualmente, ninguno de los dos relatos nos impresiona como fantásticos; al contrario, hay en ellos una fuerte dosis de realismo. Es la integración de las dos historias en un solo relato lo que genera su

⁷ De mi correspondencia con J. C.

carga fantástica: la novela que lee el hombre de negocios es la historia de dos amantes que maquinan el asesinato de un hombre de negocios que lee una novela en la que dos amantes... El antecedente más antiguo de este tipo de relato que se muerde la cola se remonta al siglo III a. C.: «Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.» La prueba de fuego para cuentos como éste espera, por supuesto, en la destreza de su realización, en la pericia con que las dos historias se amalgaman en una unidad narrativa. Cortázar ha dicho de «Continuidad de los parques»: «Yo, que no escribo nunca dos veces un cuento, ése lo he escrito quince veces y todavía no estoy satisfecho. Creo que le faltan aún elementos de ritmo y de tensión para que pueda llegar a ser diminutamente perfecto»⁸. Compárese este cuento con otro de los relatos más breves de su producción, «El río», y se comprenderá de inmediato a qué elementos de ritmo y de tensión aludía Cortázar. También «El río» articula dos historias o, mejor aún, dos puntos de vista de la misma historia: el fin de un matrimonio narrado por el marido, pero en cuya relación está imbricado el punto de vista de la mujer. Desde las primeras frases del cuento oímos la voz de la mujer asordada por el cinismo del narrador. Desde el comienzo mismo hay anticipos del desenlace y una fusión de tiempos que constituye uno de sus resortes más eficaces. La tensión narrativa que recorre las primeras frases del cuento es de intensidad semejante a la mantenida a lo largo de toda la narración: fusión de voces, de tiempos y de imágenes. Los espasmos del amor en el fondo de un lecho se superponen con los espasmos de la muerte en el fondo de un río.

En «Sobremesa» hay también dos versiones yuxtapuestas de lo ocurrido (o no ocurrido) en una reunión de amigos: una que alude a una intriga armada en esa reunión y otra que niega que la reunión (y, por tanto, la intriga) haya tenido lugar. El relato está presentado como un intercambio epistolar y corresponde al lector examinar esas cartas y derivar de ellas su propia conclusión. Relato policial en el que el lector es desafiado a officiar de detective.

Si hay un interrogante semejante en «Los venenos», un silencio entre la versión del narrador y la que se puede descubrir debajo de su narración, esa distancia, como en «El río», es el resultado de una historia narrada por un *unreliable narrator* que desde sus prejuicios e inhibiciones de niño deja entrever otra historia: la de Lila y Hugo. Triángulo incipiente, apenas insinuado, pero que inaugura un ciclo de cuentos sobre el mis-

⁸ E. González Bermejo, *op. cit.*, p. 104.

mo motivo: «El móvil», por ejemplo, de la misma colección, donde un primer triángulo se resuelve desde un segundo triángulo que refleja e invierte al anterior. Lo invisible en el primero adquiere visibilidad en el segundo: el asesinato de Montes se explica desde el asesinato de Pereyra, perpetrado por el narrador. En el contexto de ese segundo triángulo en el que está implicado, el narrador entiende lo ocurrido en el primero y resuelve el misterio del asesinato de su amigo⁹.

«La banda» es la crónica de un escándalo: Lucio, a través de un segundo narrador, cuenta su indignación ante «elementos que no estaban en su sitio»: una banda que toca marchas en un cine que debía pasar, en su lugar, un film de Litvak. La superposición reside en la expectativa del narrador (el film) y la irrupción de un espectáculo inesperado (la banda) y, por lo mismo, sorpresivo. Pero esta primera superposición —film/banda— oculta una segunda: el Gran Cine Opera, bastión cultural de la burguesía porteña por los años cuarenta, es invadido por los empleados y familias de la Compañía Alpargatas. El contraste Cine Opera/Compañía Alpargatas es lo suficientemente claro para explicar el otro: la burguesía porteña que rechazaba a Perón y «las alpargatas» que lo seguían. Durante esos años, el peronismo había introducido en los cines lo que se llamó «el número vivo»: un espectáculo que todos los cines debían presentar antes de la película y cuyo propósito era dar una mano a actores y artistas desocupados. Una triple superposición entonces: a nivel de personaje, a nivel de clase social y a nivel de narrador. La sorpresa del narrador es la sorpresa de una clase social: «las masas» entraban en ese reducto de la burguesía porteña que había sido el Barrio Norte de la ciudad de Buenos Aires hasta el advenimiento del peronismo. Si se recuerda que durante esos mismos años los trabajadores que seguían a Perón gritaban encendidos en las calles «alpargatas sí, libros no», se entenderá de inmediato ese segundo sentido connotado en la sorpresa primera.

En «Axolotl» hay un enroque de percepciones: la visión del narrador del axolotl se entrelaza con la visión del axolotl del narrador, y de ese enfrentamiento emerge la significación del cuento. El juego de las niñas de «Final del juego» se desarma cuando entra en el juego un extraño, Ariel, y su visión del juego contamina la visión de las niñas destruyendo ese espacio privilegiado que es el único territorio donde pueden prosperar los juegos¹⁰.

⁹ He estudiado en detalle este relato en «Dos soluciones al tema del compadre en Borges y Cortázar», incluido en *La prosa narrativa de J. L. Borges* (Madrid: Gre-dos, 3.^a ed., 1983), pp. 302-322.

¹⁰ Resumo las conclusiones alcanzadas en mi artículo «*Homo sapiens* vs. *homo ludens* en tres cuentos de J. C.», incluido en *En busca del unicornio*, pp. 216-231.

