

01062
24.5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ALGUIEN QUE TAMBIEN ANDA POR AHI:

EL NARRADOR EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTAZAR



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

Tesis que para optar por
el grado de Maestria en
Literatura Iberoamericana
de la Facultad de Filoso
fia y Letras de la UNAM
presenta

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Marcos Alberto Paredes Zepeda

MEXICO, D.F. 1986



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TABLERO DE ABREVIATURAS
DE LOS LIBROS DE CUENTOS
DE JULIO CORTAZAR

- BE Bestiario, Ed. Sudamericana, 14 ed., Buenos Aires, 1973, 165 p.
- FI Final del juego, en Ceremonias, Ed. Seix Barral, 4 ed., Barcelona, 1972, pp 11 - 151.
- AR Las armas secretas, en misma ed. de Ceremonias, pp 155-295.
- TO Todos los fuegos el fuego, Ed. Sudamericana, 14 ed., Buenos Aires, 1973, 197 p.
- OC Octaedro, Ed. Sudamericana, 1 ed., Buenos Aires, 1974, 165 p.
- AL Alguien que anda por ahí, Ed. Hermes, 1 ed., México, 1977, 213 p.
- QUE Queremos tanto a Glenda, Ed. Nueva Imagen, 1 ed., México, 1980, 139 p.
- DE Deshoras, Ed. Nueva Imagen, 1 ed., México, 1983, 168 p.

PROLOGO

"Las cosas que uno siente en la lectura jamás pueden estar equivocadas.": Así me dijo, hace años, Antonio Alatorre en un salón de Filosofía y Letras de la UNAM. Discutíamos, en su seminario, la lectura de la semana: Alguien que anda por ahí. Por aquella época yo estaba en una pausa en la elaboración de este ensayo. En clase reclamé (y sigo reclamando) la estatura definitivamente menor de varios cuentos del volumen, como "Alguien que anda por ahí" y, sobre todo, "Apocalipsis de Solentiname". Añoraba yo los grandes y hermosos cuentos de Cortázar que sentía idos para siempre (faltaba, para mi buena sorpresa, el espléndido cierre de y a Deshoras). Alatorre se mostró -sin deponer su enorme ironía, ni su sabrosa picardía como lector- mucho más complaciente y maduro de lo que yo estuve en mi arrebatado de aprendiz de crítico. Si cada año Cortázar o cualquier otro nos entregara a los lectores un libro así, argumentaba él con su ejemplar en mano, yo me daría por muy bien servido: cuentos amenos y bien hechos.

El objetivo de este ensayo es encontrar -identificar, definir- al narrador en los cuentos de Julio Cortázar. 76 cuentos a lo largo de 8 libros. Amén de la verdad inmediata de que Cortázar es un excelente narrador, parto de la nada insólita creencia de que detrás y debajo del extenso pueblo de personajes que com parece en esos cuentos, hay todavía otro personaje, deambulando furtivamente, casi en la sombra, podría decirse, si no es porque pasa desapercibido más bien porque nosotros no lo buscamos en la lectura que porque él sea gris. Alguien que anda por ahí dando voz y testimonio literario a las pequeñas historias insólitas que acontecen al resto de los miembros de su comunidad en los andenes del metro, las playas vacacionales, los departamentos de París o Buenos Aires, los teatros, carreteras, cuartos de hotel... El narrador es el sujeto que anda por esos lugares; sus máscaras son legión: a veces aparece como el amigo o vecino o el niño

precoz y atento, a veces no es ningún personaje de este tipo, - pero su existencia, bajo la modalidad de una cálida tercera persona, no es menos palpable. El último de los personajes de Cortázar, el maestro de ceremonias del espectáculo delirante: aquel que los observa a todos desde la intimidad y luego transita a ser acogido en la otra comunidad involucrada: nosotros lectores que recibimos la noticia buena, la literatura, de ese mundo ficticio lleno de símbolos y casos que nos hablan profundamente. Identificar a ese que anda por ahí -el escritor interno a la obra- es mi propósito. Que estas páginas, como el molde de una escultura, lo señalen en su retrato verbal: ¿Quién es? ¿Qué temas y personajes le atraen? ¿Cómo se involucra con los sucesos que, al tiempo, observa, inventa y describe? ¿Toma partido? Un retrato pues, de sus elecciones, rechazos, actitudes y estrategias para ir identificando a ese proteico narrador que salta de una a otra máscara, de una a otra ubicación específica; pero en función de una base unitaria que habrá en el fondo. Y acaso la primera impresión de lectura sirva de mucho para detectar, este mos frente al cuento que estemos, que ahí está, inconfundible, la huella del narrador cortazariano. Uno que es muchos en su avidez de relatar desde el ojo de buey de la tormenta las "pequeñas historias de horror ilustradas" que todo el tiempo se desatan ante y por su mirada... Alguien que anda por ahí como una máscara verbal por la que existen, son proferidos y se expresan los personajes inconfundibles de Julio Cortázar.

ALVARO DE CAMPOS, El
paso de los horas.

Todo esto es la razón de ser de mi vida.

[...]

En mi boca se dieron los besos de todos los en
cuentros.

Se agitaron en mi corazón los pañuelos de todas
las despedidas.

Todas las señales obscenas, de gestos y miradas,
se agitaron de lleno en mi cuerpo, fluyendo ha
cia los órganos sexuales.

Fui todos los ascetas, todos los marginados, to
dos los como-olvidados

y todos los homosexuales -absolutamente todos,
sin faltar ninguno...

rendez vous rojo y negro en el fondo-infierno
de mi alma!

¿Y quién es ese que anda por ahí? ¿Cómo emitir su retrato - verbal o "radiografía crítica"? Como todo crítico, me muevo en un estrecho y agitado mar flanqueado por dos peligros contrarios y encontrados. Tan inútil es el acopio y desarrollo asfixiante de terminología propia del "neocadémico" -fustigado por Alatorre- o erudito a la violeta (y saturar estas páginas de esquemas estadísticos, actantes, función conativa y narrador en tercera persona, modalidad "con") como el impresionismo absoluto del ronco pecho que sólo atina a emitir su penosa onomatopeya (cri-cri). Opuestas, ambas atrocidades son dos formas de la tautología que nada nos dice. De nada sirve el enorme rompecabezas "neocadémico" que sólo construye su propia versión de la consabida torre marfilina y cuyos terminajos nada aportan al diálogo sobre la obra literaria original como acto profundo de expresión humana y estética; de nada sirve arrojarse al extremo opuesto, lanzando todo sistema metodológico por la borda, y articular, con pena y apenas, la onomatopeya intransferible. En ambos extremos nocivos naufraga la aventura interpretativa: ¿quién diablos es la entidad narrativa también llamada grillito cantor? ¿Quién, pues, es ese señor?

Pasar, entonces, por el medio: un poco de "impresión" y - otro poco de "ciencia". Sólo así, creo yo, se podrá comunicar y volver visible al Proteo de palabras que anda por ahí y cuyas andanzas han legado una obra de validez y fuerza estética, es decir, humanística. Esa es mi manera de terciar entre ambos escollos, de terciar ante una obra literaria en tanto lector que escribe y medita; hacerlo hasta donde puedo y por donde mis gustos y aptitudes me llevan, que no otra cosa es, creo, un crítico de literatura.

En tal aventura me he arriesgado -espero que con justificación- a dialogar con la obra. Asumo aquí el propósito de meditar y razonar por mi parte y con sensatez sobre la obra. Creo que es una forma ineludible en el ejercicio crítico. En el mismo sentido dialogante, he reciclado una serie de voces de distintos auto

res de mi preferencia, como ya se ve desde este prólogo. Inserciones o incisiones al flujo verbal que hacen que los signos estén vivos y mantengan su rotación.

Esta es mi manera de intentar el aprovechamiento de las pláticas que son lecciones de mi maestro Antonio Alatorre. Pues finalmente, el crítico ante su exégesis, el autor frente al conjunto de su obra, el narrador con sus máscaras hermosas, todos buscamos la desnuda compañía humana. Que conviva lo propio con lo ajeno, en civilizado y armonioso intercambio de discursos y palabras.

LEZAMA LIMA, Tro-
tados en La Habana.

Jugamos a cientos de espejos, de gustos distintos, en las personas que guardamos y que nos han decidido lo más valioso de este frío planeta: la compañía. Pues vivir es hacerse acompañar, escoger en el oscuro pajar, las otras vidas que nos complementan y van también tirando la moneda de su suerte a nuestro lado.

TEORIA DEL CUENTO EN JULIO CORTAZAR

Para los intereses de este estudio, conviene, a modo introductorio, presentar y recordar la teoría del cuento (y parcialmente, por extensión, de la literatura) del propio Cortázar. Es sabido que todo escritor realiza su labor a partir de una cierta concepción y postura ante aquello que hace, está por hacer o ha hecho; así, se va formulando en grados diversos una base teórica en contrapartida a la práctica específica. Teórica en la medida que es reflexión sobre la obra y en la medida que afecta la continua elaboración de la obra. Cortázar es un caso ejemplar sobre este hábito de meditar sobre la propia escritura. Paso a su teoría explicita del cuento, haciendo una summa que tiene bastante de párrafis y muchas citas.*

La génesis del cuento

Mucho ha insistido Cortázar que escribe por ese sentimiento suyo "de no estar del todo" ("Precisamente escribo por no estar o estar a medias") y su obra corrobora esa posición de extrañeza.

[El cuento] nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen "normal" de la conciencia(...)

("Del cuento...", CA, p 113)

El punto de partida es, según su imagen espacial, una discordancia entre el lugar donde se está y aquel donde se debiera estar según el canon de la costumbre.

* Estas páginas se apoyan insistentemente en una serie de ensayos y artículos del autor originalmente contenidos en La vuelta al día en ochenta mundos y Ultimo round, para comodidad de todos, las citas remiten a la excelente La casilla de los Morelli (Tusquets Editor, Cuadernos marginales, 30, Barcelona 1973, 152 p) editado por Julio Ortega y señalado aquí por la sigla CA.

La discordancia vital en seguida se manifiesta en un nuevo plano. En las relaciones entre el cuentista y aquéllo que es o será el cuento

hay como un enorme coágulo, un bloque total que ya es el cuento, eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro, y precisamente ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos, puesto que todos hemos soñado cosas meridianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo informe, una masa sin sentido. ¿Se sueña despierto al escribir un cuento breve? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe: basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa. De todas maneras si la analogía es evidente, la relación es de signo inverso por lo menos en mi caso, puesto que arranco del bloque informe y escribo algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido per se.
(Ibidem, p 111)

De modo que el cuento se gesta a partir de una desubicación, la cual conduce a un cuento que es una "masa oscura" a la que debe enfrentarse y aclarar escribiéndola el autor. Cortázar trabaja bajo el signo de la extrañeza. Sus cuentos son el Otro que proviene del Uno (supongo que el lector evoca aquellos conajitos de "Carta a una señorita en París" y especula con una lectura alegórica de ese cuento). Cortázar reconoce que eso que es su cuento, esa presencia extraña, está ahí para que él la reconozca suya mediante la escritura y el ascenso a la zona diurna. Ese conocimiento del prójimo cercano que es el cuento se realiza en virtud de dos directrices: la intuición y el afecto (el conocimiento hasta cierto punto irracional y la simpatía entre sujeto y objeto).

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte en la existencia del gorrión y que después los

alemanes llamarán Einfühlung, que suena tan bonito en los tratados.

("Casilla...", CA, pp 97-98)

El cuentista se afana en un proceso doble: extrovertir y afinar el sentido latente ("el gran cuento condensa la obsesión de la alimaña"), dar forma a la "masa oscura" y sacarla a la luz exterior:

Un verso admirable de Pablo Neruda: Mis criaturas nacen de un largo rechazo, me parece la mejor definición de un proceso en que escribir es de alguna manera exorcisar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso.

("Del cuento...", CA, p 108)

Cortázar sabe que el meollo de esa masa oscura, a lo que ésta se reduce, es la antevisión de un tema significativo si bien informe.

Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento.

("Algunos aspectos...", CA, p 140)

Su misión es seguir, en un tapiz de ciego, el tema y darle la forma que le pertenece y está reclamando.

Todo se daba allí -en la escritura particular de 62- como palabras de oráculo: Not text but texture. La conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio. ("La muñeca..." CA, p 121 y s.)

Tal es el marco en que se generan los cuentos de Cortázar, aquél que lo impulsa a escribirlos. Mezcla de elementos diurnos y nocturnos, de lo propio y lo extraño, de lo conocido y lo

ignorado, de razón e intuición, de voluntad y fatalidad; fatalidad voluntaria.

Escribir fuera de sí

La anormalidad que empieza en el desplazamiento del autor y sigue en la intuición de un tema extraño penetra el proceso de la escritura. El escritor hace su trabajo en un estado exorbitado, fuera de sí. No podía ser de otro modo: si la génesis del cuento está signada por la otredad de lo propio, el escritor llegará a trabajar extrañado de sí mismo. Este "fuera de sí" se inserta adecuadamente, pues además de mantener la coherencia de su poética, le ofrece el fruto oportuno (después de tanta extrañeza) de la locura, el verdadero estar y escribir fuera de sí. (Que el nexo artista-loco está en Cortázar lo ejemplifica la presencia de W81f11, el enfermo mental recluido en un manicomio y autor de una curiosa obra estética). Aquí se amarran con firmeza los distintos hilos de la trama, Cortázar desemboca, nuevo romántico, en el método de su locura, en la razón otra que lo asiste a la hora de escribir.

cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un "état second". ("Del cuento.. CA, p 110)

Inmediatamente previene al lector contra posibles generalizaciones excesivas. Tal génesis y tal condición de escritura se refieren a sus propios textos, que por sí mismos -¡claro que lo son!- ya son anormales: por su temática las más de las veces, por sus mecanismos de distanciamiento y experimentación formal en repetidas ocasiones:

No faltará quien estime que exagero esta noción de un estado exorbitado como el único terreno donde puede nacer un gran cuento breve; haré notar que me refiero

u relatos donde el tema mismo contiene la "anormalidad". Como los citados de Poe, y que me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor. ¿Cómo describir la atmósfera que antecede y envuelve el acto de escribirlo? (Ibidem)

En cierto sentido es esa zona de extrañamiento en la que Cortázar vive y existe en tanto que escritor (misma que ya se vio motiva el cuento) aquello que a través del tema y demás convenciones literarias debe comunicar el escritor. Todo parte y remite a ella, corazón de la extrañeza que impregna el proceso entero.

Dudo de que exista un solo gran poema que no haya nacido de esa extrañeza o que no la traduzca; más aún que no la active y la potencie al sospechar que es precisamente la zona intersticial por donde cabe acceder.

("Del sentimiento de no estar del todo", CA, p 63)

De lo que se trata, precisamente, al escribir el cuento es de volcarse de lleno en el "état second", en la zona del delirio y serle fiel.

Hay la masa que es el cuento (¿Pero qué cuento? No lo sé y lo sé, todo está visto por algo mío que no es mi conciencia pero que vale más que ella en esa hora fuera del tiempo y la razón), hay la angustia y la ansiedad y la maravilla, porque también las sensaciones y los sentimientos se contradicen en esos momentos, escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una desesperación exaltante, una exaltación desesperada; es ahora o nunca, y el temor de que puede ser nunca exacerba el ahora, lo vuelve máquina de escribir corriendo a todo teclado, olvido de la circunstancia, abolición de lo circundante.

("Del cuento..." CA, pp 111-112)

Un auxilio, en ese momento de angustia, es el humor (como lo sabe no sólo Cortázar sino los mejores artistas, Hitchcock

por ejemplo, dedicados al misterio). El humor que no se reduce a la consabida "válvula de escape" sino que sostiene al artista en su desplazamiento (y la normalidad, entre otras cosas, es la seguridad):

el humor cuya alarmante carencia deploro en nuestras tierras reside en la situación física y metafísica del escritor que lo permite lo que para otros serían errores de paralaje, por ejemplo ver las agujas del reloj del comedor en la una y media cuando apenas son las doce y veinticinco, y jugar con todo lo que bronca de esa fluctuante disponibilidad del mundo y sus criaturas, entrar sin esfuerzo en la ironía, el understatement, la ruptura de los clisés idiomáticos que contamina nuestras mejores prosas tan seguras de que son las doce y veinticinco como si las doce y veinticinco tuvieran alguna realidad fuera de la convención que las decidió con gran curso de cosmógrafos y pendolistas de Maguncia y de Ginebra.

("Del sentimiento de no estar del todo",
CA, pp 70-71)

Y en algo que es más que un juego de palabras, la extrañeza y el desconocimiento en que el escritor de este tipo trabaja, traen de la mano la ignorancia sobre lo que hace. "Todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena", "yo seguía escribiendo un libro del que no sabía casi nada", etc.; él no sabe qué hace sino que debe hacerlo (y el modo preciso de hacerlo, pero ya habrá tiempo de profundizar sobre esto). Así, en "Una flor amarilla", cuento que Cortázar pone como ejemplo de todos sus textos que recorren este camino, su yo consciente ignora, al momento de estarlo escribiendo, el desenlace.

Me acuerdo de la mañana en que me cayó en cima Una flor amarilla: el bloque amorfo era la noción del hombre que encuentra a un niño que se le parece y tiene la deslumbradora intuición de que somos inmortales. Escribí las primeras escenas sin la menor vacilación, pero no sabía lo que iba a ocurrir, ignoraba el desenlace de la historia. ("Del cuento...", CA, p 112)

¿Qué es el cuento?

Ya se apuntaba, en la sección anterior, que cada cuento es en primer término un reporte de la zona de extrañamiento que momentáneamente "inspira" al autor y en la que lo escribe. Cada cuento se constituye como "un testimonio de extrañamiento".

Por supuesto que para que un texto alcance tales vuelos literarios y metafísicos, lo primero que debe hacer es existir plenamente como objeto estético, conquistar su realidad. Obtener aquella categoría que Cortázar, en su infancia de lector, atribuye a la obra de Julio Verne; "eso" existe porque es literatura. El que Julio Verne haya proferido a Wilhelm Storitz (el hombre invisible) como literatura, le da a los ojos de Cortázar niño y lector, prueba de realidad: "si alguien había escrito sobre un hombre invisible, ¿no bastaba para que su existencia fuera irrefutablemente posible?".

Así él mismo, cuando se torna escritor, lucha porque su obra exista por sí misma y funde su realidad literaria, obtenga su "autarquía".

El signo de un gran cuento me lo da eso que podemos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. ("Del cuento...", CA, p 107)

Eso, por otro lado, continúa en esta fase de la elaboración literaria el tema del extrañamiento y lo desarrolla a su manera. En efecto, cuando se reconoce la validez de un cuento, lo que se está haciendo, por parte del público y la crítica, es certificar que eso, la obra literaria, es real en sí mismo; sus cuentos "son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran." Y como toda vida independiente, al haberse desprendido de su creador, le es ya ajena, extraña. El autor es el "primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo".