Pero el relato en el que este *modus operandi* alcanza su máximo virtuosismo es «La noche boca arriba»: la historia del accidente de un motociclista está ensamblada con la historia del sacrificio de un indio moteca. Lo fantástico en estos cuentos no depende de la irrupción de un hecho fantástico, como en los relatos de *Bestiario*, sino de la manera como las dos historias superpuestas han sido articuladas. Tomadas separadamente, no hay nada extraño en cada una de ellas, pero al acoplarlas en un solo cuento, al obligarlas a enfrentarse y a intercambiar señales, el relato genera un sentido ausente en cada narración por separado. Huelga insistir que el pase mágico reside justamente en el proceso que hace posible esa aleación. Al crear una verdadera red de intrínsecas interrelaciones, Cortázar las ha obligado a decir algo vedado a cada una aisladamente. ¿Por qué debía sorprendernos la historia de un motociclista que tiene un accidente y que transporta a un hospital para ser operado? Tampoco ofrece nada de inusual la segunda historia: un indio que huye de sus perseguidores aztecas durante la «guerra florida», para ser finalmente capturado y sacrificado. Pero al presentar la segunda historia como un sueño del personaje de la primera y al invertir inadvertidamente la condición de sueño de ese segundo personaje, convirtiéndolo en soñador del primero, Cortázar ha conseguido un sentido que rechaza y desafía explicaciones lógicas. Su mensaje está situado entre las dos historias, en ese intersticio creado por su yuxtaposición y que genera un relieve fantástico: lo que comenzó como un sueño deviene realidad y lo que había sido realidad se transforma en sueño. ¿Cuál es el sueño y quién es el soñador: el motociclista o el moteca? No hay respuesta, como no la hay en el sueño de Chuang Tzu, pero ese interrogante no respondido genera a su vez un abanico de respuestas que, como un párpado, se levanta desde el fondo del relato: ¿Es la vida un sueño porque cada uno de nosotros la sueña o somos todos un sueño porque la vida, Alguien, nos sueña? ¿El tiempo que yo vivo es finito o esa finitud está ligada a otras que al eslabonarse forman una cadena infinita, un *illo tempore* unánime? Jacques Soustelle ha observado que «la realidad de una civilización es el sueño de otra»; la guerra florida de los aztecas aparece ante nuestra inteligencia como un sueño y, a su vez, tal vez nuestra civilización contemporánea con sus carnicerías no sea sino un mal sueño visto desde el inconsciente de esa civilización que la nuestra decimó. Este y otros interrogantes emergen de ese hueco desde el que el relato pregunta. Si en los cuentos de *Bestiario* solamente el hecho fantástico conducía una carga metafórica desde la cual la narración interrogaba, en los relatos de esta segunda colección todo el cuento se ha convertido, por su peculiarísima composición, en metáfora. El trecho recorrido entre una y otra colección puede definirse así: en la

primera, el hecho fantástico irrumpía en el relato como una metáfora, y esa metáfora era, a su vez, la respuesta del relato a los conflictos en él presentados; en la segunda no hay hechos fantásticos, pero la integración de dos historias es responsable de ese halo fantástico que envuelve al cuento. En la primera colección hay una solución fantástica que se da en el plano del argumento; en la segunda, en cambio, hay una solución sintáctica: lo fantástico reside en la manera como dos historias han sido insertadas, la una en la otra, para formar ese silencio inquietante desde el que el relato interroga. Esta segunda solución exige, no hace falta decirlo, un mayor dominio y destreza en el manejo del género breve.

Diferencias semejantes en el manejo del cuento separan estas dos colecciones de las subsiguientes. Llevará mucho tiempo y esfuerzo, mucha relectura e inteligencia, definir lo peculiar del relato en cada una de esas colecciones. Hay escritores que dan toda su medida en sus primeros cuentos —Rulfo, por ejemplo—; hay otros, como Borges, que agotan su originalidad en sus primeras colecciones y llegan a las subsiguientes con el impulso adquirido en las anteriores, suerte de estela de lo que había sido una dirección nueva y un curso poderoso. El caso de Cortázar es excepcional por su extraordinaria capacidad de renovación. Sus primeros libros bastarían para establecer su genio. Los que vinieron después —*Las armas secretas* (1959), *Historias de cronopios y de famas* (1962), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1981) y *Deshoras* (1983)— representan nuevas direcciones, conquistan nuevos territorios, obligan al género a alturas insospechadas. Como Neruda, Cortázar explora en cada libro nuevo una geografía inexistente en los mapas anteriores del género. Los relatos de *Queremos tanto a Glenda* han recorrido regiones tan vastas en el dominio del cuento desde *Bestiario* que es difícil reconocer en los dos libros al mismo autor¹¹. Sus últimos cuentos irrumpen como la última sorpresa que ese mago genial nos tenía reservada en el fondo de su galera: un arco iris de ocho colores que tiene el extraño poder de revelarnos lo que la vida en su opacidad nos impide ver, como si esa venda aceptada por la costumbre accediera por un instante a la transparencia. Ese tránsito a la lucidez que en *Bestiario* ocurría con la colaboración de una metáfora y en *Final del juego* con la cooperación de un contrapunto de dos narraciones virtuosamente integradas como en un madrigal, prescinde más y más, a medida que nos acercamos a las últimas

¹¹ He dado cuenta de algunas de esas innovaciones en mi ensayo «From *Bestiary* to *Glenda*: Pushing the Short-Story to Its Utmost Limits», *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 3, núm. 3 (Fall, 1983), pp. 94-99.

colecciones, de todo lo que no sea el timbre natural de la voz del narrador. El tigre o los conejos de *Bestiario* y la inversión motociclista/moteca o narrador/axolotl de *Final del juego* han sido reemplazados en *Deshoras* (y ya en colecciones anteriores a esta última) por la visión directa del narrador, que sin salirse de esa óptica que todos reconocemos como la nuestra de todos los días nos deja, sin embargo, frente a un silencio insólito que no es un hecho extraño o un quiasmo inquietante. Escribo un cuento que se llama «Queremos tanto a Glenda», llevo los primeros ejemplares de un libro que lo incluye y da nombre a la colección, entro en la ciudad de San Francisco desde México y un cartel me informa del estreno de *Rayuela* con Glenda Jackson, a cuyo talento el cuento rinde tributo. ¿Cómo explicar ese «mar que no es el de los navíos y los albatros» en el que se encuentran dos botellas lanzadas al azar? ¿Al azar? Tal es el interrogante que examina el primer relato de *Deshoras* asumiendo la forma de una carta dirigida a Glenda Jackson y escrita desde Berkeley el 29 de septiembre de 1980 con la misma naturalidad con que se escribe una carta y, a la vez, con ese mismo estado de gracia en que nos sume lo insólito, porque esa otra «naturalidad» del sentido común a la que nos hemos acostumbrado ha terminado desnaturalizándonos, porque los dos ojos con los que vemos, diría un maestro Zen, han obturado al tercero.