De un modo bastante singular, pero que coincide con el "es piritu", Cortázar es un estructuralista. Y sus cuentos son estructuras. Una obra literaria suya es el lugar privilegiado donde varios elementos provenientes de la realidad fáctica se encuentran, y muestran, por esa súbita interrelación, una verdad que va más lejos que sus integrantes y que escapa a la lógica de la cotidianadad en que éstos se encuentran.

En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga -en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido- la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación.
("Cristal...", CA, p 128)

La imagen poética o cualquier otra estructura estética (tal el cuento) es el espacio de reunión de partes dispersas que sólo por su especial posición en el conjunto y por su participación en ese conjunto alcanzan su definición mejor (como dijera Lezama Lima) sobrepasando con mucho la pluralidad amorfa e insignificante.

El resultado del cuento

Esto último, o sea, la significatividad del texto -texto escrito en las condiciones ya dichas-, nos lleva al término del recorrido: ¿para dónde apunta el cuento? La elaboración de esa masa oscura en una figura lúcida produce la revelación de una verdad superior; verdad superior en sí misma -por la pertinencia de las "relaciones" mostradas- y superior a las verdades de todos los días. Es, recapitulando, la verdad producida por un grupo auténg

tico por sobre los límites de cada uno de los individuos participantes y de los falsos grupos indiferenciados.

Suele señalarse que ... la imagen poética es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra. (Ibidem)

Esa concreción de realidad a partir de un limitado número de elementos en interacción opera, si se justifica como tal, como un desbordamiento, como un más allá de la anécdota (extremada en su significatividad) y del texto todo.

Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. ("Algunos aspectos...", CA, p 139)

Intento mantenido de forzar todo lo posible y hasta lo imposible los recursos literarios y filosóficos del cuento.

La pericia técnica

Todo esto, sin embargo, no hace de Cortázar un artista cien por ciento intuitivo que trabaja en un estado alucinado sin el más elemental conocimiento ni dominio de su quehacer. Como los verdaderos románticos refuerza el "état second" en que escribe y del que se ocupa, con la mayor destreza y lucidez posibles en las técnicas de su arte. Sus cuentos nacen de la armonía entre el extrañamiento y el rigor, entre su zona oscura y la iluminada.

En primer lugar reconoce con buen tino que las reflexiones sobre el género cuentístico (las suyas o las de otra persona) son un medio de comprenderlo mejor, pero eso no da lugar a la

enunciación de leyes inflexibles; el estudio no determina a raja tabla su objeto sino que se le supedita en todas sus manifestaciones a fin de comprenderlo.

Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estrugura a ese género tan poco encasillable...
 ("Algunos aspectos...", CA, p 135)

La segunda salvedad que hace, también es oportuna. Aunque sus diversos ensayos sobre el cuento lo conducen al terreno vasto del cuento en sí y encontrar ahí verdades genéricas ("Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos..."), no pierde de vista que es un cuentista reflexionando sobre su obra y que esto es la base de sus ensayos, su dimensión real. En 1962 dijo a su público de La Habana que

si en las ideas que siguen encuentran ustedes una predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátese de los temas o incluso de las formas expresivas, creo que esta presentación de mi propia manera de entender el mundo explicará mi toma de posición y mi enfoque del problema. En último extremo podrá decirse que sólo he hablado del cuento tal y como yo lo practico.

(Ibidem, p 134)

Preferencia por lo excepcional y asunción de la perspectiva individualísima: notas esenciales con las que nos familiarizaremos en este asedio. Ya en su reflexión sobre las técnicas del cuento destaca el punto central que es el estilo. Sugiere una definición funcional, clara y precisa...

por estilo se entiende aquí el producto total de la economía de una obra, de sus cualidades expresivas e idiomáticas.

("Yo podría...", CA, p 83)

puesto que había en juego una operación en alguna medida fatal que no toleraba pérdida de tiempo; estaba allí, y sólo de un manotazo podía arrancársela del cuello o de la cara.

("Del cuento...", CA, pp 106 y 109)

La organización de los elementos en función de esto -un fin único logrado con "economía de medios" y eliminación de intersticios- es lo que permite que un ejercicio literario sea un cuento válido y valioso. Es también la base, siguiendo el pensamiento de Cortázar, para que el cuento viva por sí mismo, sea independiente; esa vida autoregulada es la culminación del cuento.

Trata de ir un poco más lejos, aprovechando las bases teóricas fijadas, y da una definición y clasificación en dos grupos de la intensidad (que es integrante fundamental en la composición).

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.

("Algunos aspectos...", CA, p 145)

Esa es la definición y el primer grupo. El otro es la tensión, variante de la intensidad:

Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera.

(Ibidem)

Todo esto es indispensable que lo maneje el cuentista, pues si comercia con demonios personales y masas oscuras, sólo los transmite cuando domina su medio expresivo; no de otro modo se logran los exorcismos literarios ni las concreciones de las la

tencias informes; es así que "el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña". Sea cual sea la naturaleza e identidad de la alimaña.

Los cuentos sobre temas populares sólo serán buenos si se ajustan, como cualquier otro cuento, a esa exigente y difícil mecánica interna que hemos tratado de mostrar.

(Idem, p 150)

Asimismo atiende el problema del cuento fantástico ya que buena parte de los suyos lo son. El sabe y advierte que en un relato fantástico las relaciones entre lo fantástico y la realidad común son delicadas, que si no se llega a un equilibrio entre ambos el texto falla hasta volverse inverosímil, falso. Y esa falsedad o efectividad literaria depende de la maestría que se tenga para relacionar lo fantástico y lo cotidiano.

lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zagún ha sido y será la misma en el pasado y el futuro. Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado.

("Del cuento...", CA, pa. 114)

Finalmente es interesante apuntar que Cortázar no se limita a la búsqueda y dominio de un estilo, sino que, por el contrario, manifiesta una actitud de constante búsqueda y experimentación en las técnicas literarias. Es un escritor siempre dispuesto a intentar la narración desde el personaje inusitado, a intentar el tema inusual, la obra que se desentiende de los logros de la anterior para recomenzar el juego por otros caminos.

Así si Rayuela daba cabida a todo aquel material cultural que entraba en contacto con su autor al momento de escribirla, ya sea que la cita, la mención, la alusión o paráfrasis fuera

voluntaria o arribara por el azar más inesperado; si eso sucedía en Rayuela, en 62, modelo para armar se busca lo opuesto,

su escritura prescindía de toda adherencia momentánea, ... las remisiones a otros puntos de vista, las citas de autores o hechos simpáticamente ligados a la trama central, habían sido eliminados con vistas a una narración lo más lineal y directa posible.

("La muñeca...", CA, p 118)

También se sabe que esta novela intenta cumplir un proyecto entrevisto en el capítulo 62 de Rayuela; Cortázar se entregó por completo a la aventura, apostó su tercera novela a esa posibilidad.

"Basta una amable extrapolación -se lee en una Morelliana- para postular un grupo humano que cree reaccionar psicológicamente en el sentido clásico de esa vieja, vieja, palabra, pero que no representa más que una instancia de ese flujo de la materia animada, de las infinitas interacciones de lo que antaño llamábamos deseos, simpatías, voluntados, convicciones, y que aparecen aquí como algo irreductible a toda razón y a toda descripción: fuerzas habitantes, extranjerías, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de homo sapiens hacia... ¿qué homo? Porque sapiens es otra vieja, vieja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido.

"Si escribiera ese libro, las conductas standar (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas. No que se mostraran incapaces de los challenge and response corrientes: amor, celos, piedad y así sucesivamente, sino que en ellos algo que el homo sapiens guarda en lo subliminal se abriría penosamente un camino como si un tercer ojo parpadeara penosamente debajo del hueso frontal. Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarian o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la

vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo. Que a cada sucesiva derrota hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como esta."

(Párrafos finales del cap. 62 de Rayuela)

A su vez Rayuela había intentado, entre otras muchas cosas, transferir el momento de la escritura al momento de la lectura: dar no sólo la novela que escribe el novelista, sino la circunstancia en que éste trabaja: sus vacilaciones y opiniones sobre la novela en gestación, los hechos políticos que le son contemporáneos, las lecturas del autor, etc., etc. En fin, hacer que ingrese al cuerpo de la novela todo aquello que la rodea y "contamina" cuando se está haciendo, yendo en contra de la larga costumbre de eliminar toda esa "paja".

Demasiado sé hasta qué punto las irrupciones cotidianas alteran, desazonan, y a veces inventan o destruyen mi trabajo; ¿por qué no transmitir, entonces, esas intermitencias o rupturas al lector y darle, antes o después del juego principal, algunas piezas complementarias del modelo para armar?

("La muñeca...", CA, p 119)

Reitero que todo esto, que son en realidad apenas tres o cuatro ejemplos, define con claridad la personalidad literaria de Cortázar: un autor que toma su oficio con seriedad y sabe la importancia de dominarlo; en busca siempre de la conquista de un estilo, pero al mismo tiempo una actitud constantemente dinámica, en continua búsqueda de nuevas modalidades expresivas, arriesgándose en experimentos que pueden ser fructíferos e iluminadores; hasta que esta "exploración de lo exploratorio, experimento de la experimentación" se constituye en una de las principales notas de su estilo. (Esta posición activa de Cortázar se correspon

de con su demanda del "lector activo" y su "ir a contrapelo" "de esos lectores que siempre esperan Veinte años después cuando han terminado Los tres mosqueteros".)

Y ese estilo, ya podemos decirlo, no es una búsqueda "Formalista" desligada de sus otras urgentes preocupaciones (digamos la filosófica y la política). Si en esta presentación sumaria de la teoría del cuento y el para qué del mismo (un para qué que desborda lo literario y se manifiesta a través de un vocabulario vago y ajeno al análisis narrativo) y luego he pasado a lo consciente que él es de la necesidad de una pericia técnica, es porque naturalmente en sus cuentos, en su literatura, están contenidos estos diversos y ahora se trataba de desglosarlos y relacionarlos explícitamente. Y bien que están contenidos pues toda obra literaria, efectivamente, es el resultado de la conjugación de, para fraseándolo una vez más, la existencia de la alimaña, su obsesión en el autor, el deseo de éste de exorcisarla y el logro de todo esto gracias al estilo.

Entre nosotros parece haber muy pocos creadores y lectores sensibles al estilo como estructura original en los dos sentidos del término, en la que todo impulso y signo de comunicación apunta a las potencias extremas, actúa en altitud, latitud y profundidad, promueve y conmueve, trastorna y transmuta -una "alchimie du verbe" cuyo sentido último está en trascender la operación poética para actuar con la misma eficacia alquímica sobre el lector.

("-Yo podría...", CA, p 89)

La suma de lo que es permitido llamar los tres vectores de su literatura: los textos que "nacen de una profunda vivencia", la pericia técnica y el hábito de la búsqueda estética; esos tres integrantes esenciales, decía, producen en consecuencia, además de una obra válida y ejemplar en sus casos más altos, una "literatura futura" en el sentido de Macedonio Fernández. Pero esa nueva literatura (que según Cortázar se acompaña de una nueva ética, nueva filosofía, nueva cosmovisión y nueva realidad política) es apenas hoy, cuando mucho, posibilidad, sospecha y

entrevisión. Tal es el sentido de la entrecomillada otredad ("lo otro", "la otredad") que aparece, llegado el momento, en su obra; indicar con un vacío -esperanzado Cortázar- una radiante presencia futura.

Porque "lo otro", ¿quién lo conoce? Ni el novelista ni el lector, con la diferencia de que el novelista adelantado es aquél que entrevé las puertas ante las cuales él mismo y el lector futuro se detendrán tanteando los cerrojos y buscando el paso. Su tarea es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay ya un comienzo de trascendencia. El misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre entre, intersticialmente.

("La muñeca...", CA, p 122)

¿Cómo contar?

Es menester orientar este "paseo por el cuento" de Cortázar en función de los intereses del presente estudio. Es decir, dada esta postura del autor, ¿cuáles podrán ser sus estrategias narrativas, cuál la conducta de su narrador?

Para ello se requiere volver un poco atrás y recapitular algunos puntos. A lo largo de estas páginas he querido dar a entender la fusión que vida y arte tienen en Cortázar. Cómo esas dos entidades, la "vida privada" y su desarrollo artístico, o quizá más concretamente, sus experiencias culturales, ya sean de autor o receptor, son las dos sustancias que forman la médula de su vivir y que se resumen en una frase suya que es terminante:

entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia

("Del sentimiento de no estar del todo",
CA, p 59)

A partir de ahí él considera la literatura como una empresa, una aventura personal, incluyendo, es claro, el área que nos ocupa:

escribir cuentos.

Por ello es permisible denominar su obra, antes de particularizar en el análisis, una literatura en primera persona. La lectura del arranque de su ensayo "Del cuento breve y sus alrededores" viene muy al caso de lo que aquí se está diciendo:

Alguna vez Horacio Quiroga intentó un "decálogo del perfecto cuentista" cuyo mero título vale como una guiñada de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable: "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".

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma corrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esta noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica. ("Del cuento...", CA, p 105 y s.)

El paso a dar es obvio: preponderancia muy marcada de cuentos narrados en primera persona por el protagonista o demás personajes, y tendencia a los voces de la tercera persona que se encuentran más próximas al centro de la esfera -sic- (narrador con y falso) en desmedro de la lejanía de la voz omnisapiente. En el mismo ensayo Cortázar y Ana María Barrenechea señalan la pista.

Vuelvo al hermano Quiroga para recordar que dice: "Cuenta como si el relato no tuviera inte

rés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste ser uno". La noción de ser uno de los personajes se traduce por lo general en el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno. Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de "Las armas secretas", aunque quizá se trataba de los de "Final del juego". Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probarlo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.

(Idem pp 106-107)

Otra consecuencia posible es distribuir el discurso narrativo entre varios personajes, cada uno con su voz. O sea que el autor puede no conformarse con relatar desde dentro de uno de los personajes (con lo que ya se obtiene que la "esfera" sea producida desde su punto central) sino intentar que varias voces, localizadas todas en el interior por pertenecer a los personajes de la historia, hagan al unísono el cuento, que la esfera emerja desde varios centros, transmitiendo la realidad en bruto de la subjetividad sin medición ni distancia de que habla Sartre (¿Qué es la literatura?, Situations, II.).

También es posible explicar en parte su segunda persona narrativa por este motivo. Habrá cuentos, segunda persona aparente, en que el personaje-emisor interpela directamente a sus lectores (como el caso de "Torito"): es el centro de la esfera (para seguir con la metafórica terminología de Cortázar) pidiendo el ingreso rotundo del elemento terminal y el más lejano del pequeño orden, al lector. En la segunda persona plena ("Usted se tendió a tu lado") el narrador que hasta cierto punto podría decirse que trabaja desde el exterior se afana por entrar en contacto con el centro de la esfera: el (los, en este caso) protagonista. Quiere comunicarse con el punto irradiante de la historia (dejando además al descubierto sus intenciones) y hacer el cuento de regreso.

Por supuesto que lo anterior no agota el campo. Hay varias razones más que lo complementan. A menudo la búsqueda de la "otredad" de Cortázar se expresa en relatos en que los personajes participan de una situación semejante a la de su autor, también ellos en las fronteras entre "esto" y "lo otro". Tales sus cuentos fantásticos, los de experiencias límite y aun los de pequeñas alteraciones sin graves consecuencias pero inquietantes de todos modos. Ahora bien, lo más adecuado y lo más verosímil es que sean precisamente los sujetos mismos quienes reporten su aventura. Así los personajes se encargan, abierta o solapadamente, de la narración. Esto significa, por otro lado, un tour de force del Cortázar escritor al adaptar una y otra vez su voz narrativa al discurso de sus múltiples, diversos entre sí, personajes.

Su hábito de experimentar ayuda a explicar otras peculiaridades de sus cuentos. Los cuentos en segunda persona, los que tienen varios narradores, los que cuentan varias historias, los que cuentan historias extrañas, los que buscan el enfoque más inusitado, etc.; todos ellos corroboran al explorador de lo exploratorio, al experimentador de la experimentación. Lo que adquiere un matiz más relevante si se recuerda que la naturaleza cerrada del cuento es en sí adversa al relato, por ejemplo, de varias historias o con varios narradores. El buen éxito con que él acomete estas incursiones así como lo mucho menos frecuentes que son en la generalidad de los cuentistas, es un dato clave para ubicar a Cortázar en el ambiente literario.

Quizá el lector ha descubierto cómo las ideas del cuento de Cortázar, sus obsesiones, su cosmovisión, han dado con los recursos narrativos que le son fieles; ésa es la pericia técnica de que hablaba.

Una salvedad final a esta "teoría del cuento" en y desde Cortázar: podría argumentarse en contrario el objetivo de esta suerte de profecía a posteriori. El primer proverbio es que ayuda a explicar los lineamientos de los cuentos, es un intento de pos

tular a reserva de su verificación, rectificación o rechazo, el estilo narrativo del autor. El estudio que sigue es, por supuesto y entre otras cosas, una confrontación de tal hipótesis. Más que profecía es, como toda crítica, elucidación a posteriori de la palabra del autor. Esto es un pórtico para ingresar al conjunto de 76 cuentos de Julio Cortázar.

TERCERA PERSONA

NARRADOR OMNISAPIENTE

Empieza, pues, la persecución de la identidad narrativa de Julio Cortázar. El extremo inicial -lejano y hasta desvinculado de sus propios personajes- lo marca el narrador omnisapiente. La lejanidad flaubertiana, quien, ciertamente, todo lo concibe sin crearlo: "Uno de mis principios es que no hay que escribirse. El artista debe estar en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso, para que se le sepa en todas partes y no se le vea jamás." (Carta del 18 de marzo de 1957 a Mlle. Leroyer de Chantepie).

El narrador como una ausencia, como la ausencia capital del texto, pero cuya huella o incisión es el texto todo: de hecho, ésta existe porque el narrador se ha ausentado y, por ello, el espacio entero (el contexto) que le es connatural ha quedado marcado y surge a la vista del lector, inscrito por esa huella. Asencia equivalente a la del esposo en el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz: el bosque o jardín cerrado que es su habitat (utopía doble: lo divino en la tierra, el espacio literario) es aquello que patentiza e incrimina el movimiento de desaparición; el asediante (la esposa, el crítico narrativo, ¿por qué no?) llega cuando el otro se está yendo. Tiene ante sí un bosque de símbolos para, al interrogar a las criaturas, conformar una sintaxis de huellas e inscripciones; recuperar al amado en el orbe de lo imaginario:

¡Oh bosques y esposuras,
plantados por la mano del Amado!
¡Oh prado de verduras,
de flores esmaltado,
decid si por vosotros ha pasado!

Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con presura,
y yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.

Visto así (¿y por qué no?), todo asedio estático es una persecución del (o de un) amado a través de sus huellas. Y todas las figuras o máscaras o personas narrativas de Cortázar son ausencias del autor. Ausencias marcadas. En esto, es evidente que "hay ausencias más ausentes que otras", manos más lejanas que otras en la confección del tejido de símbolos, y otras más cálidas, casi atrapadas en el movimiento de la escritura por lo mucho que se entrometen en el relato; pero esto último será el extremo final del ovillo, y tendrá un nombre: narrador-autor. Aquí, por lo pronto, en este borde inicial del texto crítico, tenemos ya noticia "invisible y todopoderosa", "en todas partes", del narrador que se desescribe: ¿cómo maneja y articula Cortázar su narrador omnisciente?

En BE sólo hay narrador omnisciente en un cuento y, acaso, se le percibe en otro más. En ambos casos, junto a otro narrador que es el principal del relato: la protagonista en "Lejana" y el narrador con en "Omnibus" (también remitido a un personaje femenino). La posición omnisciente es menor y de complemento en ambos casos. Este uso subsidiario y estratégico se corroborará en el resto de la obra cortazariana.

Me detengo ahora en "Lejana". Alina Reyes, la protagonista, lleva un diario y ese texto, que se interrumpe en el clímax para dar paso a la otra voz, es "Lejana" de Julio Cortázar. Con la propia Alina se comunica la experiencia de extrema subjetividad del desdoblamiento de identidad. Nadie como ella misma para guiar al lector en el itinerario que va de Buenos Aires a Budapest y de la sospecha de un doble en algún lugar remoto a la metamorfosis en el otro yo. Cortázar no interrumpe, no comenta ni explica con posibles notas a pie de página o subtítulos -como hacen muchos "editores" de los diarios de sus personajes- el discurso de Alina. Sólo dos intromisiones inevitables: el título y el aviso inicial: "Lejana", "Diario de Alina Reyes".

Esa es la forma intimista como transcurre el cuento. Llega un momento en que Alina sabe con certeza que su doble es una pordiosera de Budapest, refiere en su diario un inminente viaje a Europa para encontrarse con ella.

Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro.

(BE, p 47)

Aquí deja Alina la escritura de su diario (o el autor la invocación y publicación de esa escritura). Lo que sigue, separado por un espacio en blanco, es el final de la aventura contado por la tercera persona.

El relato obtiene con el cambio, más que los efectos propios de la omnisciencia, puesto que hay grandes zonas de ignorancia y "espacios en blanco", la flexibilidad de alternar dos perspectivas. El suspense es el primer efecto específico. El lector había presenciado los hechos desde una cercanía obsesiva donde convive la patología psíquica de Alina Reyes con la posible realidad objetiva de que la pordiosera si sea el doble perverso y fantástico de la buena burguesa porteña. El suspense aumenta con paso seguro: posibilidad de la doble, certeza de ello, identificación de la pordiosera como la doble, decisión de reunirse con ella en Budapest. Entonces el autor deja de contar desde la protagonista para colocarse a una mayor distancia, fingiendo objetividad:

Alina Reyes de Aráoz y su esposo llegaron a Budapest el 6 de abril y se alojaron en el Ritz. Eso era dos meses antes de su divorcio.
(BE, p 47)

Ese narrador "omnisapiente" (o más bien externo) lo dice todo, pero sume al lector en dudas mayores. Alina se casó para poder ir a Budapest, luego regresó. El divorcio inmediato es un

guiño sobre la anormalidad imperante... ¿anormalidad por el grado que han alcanzado los fantaseos de Alina, o anormalidad por haberse abrazado efectivamente con su doble inequívoca? (Años después, en su penúltima colección de cuentos, Cortázar volverá sobre el uso contundente de contar el desenlace exterior de una experiencia humana, ocultando de esa forma la comprensión intrínseca. En "Clone" (QUE) los personajes especulan sobre la leyenda del madrigalista Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa -1560-1613-, sobre un misterio que se nos escapa: "Carlo Gesualdo encontró a su mujer en la cama con otro hombre y los mató o los hizo matar, ésa es la noticia de policía o el flash de las doce y media, todo el resto (pero seguramente en el resto se esconde la verdadera noticia) habría que buscarlo y no es fácil después de cuatro siglos.")

En realidad, la mirada externa hurta el cuento de su cogollo. Es un efectivo anticlímax que resuelve la creciente tensión del diario de Alina. Con el anticlímax se respira para llegar al verdadero final, aunque ya se conozca el hecho externo: el momento en que la reina y la pordiosera se abrazan en la mitad de un puente sobre el Danubio en el frío del deshielo, en una lejana, imposible, ciudad llamada Budapest.

El climax se describe con acopio de ambos narradores. El discurso narrativo vuelve sobre Alina en una tercera persona cercana que equidista de la extrema subjetividad del diario y de la extrema lejanía del "Flash" de las doce y media". Con él se mantienen vivas ambas perspectivas (a elegir por el lector, o a tomarlas ambas) y se consuma la ambigüedad buscada a todo lo largo del relato.

El narrador, ya no omnisciente, tampoco sabe lo que su personaje ignora, no lo dice y tampoco lo puede sugerir: "Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado" Ese tal vez no es una pista que, sabiéndola, oculte el narrador, sino la cifra de su limitación intelectual sobre el propio material. El narrador es una "persona" que "ve" de cerca a Alina Re

la subjetivización de las terceras personas es un paso obligado si han de ser usadas en la crónica y relación de estos casos sub jetivos y extracotidianos.

Siguiendo la esporádica huella del narrador onnisapiente aparece, en un sitio privilegiado, "Continuidad de los parques" (FI). Ahí se cuenta en dos párrafos una larga historia que ocupa gran parte de la biografía de los personajes y los define en su trayectoria personal: en página y media, el triángulo amoroso en el que la pareja amante planea y ejecuta el asesinato del marido sobrante. Con esa vieja situación, Cortázar forja la alegoría del "lector macho" o activo que la entonces próxima Ravuela postularía y de finiría.

El cuento condensa la anécdota en el momento en que un hom bre va a su finca de descanso a leer una novela. Lee que una es posa infiel decide matar al marido. El amante se encargará de ha cerlo: para ello va a una finca adonde el marido se ha retirado a leer tranquilamente una novela. En ese momento el personaje lector sabe que la novela lo contiene y lo apresa en su trampa.

Como se advierte, la anécdota está escindida, hay dos cen tros de narración. Uno es alguien leyendo, el otro es lo que és te lee. Cortázar usa la tercera persona para unir y comunicar a las partes, los parques. La voz uniforme crea el espacio conti nua donde conviven ambos núcleos anecdóticos. Pero el lector real (si así nos podemos llamar a nosotros mismos, no sin vani dad) descubre que no hay escisión. El breve texto parecía haber creado dos realidades -tejidas por un narrador olímpico- y de hecho las ha creado pues así funcionan hasta que el narrador descubre el juego. Inclusive, dentro de un margen estrecho, se puede continuar la lectura de las dos historias puesto que en ningún momento se establece de forma inequívoca la "continuidad de los parques". Lo que se hace es sugerir con descripciones de elementos coincidentes (bosque, casa de campo solitaria, el si llón alto de terciopelo verde); pero la débil posibilidad de las

dos realidades se mantiene objetivamente, aumentando la ambigüedad de este cuento de misterio.

El cuento hace una alegoría del lector: todo gira alrededor del personaje lector. Desde él, las dos historias se jerarquizan con facilidad: una es la "realidad" donde él lee una novela interesante pero intrascendente y otra es la "literatura" o ficción o irrealidad de lo leído. Ante él mismo (y ante nosotros, lectores en el segundo plano que aprenderemos en cabeza ajena), se esclarece e impone la lección de ser un lector pasivo: las realidades se comunican, todo es real, el parque literario desemboca en su propia casa y el asesino -amante de la esposa- está ahí en una extrema demanda de que su existencia intrínseca sea atendida: hay "continuidad de los parques" todo se inscribe en un mismo plano existencial, de realidad innegable y horadado por el misterio de la literatura.

Junto al personaje pasivo como lector, también el narrador queda vulnerado. Este se había presentado en función omnisciente y era el punto de unión entre las dos historias; de hecho él era quien respaldaba y proponía esa lectura. El final muestra un narrador que falla al separar erróneamente las aguas de la realidad fáctica y la literatura y al postular una "continuidad" (el lector y lo leído, y hasta ahí) fallida. Cortázar ha planteado su ceñida alegoría de modo que el descrédito caiga sobre esa actitud facilona de separar lo que, al menos aquí, es un continuo indiviso. Cortázar deja al descubierto las actitudes que acaban en el sillón de terciopelo verde: el lector pasivo y el narrador externo y superior a los hechos ("omnisciente", de no ser porque lo que se demuestra es la incapacidad de conocimiento real de las situaciones íntimas que tiene ese tipo de narrador).

El relato es una petición de principios y actitudes al lector real, una breve alegoría sobre el "mundo Cortázar" y cómo entrar, puesto que los parques son continuos. Pienso que en la imaginable edición de las Obras Completas, los dos párrafos de

este texto deberían ser el pórtico con que se topara el lector; su iniciación a la tónica adecuada. Recordemos que por la misma época Cortázar extremaba su alegato contra la lectura pasiva (o "hembra" como la llamó entonces para luego corregirse por el tinte machista) en las páginas mismas de Rayuela. Se iba del personaje "Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones" a voltear ese sillón a la puerta de entrada, gracias a que ha llegado un autor conmisericordioso de un lector a quien "Casi nadie va a sacarlo de sus casillas" y está dispuesto a hacerle el servicio de una buena acción cronopía.

Hay otros dos cuentos que es provechoso mencionar en este primer estadio de los narradores cortazarianos: "La noche boca arriba" (FI) y "Todos los fuegos el fuego" (TO), ambos posteriores a "Continuidad de los parques", como lo manifiesta desde dentro su actitud narrativa. Se trata, de nuevo, de dos textos con historia es cindida y con narrador en tercera persona para lograr la unidad. Son variaciones y progresiones sobre el patrón sentado previamente.

En "La noche boca arriba" los dos planos se refieren a un indígena prehispánico de la tribu de los "motecas" y a un muchacho de una ciudad actual que tiene una motocicleta para transportarse. Cada fragmento narrativo atiende a uno de los dos, con el mismo grado inicial de "realidad" y de "literatura". Conforme se avanza en la doble narración se va estableciendo la base de que la vigilia corresponde al motociclista, y sus delirios en el hospital (ha sufrido un accidente vial) son, o mejor dicho le abren la puerta, la historia del moteca. La propia palabra ideada por Cortázar (moteca) da la clave del vínculo con el motociclista.

Ambos personajes son la proyección de una misma circunstancia adversa que los asedia: el accidente para uno y la persecución dentro del ritual de la guerra florida para el otro. Ambas

vidas están en peligro debido a un accidente que ha fracturado su rutina estable. La "pesadilla" de la que no puede escapar el moderno motociclista es el sacrificio de que está siendo objeto el lejano y desconocido moteca con el que se ha establecido, por fantaseos parecidos a los de Alina Reyes, una relación de doble y de complicidad. Otra nota que ya se puede calificar de "constante" en Cortázar es la creación de dos realidades iniciales cuyos límites se van derrumbando: lo mismo se percibe en "Lejana" que en "Continuidad de los parques" que en este relato. En realidad, el motociclista encarna frente al lector en el tiempo del cuento el derrumbamiento de los límites, la fractura de lo cotidiano y la emergencia de un reino oscuro que al ser la aventura, también es el peligro de muerte. Su reacción, en el hospital, es resistirse a la "pesadilla", lucha por no estar en ese estadio onírico y procura dormir dándole la espalda o estar despierto: "Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él." Pierde la batalla: "Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar."

Otra innovación -otro límite franqueado por el autor- consiste en la reversión de la vía delirante; el puente, ahora, comunica francamente en los dos sentidos: todo es, ciertamente, una "pesadilla" donde los órdenes se han confundido, lo soñado crece sobre la vigilia y la usurpa de tal forma que ya no se puede dormir de espaldas:

Pero /el motociclista/ oía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le

había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.

(FI, p 139)

Es a través de la tercera persona que Cortázar ha atado la historia del delirio que es dos y es uno; el motociclista accidentado que va a ser intervenido quirúrgicamente y proyecta sus temores hacia el pasado prehispánico de la guerra florida, y el indio cautivo en esa guerra que se sueña conductor de "un enorme insecto de metal" en una civilización, para él, fantástica y delirante. A lo largo del texto se ha acudido al narrador con: él es quien precisamente puede estar con cada uno de los dos protagonistas en su ambigua aventura. Gracias a él se ha producido el cuento del doble delirio equivalente. Y por el doble narrador con se establece el "doble sentido" (en una curiosa vialidad simbólica de motociclistas y motecas) en que se hurga el inconsciente de temores -delirios y pesadillas- que desembocan en la misma "noche boca arriba".

"Todos los fuegos el fuego" (TO) es el tercer cuento del autor con dos historias. Es el punto más alto y osado de esta aventura tanto formal como simbólica. Son, a las claras, dos historias sin dependencia directa entre sí; cada una es su propia "realidad" y su propia "ficción", su propia vigilia y pesadilla: el triángulo amoroso. Uno en la Francia actual y otro en los días del Imperio Romano. El narrador, por su parte, se ha portrechado estratégicamente en una de las posiciones que dentro de Cortázar podemos calificar de omnisciente. Tal vez se ha operado el "retroceso" debido a que este narrador cumple, sin mayores complicaciones, con la tarea descriptiva que aquí se encomienda.

Aun cuando las historias se plantean, desarrollan y resuelven en forma independiente, no deja de haber vínculos entre ellas. El narrador traza dos paralelas que obedecen las leyes de la simetría y equivalencia, tanto en lo anecdótico como en el

sentido de la trama. La red entre las paralelas se teje tanto por el derecho como por el revés. En ambos casos se produce el triángulo amoroso a partir de un personaje que lleva relación estable con alguien de tiempo atrás; pero en la historia romana se trata de una mujer (Irene) y en la francesa de un hombre (Roland). Para los dos su pareja antigua (el procónsul, Sonia) se vuelve un ser fastidioso por su exacerbada posesividad; ahí surge la búsqueda ansiosa de una nueva relación (Marco para la romana y Jeanne para el francés). Y ambos triángulos explotarán, fracturando de raíz la vida de los protagonistas. Tal parece que la idea que origina este cuento es la de mostrar la pervivencia de ciertos problemas íntimos dentro de la cultura occidental, la prolongada relevancia de ciertas figuras del discurso amoroso: amor, celos, indiferencia, soledad, hastio, venganza.

A la relación directa de una anécdota desembocando en la otra de "Continuidad de los parques" y a la relación subordinante con carácter reversivo de "La noche boca arriba", "Todos los fuegos el fuego" responde con el limpio desarrollo de dos historias paralelas y coordinadas. En todos los casos ha sido la tercera persona narrativa el mecanismo óptico para mirar como una las historias dobles.

Los cuentos dobles de Cortázar dan pie para hacer aquí una breve reflexión que aventura su hipótesis. Afirmemos, como punto de partida, que cada cuento incluye y es en sí mismo dos cuentos; tómesese el texto que se tome. Uno proviene de la escritura y es lo que entrega el autor a la imprenta como versión definitiva. El segundo es el que se imagina el lector, la realización anónima e individual que lleva a cabo cada lector real; que coincidirá en grado variable con el modelo. Por lo que se habla de lecturas válidas y de otras infundadas. Y cuentos hay como "Casa tomada" que reclaman su lectura sociológica, psicoanalítica, fantástica, etc. Todas ellas son cuentos del cuento que es "Casa tomada".

En esta situación, los cuentos con doble historia como los que acabamos de ver contienen ya dentro de sí sus dos cuentos básicos. Una de las dos historias será -adelantemos la hipótesis- el cuento y la otra su lectura, la clave que interpreta la historía central según sus propios designios. En "Continuidad de los parques" no hay duda: la historia privilegiada es la del personaje-lector y su lectura (alegórica) es el caso del marido asesinado. Un lector pasivo es como un marido cornudo atacado por la espalda sorpresivamente. Los otros dos relatos son más interesantes y complejos.

Hay, en éstos, una indefinición que abre el camino de la riqueza simbólica mediante la ambigüedad. "La noche boca arriba" propone inicialmente el accidente motociclistico como la historia verdadera y el sacrificio del moteca como su lectura interpretativa: caer de la moto y ser llevado a la sala de operaciones de un hospital es como si a uno lo sacrificaran en un altar azteca; al menos el temor, el riesgo y la "pesadilla" se asemejan en mucho. Pero al final se revierten los planos y el mundo moderno del motociclista se vuelve, hermosamente, "la mentira infinita" con que sueña el indigena. Esta reversión no anula el primer planteamiento, sólo lo niega como único. Ambas historias son realidad y alegoría, cuento e interpretación.

Otro tanto sucede con "Todos los fuegos el fuego", y, si cabe, de un modo más radical. Desde el principio el grupo francés y el romano tienen el mismo espesor de realidad. Inobjeta**ble**mente, cualquiera de los dos triángulos amorosos funciona como proyección alegórica del otro.

También desde esta perspectiva "Continuidad de los parques" ocupa el primer peldaño y es la base firme de las siguientes in cursiones. Tal cosa porque su relación cuento-lectura es unívoca y la mecánica que conjunta las diversas partes es un tanto rigida. "La noche boca arriba" y "Todos los fuegos el fuego" ocupan

un peldaño superior pues además de satisfacer el patrón; el ensamblaje y las relaciones interpretativas son dobles, anécdota y lectura son intercambiables. El reloj se complica conforme se adentra uno más en los casos o accidentes de la vida cotidiana.

Dos cuentos posteriores a los vistos, "Verano" (OC) y "Vientos alisios" (AL), presentan un uso común del narrador onnisapiente. Hay, por principio, cierta comunidad en las historias: dos parejas en las que la intensidad y la novedad del amor se han agotado, dejando una relación de rutina, a medias cariñosa y a medias deprimente. Ambos relatos de la decadencia de la pareja suceden en las vacaciones de verano. En "Verano", Mariano y Zulma reciben el encargo de cuidar a la hijita de un vecino; a esa primera intromisión en su ámbito sucede la extraña presencia de un caballo que inexplicablemente empieza a rondar la casa donde están; hasta el final del texto donde se sugiere la invasión, la entrada del caos en la pareja con ese caballo. Todo ahí se impregna de una violenta atmósfera erótica inexplicable e indomeñable. De hecho, Mariano viola a su mujer en el momento de la supuesta entrada del caballo a la cabaña veraniega.