«FIN DE ETAPA»

En «Fin de etapa» late la inquietud de la muerte sutilmente refractada en la visita al museo de un pueblo donde el personaje, Diana, se ha detenido a descansar de su viaje en automóvil. Si la parada en el pueblo es un paréntesis de alivio al calor de la carretera, la entrada al museo es un segundo paréntesis, pero ahora en la vida del personaje: los cuadros del museo son «pinturas de fotografías» de las que emanaba una extraña soledad que no es otra que la soledad de Diana, que ha perdido a su amigo y que, sin saberlo, ha perdido también su vida. Diana explora por atrás la casa-museo y encuentra los mismos espacios y objetos que los cuadros habían fijado en sus telas. Pueblo en la ruta y museo en el pueblo forman una primera equidistancia. La segunda es la que media entre la mitad de la casa que aloja al museo y la otra mitad que ha servido de modelo a los cuadros colgados en el museo. El pueblo semidesértico y el museo con cuadros de la misma soledad que llena los espacios y objetos reproducidos en los cuadros son imágenes, a su vez, de la vida desierta de Diana y de su soledad. La última revelación espera en el último cuadro del último cuarto. Es el único que no ha visto Diana porque está en la última

sala y no le alcanzó el tiempo y constituye el puente en el que se encontrarán el mundo de los cuadros y el mundo de Diana: «El cuadro estaba en la pared izquierda... Al igual que el personaje de espaldas en algunos de los otros cuadros, la mujer vestía de negro, pero tenía la cara vuelta de tres cuartos, y el pelo castaño le caía hasta los hombros del lado invisible del perfil. No había nada que la distinguiera demasiado de lo anterior... Y a la vez había algo allí que acaso explicaba que el cuadro estuviera solo en la última sala... *Esa mujer estaba muerta*, su pelo y su brazo colgando, su inmovilidad inexplicablemente más intensa que la fijación de las cosas y los seres en los otros cuadros: la muerte ahí como una culminación del silencio, de la soledad de la casa y sus personajes, de cada una de las mesas y las sombras de las galerías»¹². Esa mujer vive pero está muerta: el cuadro deviene el espejo de Diana. Cuando Diana lo entiende en su auto, ya lejos del pueblo, vira en redondo y entra de nuevo en la carretera, acelera a fondo y regresa al pueblo. Volver al museo, a la última sala, al cuadro de la mujer, no es solamente una forma de disipar lo delusorio de la insensatez, de desmentir la irrealidad de un delirio, es una manera de entrar en ese intersticio desde el que se cumple la inminencia de un destino. Cuando finalmente cesan todas las simetrías que eslabonan la vida de Diana («todo simétrico para ella, como siempre»), se produce esa última desde la cual el arte y la vida cierran el ciclo de simetrías: «Ruptura final insoportable, excepción que había hecho estallar en un segundo ese perfecto acuerdo de algo que ya no entraba en nada, ni en la razón ni en la locura» (30). Excursión por la muerte desde la vida, inscripción del silencio desde la escritura, el arte (extraños cuadros fortuitamente encontrados en un museo) colaborando para entender y aceptar lo incomprensible y lo inaceptable en la vida (el destino final de Diana). Cuentos como «Fin de etapa» marcan la culminación de esa búsqueda apasionada y lúcida, pero sobre todo profunda y bellamente humana, que anima toda la obra de Julio Cortázar desde sus primeras manifestaciones. La superficie de sus cuentos se ha simplificado considerablemente: ni bestias, ni juegos, ni armas secretas. Apenas la transparencia del relato, que desde su límpida superficie cabrillea y deja presentir a través de sus irisaciones un fondo que solamente podrá tocar el lector de zambullida larga. Las obras de arte —los cuadros del relato— son panteones de cosas y seres que estuvieron vivos y que ahora, extrañamente, siguen viviendo desde esos artefactos que son a su vez testimonios de la muerte, gestos de lo que fue y ya no es. Misteriosamente, sin embargo, esos

¹² Julio Cortázar, *Deshoras* (México: Nueva Imagen, 1983), p. 30. Citas subsiguientes indicadas con el número de la página.

testimonios dicen algo que el modelo vivo no puede decir porque lo dicen con un lenguaje que habla donde el otro se calla, que ve donde el otro se niega a ver porque, simplemente, no puede y porque está hecho para ver solamente lo que le han enseñado y lo que le está permitido: el arte como entrevisión de lo escandalosamente invisible en la vida. Finalmente, este encuentro con la muerte desde el arte, esta intromisión de la muerte en la vida, este enroque de la vida y la muerte, ¿es una reflexión sobre la cruelmente prematura y nunca aceptada muerte de Carol, su compañera? ¿Es un anticipo de su propia muerte que andaba por ahí? ¿O es una despedida que dice desde su propio gesto *qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement?*¹³

«SEGUNDO VIAJE»

Recuerda por el tema a «Torito», pero en cambio lo separa de él esa gran distancia que media entre sus primeras colecciones y las últimas: un arte que de tan decantado nos parece libre de todo artificio y que de tan transparente impresiona como fácil, pero que en realidad es el producto de una complejísima maquinaria montada como por debajo del texto, invisible pero rigurosamente precisa y eficaz. Comparte con «Torito» su condición de homenaje al boxeo, que junto con el fútbol representan esas dos grandes pasiones argentinas. Pero mientras «Torito» es el soliloquio de un boxeador que celebra sus momentos de gloria y confronta su derrota final, «Segundo viaje» arranca donde «Torito» concluye. Su tema no es tanto la derrota final de Ciclón Molina, que recuerda la de Torito, sino el misterio de sus triunfos. El narrador, Ciclón y Alesio, su *sparring*, intentan explicar algo en el estilo y en los triunfos de Ciclón que ni él ni sus amigos entienden y que el relato mismo se niega a explicar. Cuando el narrador le dice a Ciclón: «A vos te lleva un rato calentarte, y es peligroso», el boxeador responde: «Qué querés, Alesio tiene razón, vos también tenés razón. No pueden entender, te das cuenta. Yo mismo no lo entiendo, por qué tengo que esperar.» «¿Esperar qué?», pregunta el narrador, y Ciclón responde: «Qué sé yo, que venga» (41). ¿Que venga qué o quién? El relato se niega a declararlo explícitamente. Más aún, todo el relato está construido alrededor de ese silencio. De poder traducirlo, podríamos expli-

¹³ André Breton, *Manifestoes of Surrealism* (University of Michigan Press, 1974), p. 123 («Segundo Manifiesto del Surrealismo, 1930»).

car los triunfos inusitados de Ciclón y también su derrota final. El texto se calla, pero emite una cadena de señales con las cuales el lector deberá armar su propia respuesta. Tampoco los personajes saben cómo llenar ese silencio: «Ni Alesio entendió, ni vos tampoco ahora. Y yo, bueno, qué sé yo lo que entendí, te lo cuento por si en una de esas, nunca se sabe, la verdad que no sé por qué te lo cuento, a lo mejor porque ya estoy viejo y hablo demasiado» (49).

¿Declaración del personaje respecto a su propio destino o declaración del autor respecto a su propia poética del relato? Ambas. Ni los personajes ni el autor se callan por elección. Explican hasta donde pueden. Puesto que no podemos medir la realidad de estos cuentos con nuestra lógica consuetudinaria, ya que su propósito es trascenderla, tampoco podemos explicar en términos realistas lo que el relato ya ha explicado de la única manera posible: desde ese hueco abierto en el texto y que cada lector llenará con su imaginación y su sexto sentido.

«SATARSA»

Apollinaire aconsejaba a sus amigos que «cuando se está *seco* hay que escribir cualquier cosa, empezar cualquier frase y seguir derecho, hasta obligar al inconsciente y al azar a colaborar»¹⁴. Y antes todavía, Rimbaud había definido «la actividad poética como un medio para el conocimiento oculto de una supranaturalidad»¹⁵. Estas ideas, que luego culminarían con el surrealismo, eran la respuesta de la literatura a lo que se ha llamado «la crisis del concepto de la realidad», con la cual entronca gran parte de la obra de Cortázar. Las fórmulas dadaístas para escribir poemas y la noción de «escritura automática» del surrealismo dramatizaban, por un lado, el agotamiento de una tradición y, por el otro, reflejaban la bancarrota de una civilización que alcanzó su gran crisis en la Primera Guerra Mundial. Estimulado por ese espíritu nuevo de juego y de aventura que desembocó en el movimiento surrealista, Cortázar absorbió lo mejor y lo más viable de ese nuevo espíritu. Ya en un cuento como «Lejana», publicado por primera vez en 1948, empleó el anagrama con resultados verdaderamente mágicos: *Alina Reyes/es la reina* y... establece las dos coordenadas sobre las que está construido el cuento. El anagrama se convierte así en el embrión del relato. Algo semejante ocurre con el

¹⁴ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo* (México: Fondo de Cultura, 1960), p. 201.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

palindroma *Satarsa*, que da nombre a ese cuento de *Deshoras*, pero ahora la densidad del relato ha aumentado considerablemente. En «Lejana», esa reina por fuera es una mendiga por dentro, y el cuento es el difícil camino que la reina recorre para finalmente llegar a la mendiga¹⁶. En «Satarsa» el drama no es individual, sino social. A partir del palindroma «atar a la rata» entramos en la brutal represión militar de los años de la guerra sucia: expatriados argentinos que se ganan la vida en el exilio cazando ratas para venderlas a una compañía danesa. El trabajo tiene claros visos de pesadilla. Esas ratas salidas de un palindroma, primero, y convertidas después en repugnantes y amenazantes criaturas (han devorado la mano de Laurita y han acabado con el cuerpo del viejo Millán), adquieren finalmente su verdadera identidad: son las ratas del autoritarismo militar, del asesinato político, de una violencia tan ciega y sucia que reducen a las otras a una ocupación provechosa: vendiéndolas es posible sobrevivir los rigores y carencias del exilio. Hay un momento en que las ratas de la zoología se enfrentan con las ratas humanas: «De la carretera llegan los chillidos cada vez más rabiosos de las ratas que han escapado de las jaulas, pero las otras ratas no están ahí, las otras ratas le cierran el camino, y aunque la luz sigue encendida en el rancho, Lozano sabe ya que Laura y Laurita (su esposa y su hija) no están ahí o están ahí pero ya no son Laura y Laurita ahora que las ratas han llegado al rancho...» (69). ¿Las ratas cazadas o las ratas cazadoras, las peludas o las militares? El relato se calla en ese punto, pero es decididamente claro en su respuesta final: las ratas de Calagasta y las ratas de Satarsa, las de la naturaleza y las engendradas por el hombre son peligrosas, pero mientras los peligros de las primeras son parte de la vida, los de las segundas son puros instrumentos de la muerte. El relato está recorrido por una dimensión fascinante y espeluznante a la vez que se resiste a ser descrita.

Comparte con «Fin de etapa» una inusual intensidad visual: pictóricamente visual «Fin de etapa», cinemáticamente visual «Satarsa». No se equivocaba Cortázar, ni exageraba, cuando dijo: «Sé que la pintura incidió en mi trabajo de escritor. La gran maravilla de los ritmos de Paul Klee, de ciertos ritmos de Picasso o de Matisse influyeron en mi manera de escribir, indudablemente, aunque en el momento de hacerlo no se me ocurriera pensar en eso»¹⁷. En «Satarsa» convergen por lo menos tres niveles de percepción: ese nivel juguetero de los mejores momentos del vanguardismo —un palindroma que abre explosivamente en el relato un boquete inaudito por el que se cuela una historia que nos mete de narices

¹⁶ Véase el capítulo «Lejana» en *En busca del unicornio*, pp. 181-200.

¹⁷ E. G. Bermejo, *op. cit.*, p. 110.

en lo más salvaje del militarismo argentino metido a autoridad civil—; un nivel estremecedoramente visual que recuerda las mejores escenas del cine de Herzog y que por lo mismo hace de este relato un verdadero paradigma del arte cortazariano y uno de los ejemplos más sobrecogedores del género; y un tercer nivel profundamente humano que desde la más alta dignidad literaria enrostra a los asesinos, denuncia su crimen y vindica la humanidad de las víctimas. Por supuesto que cuentos así no son el mero producto de un gran talento. Talento hay en «Satarsa», y mucho, pero relatos así exigen además una sensibilidad muy humana, una generosidad muy solidaria, un genuino amor al prójimo y una gran lucidez política.

En una larga charla sobre palíndromas, Lozano comenta respecto al palíndromo que pone el relato en movimiento: «*Atar a la rata* no es más que atar a la rata. No tiene ninguna fuerza porque no te enseña nada nuevo y porque además nadie puede atar a una rata... Pero si lo pensás en plural todo cambia, te nace una cosa nueva, ya no es el espejo o es un espejo diferente que te muestra algo que no conocías.» A la pregunta: «¿Qué tiene de nuevo *atar a las ratas*?», Lozano responde: «Tiene que atar a las ratas te da *Satarsa* la rata» (57-58). *Satarsa*, lo sabemos luego, son las otras, las ratas militares, aquellas que finalmente deshacen con sus ametralladoras a los personajes del cuento. El relato todo, entonces, armado como un palíndromo: lo que había comenzado como la historia del trabajo de un grupo de exiliados argentinos —cazar ratas para sobrevivir en el exilio—, concluye con la caza de esos argentinos por las ratas del ejército. Reflexión invertida de la misma operación que como todo buen palíndromo «enseña algo, muestra algo que no conocías»: las ratas que hay que temer no son esas pobres bestias que nos asquean, sino las otras, *Satarsa*, esas que bajo su apariencia humana ocultan una ferocidad salvaje. El juego del palíndromo literario cede al juego de la conducta humana; el segundo destruye al primero; las ratas de la ficción entran en el territorio de la historia para descubrir su madriguera, *Satarsa*, el verdadero enemigo del hombre.