Si "Verano" es uno de los cuentos de invasión dentro de Cortázar, "Vientos alisios" lo es del juego (ya se irán aclarando estos tipos narrativos); el juego como acto irreversible dotado de fuerza vital. Vera y Mauricio legislan maritalmente sus vacaciones en una playa africana; jugarán a que son desconocidos -en la misma playa- y cada uno tendrá sus vacaciones y amores por separado, aunque contiguos.

Lo fijaron contando con los dedos: irían separadamente, uno, vivirían en habitaciones diferentes sin que nada los impidiera aprovechar del verano, dos, no habría censuras ni miradas como las que tanto conocían, tres, un encuentro sin testigos permitiría cambiar impresiones y saber si valía la pena, cuatro, el resto era rutina, volverían en el mismo avión

puesto que ya no importarían los demás (o sí, pero eso se vería con arreglo al artículo cuatro), cinco. Lo que iba a pasar después no estaba numerado, entraba en una zona a la vez de cidida e incierto, suma alcatoria en la que to do podía darse y de la que no había que hablar.
(AL, pp 25-26)

"Suma alcatoria": el final de las vacaciones, que es el de senlace del cuento, no es otro, presumiblemente, que el suicidio de la pareja por medio de narcóticos y whisky a partes iguales.

En ambos relatos hay un narrador que apoya su perspectiva de tercera persona en una cierta distancia media desde donde se domina el paisaje humano; es por esto que ha lugar la denomina ción de omnisapiente al referirse al narrador, ese es su modelo que sigue y aprovecha. El narrador observa el final de esas pa rejas desde una recatada distancia, la suficiente como para se guir los hechos y comprenderlos en términos generales (el lector queda, por su parte, provisto de los materiales para ahondar más y "escribir" la cara íntima del texto). Esa distancia también fa cilita la observación e inclusión en el cuadro de los personajes secundarios que se comportan como elementos catárticos respecto a la pareja base. Inclusive, el reticente desenlace de los torna dizos "Vientos alisios" se narra desde la otra pareja (Anna y Sandro) que adivina y casi reclama el suicidio de sus amantes fugaces.

La distancia media en que ha sentado su plaza el narrador es lo idóneo para atrapar, en ambos cuentos, a la pareja protagóni ca. Así como en la historia ellos no pueden oponerse a un hecho externo y mayor que los lleva a la destrucción -porque ese desa juste se engendra desde el interior, claro-, el narrador repro duce esa carencia de libertad y de respuestas constructivas al fijarlos desde fuera con su escritura. El escribe, con un cuento más de sugerencia que de desenlace explícito, el epitafio de las parejas. Al hacerlo fija el caso, en Cortázar, de las relaciones amorosas en declive.

La posición del narrador ha permitido, además, la ejecución de ciertos experimentos formales que buscan dar la situación de bulto de los protagonistas. Ellos son el diálogo de los personajes sin ninguna marca tipográfica (comillas, guiones) inserto en el discurso del narrador como parte de su mismo flujo verbal; el paso de unos personajes a otros sin quebrar aquí tampoco la continuidad del punto de vista, de tono más o menos intimista, y la creación de una figura donde un grupo humano traza su destino colectivo más allá de sus integrantes tomados como individuos in dependientes.

En ambos relatos todo ello -los experimentos, la figura de la pareja desgustada que se destruye, la del cuarteto amoroso- se rige y escribe por un narrador que atrapa a sus bichos humanos en una encrucijada del amor y los provoca a que dibujen, con pureza y arte, sus movimientos en las páginas que de este modo van dando un cuento geométrico, particularmente atractivo para alguien que llegue y lo observe desde una distancia prudente.

Ya he ido sugiriendo que no se puede ser muy riguroso cuando se habla de narrador onnisapiente en Cortázar. Se trata de una categoría, de un punto de referencia para delinear sus actitudes como narrador que observa el mundo y escribe una obra que, en la "transcripción" de ese mundo, recrea y reinventa el punto de partida. Es de Pero Grullo advertir que esta categoría teórica -como cualquiera de las subsiguientes que usaré- pertenece al ámbito de los modelos y no al de las concreciones individuales. En particular, la concreción o distorsión a que somete Cortázar esta categoría estriba, fundamentalmente, en servirse de ella como de una perspectiva capaz de mirar el cuadro -el cuento- de conjunto desde una distancia media. Un narrador externo y superior (como la indicación que en una filmación se pudiera hacer para el desplazamiento de cámara) que goza de flexibilidad para acercarse cuando le convenga y alejarse de los personajes o situaciones cuando desee continuar el relato general en su linealidad inme

diata, o cuando busque efectos propios de la sugerencia y el enigma.

"Pesadillas" (DE), es otro de los pocos casos en que el narrador se vale de la omnisciencia como principio narrativo. El cuento versa sobre el conjunto de acontecimientos sucedidos a una familia porteña mientras el país tiene su mundial de fútbol ARGENTINA 78. Los hechos abarcan la participación política clandestina de Lauro, el hijo, que concluye con su desaparición y con la irrupción policiaca en el hogar (feroz caballo blanco que les echa a perder sus vacaciones por control remoto); a ello se complica y enlaza el prolongado estado de coma de Mecha, la hija, como resultado de "un proceso viral complejo". Todo lo cual representa en un determinado marco al pueblo argentino padeciendo la dictadura militar.

El narrador se define como omnisapiente gracias a su elasticidad para ubrir (en el sentido reporteril) los acontecimientos hogareños desde una perspectiva múltiple. Es un narrador que se remite a todos los personajes involucrados, un versátil narrador con: padre, madre, Lauro, Mecha, doctor Raimondi y enfermera. Todos llegan a ser el personaje junto al cual está el punto de vista y, por ello, todos son protagonistas (coprotagonistas) de los sucesos sociales y literarios. Hay, pues, un narrador intersubjetivo que refiere los deseos, inquietudes y temores del grupo familiar (el cual es el grupo por antonomasia en Cortázar, la imagen básica de las relaciones humanas). El grupo vive dentro de una realidad que al circunscribirlo y dominarlo marca lo que ha de suceder a la pequeña célula. El exterior trae la realidad colectiva que horada al grupo indefenso; débil núcleo que nunca acaba de entender lo que pasa y, menos, a formular una "logística defensiva".

El narrador produce la argamasa verbal que contiene el edificio de la familia. Traduce en términos literarios la situación, los acontecimientos y el estado emotivo. Para ello, tran

sita de la proximidad de un personaje a la de otro, cruzando las líneas de mentalidades e intereses diversos según se trate de uno y otro miembro familiar; pero todos están tejidos por las líneas entrelazadas del cuento que están viviendo y que para todos es el mismo, la misma pesadilla con diversas denominaciones: angustia, temor, desolación.

El trabajo anímico reporta al lector el estado anímico total y global a través de sus acercamientos a la emotividad de todos los miembros del clan Botto. Se refiere hasta la reiteración un clima de angustia, una colección de "pesadillas". Los diálogos van en el mismo sentido. Hay, en efecto, una gran cantidad de conversaciones (más que en un cuento promedio de Cortázar), todos los personajes hacen efectiva su condición de dialogantes y el narrador da la bienvenida a ese material en su argamasa. Lo reporta en su prolijidad valiéndose de diversas estrategemas tipográficas: las comillas dentro de un párrafo de narrador, los guiónes tradicionales e inclusive la inserción directa de las voces sin marcarlas tipográficamente. Todo ello vigoriza la sustancia verbal del relato como un todo múltiple orientado a recrear ante el lector un estado de las cosas y los seres: ARGENTINA 78 (desde Cortázar, claro; desde la inventada y totalmente verosímil familia Botto, claro).

El estilo Botto: una familia en la que todos sus miembros -incluido el cronista- logran enmarcar sus personalidades diferenciadas -en lo lingüístico por idiolectos exclusivos a cada uno- dentro de una comunidad estilística y vivencial: un tono, un habla colectiva que es la de esa familia particular -y todas las familias poseen su marca, aunque padres e hijos, maridos y mujeres vayan por distintos caminos- y que es lo que mejor comunica el denominador común anímico.

Señalo, por último, que el narrador no usa en ningún momento otras posibilidades de la omnisciencia fuera de la multiplicidad englobante ya señalada. Sobre todo, no se acude a ninguna

lucidez total para "explicar" el cuento en una suerte de psicología que echaría abajo el edificio de la angustia familiar. Se trata, como siempre en Cortázar, de entender empáticamente y desde la raíz pulsional.

NARRADOR CON

"El idolo de las cicladas" (PI): El cuento narra, en el primer nivel de relaciones de los personajes, un triángulo amoroso que desemboca en homicidio; pero el detonador yace en una capa más profunda del comportamiento humano y que apela a experiencias mítico-antropológicas. El rioplatense Somoza junto con sus amigos Morand y Thérèse (pareja parisina, presumiblemente) encuentra en alguna isla griega una estatuilla de valor y significado arqueológicos. Durante el viaje se advierte cierta atracción de Somoza hacia Thérèse, pero el triángulo no se consolida pues al regreso a París ella no asiste a las citas de los dos amigos. Al mismo tiempo Somoza va intensificando su convivencia con la figura del idolo, en búsqueda de la cultura que lo produjo y ha quedado -aparentemente- clausurada. Morand no participa de la evocación antropológica del argentino. La relación entre ambos se va haciendo tensa. En ese clima y dos años después del viaje a Grecia, los tres personajes se reúnen para rematar su historia (para que se haga el cuento): un homicidio en el nivel del triángulo amoroso y un sacrificio humano en el terreno mítico.

La historia se contempla desde la perspectiva de Morand. Un narrador con que refiere la progresión trágica de los hechos. Morand es, como lo querían "Continuidad de los parques" y Ravuela, el idóneo espectador activo del delirio de Somoza. La base narrativa es una tercera persona con dos variantes: una primera variante con Morand cuando el propósito es ir entendiendo desde una óptica subjetiva los hechos de Somoza a Thérèse y a ciertos ritos de la Grecia preclásica; y, en segundo lugar, una óptica de contrapunto de nuevo dada por un tono de raigambre omnisciente cada que el relato se propone la enfrentación directa con Somoza. Es curioso -y acertado- el mecanismo ideado aquí: El narrador de contrapunto subraya su lejanía dado que su discurso es una intermitencia en el hilado central que establece la mirada desde Morand, el amigo más próximo del delirante Somoza -y su

rival amoroso-. Con ello se finca el intento de comprensión narrativa del cuento: entender y registrar una serie de acontecimientos de anormalidad progresiva por parte de un argentino en Europa, que la comprensión vaya desde una perspectiva interesada (desde la más interesada) y que los hechos culminantes se referirán desde una lejanía incapaz de descifrar el lado íntimo de Somoza... precisamente como cuando alguien enloquece frente a nosotros (o frente a Morand): la inquietante observación del suceso externo sin auxilio de lógica alguna (la del sujeto, la del psicólogo, etc.) que lo codifique.

De esta manera el cuento abona el desconcierto y el temor que surgen al observar el desarrollo de Somoza: comprendemos con la angustia de Morand la locura de Somoza. Sobran las peticiones explícitas del narrador: "Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable..."; pero en el mismo movimiento se deja al descubierto la preocupación racionalista de Morand, la posibilidad de falsear la experiencia de su amigo al traducirla a un lenguaje lógico...

... Somoza no empleaba jamás ese vocabulario; lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreductibles. Ya por ese entonces había empezado a trabajar torpemente en las réplicas de la estatuilla; [...] la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (no eran sus palabras, pero de alguna manera tenía que traducirlas Morand cuando, más tarde, las reconstruía para Thérèse). Contacto que, como acababa de decirle Somoza, había ocurrido cuarenta y ocho horas antes, en la noche del solsticio de junio.

-Sí -admitió Morand, encendiendo otro cigarrillo-. Pero me gustaría que me explicaras por qué estás tan seguro de que... Bueno, de que has tocado fondo.

-Explicar... ¿No lo estás viendo?

Somoza ha devenido la otredad del centro Morand: América frente a Europa, la locura frente a la razón, el artista frente al hombre cotidiano; todo condensado en la figura del rival amoroso, del bárbaro raptor que, al pretender llevarse a su mujer, trastoca el orden habitual e impone (o propone, al menos) un nuevo sitio antropológico:

-Es tan sencillo -dijo Somoza-. Siempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los ecos, fueran culpables de ese error. Pero nada importa ahora. Mira, es así.

(FI, p 66)

El azaroso encuentro de una estatuilla griega y la posibilidad de un triángulo amoroso, hechos que aunque no sucedan todos los días sí pueden insertarse sin mayor violencia en el flujo cotidiano, han desembocado en la fractura de ese orden usual. Morand y el narrador a su lado forman el doble sujeto sorprendido por adónde "el otro" (casi un "otro yo", un doble, por la amistad anterior que, según se entreve, los unía) ha llevado esos frutos del azar. Se está ante lo impredecible en pleno. El reto es entender y actuar: Morand -la razón desrazonada- es tan brutal como "el otro": Mata a Somoza con el hacha con que éste, presumiblemente, iba a realizar un sacrificio humano de unión en homenaje a "la Múltiple", la diosa griega; Morand, al matarlo, toma su lugar y espera ritualmente a Thérèse, su mujer, como lo hubiera hecho Somoza en ese momento de desenlace.

El narrador con posibilita el franco juego de comunicaciones y contagios. Se empieza por una cercanía entre el narrador y Morand y por una amistad entre el francés y el latinoamericano. Por un lado, pues, se da el contagio entre lo que Morand contempla y lo que el narrador transcribe, y por el otro, entre lo que

Somoza "busca" y lo que Morand sigue desde una distancia (en sus orígenes) prudente. Conforme se avanza en la relación de los hechos que forman la anécdota y en la compenetración en la psique de Somoza, el cuento se va impregnando de la lógica aracional del sudamericano: el desenlace es un Morand convertido al culto bárbaro de la diosa, en complicidad con el narrador que ha ido con él hasta ese punto.

El cuento ha pasado de un estado de orden a su descomposición y a la imposición del orden adverso, el cual empezó siendo un elemento perturbador. Tanto la conducta "francesa" de Morand como el discurso "aristotélico" del narrador han sucumbido y acaban por esclavizarse al sistema de conducta y de referencia verbal de la "zona oscura" designados por Somoza.

Por otro lado, aquí se cumple otra lección sobre narrador no fidedigno en Cortázar: la operación de la lectura de este relato venía avalada y confiada a una tercera persona adherida a Morand (estilo indirecto libre), tal era la perspectiva para comunicar la sorpresa y el desequilibrio originados por Somoza; pero Morand, de quien el narrador es portavoz y cómplice, resulta ser el asesino... el hombre probo se ha desquiciado y hemos confiado en un asesino pasional como guía en este caso. El desenlace de "El ídolo de las cicladas" es uno de los grandes momentos de Cortázar; imposible transcribir aquí la tensa secuencia final, desde la última visita de Morand a Somoza hasta el extenso párrafo final. Remito, por ello, al lector a ese momento climático en Cortázar que se suspende (pues no concluye, no cierra sus fauces) cuando la incauta Thérèse va al encuentro de Morand en quien finca (como hasta aquí lo había hecho el lector de estos otros parques de delirio continuo) su confianza... un Morand que "apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo del hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona."

La "Historia con migalás" (QUE) evocará 24 años después una de las líneas de trabajo presente en "El ídolo de las cicladas"; línea que se muestra como una de las preocupaciones recurrentes del autor. Se habla, aquí, de dos muchachas de vacaciones en una playa semidesértica. En un momento dado llega otra pareja femenina al bungalow vecino. La conducta diurna de las recién llegadas no presenta anomalías, pero de noche la pareja observadora intuye voces y movimientos que no combinan con las inofensivas vecinas (todo lo cual se asemeja a Rear Window -La ventana indiscreta- la película de 1954 de Hitchcock, otro autor del misterio en lo cotidiano con quien sería muy provechoso y revelador comparar esta vena cortazariana).

El cuento acude, comprensiblemente, a la primera persona plural: las dos muchachas husmeando a las vecinas y conjeturando sobre el misterio que tienen enfrente (lo que también se configura en Hitchcock: el pulcro ciudadano involucrado con el misterio -policíaco- del "otro" que está enfrente, el prójimo próximo que diría la Biblia). De una manera acaso demasiado visible se tocan los problemas de la zona diurna y la nocturna que la desordena y contagia. Este relato es lamentablemente más esquemático y visible (que no todavía previsible) en su planteamiento de la angustia como fruto del mero hecho de constatar la presencia "oscura" y sentirse marcado por tal emergencia. Finalmente, se repite el triunfo de la zona oscura cuando las observadoras se deciden a meter sus narices en el bungalow vecino (misma consecuencia a la que llegan los fisgoneos de los protagonistas indiscretos que han asistido a un crimen desde su ventana hitchcockiana); el cuento se suspende cuando ellas, de noche y en la playa, dan su paso a lo desconocido.

En la norma que establece el autor en su uso del narrador con, "Los pasos en las huellas" (OC) es un caso extraño debido, paradójicamente, al uso tradicional del sujeto narrativo. El aviso

preliminar coloca al lector ante un relato de corte decimonónico; añeja búsqueda caracteriológica apoyada en un narrador fidedigno, un hábil guía en los meandros psicológicos del protagonista "retratado".

El crítico argentino Jorge Fraga emprende el estudio del epígono modernista llamado Claudio Romero; al cabo, la disciplina académica del primero lo lleva a escribir la "Vida de un poeta argentino". Al revalorar al biografiado, Fraga cosecha los frutos de que estaba ansioso como el Premio Nacional, una agregacia cultural en Europa y la fama entre los colegas y el público mayoritario. Según el uso cortazariano, el cuento se construye como un juego de equivalencias que se reflejan y afectan mutuamente. Si el crítico pone sus pasos en las huellas del poeta, el narrador hace lo mismo al ir con el crítico. Cada quién detrás de su presa y prójimo humano (que se dedica a la literatura) repitiendo el ancestral proceso de comprender las motivaciones íntimas de un determinado personaje que se ha revelado atractivo.

Después del triunfo de la "Vida..." aparece una pieza más: la carta que descubre a Romero como el reverso infame de lo que Fraga había propuesto para mutua gloria farisea. Cuando ese rosebud surge en la trama del relato, ya Fraga es Romero y su vida repite los pasos de la de aquél al pasar de una larga época anodina al tardío reconocimiento público para desembocar en un descalabro repentino y decisivo.

Todo, además, se juega con palabras. Es una obra verbal la de Romero, como lo es la del biógrafo, quien se acerca, además, por las palabras semiocultas del poeta como son los textos perdidos en hemerotecas, correspondencia personal, documentos circunstanciales, etc. Es una pieza verbal la que destruye el sueño de la "Vida...": una carta íntima de Romero a la amante que ha (aun que suene a melodrama o tango) prostituido. Y todas esas palabras —la última carta incluida— fracasan y mienten inevitablemente en tanto huellas fidedignas del paso humano. Escribir, en este

cuento, es no poder encontrar la verdad; es un Romero y es un Fraga usando la literatura como un instrumento del bienestar personal en términos de buen burgués. La literatura (con 1 ma yúscula, creo) es implacable en su némesis final: ni el poeta ni el crítico se mantienen en su frágil pináculo y su obra -todo parece indicar- se ahoga en la mediocridad.

El siguiente escritor a sentar en el banquillo de los observados, en esta lección de Cortázar, es el propio narrador: ¿qué pasa con él? La interpretación de su conducta y consecuente destino final es -a diferencia de la de sus colegas ficticios- ligeramente ambigua. Por un lado, el narrador se contrapone a los escritores ficticios: él no manipula la escritura de modo mezquino, no la prostituye como el poeta a la amante ni la aprovecha en el arribismo social como el crítico. Por lo tanto, sugiere el relato, su ejercicio se ve recompensado en el terreno literario del que nunca ha salido: el narrador triunfa al armar un discurso que obtiene la verdad asediada (conducta, móviles, moral interna de Fraga-Romero) y se consuma un buen relato.

Pero el texto no se detiene, todavía no, en esta casi evidente moralidad de los usos estéticos. Aunque la lectura da la impresión de que podemos ampararnos en el narrador, dada su probidad ética y eficacia literaria, nada obstaculiza que el movimiento de desconfianza que al cabo se corrobora continúe hasta engullir al narrador. La fidelidad al espíritu de la letra inscrita por el narrador pide que ahora se sospeche de éste, ¿por qué no buscarle su zona oculta, su espacio de infidelidad moral-literaria?

Lo que entrega el narrador se convierte, razonablemente, en versión de los hechos y deja de ser texto definitivo. La breve intervención del cuarto escritor (los tres iniciales son Fraga, Romero y el narrador) parece rubricar esta lectura de búsqueda o desconfianza continua. En efecto, Cortázar (o el narrador-autor,

para ser estrictos y multiplicar todavía más las máscaras y las palabras) hace una declaración clave en su aviso inicial; no se trata nada más de un superfluo coqueteo:

Crónica algo tediosa, estilo de ejercicio más que ejercicio de estilo de un, digamos, Henry James que hubiera tomado mate en cualquier patito porteño o platense de los años veinte.
(OC, p 23)

Las palabras por escribir -se trata de un aviso inicial- son indefectiblemente los pasos en las huellas de lo que otro -aun que se redacte una autobiografía, ya se sabe- ha vivido en un tiempo y espacio que las letras no asirán. Huellas, apenas, que propondrán un sentido de los pasos de la vida; una primera batalla que librar (anterior a la relativamente más sencilla investigación hemerográfica de los Fraga) con y contra la propia lengua, que tal vez sí se domesticará hasta ser un instrumento útil en la reconstrucción de los pasos, pero que nunca será un instrumento mecánico y confiable. Como también lo patentizará Bruno, el biógrafo de Johnny Carter ("El perseguidor"), es epistemológicamente imposible escribir "Vidas" redondas y lapidarias: se pergeñan, en cambio, "estilos de ejercicio" que asedian el lado íntimo de esos personajes inventados o verdaderos, verosímiles o inciertos; huellas, pasos... todo es literatura y silencio.

"La isla a mediodía" (TO) aparece como el paradigma del narrador con en los cuentos de este autor. Con lo hasta aquí revisado, se va haciendo claro que el narrador elige con plena deliberación sus casos u objetivos literarios. Escoge y privilegia personajes en apariencia normales, pero provistos de cierta singularidad (a veces muy espectacular, como en Somoza, y otras casi indiscernible como en las fisgonas de la playa solitaria) que los acaba de extraer de la norma y los revela en su excentricidad del todo provechosa para el recopilador de estos casos morales y literarios. A menudo esos personajes, como el steward Marini de "La

isla a mediodía", definen su singularidad por una huella, por un vacío significativo: la carencia. Un algo más o menos difuso que falta en estos seres y ellos buscan como pueden. Ya entonces se apartan de la rutina urbana (pues se trata de pequeñoburgueses que en mucho tienen que ver con nosotros, lectores inmediatos y previsibles del cuentista) y su vida conoce un autoexilio del ánimo colectiva que los comprende.

Es Marini soñando con exiliarse a una isla egea que no aparece en los mapas de la línea aérea para la cual trabaja:

y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espejo azul.

(TO, p 122)

El narrador elige en ese instante (o queda imantado por) los Marini que desean su isla-tortuga; inicia su relato a una distancia media desde donde maneja con discreción los datos íntimos del personaje. Pero el cuento lleva su marcha y el narrador se monta a ese tren, no lo conduce. En realidad, la mayoría de los relatos de Cortázar empalman los tiempos de la narración y lo narrado, de forma que el efecto de la lectura es el de que algo está sucediendo en el presente literario. El narrador es el personaje que observa aquello casi en una contigüidad física con los sucesos, y nosotros leemos la transferencia verbal directa de lo que él observa a través de su ventana indiscreta. El narrador (ahora sí con cierta diferencia de Hitchcock) fisgonea y se interesa en un protagonista del que se vuelve cómplice a medias silencioso y a medias locuaz.

De suerte que si en los primeros párrafos de la relación prodominan las frases narrativo-descriptivas, hacia el final imperan las largas frases emotivas y líricas: el narrador que estaba junto

a los hechos exteriores de Marini, se coloca junto a sus reacciones anímicas. Se triangula el complejo personaje-narrador-lector y Marini llega, jubiloso, a su isla a mediodía. Confróntese el inicio del cuento:

La primera vez que vio la isla, Marini estaba cortesmente inclinado sobre los asientos de la izquierda, ajustando la mesa de plástico antes de instalar la bandeja del almuerzo. La pasajera lo había mirado varias veces mientras él iba y venía con revistas o vasos de whisky (...)

(TO, p 117)

con el final:

(...) y era como una boca repugnante que llamaba a Marini, lo arrancaba a su pequeña felicidad de tan pocas horas en la isla, le gritaba entre borbotones algo que él ya no era capaz de oír. A toda carrera venían los hijos de Klaios, los muchachos rodeaban el cuerpo tendido en la arena, sin comprender cómo había tenido fuerzas para nadar a la orilla y arrastrarse se desangrándose hasta ahí. "Ciérrale los ojos", pidió llorando una de las mujeres. Klaios miró hacia el mar, buscando algún otro sobreviviente. Pero como siempre estaban solos en la isla, y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar.

(ibid., p 127)

Del tono informativo y unívoco, se pasa a otro ambiguo, poético y alegórico. Como casi siempre en el autor, se empieza por una situación concreta y "normal" para rematar en una situación extraordinaria y ambigua que queda más sugerida que descrita. Final abierto, como es costumbre decir, pero abierto porque el narrador ha asistido al personaje a y en su tránsito inusitado al otro lado de la vida. Los lectores atisbamos desde muy cerca (aunque de "este lado"); adivinamos el paisaje conquistado por los Marini, Advertimos que eso es posible porque el narrador está exactamente

en la línea divisoria: junto al personaje y a nuestro lado; el único puesto posible para observar a aquél y contarnos a nosotros la historia.

En "La puerta condenada" (FI) se plantea el mismo pacto entre el narrador con y el protagonista. El narrador acompaña y conduce a Petrone a su "experiencia límite"; Petrone es un equivalente más cotidiano y terrestre de Marini, otro hombre de paso: un viajante de negocios. Como Marini, también queda ante la posibilidad de un tránsito a otra condición existencial. El narrador ejecuta su doble operación de crearlo con sus palabras y (o de) testimoniar su pequeña aventura. Petrone se enfrenta a su puerta condenada y con su "fuga en plena noche" se completa el cuadro de opciones ante las otredades que emblematizan estos dos personajes de apellido italiano: decidirse a desembarcar en la isla de lo desconocido, como Marini, o, como Petrone, alejarse del umbral que se ha entrevisto, cancelar la fractura que se había abierto en lo cotidiano. Y en ambos casos, un narrador en el filo del pasaje. Contándolo todo.

En la bien tejida fábula que es "No se culpe a nadie" (FI) el narrador se apega todavía más a su personaje. La situación básica es equivalente; un hombre común y corriente (suponemos) que por un acto rutinario llega al acontecimiento inusitado que lo enfrenta a la muerte. Se trata como es bien sabido, del acto de ponerse su pulóver azul; Cortázar obtiene aquí una pequeña fábula de absurdo y terror dentro del ritmo apacible de la vida diaria. Ponerse el pulóver es arriesgarse a enredarse dentro de él y manotear peligrosamente a una altura de doce pisos. Especie de Harold Lloyd de humor negro y sin final feliz.

El narrador también se enreda más de cerca con su personaje. La distancia usual hubiera vuelto inverosímil y "jalado de los pelos" el relato. Con el gran acercamiento, en cambio, se vuelve

comunicable el frenético desquiciamiento que padece el personaje. Es así que se puede coincidir con el personaje en que lo único deseable a toda costa es que se libere de su pulóver azul, aun si el suicidio es la puerta de salida...

y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos. (FI, p 17)

El narrador con mira para que nosotros percibamos esos casos extremos que saltan del interior rutinario y lo redefinen. Ese narrador, además, deja siempre al lector en la bisagra del orden y el desorden que han abatido sus fronteras, en la escisión por la cual ya no son entidades yuxtapuestas de carácter hermético. Escisiones imprevisibles, como cuando se mira una isla cientos de kilómetros abajo o un llorido inexplicable se escucha detrás de una puerta condenada, o hasta cuando uno se protege del frío con el pulóver azul (pues "El frío complica siempre las cosas"). Un narrador que suspende sin terminar su relato cuando se ha evidenciado el paradigma de elecciones para el protagonista: Marini o Petrone, aceptación o rechazo drástico del accidente. Momento en que el lector puede, bajo la máscara del sujeto ficticio, decidir y apostar por una u otra cara de la moneda que ha quedado suspendida al vuelo del relato.

Con "Los amigos" (FI) -fábula sin moraleja más que cuento- se introduce la variante inusual de que el narrador vaya con el protagonista hasta el "final del juego", precisamente. El caso se centra en los preparativos que Beltrán hace para asesinar a su antiguo amigo Romero, por órdenes del jefe de su banda. El narrador llega, en este caso sí, al otro lado de la anécdota. La muerte se cumple; pero de nuevo surge la ambigüedad sobre lo contado. El narrador no busca explicar los hechos (más bien parece apoyar la ambigüedad), sólo ofrece al lector la posibilidad de formular 16

gicamente las dudas: ¿se trata de gangsters ajustándose cuentas o son bandas políticas? ¿Cuál fue concretamente la amistad o relación que llevarán Beltrán y Romero? ¿Cómo resiente Beltrán haber matado al ex-amigo? En forma semejante al escueto párrafo informativo de "Lejana", tenemos todos los hechos externos, pero el registro cumplido de cabo a rabo no lo es todo si carece de la búsqueda interior que explique o especule qué ha pasado "por el lado de adentro".

A su vez, la variante de "Clone" (QUE) consiste en la proximidad extrema del narrador que se remite, además a todo el grupo humano que participa de la trama. Es un registro desde la cara interior que con frecuencia se involucra tanto con el grupo de cantantes entre los que sucede el cuento que permite la entrada de la falsa tercera persona y de una alta cantidad de diálogos; ambas puertas abiertas por el narrador con van en sentido de que ingresen a su texto las hablas de los personajes, ya sea como diálogo o mimetización en falsa tercera persona.

En realidad, el aparato narrativo se ha adaptado al compromiso de hacer el cuento de una experiencia "clone" o colectiva a partir de una flexibilidad que permite una perspectiva cercana a todos los miembros del grupo de cantantes que interpretan los matices del principio de Venosa, Carlo Gesualdo...

éramos un clone, ¿Un qué? (Paola). Yo te entiendo, suspira Lucho, es cierto, es cierto, el canto y la vida y hasta los pensamientos eran una sola cosa en ocho cuerpos. ¿Como los tres mosqueteros, pregunta Paola, todos para uno y uno para todos? Eso, m'hija, concede Roberto, pero ahora lo llaman clone que es más piola. Y cantábamos y vivíamos como uno solo, murmura Lucho (...)

(QUE, p 93)

El narrador, se ha visto, salta de uno a otro, dibuja el périmetro colectivo, da rienda suelta a las voces de los personajes;

con él se consolida la "experiencia clon". Ocho personajes dentro de los cuales surge un triángulo amoroso que los afecta a todos como miembros del coro y como individuos. Al igual que en "Los amigos" el narrador llega hasta el final de la historia, del otro lado de la perinecia; como en ese cuento, es un final destructivo. La gran diferencia es que se ha contado la crisis desde su íntimo temblor, para ello se requirió un narrador capaz de oscilar (o temblar) entre los ocho sujetos humanos estremecidos por el suceso.

En Deshoras (1983) aparecen dos relatos que reiteran el uso que Cortázar ha dado a este narrador. "Fin de etapa" hace la crónica de una solitaria vacacionista (otra vez el tiempo especial de las vacaciones como puerta a la otredad) que llega a un pueblo perturbador de tan tranquilo (la vida es una intranquilidad, un sistema de accidentes, parece decir el autor, y cuando todo está en paz, eso también es un accidente). Hay una exposición plástica de un autor local en una casona que seduce grandemente a la muchacha... "era absurdo haberse interesado hasta ese punto por el hiperrealismo o lo que fuera de ese pintor ignoto". No sé si Cortázar, cuyo interés por la pintura se patentiza en numerosos textos -la mayoría contenidos en Territorios-, estuvo en algún momento frente a los cuadros de la mexicana Magali Lara que, sin ser hiperrealistas, corresponden en gran medida a lo que con razón inquietara a la vacacionista cortazariana: representaciones de cuartos semivacios donde los objetos habituales -mesas, sillas, ceniceros- son la única presencia, huella perversa, en ocasiones vampírica, de los pasos humanos de seres que no están ahí. Especie de Pompeya doméstica donde se fosiliza la angustia nuestra de todos los días.

El narrador va al lado de la protagonista. Asiste al encantamiento que le provocan los cuadros, hasta que ella misma se pase al otro lado de esa obra plástica donde todo está quieto, encantado.

Diana, la muchacha, encarna la entrega franca a la otredad que tanto obsesionara a Cortázar. Otredad que se presenta como una suave pendiente de apatía y abulia donde Diana se pierde a sí misma. "Curioso que vivir pueda volverse una pura aceptación" concluye la protagonista en su indolencia. "Fin de etapa" que suspende y anula la raíz emotiva de Diana. Hay un doble juego de representaciones plásticas: las escenas del deambular de Diana y los cuadros hipnóticos. Cuadro a cuadro, escena tras escena, el narrador produce el relato plástico de cómo Diana se vuelve fantasma de sí misma en el pueblo vacío de la inusitada e inverosímil exposición de cuadros de cuartos deshabitados pero hollados. Última imagen: la mujer yerta (la que todavía no ha ingresado a la obra de Magali Lara, tan afín a esta silenciosa fantasmagoría):

Esa mujer /el personaje del último cuadro, pero también Diana/ estaba muerta, su pelo y su brazo colgando, su inmovilidad inexplicablemente más intensa que la fijación de las cosas y los seres en 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 y las galerías.

(DE, p 30)

De paso, este "fin de etapa" ata cabos del desarrollo contenido en otros relatos. Hay una atracción explícita del autor por cierto tipo de espectáculos y actividades artísticas. Son las presentaciones misteriosas que ostentan una clandestinidad a la Morelli; ahí llega un "desprevenido" espectador que padecerá una so terrada aventura. Esa aventura es el eje del cuento; el inevitablemente activo espectador va hilando a ciegas sus pasos -el narrador con él, sin otro ovillo que la errancia aventurada de su héroe secreto- por un teatro o galería que en realidad es un so lapado laberinto a media ciudad (un teatro del horror, a lo Fu Manchú o Farabeuf). Como si un sensible sistema eléctrico se hubiese activado con el peso de las pisadas del visitante, éste se adentra en una trampa que por fuera es un concierto ("Las ména

des") o una función de cine ("La Banda") o una representación teatral ("Instrucciones para John Howell") o, como en este caso, una improvisada galería de provincia.

Una entidad vampírica que nunca enseña la cara después de arrojar la red está detrás de esos fosos que ponen en jaque la vida del visitante y lo orillan a un juego desigual; el visitante -que protagoniza el cuento al ser la presencia de más solidez humana- asume el hecho fatal de enfrentar el laberinto y salir adelante; pero lo ha de hacer sin ningún talismán ni ayuda extra, sólo tiene su razón y emotividad de todos los días... Diana queda fascinada por el juego de simetrías y asimetrías que la conducen a ser la prisionera del centro del laberinto; Lucio Medina enloquece después de asistir a una función de "La Banda", y Rice huye sin entender ni modificar las instrucciones para John Howell. Ninguno de ellos descifra (y tal vez eso los salvaría) qué tanto hay en juego detrás del espectáculo perverso. Cómo re-vertir la entrada en el laberinto a un nuevo pacto con el ciclo abierto donde descubran su prodigiosa, pero tal vez existente, "isla a mediodía".

Por su lado, "Satarsa", el otro cuento de DE de esta línea, no ofrece mayores complejidades ni giros deslumbrantes en su uso del narrador con. El golpe fuerte viene por el acontecimiento base: la vida de un grupo de cazadores de ratas gigantes. La anódota reclama un narrador prudente y discreto que sepa aportar un lenguaje funcional y transparente. La peculiaridad narrativa de "Satarsa" consiste en la parca eficacia del cronista. Encontrar un punto-eje de referencia desde el cual el lenguaje y sus efectos se articulen como un preciso sistema de imágenes a la vez sincrónico y diacrónico. La sincronía para calar en el espesor de los hechos ficticios como materia de indudable relevancia humana, y la diacronía para abarcar la historia de principio a fin sin que empalidezca la brutal aventura de los cazadores de ratas monstruosas.

Un narrador traído al cuento para que reporte el carácter visual/visceral de un cuento ideado por un Salgari enloquecido. El narrador es un dispositivo óptico que lo registra todo desde un acercamiento medio, flexible en su mecánica propia como para poder moverse en coordinación con las imágenes del relato. Dispositivo óptico también provisto de una temperatura humana (o su equivalente) por la que las aventuras se vuelven conflictos interindividuales de resonancia íntima. Narrador que, por último, ha elaborado hasta la mitad la antropomorfización de su mirada que escribe: él dota a los hechos de una primera afectividad suficiente como para que el lector, al recibir el material, concluya el ciclo, acercándose lo máximo posible por la vía de la conjetura en imágenes a la extraña condición humana de ser cazados de ratas y palabras monstruosas en una increíble Calagasta

y entonces Lozano mira el suelo y deja que las palabras jueguen solas mientras él las espera como los cazadores de Calagasta esperan a las ratas gigantes para cazarlas vivas.