«LA ESCUELA DE NOCHE»

También este cuento es un relato de doble filo. No como un palíndromo en cuyo revés la frase cede a un significado ausente en el derecho, sino como una metáfora cuyo vehículo o referente apunta a una referencia apenas connotada en el vehículo. Dos estudiantes, Nito y el narrador, deciden ver la otra cara de la escuela un sábado por la noche, por curio-

sidad, por pura aventura, por mera atracción hacia lo desconocido, casi como una prueba de afecto a los seis años en esa escuela. Descubren una suerte de orgía en progreso; son descubiertos y obligados a participar en el carnaval: profesores, alumnos y director han convertido a la escuela en una pantalla para ocultar extraños ritos y ceremonias, un orden de violencia, travestismo, abuso y perversión. Solamente cuando se lee el decálogo del grupo, de clara prosapia fascista —«Del orden emana la fuerza, y de la fuerza emana el orden. Obedece para mandar, y manda para obedecer»—, entendemos que esa travesura en la escuela es un espejo cóncavo del orden regimentadamente autoritario que gobierna al país. El narrador consigue escapar aterrorizado, pero su amigo Nito es absorbido por la pequeña mafia. Cuando se encuentran en la escuela el lunes siguiente y Toto, el narrador, le anuncia a Nito que va a denunciar al director y a sus siniestros secuaces, su gran amigo, pero ya convertido al nuevo orden de la fuerza y el temor, le responde: «Si decís una sola palabra te va a costar caro, te vas a arrepentir toda la vida, si es que estás vivo» (96).

Un juego de muchachos capitaneados por un director perverso y pervertido —podría aducirse—, pero leído en el contexto de los años más negros de la historia argentina, ese juego adquiere la dimensión de una miniatura del régimen militar que hizo posible esos años: miedo, terror, violencia agazapados bajo esa misma apariencia de escuela que forma a «los futuros ciudadanos de la patria» y en cuyo nombre todo está permitido, hasta la destrucción misma de la escuela (léase: patria). Reconocemos un tono íntimo y adolescente con que Cortázar ha evocado en otros cuentos sus años de niño y muchacho porteño, la misma búsqueda de un tiempo ido y traspasado de nostalgia, el mismo agudo poder de observación cristalizado en un lenguaje que él mismo es presencia de lo evocado, y reconocemos, además, un Cortázar que desde su lucidez política y desde las lecciones aprendidas en Cuba y Nicaragua puede leer y comprender a su país con una inteligencia a prueba de todas las trampas, esas que siguen engañando a los muchos Nitos (léase: *argentinitos*) que en ese país han sido.

En este cuento, como en «Satarsa», lo social está entendido no en términos políticos o a través de un prisma ideológico en el que ciertas ideas han sido refractadas para producir el relato. Muy por el contrario, lo social está percibido desde un humanismo tan poderoso que consigue hacerle rezumar a la vida (el trabajo y el juego, la rutina colegial y la aventura) esa dimensión desde la que es posible reconocer otra vez la vida y, sobre todo, sus falsificaciones y aberraciones, sus manipulaciones y oprobios, sus estafas y violencias. Porque así como en «Satarsa» reconocemos a la verdadera gran rata que desde el terror ha terminado deshumanizando la

vida, reconocemos también que el lado inocentemente diurno de una escuela argentina (que de noche se convierte en fiera) es apenas una fachada de corrección y normalidad que oculta los peores abusos con que la autoridad militar ha explotado al país para satisfacer sus apetitos gorilas y colmar sus instintos más bestiales.

Aun en relatos de este tipo, donde lo social prevalece, pero sin jamás desvirtuar lo profundamente humano de cada personaje, Cortázar no cede a facilidades o veredictos: entre el lado diurno de la escuela y su costado nefastamente nocturno, entre la caza de ratas y la rata cazadora, el relato no cae en la simpleza del fallo o, peor aún, del ditirambo, para dejarnos solamente frente a ese hueco o intersticio que es su verdadera respuesta. El juego está armado —y muy minuciosamente armado—, pero la última jugada, el jaque que cierra el cuento, lo dará el lector como una operación que finalmente hace coincidir las dos imágenes separadas del visor de la cámara.

«DESHORAS»

Si «Segundo viaje» retoma el asunto de «Torito» para profundizarlo e ir más allá, «Deshoras» retorna a ese territorio —infancia/adolescencia— ya maravillosamente recorrido en cuentos como «Bestiario», «Los venenos», «Después del almuerzo», «Final del juego» y «La señorita Cora». No como mera variación sobre un mismo tema, sino, como en el caso de los relatos dedicados al boxeo, para entrar en una casilla nueva de la misma rayuela, para decir algo no dicho en los relatos anteriores. «Deshoras» representa la culminación de este tema. Ninguno de los cuentos anteriores alcanza la intensidad de éste, su acrisolada perfección, su condición de síntesis de un tema muy hondamente arraigado en la conciencia del propio Cortázar: «La infancia es capital para mí —ha dicho—. Fui un niño terriblemente precoz, con todas las desventajas que eso supone. No creo que el nivel de mi inteligencia fuera superior, pero el de mi sensibilidad sí, muy superior. Lo sé porque tenía puntos de comparación con mis compañeros de escuela. Y una de las cosas que me dolía continuamente era la insensibilidad que mostraban en relación a cosas que a mí me producían reacciones muy violentas, desde ver un gato lastimado hasta enterarme de la desgracia de alguien, cosas que dejaban a la gente en la indiferencia y que en mí provocaban traumas muy penosos... Un niño con esa hipersensibilidad queda muy marcado. Entonces es bastante lógico que cuando empecé a escribir, ya al final de la adolescencia, en la primera juventud, todas esas capas que aparentemente habían quedado

atrás volvieran en forma de personajes, de semiconfesiones, como es el caso del cuento "Los venenos" y como es el caso de "Bestiario". El fondo de sensibilidad de la niña Isabel en "Bestiario" es el mío, y el niño de "Los venenos" soy yo. En general, los niños que circulan por mis cuentos me representan de alguna manera»¹⁸.