(DE, p 53)

UN PASO FIRME: DEL NARRADOR CON A LA
FALSA TERCERA PERSONA

Los cuentos en falsa tercera persona (o sea, el discurso verbal en tercera persona pero desde la perspectiva de la primera persona de un cierto personaje) se asemejan en su anécdota y entramado al modelo básico identificado respecto al narrador con: Un inicio dentro de la rutina, con un personaje normal; pero luego todo se va perturbando, "algo" sucede que echa a andar irreversiblemente la vida del sujeto en cuestión; el personaje llega al umbral de su otredad, dar o no el paso es su acto libre por excelencia (entre el temor y el temblor inherentes a toda decisión auténtica).

Considero que el dilema al que desembocan una y otra vez los seres ficticios de este escritor, es una de las notas esenciales para comprenderlo en sus riesgos e incursiones por la literatura como acto de vida. El dilema, por cierto, es uno de los factores estructurantes en su obra narrativa. El eje subyacente sobre el que se erige el castillo de palabras.

En la búsqueda narrativa que pretendo sea el eje de estas páginas, afloran sin problema ni confusión alguna las cuestiones a resolver: ¿Dónde, específicamente, se ubica el narrador para atestiguar el conflicto? ¿Es imparcial o partidario? ¿Cómo expresa, al tiempo que escribe el cuento, su evaluación y postura ante los sucesos y la conducta de los involucrados? ¿Palabra a palabra, cómo relata la experiencia límite, cómo le hace para verdaderamente comunicarla? Y acaso, sobre todo y detrás de todo: ¿qué dice el autor desde estos cuentos?

Ya he venido sugiriendo por lo bajo mi opinión al respecto. Brevemente: El autor de los cuentos (el autor implícito como bien dice Wayne C. Booth) se solidariza emotivamente con el pequeño hombrecillo cuya vida se ha intensificado. Apuesta a su favor, tratando de acarrear al lector al mismo bando. Relata la aventura

desde una óptica interesada; pero sin sublimar al personaje en la forma de un gran héroe arrojado a todo, ni en la forma de una desindividualizada alegoría genérica del "Hombre" frente al absoluto o al Destino o alguna otra rimbombancia (sobre todo si recordamos que se trata de cuentos). Se postula y respeta como primera instancia la libertad del, ahora sí, pequeño burgués; sus dudas, cobardías y arrojos súbitos. Cortázar sabe que muchos personajes y cuentos extraen su atractivo, representatividad y fuerza, paradójicamente, de un conjunto de debilidades del todo comprendibles.

Desde este ángulo, se entiende que la actitud narrativa dentro de un relato tenga por norma una progresiva intensificación e intimidación con el héroe cotidiano. Cuando éste culmina su experiencia, el narrador hace otro tanto al mezclarse lo más posible con él y emitir el relato desde un punto que le sea extremadamente cercano o, de plano, interno. Ese doble punto "alto" es el final del cuento... El narrador, por lo tanto, es el cómplice que el autor ha delegado en el interior de la organización literaria para que vaya con el protagonista en su experiencia. Comparece y co-padece. Así se propicia una pasión compartida por tres figuras involucradas en el acto literario: el protagonista, el narrador y, con éste, el lector. Esto explica por qué Cortázar desatiende (y boicotea) al narrador omnisciente: no le sirve su demasiado lejana por olímpica objetividad ni su abstracción que hace de las razones del corazón. Puestos en la tercera persona se elige -hemos visto- el narrador con, cercano al frágil personaje en turno. Y entre mayor sea la cercanía, mejor será. Ya estamos dando el siguiente paso: falsa tercera persona. Una vuelta más abajo en la espiral de aproximación humana que describe el conjunto de relatos y que aquí se intenta sacar a luz. Así como "El ídolo de las cicladas" marcaba el tránsito entre narrador omnisciente y narrador con, gracias a la alternancia con que se apoyaba en ellos, ahora se presentan varios textos (y no sólo uno) que testimonian y con los que se ejecuta el siguiente paso o movimiento: del narrador con a la falsa tercera persona.

Creo que es claro el movimiento: se cuenta siempre la misma historia de base, el mismo dilema, pero cada vez se arranca desde un punto más intenso y cercano al protagonista. Las preferencias de Cortázar son inequívocas y la razón de sus elecciones es evidente: siempre el narrador con mayor capacidad de involucrarse; el más "humanizado", el de mayor tensión subjetiva. El cuento desde dentro.

El primer cuento en que Cortázar hace la marcha del narrador con a la falsa tercera persona es "Bestiario" (BE). Tomo el párrafo inicial para ejemplificar lo que entiendo por este tránsito que aprovecha ambos registros:

Entre la última cucharada de arroz con leche -poca canela, una lástima- y los besos antes de subir a acostarse, llamó la campanilla en la pieza del teléfono e Isabel se quedó remoloneando hasta que Inés vino de atender y dijo algo al oído de su madre. Se miraron entre ellas y después las dos a Isabel, que pensó en la jaula rota y las cuentas de dividir y un poco en la rabia de misia Lucera por tocarle el timbre a la vuelta de la escuela. No estaba tan inquieta, su madre e Inés miraban como más allá de ella, casi tomándola por pretexto; pero la miraban.

(BE, p 139)

El relato se concreta verbalmente a partir de lo que Isabel -la pequeña protagonista- vive, siente, intuye y es. El tono dominante del principio es el menos cercano de los dos que se usan, se está arrancando apenas. Las entradas de la otra modalidad están "marcadas": por guiones la primera y por la construcción indirecta "Isabel pensó en...", la segunda. Al avanzar, cuando historia y relación verbal han adquirido más fuerza, ya no se pueden separar las aguas y la ambigüedad de punto narrativo consolida el tono emotivo de "Bestiario":

Se duerme mal con el calor pegajoso y tanto zumbar de mosquitos. Dos veces estuvo a punto de levantarse, salir al corredor o ir al baño a mojarse las muñecas y la cara. Pero oía andar a alguien, abajo, alguien se paseaba de un lado a otro del comedor, llegaba al pie de la escalera, volvía... No eran los pasos oscuros y espaciados de Luis, no era el andar de Rema. Cuánto calor tenía esa noche el Nene (...)

(BE, p 161)

Este tipo de narrador es sumamente receptivo a los datos y fenómenos que impresionan a su personaje-eje: con ellos hace el cuento, excluyendo el resto de la información que el protagonista no recoge; lo que escribe es, precisamente, esa sensibilidad afectada por su entorno inmediato. Uno se deja impresionar emotivamente y el otro verbalmente. Gracias a esta subordinación, el narrador gana en experiencia lo que pierde en flexibilidad y dominio de campo. "Bestiario", creo yo, es otra muestra de la lección jamesiana viva en Cortázar. El asunto a contar es, aquí, un cierto tipo de evento humano que requiere la tercera persona, pero cuidadosamente escogida y adaptada en función de la mirada entre perspicaz e ignorante de uno de los miembros del grupo humano en cuestión.

La pequeña Isabel es, en buen grado, un alter ego del -me atrevo a sugerir- autor. Ella es quien, jamesianamente, sin pertenecer por completo al núcleo familiar ni protagonizar los hechos, se cuela limpiamente hasta "la cocina" de la casa desde donde observa y participa tangencialmente. Isabel registra la vida de la familia que la ha hospedado por unos días, se inmiscuye en su orden, escribe cartas a su madre (o sea que informa a los suyos que ahora se vuelven lectores de lo que éstos ignoran por no pertenecer al grupo). Isabel, como "entretenimiento" obsesionante, se construye un formicario que se vuelve cifra de la casa de los Funes. Con Isabel, asistida por su narrador cercano, se levantan los mundos alegóricos donde queda codificada la situación familiar... "Y le gustaba repetir el mundo grande en el de cristal".

Además del código fornicario y del código cartas a mamá, Isabel ejecuta todavía otro acto en el mismo sentido: apunta sus "observaciones" sobre el fornicario. Esta niña tan semejante, claro, a Maisie en su mezcla de inocencia y precocidad ingobernable que todo lo cala. Isabel lleva una doble escritura al interior del cuento a la que se subordina el narrador en su escritura de las "relaciones peligrosas" de los Funes. "Si vinieras a buscarme te quedarías unos días y podrías estar con Rema y alegrarla. Yo creo que ella...", escribe la niña a su madre guiñán donos el ojo a todos.

Isabel, a su modo, efectúa algo semejante a un proceso judicial en la familia: lo observa todo, se mezcla en los hechos, los capta, selecciona y analiza; se forma un juicio, en el que el Nene resulta culpable del malestar generado, y, por último, se encarga de restablecer la armonía mediante el inexplicable y misterioso tigre que todo el tiempo ronda la casa. Claro que el narrador encima de Isabel (y para eso se le necesitaba como entidad independiente) ha cuidado que el proceso no sea tan esquemático como aquí podría parecer. Entre otras cosas, ha diluido y enterrado la pequeña máquina de justicia, basando su historia en las anécdotas familiares, a las que Isabel se suma al sesgo. Además que la niña más que saber, intuye la situación y la jugada que de ella se espera en alianza con el tigre secreto.

Ahí está Cortázar: el personaje ajeno que se entromete en una historia íntima muy densa y conflictiva, aunque por encima parezca agua mansa (mala es de guardar). Fisgón profesional que contempla con una seducción semejante a Diana (la de "Fin de etapa") el cuadro que se le presenta silencioso. Con este Cortázar se pasa de la escritura como contemplación y atribución de sentidos a la escritura como acto efectivo dentro del mundo ficticio que se relata. Pertenecen al bando de presencias silenciosas, a través del narrador, que son el tigre y la niña. Presencias requeridas para que la familia resuelva la situación de la que no puede salir por sí sola. El narrador lleva de la mano a

Isabel a dar el falso y decisivo informe -palabras, palabras de nuevo- sobre el tigre; un narrador que también ha rondado por ahí todo el tiempo y que coincide ahora con la actitud de Rema que no ejecuta la eliminación del Nene, pero lo acepta de buen grado. En medio de la desgracia, Rema balbucea su agradecimiento al punto final que ha tenido la historia, el cuento. Punto final:

y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándo la con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia.

(BE, p 165)

Como "Los pasos en las huellas" y textos que se verán más adelante, aquí se contiene un cuento y una cantidad suficiente de elementos como para leer una alegoría reflexiva sobre lo que significa escribir cuentos. ("Aún si no hubo crimen alguno, ¿es éticamente correcto lo que he hecho: espiar a los vecinos en su intimidad?" dice, más o menos, el figón de Rear Window la película de Hitchcock donde, como en "Bestiario" si hubo un asesinato en el edificio de departamentos -o fornicario- de enfrente.) Escribir como una revelación del mundo cotidiano, y como el acto que acaba por sacudir, alterar y redefinir ese mundo pequeño. Si siguiendo esto, hay una doble consecuencia de que el hacer el cuento implique acciones y cambios dentro de éste. (Lo que es una corroboración en nuestro terreno del principio de incertidumbre de Heisenberg: en efecto, también en arte la creación de condiciones que hagan posible la observación de un determinado comportamiento, modifica ese comportamiento.)

La doble consecuencia: 1) La actividad del narrador se fortalece cuando ingresa al mundo de lo narrado. En el sistema de Cortázar, pertenecen a la misma jerarquía los hechos de enamorarse, asediar, rechazar a una persona que escribir sobre ella, tenderle una red de palabras -por ejemplo: la última intervención de Isabel es verbal, y con ella muere un personaje y finaliza el caso Funes. 2) El mundo ficticio también se desdobla cuando

asimila el hecho verbal y literario como otro de sus componentes. Se vuelve un orbe más complejo como resultado de la interacción e interafectación de dos "parques" que han encontrado su continuidad.

Con lo que se detecta otra de las claves básicas en Cortázar: su obra de ficción se define por este derrumbe de barreras entre planos de diversa categoría, lo "real" y lo "fantástico", notoriamente. Creo que la raíz de estas continuidades es la franca reciprocidad entre lo social-fáctico y personal-amoroso, que se dan como tema del relato, y lo literario desde donde la ficción explora hacia dentro y hacia fuera. Al registrarse estos sismos, sabemos que Cortázar anda por ahí.

Dos cuentos, "Cartas de mamá" (AR) e "Instrucciones para John Howell" (TO), reinciden en el peculiar uso narrativo del paso y convivencia entre el narrador con y la falsa tercera persona. De hecho, es "marca de autor" este interregno narrativo; iniciar el relato con la perspectiva más distante y acabarlo con la más próxima. El narrador como cómplice asombrado cuya misión es vigilar que los hechos se consumen y, después, revelarlos a la cofradía lectora.

"Cartas de mamá" lleva el ritmo de "El idolo de las cicladas": del planteamiento de la paz ordinaria, al desorden -casi imperceptible y nimio al principio- que acaba arrasando con "el sueño maravilloso" donde se estaba de lo más bien. Los personajes como víctimas del "oscuro desorden" -víctimas por lo mucho que llevan de fariseísmo dentro de sí-. Pero no conviene exagerar el rigor contra ellos: el dilema al que los lleva el cuento de Cortázar los pone entre aceptar casi a ciegas una "otredad" que no por fuerza será una paradisiaca isla a mediodía (amén de que lo cotidiano tiene su encanto) o rechazarla con la consecuyente e inmediata autodestrucción en grados variables pero todos funestos -desde la "muerte emotiva" hasta la muerte violenta del suicidio o el ase

sinato o el accidente vengador-. Una cosa es definitiva: no se regresa al ingenuo paraíso o purgatorio de la vida rutinaria. En "Cartas de mamá" el narrador hace sin mayor problema el retrato de lo que la cotidianidad del protagonista es; cuando el mundo de éste se perturba, el narrador se hace eco: su discuso, al acercarse, se contamina, se mancha del caso en desarrollo.

La anécdota habla del matrimonio argentino de Luis y Laura que vive en París, con el remordimiento de la muerte de Nico, primer prometido de Laura y hermano de Luis. Las cartas de la madre de los dos hermanos son la atadura con Argentina, que es decir con el pasado y la culpa. La primera oración del narrador es rotunda: "Huy bien hubiera podido llamarse libertad condicional." Lo que la pareja rehuye regresa persistente en cada carta; a "Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota."

Hay una ley absoluta en Cortázar: no se puede negar una realidad, máxime si irrumpe bajo la fantasmagoría de la "otredad"; cuando se intenta hacerlo, ésta adquiere e inventa formas nuevas de asedio y existencia por las que regresa implacable a ocupar todo el espacio vital del ámbito que la había rechazado. Lo que empieza como algo "perfectamente absurdo", "que no podía ser otra cosa que un anuncio de senilidad" materna (pues ella había deslizado el nombre del muerto como si estuviera vivo en una de sus cartas-cordón-atadura), acaba -pues han negado el peso de Nico en su relación- con el arribe nemésico del muerto: "El barco llegaba efectivamente al Havre el viernes 17 por la mañana, y el tren especial entraba en Saint-Lazare a las 11:45." Como en el título del primer cuento del autor, y como siempre, "casa tomada" por la fantasmagoría que ha fracturado el orden de la superficie al emerger de la zona profunda a que los vivos la habían hundido.

El narrador con inicial da, por fuerza, un paso más en su intensificación siquiere seguir contando no sólo los hechos exteriores sino también la crisis emotiva de Luis, su confusión,

alarma y angustia -en ese orden- cuando se acaban las courtadas basadas en el "anuncio de senilidad" de su madre, quien, al parecer, se ha aliado a Nico en su retorno de entre los muertos. La confrontación con Laura se registra desde la nueva perspectiva; la imposibilidad de enfrentar conjuntamente a un muerto que ni siquiera se atreven a nombrar, pues se ha dado el reverso funesto de la victoria nominal que cantara Jorge Guillén... "pero que dan los nombres", decía el español con júbilo; "los verdaderos fantasmas... son los nombres" se descubre aquí con terror.

La mentira parisina se derrumba, "la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos", y entra, cruzando los niveles de realidad, la presencia de Nico. Fin de la vida cotidiana sin relieves ("la permanencia de un orden. Y a la vez odiaba ese orden."). Narrativamente, se ha pasado del registro externo a una pluma que hurga en las tintas de la memoria íntima de la pareja, aquella que no habían exorcizado ni dejado atrás con la huida a París, sino enterrado. Pero ahí abajo echó raíces y resurge destruyendo las paredes del departamento. Gracias al narrador, el fantasma -mezcla de fantasma verdadero, remordimientos e inestabilidad matrimonial- que se llama "Nico" se ha vuelto la entidad donde se encuentran seres y concreciones etéreas que existen desde y por la mirada alucinada y subjetiva de Luis, fascinado por el súbito acto de que le "tomen" su casa, su matrimonio y su psique. A su vez, el narrador como el ser que, por sus palabras que son actos, expelle al cuento que acabará por también engullirlo (porque le impone sus distancias y cercanías, porque "toma" su retórica). Todo por que un nombre, un fantasma, logra, como dice Montes de Oca...

ENTRAR EN MATERIA

[...]

Alguien que sólo es testigo
de su presencia que presencia,
bebe por fin irisaciones continuas,
adopta por fin un continente,
una figura tórrida o medrosa
que vislumbre el color de la memoria,
el sabor de los trinos,
la nada, la noche,
el efímero entusiasmo.

(Aunque "Alguien sin nombre" había dicho el mexicano en este in voluntario diálogo de fantasmas...)

A pesar de la primera distancia entre anécdotas distintas, como ya señalé, otro tanto puede aplicarse a "Instrucciones para John Howell". La diferencia de verdadero peso estriba en que Rice, el protagonista, ingresa al ambiente extraño, m's que aguardar su llegada. Pero, como a Luis, no se le consulta en el momento en que se va a poner cabeza abajo su mundo: Rice, un británico co mún, va al teatro a ver una obra. Finaliza el primer acto y lo llevan a las oficinas del local donde lo presionan a que desde el segundo acto él interprete al personaje John Howell. No se puede negar ante unos tramoyistas-matones que lo conducen a escena. No sólo se enfrenta al hecho extravagante de tener que improvisar su papel (el texto está dedicado a Peter Brook), sino que descubre o cree descubrir que la vida de la protagonista peligra a manos del resto de actores-personajes y del personal del teatro. "Happening" macabro, Rice se propone salvarla: cambia diálogos en escena, propicia la confusión y la dilación, boicotea el guión ge neral; en suma, se atreve a contravenir las "instrucciones para John Howell". Acepta la aventura y el riesgo. Al menos en los pri meros momentos. En el último intermedio -ante los más pasivos y despistados espectadores que le hubieran podido tocar en suerte para su debut-, el improvisado actor es arrojado del teatro por la puertita trasera; emprende una interminable huida por las ca lles londinenses, a su lado va el Howell verdadero.

Se reconocen los "rasgos cortazarianos": el hecho extravagante como meollo del relato; su irreversibilidad. El aumento gradual de la extrañeza en medio del flujo ordinario como principio de la trama. El narrador que dentro del mismo cuento se las tiene que arreglar para ir ganando terreno junto al protagonista para poder captar el delirio central. Es notable la capacidad de un autor que puede ser fiel a sus obsesiones a través de una exigida (por el lector que no quiere aburrirse) variedad anecdótica. La variedad de casos logra documentar con amplitud el fenómeno que tanto importa al autor. Sirve como testimonio de su pertinencia insoslayable. Las experiencias—límite, dice Cortázar, suceden aquí y ahora, todos los días y entre nosotros, buenos habitantes de todas las ciudades burguesas del mundo. El misterio es uno y el mismo, y aunque observe conductas diversas según el grado de aceptación del visitado, siempre es una fractura en este orden social. Porque la burguesía es una y la misma.

CORTÁZAR, Último round.

-No señor -decía Polanco indignado-, jamás entenderé que insulten así a los burgueses. Si te fijás bien, son los auténticos ciudadanos del mundo. ¿Cómo que no? Un burqués venezolano, uno español, uno francés y uno de Arabia Saudita están mucho más unidos que un comunista chino, uno peruano y uno ruso. Estos serán todo lo comunistas que quieras, pero el más acérrimo nacionalismo los separa para siempre. En cambio los burgueses tienen una sola patria que es la burguesía, y dentro de ella la distribución de los muebles es idéntica: aquí la guita, aquí la religión, allí la moral sexual, más allá la camisa a rayas. No les falta más que hablar en latín para mantener viva esa universalidad tan añorada que según parece había en la Edad Media, pero ahora con las máquinas de traducir, Mac Luhan y el inglés en veinte lecciones pronto no va a haber problema, pibe.

La "Autopista del sur" (TO), uno de los cuentos más celebrados del autor, se rige por los mismos principios narrativos generales. Acaso muestra fuertes rasgos de autor con particular evidencia, dado que el fenómeno sucede en el exterior visible de una

improvisada colectividad: El desmesurado embotellamiento en una carretera francesa más allá de toda lógica. Siempre el desorden es algo "perfectamente absurdo" para la vieja razón diurna.

Es patente que el narrador va con el protagonista en frases como esta; se limita al mismo campo de visión:

El ingeniero bajó otra vez para estirar las piernas, cambió unas palabras con la pareja de aire campesino del Ariane que precedía al 2HP de las monjas. Detrás del 2HP había un Volks wagen con un soldado y una muchacha que parecían recién casados. La tercera fila hacia el exterior dejaba de interesarle porque hubiera tenido que alejarse peligrosamente del 404...
(TO, p 12)

El ingeniero no se retira de su auto ni el narrador de su personaje. El ingeniero acabará por ser bautizado con el nombre del auto y el narrador también se dejará invadir por la identidad de aquel a quien se ha enganchado. Asume su estado anímico y lo usa como base para dar el tono general del cuento; hace suyas sus esferas psíquica y orgánica. Recoge y magnifica, por un lado, su incomprensión, desconcierto, fastidio y hasta un buen humor esporádico por eso que parece una gran broma pesadillesca, y, por el otro, se hace voz del ingeniero en su lucha por obtener agua y alimentos de los vecinos hostiles, por sobrevivir y regresar a París, a lo que ahora es regresar a París,

París era un retrete y dos sábanas y el agua caliente por el pecho y las piernas, y una tijera de uñas, y vino blanco, beberían vino blanco antes de besarse y sentirse oler a lavanda y a colonia, antes de conocerse de verdad a plena luz, entre sábanas limpias (...)
(TO, p 39)

(Una pesquisa todavía en espera, después de tantas oleadas de cortazarianos y cortazaritos llamados pero no elegidos, sería delimitar el París de Cortázar. Cuentos como "El idolo de las cicla

das", "Cartas de mamá", "La autopista del sur", "El perseguidor", "Las babas del diablo", "Manuscrito hallado en un bolsillo", "Diario para un cuento" -si es que es París la ciudad del traductor, traidor fiel de su pasado-, para sólo poner algunas banderitas de interés, y claro, los distintos París en tres de las cuatro nove las -Rayela, 62, El libro de Manuel-... ¿qué ciudad se obtiene, o qué ciudades?, ¿qué cosa, ciudad, estado de ánimo, habitat burgués y entidad sociopolítica se llama París en la literatura de este argentino? Para no hablar del o de los Buenos Aires... ni de Banfield...; Londres es relativamente más unívoco, más Peter Brook y extravagancia elegante.)

El cuento tiene su punto final con el término y fracaso de la experiencia inusitada del tiempo suspendido y fracturado a media carretera del sur. Las más de las veces, las cosas acaban mal -o no acaban- en el juego final de Cortázar. El narrador aquí emite una larga, envolvente frase que es todo vértigo y no tanto debido a que los automóviles hayan recuperado su velocidad habitual, sino, lo sabemos ya, a que la aventura que se ha desencadenado culmina -aunque sea un fracaso y esto es ya un adelanto sobre la plana rutina- en su máxima intensidad y el narrador la tiene que pescar al vuelo pues no hay otra manera de acabar de escribir lo que pasó ("no era posible que eso hubiera terminado para siempre"):

Y en la antena de la radio flotaba locamente la bandera con la cruz roja, y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante.

(TO, p 42)

Dos cuentos de Octaedro, últimos que veremos de esta variante, explotan el mismo movimiento narrativo, de tanta eficacia; son "Lugar llamado Kindberg" y "Cuello de gatito negro". Puede aseverarse

rarse que con independencia de que el autor se lo propusiera o no, el hecho de escribir varios textos de ficción con el mismo principio narrativo, conllevaría necesariamente al fenómeno de que cada uno sea una modalidad específica y singular dentro del modelo común. Es visible, en este punto, el interés del autor por explotar esas diferencias de grado que coloran singularmente cada cuento, cada "estilo de ejercicio más que ejercicio de estilo" como se dice en otra cara del mismo Octaedro.

Sobre la misma historia general y preocupación recurrente, variarán la intimidad del narrador con el personaje, su modo y mecanismo de fluctuar entre la falsa tercera persona y el narrador con, los acontecimientos específicos, la actitud y decisión del protagonista -lo que afecta al cómplice de las palabras-, en fin, el desenlace.

Por su parte, los dos cuentos de Octaedro se atienen al mismo tipo de variante. Consiste en que cuando se ha pasado a la narración en falsa tercera persona, ésta no sólo mimetiza el habla del protagonista en un reporte empático de su estado interior; también beneficia con este trato a la coprotagonista. Pues en ambos casos el personaje central es un hombre de edad mediana cuya fractura se inicia cuando hace una nueva y azarosa conquista amorosa.

En el primer texto mencionado, Marcelo, un viajante argentino de negocios, recoge a media carretera a Lina, la joven chilena de aventura por Europa. Hacen parada nocturna en el lugar o motel llamado Kindberg y hacen el amor. ("Hacia el amor. Hacia el amor, en el sentido físico de la palabra, con un tipo, en la cama.": Eric Rohmer en "La coleccionista", cuarto de los, precisamente, Seis cuentos morales.) La falsa tercera persona entra justamente en el momento del contacto sexual, ella también interiorizándose en el asunto:

y las manos perdidas en su espalda subiendo como látigos a su cara, a su garganta, apretando lo furiosas, inofensivas, dulcísimas y furiosas, chiquitas y rabiosamente hincadas, casi un sollozo, un quejido de protesta y negación, una rabia también en la voz, cómo puedes, cómo puedes Marcelo, y ya así, entonces sí, todo bien así, perdóname mi amor perdóname tenía que decirte lo dulce perdóname, las bocas, el otro fuego, las caricias de rosados bordes, la burbuja que tiembla entre los labios, fases del conocimiento, silencios en que todo es piel o lento correr de pelo, ráfaga de párpado, negación y demanda, botella de agua mineral que se bebe del gollate(...)

(OC, p 121)

La tirada anterior, de buscado efecto lírico, suma y confunde frases que describen una situación más o menos externa ("las manos perdidas en su espalda"), con frases desde la sensualidad de Marcelo ("perdoname mi amor perdoname..."), con otras desde Lina, la coprotagonista ("una rabia también en la voz, cómo puedes, cómo puedes Marcelo"), con otras más donde finalmente se unen ambas emotividades ("silencios en que todo es piel o lento correr de pelo"). Extremado rizo de discursos indirectos y puntos de vista, esta tirada hace verdaderamente el cuento desde dentro, desde un adentro erotizado, carnalizado: la unión sexual es el punto de la cordialidad narrativa también conseguida. El acto físico de la pareja culmina, en un toque prestidigitatorio de buen retórico, en la concreción de una entidad narrativa que va libremente de una persona a otra (entre la tercera y primera, eso es la falsa tercera) y de un personaje a otro, amasándolo todo en la existencia intercomunitaria del hecho literario.

Más adelante, Marcelo se descubre incapaz de continuar con Lina, de irse de aventura por Europa. Entonces, cuando el protagonista rechaza su "otredad", no se pierde la posición adquirida por el narrador. La intensidad para "condenar la puerta" es la misma que aquella que los había hecho encontrarse y abrir la posibilidad inusitada. En consecuencia, el narrador produce verbalmente el segundo clímax de la historia:

y decirle que no, mejor no, sabes, aquí vas a encontrar fácil, es un gran cruce, y la osezna acatando como bruscamente golpeada y lejana, comiéndose cara abajo los terrones de azúcar, viéndolo pagar y levantarse y traerle la mochila y besarla en el pelo y darle la espalda y perderse en un furioso cambio de velocidades, cincuenta, ochenta, ciento diez, la ruta abierta para los corredores de materiales prefabricados, la ruta sin Copenhague y solamente llena de veleros podridos en las cunetas, de empleos cada vez mejor pagados, del murmullo porteño del Rubí, de la sombra del plátano solitario en el viraje, del tronco donde se incrustó a ciento sesenta con la cara metida en el volante como Lina había bajado la cara porque así la bajan las ositas para comer el azúcar.

(OC, p 125)

Lucho, el protagonista de "Cuello de gatito negro" es un argentino que encuentra, como Marcelo sin buscar, a la muchacha; ahora se llama Dina (y no Lina, una letra las separa y las relaciona al mismo tiempo). El encuentro es en otro lugar de tránsito: el metro de París. Se conocen por una extraña (y muy literaria) patología de Dina: ella no domina sus manos, con frecuencia acarician otras manos. Eso sucede, ahora, en el sostén del metro. Las manos inician el affaire; de nuevo irrumpe la falsa tercera persona comunitaria al momento del encuentro erótico:

La sentía resistir apenas, repetir la negativa en la que había habido como el principio de una prevención, pero todo cedía en ella, en los dos, ahora los dedos de Dina subían lentamente por la espalda de Lucho, su pelo le entraba en los ojos, su olor era un olor sin palabras ni prevenciones, la colcha azul contra sus cuerpos, los dedos obedientes buscando los cierres, dispersando ropas, cumpliendo las órdenes, las suyas y las de Dina contra la piel, entre los muslos, las manos como las bocas y las rodillas y ahora los vientres y las cinturas, un ruego murmurado, una presión resistida, un echarse atrás, un instantáneo movimiento para trasladar de la boca a los dedos y de los dedos a los sexos esa caliente espuma que lo allanaba todo, que en un mismo movimiento unía sus cuerpos y los lanzaba al juego.

(OC, pp 158-159)

Que en un mismo movimiento los unia: movimiento de los sexos, de los personajes y de la sintaxis. Pero, a diferencia de la otra pareja, el encuentro no se consume ni en lo estrictamente sexual: estalla la psicosis de Dina. En el segundo clímax, el de la separación, ni Lucho ni el narrador abandonan la intimidad adquirida. Por su lado, el protagonista se interesa en serio en Dina y sus extrañezas, ella deja de ser una "aventura" al paso para convertirse en una aventura al mismo tiempo peligrosa y enternecedora, un caso en el metro ("algo en que sobre todo había que encender una luz"); el narrador, ya no abandona su sintaxis lírica y visceral. Todo es una explosión hacia adentro, una "implosión", podría decirse.

El desenlace surge por una nueva crisis histórica de Dina. Expulsa a Lucho, desnudo, de su departamento para que se confirme que la relación con Lina/Dina es un accidente sin permanencia. El portazo de la mujer deja afuera también al narrador, quien ya se ha metido en la piel de Lucho, siendo su falsa tercera persona en la crónica del cortazariano suceso acaecido en otro lugar de paso -el metro- que desembocó en un pasillo con las puertas cerradas ("si me abrieras encontraríamos la salida"):

abrime, Dina, todavía podemos encontrar la ve
la, nos lavaremos, tengo frío, Dina, ahí vie
nen, con una frazada, [...] nos separarán en
seguida, verás, nos bajarán separados y nos
llevarán lejos uno de otro, qué mano buscarás,
Dina, qué cara arañarás ahora mientras te lle
van entre todos y madame Roger.

(OC, p 165)

El angustiado parlamento de Lucho -su S.O.S.- ha ingresado en pleno al discurso del narrador, ninguna marca tipográfica ni gramatical -como el mínimo punto y seguido para separar las frases de uno y otro sujetos- lo jerarquiza en su sitio natural. En este cuento, como en el de Lina y Marcelo, se consume en su máxima intensificación la convivencia del narrador con y de la falsa

tercera persona. El final ha sido la última frase de "Cuello de gatito negro" (que es decir de todo Octaedro): la inundación in contenida del habla del personaje en el texto del narrador como única vía para dar desde dentro y con fidelidad pulsional el de senlace y remate de los eventos.

La experiencia-límite (no me canso de subrayarlo: es uno de los frutos maduros en mi cosecha cortazariana) dentro del perímetro estricto y pacato de la vida cotidiana. Puede haber un colofón rotundo (el carreterazo de Marcelo), pero no es necesario para que el secreto y titubeante héroe cortazariano haya tenido su hora del gran dilema, con premio o castigo aguardando en la prosa caliente del párrafo final.

BARTHES, Fragmentos de un discurso
amoroso.

La catástrofe amorosa está quizá próxima de lo que se ha llamado, en el campo psicótico, una situación extrema, que es "una situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediablemente"; la imagen surge de lo que pasó en Dachau. ¿No es indecente comparar la situación de un sujeto con mal de amores a la de un recluso de Dachau? ¿Una de las injurias más inimaginables de la historia puede reencontrarse en un incidente fútil, infantil, sofisticado, oscuro, ocurrido a un sujeto cómodo, que es sólo presa de su Imaginario? Estas dos situaciones tienen, sin embargo, algo de común: son, literalmente, pánicas /" fingir creer que 'pánico' viene del adjetivo griego que quiere decir 'todo'"/: son situaciones sin remanente, sin retorno: me he proyectado en el otro con tal fuerza /¿podría nos decir nosotros lo mismo del narrador invocarlo?/ que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre.

FALSA TERCERA PERSONA

En una gran familia de clase media bonaerense, formada por dos generaciones, hermanos en la primera y hermanos y primos en la segunda, se oculta a la mamá la súbita muerte de su hijo Alejandro. De esa manera se procura evitarle un shock emocional que pudiera agravar su precaria salud. El cuento se titula, precisamente, "La salud de los enfermos" (Todos los fuegos el fuego). El resto de los habitantes de la casa (la novia de Alejandro incluida) arman "la comedia piadosa", según ahí mismo se dice, en la que el hijo parte a Brasil para instalar una fábrica de cemento, labor que requiere muchísimo tiempo (Alejandro ni siquiera puede solicitar vacaciones). La situación familiar se enrarece cada vez más y se torna realmente enfermiza por la meticulosa implantación obsesiva de una ilusión al servicio de mamá: cartas desde Brasil, visitas semanales de la novia, cartas de la madre y otros parientes destinadas a Recife, Brasil, etc. La enajenación se ahonda todavía más cuando muere la tía Clelia; otra muerte que ocultar a mamá; idos ausencias que suplir con fantasmagóricos telefonazos, recados y cartas; finalmente la madre muere (sin que se sepa cuánto ella llegó a descubrir de "la comedia piadosa") y Rosa se descubre a sí misma pensando cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá."

Leamos ahora el principio del cuento:

Quando inesperadamente tía Clelia se sintió mal, en la familia hubo un momento de pánico y por varias horas nadie fue capaz de reaccionar y discutir un plan de acción, ni siquiera Tío Roque que encontraba siempre la salida más atinada. A Carlos lo llamaron por teléfono a la oficina, Rosa y Pepe despidieron a los alumnos de piano y solfeo y hasta tía Clelia se preocupó más por mamá que por ella misma.

(TO, p 43)

Cortázar no ha elegido a ninguno de los miembros de la familia para relatar la historia de esa íntima enajenación compartida y alimentada por toda la familia (eso hubiera dado el punto de vista de un solo miembro), por supuesto que tampoco se eligió una tercera persona narrativa cuya distancia hubiera entorpecido la comprensión in situ de "La comedia piadosa" en la zona contigua a lo cursi en que se asienta. De hecho es en el interior de una clase media latinoamericana tradicional donde prenderán las fantasías melodramáticas y desde ahí hablará el narrador que se quiera verosímil. Hay, en cambio, una falsa tercera persona narrando los hechos; es decir, un discurso gramaticalmente en tercera persona que, por lo tanto, no es emitido por personaje alguno, pero sí tiene la ubicación y modalidad narrativas de alguno de ellos. La tercera persona es un ardid morfológico, pues el narrador lejos de observar la conducta y características que le serían propias, tiene la posición típica de un personaje que fuera narrador: está dentro de los acontecimientos ficticios del cuento y acepta las limitaciones de conocimiento y movilidad propias de los personajes que actúan y viven la historia. Todo ello da la imagen de que alguno de los personajes es el narrador, de que el cuento está contado por uno de los tíos o primos que desbordan la casa abigarrada; esa es, precisamente, la perspectiva con que Cortázar narra el caso familiar, pero sin abandonar la zona de la tercera persona. A este respecto, el discurso posee de cabo a rabo la misma intensidad e intimidad narrativas para referir el caso familiar.