En «Deshoras», Cortázar recrea una vez más ese mundo hipersensible y borroso en que se cruzan infancia y adolescencia. Es un mundo minado de profundas y entrañables experiencias que el relato explora con la precisión de un calibrado buscaminas cuyo propósito es evitar la explosión y, en cambio, desarmar e investigar su compleja relojería. Todo el texto está atravesado por esa altísima tensión inherente a una operación muy precisa y explosiva a la vez. No hay recaídas. Es una prosa segura, aplomada, con exactitud y morosidad felinas, prosa que asciende, además, sostenida por una poderosa carga vital que transmite al cuento idéntica tesitura y peso específico. Lo sentimos, desde los juegos hasta las travesuras, desde las lecturas hasta el cine, desde las aventuras hasta el amor. El relato se concentra en ese erotismo adolescente tan ambiguo y afilado a la vez, ya advertido en cuentos anteriores. Aníbal quiere a Sara, hermana de su amigo Doro, pero Sara es mayor que Aníbal y se casa con un tipo que se la lleva a Tandil. Solamente muchos años después, Aníbal y Sara se encuentran accidentalmente en una calle de Buenos Aires y rememoran los años infantiles de Banfield. Y ocurre lo que antes no pudo ocurrir: ese encuentro tan larga y dolorosamente postergado, la consumación perfecta de un acto inalcanzable, la continuidad mágica entre el sueño y la vigilia. Pero ¿ha ocurrido realmente el encuentro? ¿O es solamente el sueño de Aníbal que se prolonga en ese otro sueño que es la literatura? El encuentro entre Aníbal y Sara, esa celebración del amor fallido, no ha ocurrido y sí ha ocurrido: «Las palabras habían vuelto a llenarse de vida, y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara...» (117). El encuentro ha ocurrido desde la literatura. El relato es un acto de justicia poética (y humana) desde el cual la imaginación completa la realidad, la obliga a decir lo que callaba y hace posible que acceda al sueño. Cortázar nos invita a ver en el espejo de la literatura la imagen creada por la literatura. El relato armado en «Deshoras» es la historia de un amor no realizado que el relato procede a realizar para luego confesarnos que no, que esa realización solamente tuvo lugar desde el lenguaje del cuento, pero en el otro, en el lenguaje de la vida, Aníbal y Sara sólo conocieron el amor desde el deseo imaginado. El relato viene ahora a recoger ese deseo, a confesarlo y a explicarlo. El sueño

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

habla por la vida y dice lo que ésta no pudo decir, la corrige. Esta ha sido siempre la mejor función del arte: reordenar nuestras versiones de la realidad, hasta las de una modesta naturaleza muerta, para que esa redistribución ponga en libertad un significado ausente en la versión original: la imagen de Picasso frente a la masacre de Guernica, el *Hamlet* de Shakespeare frente al *Amlethus* de Saxo Grammaticus, las versiones de la Pasión del Evangelio frente a las pasiones corales de Bach. «El único pasado que cuenta —dice Carlos Fuentes— es el que alimenta el presente, y el único presente válido es el que comprende el pasado»¹⁹. Esta dialéctica, en la que la literatura se juega su razón de ser, comporta siempre una visión crítica de la vida y de la historia. La ficción es una mentira de la historia, pero es, a su vez, un mentís a la historia. Las palabras hacen la crónica de la vida, pero a su vez las palabras se llenan de vida, de esa vida escamoteada en la realidad y que ahora el relato viene a vindicar. Digamos que el relato es un espejo; al cruzarlo, las experiencias acotadas adquieren en él esa misma libertad imaginativa que tan bien conocía la Alice de Lewis Carroll; cuando regresan a la vida, esas experiencias vuelven cargadas de una sabiduría que antes no tenían. Aníbal regresa a Felisa, su mujer; regresa a los chicos, a la cena pronta, al Pato Donald en la televisión de las diez y veinte. Sara es ahora un sueño que ya empieza a desvanecerse con los primeros latigazos de luz, pero ese sueño actúa como un prisma que al descomponer la experiencia en la pantalla del relato la proyecta iluminada, cargada de significaciones nuevas, trastrocada en catarsis.

Releo lo escrito y me doy cuenta de que ninguna descripción podrá explicar la maravillosa magia de ese relato. La historia es trivial, si se quiere, como todo lo que nos ocurre a diario. ¿Cómo redimir esas trivialidades? ¿Cómo otorgarles la intensidad que necesitan para convertirse en historias extraordinarias? Dostoievski decía que «no hay nada más fantástico que la realidad»; a condición, habría que agregar, de atravesar esa costra de inmediatez y estolidez que la recubre; a condición de liberar al sueño que manotea, larvado, debajo de un orden que lo ahoga porque en su reticulado preciso no hay lugar para los sueños, esas criaturas de la imprecisión. El milagro de «Deshoras» es la reconstitución exacta y vivida de ese orden que, sin embargo, empieza a ceder muy lentamente hasta resquebrajarse y descubrir su larva latente: un orden segundo, embrionario todavía, pero que palpita y muy gradualmente se cuela por las grietas abiertas en el otro, asciende a la superficie, extiende sus alas, vuela el tiempo que dura el relato para desaparecer otra vez. El relato es la huella,

¹⁹ Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (México: Joaquín Mortiz, 1975), p. 27.

de ese vuelo, una imagen que sin desdibujar su suelo lo ilumina con esa fosforescencia que rezuman los sueños.

«PESADILLAS»

Si «Escuela de noche» es una metáfora de esa Argentina traficada y aterrorizada por el autoritarismo militar y «Satarsa» una confrontación casi alegórica con el rostro de ese poder, «Pesadillas» nos mete en su boca de lobo. Mecha, la protagonista, ha caído en un estado comatoso inexplicable: «Ya van dos semanas y no se despierta, dos semanas que está como muerta» (121). ¿Es el estado de coma en que vivió Argentina entre 1976 y 1982? Y las pesadillas que asaltan a Mecha, ¿son las pesadillas en que vivió sumido el país durante ese período en que «estuvo como muerto»?

El drama está confinado a una casa que podría ser la casa de cualquier familia argentina: un papá prendido a la televisión y muy convencido de que la hija se despertará en cualquier momento, una mamá que se desvive por todos, un hermano estudiante. La agonía de la familia ante el estado de Mecha está punteado por sirenas, tiroteos aislados y ráfagas de ametralladoras que definen muy sobriamente un ambiente de exceso y violencia a que el país se fue acostumbrando como se había acostumbrado a obedecer y a callar, a no sentir y a no pensar. Mecha duerme. ¿No había dormido la Argentina toda durante esos años nefastos? Y vive solamente para esa pesadilla que la consume como la otra fue consumiendo lo mejor del país. Cuando finalmente sale de su pesadilla y despierta es para entrar en el oprobio y el horror de la otra que vive el país: su hermano Lauro no ha vuelto a la casa ni volverá, «ha desaparecido». Mecha despierta cuando «se oyen los golpes en la puerta que hacían temblar la casa, los gritos de mando y el crujido de la madera astillándose después de la ráfaga de ametralladora, en envión de los cuerpos entrando en montón» (131-132). ¿Era ésa la vigilia dorada a la cual debía despertarse Mecha de sus pesadillas? ¿No era preferible la jaula del sueño a esa jauría que de manera tan brutal irrumpía en la intimidad de los afectos, en ese sacrosanto espacio familiar ahora violado y vejado? El relato nos deja frente a estas preguntas. Toda la tragedia argentina (y uruguaya y chilena y guatemalteca y salvadoreña) está vista no desde afuera, sino desde adentro; no desde el plano público, sino desde el destino muy privado de una familia; no desde esa Argentina que los generales convirtieron en cárcel, en laboratorio de la tortura y en patio de ejecuciones, sino desde ese país que vivió dócilmente los estragos del régimen como una irre realidad, como una pesadilla. Cortázar contrapone los dos planos, pero la visión del na-

rrador está del lado de la familia de Mecha. Desde ese lado, la violencia de la calle llega tamizada, como un eco desdibujado de algo que no se entiende del todo, como una pesadilla, sí, que otro muy ajeno, alguien, está soñando. La pesadilla que preocupa al señor Botto, a doña Luisa y a Lauro es ésa en que se debate Mecha: Mecha prisionera de su sueño, torturada por su pesadilla, condenada a una irrealidad que ni el médico puede explicar ni la familia se resigna a aceptar. La pesadilla de Mecha termina con la irrupción brutal de la otra, la «irrealidad» de la calle entra a culatazos en «la paz del hogar». Mecha despierta de su pesadilla para comprobar la ferocidad sanguinaria de la otra, sale de la irrealidad de su sueño forzada por las convulsiones de un sueño que de tan brutal astilla la puerta, que finalmente accede a presentarse con su verdadero rostro y que de tan real arrolla todas las defensas y deshace todos los ensueños.

Extraña simbiosis la conseguida por este relato mágico. La literatura, ese «sueño dirigido de la imaginación», según Borges, esa construcción de «irrealidades», hace ingresar en su órbita una realidad incomprensible desde la realidad histórica, tolera desde los frágiles hilos de su «irrealidad» lo más intolerable y duro de la realidad para obligarla, desde su sueño, a quitarse sus máscaras y dejar al descubierto al ogro disfrazado.

Hay una literatura que se resiste a la vida y otra que nos abre sus más secretos pasadizos. La primera nos propone sueños para distraernos del tumultuoso caos de la vida; la otra, por el contrario, nos mantiene muy despiertos porque lucha con ese caos y lo fuerza a una claridad con cuya ayuda vemos las babas que sostienen ese caos. Mecha despierta de su pesadilla y el lector también. La ficción se convierte en una poderosa óptica de la vida. Ficción y realidad se tocan y desde esa nueva simbiosis de imágenes superpuestas la opacidad de los hechos cede, la literatura ve y alecciona. El relato no es la realidad, pero desde el relato la realidad dice algo no dicho desde el orden a que está sometida. Al rasgar el ropaje de ese orden, el relato le descubre su verdadera cara, toca su fondo más real y lo revela. Borges se equivocaba: la irrealidad no es condición del arte. De un tipo de arte sí, de ése que se resiste a la vida y que se niega a incluir al hombre. La gran lección de Julio Cortázar, su magnífico legado, es un arte que recoge lo mejor del arte y que, al mismo tiempo, incorpora al hombre no como mero *homo sapiens*, como ente abstracto o intelectualizante, sino en sus luchas y miserias de todos los días, en sus tragedias y alegrías, en sus adversidades y pasiones. En suma, en todo aquello que el hombre tiene de hondamente humano.

«DIARIO PARA UN CUENTO»

Es, además del último relato de la colección, el más extenso. Estos dos detalles serían apenas eso, dos detalles insignificantes, si no fuera porque este cuento que cierra el volumen cierra también la totalidad de su obra y es el más audaz en cuanto a la forma; y si no fuera porque es también una explicación de su poética del relato y una misteriosa y hermosa despedida.

Lo primero que nos impresiona es su condición de diario, es decir, no de cuento acabado, sino de relato haciéndose, buscando su voz y temperatura, definiéndose desde el movimiento de su propia construcción. Qué duda cabe (el lector lo siente) que la elección no es un simple artilugio, un mero recurso narcisista, una receta, sino —como en todo cuento de Cortázar— una *forma* precipitada por la naturaleza del tema de manera muy natural y necesaria. Como en «Lejana», donde también el vehículo del relato es un diario, esa forma está dictada por las exigencias del personaje y de la experiencia acotada. ¿Cómo reencontrar a Anabel? ¿Cómo recuperar una experiencia muy sepultada en el tiempo y muy amordazada por la conciencia? ¿Cómo saltar de ese yo al cual todos estamos muy atados para entrar en el resbaladizo y muy lejano yo de Anabel? Amado Alonso decía a propósito de la poesía de *Residencia en la tierra*, de Neruda, que buscaba menos los pensamientos que el pensar mismo, menos los sentimientos que el sentir, no tanto las imágenes como el proceso de imaginar, y concluía: «Como algunos poetas surrealistas, Neruda pone más placer en el poetizar que en el poema, más en el hacer que en la obra, más en el curso que en la llegada... No anula el camino, sino que hace de él poesía... Procede así no por obediencia a ningún credo poético, sino por una exigencia última de su poesía»²⁰. La advertencia es aplicable al cuento de Cortázar: ese tono reticente, de relato en gestación y su condición de notas para un cuento, es la forma que más le conviene, es su estrategia más eficaz.

Como otros cuentos de Cortázar, también éste arranca desde la disyuntiva que acosa al escritor ante su historia: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto», anticipaba el narrador de «Las babas del diablo», y Johnny, el personaje de «El perseguidor», reitera: «Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar.» La sobrecogedora

²⁰ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), pp. 43-44.

historia de «Diario para un cuento» se desdobra a lo largo de todo su texto entre la voluntad de contarla y el temor a traicionarla, a falsearla o simplemente a reducirla a literatura, a un relato a «la Bioy». La referencia a Bioy Casares, la evocación de una amistad que no llegó a cristalizar y la alusión al estilo narrativo de Bioy —«guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner entre algunos de sus personajes y el narrador» (136)— es un punto de partida desde el que Cortázar-narrador retruca: «A mí me va a ser imposible... Me será imposible porque siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires al final de los años cuarenta...» (136-137). El distanciamiento narrador-personaje equivale, para Cortázar, a esa postura del escritor omnisciente, amo absoluto de sus criaturas, que propone y dispone con una libertad que termina esclavizando a los personajes, que adopta un «desasimiento» que los enajena respecto a su creador, que asume una seguridad que los torna inseguros. Elegirá el curso opuesto: la narración haciéndose según los saltos, accidentes y remansos de su propio curso. «Sólo hay un medio para matar a los monstruos: aceptarlos», anticipaba ya el Minotauro en *Los Reyes*, y hoy podemos ver esta advertencia como el embrión de una poética del relato. Es lo que ha hecho Cortázar desde sus primeros relatos: aceptar la condición, conflictos y destino de sus personajes como la única manera de ganar la batalla, es decir, como la única manera de hacer pie en su realidad más profunda. Por eso ha dicho: «Los temas me eligen a mí, me caen encima; de golpe pasa algo que me lleva a mí a escribir»²¹. De allí su insistencia en su condición de escritor como modesto médium de sus cuentos, como pararrayos de esas descargas que lo escogen como su transmisor. Sus observaciones respecto a *62 modelos para armar* son aplicables a toda su obra narrativa:

Convertirme en autor-demiurgo, el que decide las suertes del juego, no tenía ningún interés para mí... La ley del juego consistió, entonces, en plantear una situación general, abrirla como hipótesis de trabajo y asistir, desde dentro del desarrollo mismo del relato, a los efectos, concatenaciones, rebotes inesperados de cada personaje²².

Es lo que hace, como tesis y demostración de su propia poética, en «Diario para un cuento». Escribir el relato «como hubiera sabido escribirlo Bioy si hubiera conocido a Anabel» (137) es una facilidad a contrapelo de su percepción y de su manera de ir registrando esa percepción. No desde afuera, sino desde adentro; no separado por esa distancia que Bioy

²¹ E. G. Bermejo, *op. cit.*, p. 83.

²² *Ibid.*, p. 93.

hubiera abierto entre él y el personaje, sino inmerso en sus juegos y fuegos, debatiéndose con ellos, viviendo sus conflictos desde los personajes mismos. Nadie ha explicado ese punto de vista intrínseco hacia el relato mejor que el propio Cortázar. En su prosa «Del cuento breve y sus alrededores» suscribe el último precepto del «Decálogo del perfecto cuentista», en el que Horacio Quiroga aconsejaba: «Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.» Y agrega: «Es decir, que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera del cuento, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados», para explicar más adelante:

Quando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente; y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que *ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo*, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su *autarquía*²³.

«Diario para un cuento» comparte con los demás relatos de Cortázar esa autarquía que no es sino el derecho de la historia de ser contada desde adentro, desde su propio punto de vista, desde su propia madeja. Lo que distingue este cuento de los demás, en cambio, es ese carácter de diálogo que adopta el relato entre la historia que se cuenta y el proceso de contarla, entre el *qué* y el *cómo*, entre lo significado y la manera de significarlo. La historia de Anabel está entrelazada con la historia del relato, de su hechura, de los problemas que el escritor confronta y resuelve a medida que se cumple el destino del personaje.

«¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir, sin falsearla?», se pregunta el narrador, para luego insistir: «¿Estoy escribiendo el cuento o siguen los aprontes para probablemente nada?» (141). Y después: «Me cansa releer para encontrar una ilación, además esto no es el cuento» (143). Y más adelante: «Resistencia a construir un diálogo que tendrá más de invención que de otra cosa» (143); «Es que no es fácil seguir, me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirles, exorcizarlos es-

²³ Julio Cortázar, *Ultimo round* (México: Siglo XXI, 1969), pp. 36-37.

cribiéndolos... Pretender contar desde la niebla, desde cosas deshilachadas por el tiempo... Sólo ahora sé de veras lo que pasa, y es que nunca supe gran cosa de lo que había pasado, quiero decir las razones profundas de ese tango barato que empezó con Anabel, desde Anabel» (145). Lo que el cuento se plantea en relación a Anabel es semejante a lo que planteaba el narrador de «Axolotl» en relación a esa criatura anfibia: para entender el mundo del axolotl me convierto en axolotl; convertido en axolotl no puedo entender el mundo del observador; entre el sujeto y el objeto se interpone no solamente el vidrio de la pecera, sino el abismo que separa a las dos especies. El cuento, entonces, no es sobre Anabel, sino sobre el narrador que busca rescatarla y que en ese esfuerzo solamente conseguirá rescatarse a sí mismo, comprenderse a sí mismo desde Anabel: «Absurdo que ahora quiera contar algo que no fui capaz de conocer bien mientras estaba sucediendo, como en una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras» (146). Como en «Deshoras» —búsqueda de un amor no consumado, realización en el presente de lo que no pudo cumplirse en el pasado—, también aquí la ficción actúa como un puente no solamente entre pasado y presente, sino entre una comprensión del pasado desde el presente, entre la asimilación del pasado desde el presente. El narrador de «Deshoras» llena con su narración el hueco del pasado, lo reconstruye y desde esa reconstrucción completa la experiencia fallida. Aunque «Diario para un cuento» reconstruye la historia de Anabel, es la experiencia del narrador, catalizada por la historia de Anabel, lo que el relato busca bucear. Por eso, y ya hacia el final del cuento, el narrador admite: «... Me gustaría tanto escribir ese cuento sobre Anabel... No soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale de nada ir juntando pedazos que en definitiva no son de Anabel, sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí» (167). Un relato cuyo tema es la dificultad de escribir ese relato; un personaje que el narrador intenta explorar y que termina explorando al narrador: confesor que se confiesa. Y de la misma manera que este cuento representa una de las explicaciones más lúcidas de su poética, la fascinante historia de Anabel es también un poderoso retrato del historiador y de su arte.

Ese «cuaderno lleno de jirones» es uno de los cuentos más perfectos de Cortázar. Perfecto en su libertad y en su dominio del género, perfecto en sus silencios y en la vivacidad de su prosa, perfecto en su líquida fluidez y en la realidad de su impecable desorden. Perfecto también en cuanto al lugar que ocupa dentro de su obra. «Diario para un cuento» es la despedida de un escritor que se negó a la literatura como «profesión» para abrazarla como una forma de vida y que escribió con la misma libertad

y honradez con que vivió. Es también una última mirada a esa Buenos Aires de los años cuarenta que había sido la suya: años del primer peronismo, de su trabajo en la Cámara Argentina del Libro, de los hoteles solitarios en Bolívar y Chivilcoy; años de ese mismo doctor Hardoy, narrador de uno de sus primeros cuentos («Las puertas del cielo»), ahora evocado en el último; años de Canaro, D'Arienzo y Alberto Castillo; años de Quinquela Martín y Borges y del secreto tan guardado de Anabel. Como tantos personajes inolvidables de sus relatos, Anabel es un puente más para alcanzar esa otra orilla hacia la cual navega toda su obra. Y esa obra, en su diversidad y complejidad, es también un retrato de su creador, que en un último gesto de amistad nos confiesa:

Ahora que lo pienso, cuánta razón tiene Derrida cuando dice, cuando me dice: No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (168).

Será muy difícil acostumbrarse a vivir en un mundo en el que falta Julio Cortázar. Los que crecimos con su obra, alimentados e iluminados por ella, sentimos que nos falta ese elemento que él agregó a la atmósfera literaria y humana de nuestro tiempo y sin el cual esa misma atmósfera se vuelve irrespirable. ¿Cuál es su legado? Su obra, por supuesto, pero creo que con algunos genios del cine —Fellini, Buñuel, Bergman— nos dejó un nuevo lenguaje para leer el mundo. Sus cuentos, novelas, ensayos y poemas son letras de un abecedario que nos llevará mucho tiempo manejar, pero con cuya asistencia podremos descubrir el rostro maravilloso de la vida, de ese que todas las máscaras fabricadas no conseguirán borrar.