Debido a la misma estrategia, ese narrador conquista, también, la posibilidad puesta en práctica de la perspectiva múltiple al interior de la historia. No es un narrador metido en la piel de un personaje, se coloca en los intersticios de la familia y así elabora su escritura desde el grupo de parientes entretenidos y obsesionados por la misma "comedia piadosa". La falsa tercera persona corresponde, de esta suerte, a una primera persona morfológica en plural, a un narrador "nosotros" (véanse los ejemplos en otros cuentos de Cortázar, de esto mis

mo: "Cefalea", "Segunda vez" y "Las caras de la medalla"); hay entonces, una coralidad narrativa. Al no introducirse el narrador en ninguno de los personajes, ha renunciado a la más profunda intimidad de estos; pero no importa, pues el objetivo es contar la susodicha comedia piadosa que el conjunto familiar orquesta entre sí. Aquí es donde la excesiva interiorización en alguno de los personajes hubiera alterado el cuento, y la coralidad de un narrador colocado dentro de la casa y entre todos los personajes resulta la mejor elección en este cuento. El lector presencia desde el mejor sitio imaginable el planteamiento y la organización de la comedia, sigue paso por paso sus escenas, observa los diversos movimientos de los personajes creados por ese conflicto, y llega al otro lado donde las conductas se han modificado radicalmente por la participación en esa historia. El lector está en el sitio indicado para atestiguar los hechos y para saber, como el narrador, que la única manera de entenderlos —o tan sólo: de mirarlos—, es complicándose también. Así, el epílogo es la Tía Rosa puesta al descubierto por ella misma, por el narrador y por el lector —todos al unísono— planeando ya la siguiente escena de la enfermiza comedia de los muertos; todos penetramos en su cerebro y reaccionamos conjuntamente al saber que ella había estado pensando en cómo habría que darle a Alejandro la noticia de la muerte de mamá.

Esta es la forma por la que Cortázar escribe, arma e inventa una curiosa historia familiar en la que el discurso verbal de los parientes niega a la madre de Alejandro la realidad de su muerte y la suplanta por la ilusión de un trabajo en Recife, complementado con "una temporada en la quinta de Manolita que tanto bien le haría a Clelia." Esa enajenación colectiva se basa en actos verbales de la familia. Es cierto que hay conductas generales más allá de lo verbal, como las visitas rituales de la novia, la alegría simulada cuando a Alejandro le renuevan el contrato, etc. Pero esas conductas son apoyos a los toques maestros que son las cartas que llegan de Brasil (los muertos no escriben), las cartas que la madre dicta a Rosa y las que ella misma y otros miem

bros mandan al Brasil; además de los telefonazos a la quinta para preguntar por la salud de la tía Clelia y hasta hablar con ella si no está indispuesta. Van en el mismo sentido las conversaciones familiares y el tono de broma con que se alude a los ausentes, y las mismas visitas de María Laura, la novia-viuda, tienen por objeto que la madre hable con ella sobre "el bandido de mi hijo"; el acto final, como ya vimos, es Rosa pensando en los términos de la carta que habrá de escribir a Alejandro para notificarle de la muerte materna.

Esta es la forma en que la escritura de Cortázar (Su acto verbal) de "La salud de los enfermos" dispone el texto para que los personajes inventen una ilusión familiar al servicio de uno de ellos (que muy probablemente está al tanto de algunos de los manejos) y se produzca entre todos la historia verosímil y enajenada a la vez del viaje a Brasil por razones de trabajo; todo ello con base en la coralidad narrativa permitida y propiciada por el narrador en el acto verbal que le corresponde.

No es fácil ni lineal la moraleja del cuento, ¿qué significa la armonización de tres discursos verbales distintos pero concurrentes a la implantación de la misma irrealdad? Acaso sea oportuno citar a Rubén Darío en el prólogo a Los raros para entender al autor de esta complicada trama verbal: "No hay que jugar al fantasma porque podemos terminar por serlo." Al menos, sabemos que estamos presenciando el minucioso poderío retórico que en tres niveles y varios movimientos delicados inventa un cuento -una ficción, una mentira- a partir de una realidad negada y canibalizada. Observemos la utilización de los elementos que la realidad ofrece (el conjunto de acontecimientos "verdaderos" cuyo núcleo es la muerte de Alejandro), el trabajo a que son sometidos hasta que a fuerza de ajustes, supresiones y de formaciones, resurjen con la nueva forma apenas adquirida: el cuento ha sido escrito y Cortázar ha mostrado paso por paso el proceso. Ha descubierto para el público el truco de la prestidigitación.

gitación... y la magia no ha perdido con ello ningún atractivo, sino que se revitalizó el acto, el acto verbal. El narrador, al tiempo que señala hacia afuera, a la vida de escritor de Cortázar, y hacia adentro, hacia la tenaz negativa de aceptar una muerte en la familia, muestra la posibilidad de crear un espacio verbal donde las palabras hagan una impostura de la vida y, al saquearla, establezcan un terreno donde los muertos siguen vivos y los vivos lo están en la medida en que la frase, el diálogo, prosigan imperturbables su movimiento continuo dentro de esa flexión de la utopía que es el texto.

Después del ejercicio extremo practicado en "La salud de los enfermos", Cortázar escribe, desde el mismo sitio, "Anillo de Moebius" (QUE). Sin embargo, la organización textual es distinta a pesar de compartir el eje narrativo. La anécdota habla de Janet, la joven inglesa de vacaciones en bicicleta, que es violada por Robert, el campesino de Dordoña, Francia, mentalmente afectado. Verbalmente, el cuento se forma por dos discursos distintos, ambos en tercera persona y marcados tipográficamente. Uno cuenta el lado Janet y el segundo (sangrado y con tipos más pequeños) el lado Robert. Como es norma en el autor, ambas emisiones procuran una intensificación graduada que culmina en el punto del clímax anecdótico. De suerte que hay una doble coordinación (con su ritmo interno cada una): el narrador con su personaje referente y los dos narradores entre sí.

El discurso sobre Janet se inicia con una narración con ella, de tono coloquial. Podemos sugerir que así como ella da los primeros pedaleos a su bicicleta, el narrador también arranca desde la ligereza de una tercera persona cercana (todavía no íntima) y coloquial:

Por qué no, acaso bastaría proponérselo como ella habría de hacerlo más tarde ahincadamente, y se la vería, se la sentiría con la misma claridad que ella se veía y se sentía

[sic por la sintaxis poco castellana, aunque sea castellano de Argentina] pedaleando bosque adentro en la mañana aún fresca, siguiendo sen deros envueltos en la penumbra de los helechos (...)

(QUE, p 125)

El doble dinamismo de los hechos y del narrador conduce a la amalgama narrador-Janet en una espiral de moebius que cobra toda su fuerza cuando la joven de Kent es desflorada -pues era virgen-, con el violento y delirante lenguaje que Cortázar, según hemos visto, sabe usar en la eclosión de los sexos ("la se gunda embestida contra la que ya no se podía luchar, contra la que ya no había gritos ni aire ni lágrimas.").

Por su lado, el acompañamiento narrativo de Robert obedece a otra ley. Aunque es también un narrador con, pone la mirada en una región más abierta y externa del personaje y fungiendo de modo más informativo que involucrado:

Y también el otro bosque aunque fuera el mismo bosque pero no para Robert rechazado en las granjas, sucio de una noche boca abajo contra un mal colchón de hojas secas(...)

(QUE, p 125)

Es claro que también se llegará aquí a la falsa tercera persona cuando el muchacho tenga su orgasmo. Ambas irrupciones de esta última modalidad ("hasta llegar a lo más hondo y sentir to da su piel contra la suya, el goce vino como un látigo y se an gó en un baluceo agradecido, en un ciego abrazo interminable.") vienen, por supuesto, contiguas: ellas reportan y producen en lo verbal (y en un cuento todo es materia verbal: Pero Grullo) la explosión sexual. Es el momento central del relato. El pivote de la espiral vertiginosa que ha pedaleado y paladeado el narrador.

Después de "asistirlo" en su violación, el narrador de Robert se vuelve a alejar; inclusive se coloca en el punto más lejano de todo el relato, y esto para redactar la última "entrada-

Robert" (con un tono que remite al narrador externo del momento semifinial de "Lejana"):

Su calma era tan grande, su gentileza tan extrema que lo dejaban solo de a ratos, venían a espiar por la mirilla de la puerta o a proponer le cigarrillos o una partida de dominó. Perdido en su estupor que de algún modo lo había acompañado siempre, Robert no sentía el paso del tiempo. Se dejaba afeitar, se iba a la ducha con sus dos guardianes, alguna vez preguntaba por el tiempo, si estaría lloviendo en Dordoña.
(QUE, pp 137-138)

Con Janet el relato ha sido más experimental. Cuando ella muere por la violación, el narrador no la deja, fiel cronista ma cabro o ilimitado, sigue con ella: "De otro modo, tal vez desde el principio mismo, en todo caso ya no allí, movida a algo como una diafanidad". Diafanidad que es lo que Cortázar asigna a Janet como su "otredad" en el más allá. Si después de su clímax, el narrador de Robert lo abandonó y se retrajo a una postura lejana, con Janet sucede lo contrario: Una vez adquirida, no se pierde la intimidad personaje-narrador. Asistimos a un estado ajeno a nuestra realidad donde "el tiempo estaba iluminado y eso era ser Janet"; una Janet que depones el horror en nombre del perdón y del deseo erótico y recibe a Robert cuando él se suicida en su celda (pero "Janet aullaba llamándolo" desde su más allá):

entrar blandamente en el líquido donde las primeras brazadas eran Janet entera sintiéndose y sabiéndose Janet, pero allí alguna vez Robert, allí seguramente alguna vez al término del tibio balanceo en olas cristales una mano alcan^zaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert.

(QUE, p 139)

Resalta, dentro del "caso Cortázar", este cuento por su derumbamiento de fronteras, llevado a extremos más osados de los que usualmente asume el autor. Aquí hay un personaje, una muchacha, que a diferencia de la mayoría de sus congéneres, sí penetra

en su "otredad" y, aunque sucede en la "segunda vez" como dice otro título del autor, la asume a fondo. También el escritor ha permitido que su narrador traspase el umbral donde normalmente se queda; ahora puede describir a los lectores (descubrir) en qué consiste (bueno, más o menos) ese "lado de allá". Revelación es la apuesta tomada a todo trance; a sabiendas de que amenazan los dos fuegos de lo inefable y de lo burdo.

Si en vida el acercamiento de Robert a Janet es destructivo (por torpe fundamentalmente, por no saber cortejarla ni hablarle, por atacar en lugar de seducir e invitar), cuando, después de la muerte física, es ella la que lo llama, la experiencia -el gran paso- es positiva; una plenitud al fin alcanzada en su más allá. Y el narrador que se ha hecho cargo de esta culminación que abarca toda la obra del autor como la cima de la otredad es, no lo olvidemos, la falsa tercera persona. Es decir, un narrador que es una persona otra que ha propiciado la unión de la pareja mediante el acceso a la otredad, donde él -al narrarlos, al impulsarlos con su flujo verbal- es uno con ellos. Aquí se dan, pues, los tres seres que son uno en su plenitud trascendida; en su pequeña muerte orgásmica. De todo lo cual el fraseo ha dado noticia, metáfora, equivalencia y concreción de lirante.

PRIMERA PERSONA

El sistema de miradas oblicuas y tangenciales que constituye el manejo general de la narración en tercera persona, conlleva el fenómeno, según se ha visto, de que el cuento tenga dos centros de atención y sea, a un tiempo, la crónica de dos aventuras: la del grupo de seres humanos ficticios viviendo un hecho trascendental dentro de la suma de los días ordinarios de su vida, y la segunda aventura que es la de la otra y solitaria entidad ficticia -el narrador-, cálida y esquiva a la vez, atenta y volcada sobre la pequeña colectividad que novela, colocándose en los intersticios para atestiguar desde la mayor cercanía posible; la suya, pues, es la segunda aventura, una aventura -como todos los investigadores literarios saben- tejida de palabras, frases, argucias técnicas y de estilo; en fin, la infinita mentira de la literatura para mentar la verdadera historia ficticia acaecida a los personajes, para beneficio del último fisgón silencioso: el lector.

Se llega a un punto clave donde la tan aludida búsqueda cortazariana de intensidad y "calor" humano para su narrador en tercera persona, culmina en una corporización inequívoca. El cuento, entonces, es relatado nuevamente por un testigo íntimo, cómplice emotivo (para empezar) de los hechos; pero ahora se suma, a la humanización del narrador, la llana realidad de que se trate, a raja tabla, de un personaje. Surgen los casos relatados por un personaje incidental o secundario a la trama de base. La obtención del yo en el plano verbal refuerza y culmina el conjunto de notas que caracterizan a la tercera persona de Cortázar. Ahora es más franca y jugosa la íntima intromisión en las historias privadas de la pequeño-burguesía bonaerense, parisina o de algún otro lugar relevante o secreto del mapa occidental (Londres y una isla egea que no aparece en las cartas de navegación aérea, Bánfield y Binebra y Dordoña, lugares limítrofes como Budapest...); el libre manejo de tiempos y eventos y de la distancia con los

personajes. Ahora se vuelve irrefutable la siempre satisfecha necesidad -como única vía de verosimilitud- de que el narrador sea, en el mayor grado posible, un prójimo y semejante de sus criaturas ficticias, que sea el socio capaz de atestiguar la refriega de la primera aventura inherente al relato, y que la vuelva visible en un acto literario que la entrega a la colectividad lectora provista de las cualidades de lo comprensible y lo comunicable. Esa es la personalísima aventura del narrador.

PRIMERA PERSONA MORFOLOGICA

El primer cuento por atender en la encarnación del narrador pertenece a Bestiario, la primera entrega de extrañas fábulas burguesas del autor. "Circe" cuenta el caso del oscuro noviazgo entre dos jóvenes porteños de familias convencionales, el suicidio de los dos novios anteriores de Delia Mañara, la muchacha, la perversa afición de ésta por hacer bombones en su casa, el arrebato de Mario, el nuevo prometido, al descubrir una cucaracha en el último bombón de la serie y el intento de Mario por estrangularla. Extraña fábula de absurdo en tono menor. El tono para hacer el relato es el acostumbrado del vaivén cortazariano entre el narrador con y la falsa tercera persona. El lector de esta pesquisa podrá encontrar el acostumbrado "arranque caliente" de Cortázar y la explosión subjetivista en el clímax anecdótico.

Pero hay otra coloratura subjetiva todavía más extraña y sobresaliente: hay cuatro breves frases que parecen venir como con trataque desde el terreno de los personajes para invadir la zona verbal y responder así al hábito de entrometido que observa el narrador tan puntualmente. Cuatro frases donde se ha insertado el yo como marca rotunda de terrenos trasvasados: "Yo me acuerdo mal de Delia...", "...yo tenía doce años...", "Yo me acuerdo mal de Mario...", "Era siempre una 'visita', y entre nosotros la palabra tiene un sentido exacto y divisorio." Lo sobresaliente es que más allá de estas cuatro frases que hacen poco bulto, no hay nadie detrás. Es un yo vacío.

Las cuatro alusiones de este narrador a su propio ser humano, las cuatro débiles e inconexas manchas que arroja, señalan el lugar preciso dentro de la obra del autor donde el narrador en tercera persona (acaso en su conjunto se puedan denominar a todas las terceras personas en Cortázar falsa tercera persona, por su actitud) se excede a sí mismo y, de tan volcado en la zona humana, se convierte en una tangible presencia del otro lado

de la línea fronteriza. Esas cuatro manchas o trazos gramaticales, lo han colorado y le han dado peso. Nunca más (en la trayectoria que yo planteo, y que para hacerla legible me he visto obligado a ignorar la cronología efectiva del imprentero y el bibliógrafo, aludiendo a una secuencia por recuperar y reordenar el fondo de los pies de imprenta), nunca más, digo, "el hombre invisible" ubicándose ubicuo en las salas y recámaras de los personajes, y mucho menos el infinito y omnipresente Dios flaubertiano de la escritura. Cortázar es ateo; sólo concibe el pequeño soplo divino de conocimiento que cada hombrecillo lleva dentro.

Esas cuatro intromisiones producen el momento en que se franquea, a la Lewis Carroll, una sutil y a veces inestable barrera especular entre "este lado" y "el lado de allá". El vicario narrativo de Cortázar ha dado el brinco a la otredad a la cual él pertenece: la delicada esfera dentro de la que hacen su vida los personajes que describe e historia: sus personajes; ahora está en verdad con ellos.

Significativamente, tres de las frases se refieren al nuevo "personaje" en tanto narrador preocupado por su trabajo (acordarse mal de los protagonistas, delimitar el uso del "nosotros" en el texto). Inclusive la otra frase ("...yo tenía doce años...") lo ubica más como testigo-cronista que como un niño con vida propia. Formalmente, esas intromisiones no lo crean como personaje; no hay datos suficientes como para que una persona, un niño específico, esté ahí. Hay más omisiones (¿deliberadas por parte de Cortázar o es un extraño accidente de su prosa que le pasó inadvertido? -de los otros analistas de Cortázar mejor ni digo nada-): el "personaje" no ejecuta la menor acción en el relato; o sea que no sólo no se le ve como ser, tampoco como hacer existe. Ni siquiera le procuró el autor una verosímil perspectiva infantil, como sucede con Isabel, la de "Bestiario". También es inverosímil su posibilidad de describir escenas ubicadas en la sala de la familia Mañara, con Delia y Mario en la penumbra, a solas. Tampoco podía estar enterado de los anónimos que Mario recibía

ni menos aun de las sensaciones y estados anímicos de la pareja; todo lo cual se consigna minuciosamente. ¿Cuál es, entonces, la justificación de tales incongruencias, su explicación al menos?

Es mejor tomar al sujeto no como personaje real que presencia físicamente los sucesos y los describe en su cuaderno, sino, como una tercera persona "manchada" muy capaz en volverse un resonador empático que reinventa la historia (se trataría de un pequeño vecino, lo que obstaculiza aún más su intimidad con el asunto) desde la "frecuencia de onda" de los protagonistas. Los "baches de verosimilitud" desaparecen si lo aceptamos como una tercera persona que seha calentado hasta el rojo vivo y ha arrojado cuatro chispazos de yo; chispazos de la ebullición subjetiva: todo está listo para hacer desde adentro el cuento. Aquí, con un discurso predominantemente en tercera persona gramatical y con la óptica de vaivén ya detectada para cierta modalidad narrativa, y gracias a los cuatro exabruptos del yo, se da el paso fundamental de la tercera persona narrativa (no importa lo flexible que se le haya vuelto) a la rotunda posición de la primera persona. Una literatura hecha desde el ojo de buey de la tormenta, desde un yo que registra los casos y fábulas y cuentos de lo grotesco cotidiano.

NARRADOR PERSONAJE INCIDENTAL

El siguiente grado en la encarnación de la voz que narra lo constituye el narrador-testigo. Relatos en los cuales el conjunto de acontecimientos se desenvuelve frente a un individuo que tiene poca acción directa, pues su peso gravita en estar ahí; testigo que narra. Conoce los hechos por haberlos presenciado de manera casi accidental (o como un reportero mandado a "la fuente" por el editor en jefe: el escritor que firma en la portada del volumen). Para ciertos sucesos, el autor se las amaña de tal suerte que, una vez leído el resultado final del entrecruzamiento de historia, trama y punto de vista, ésta sea la elección de entre todas afortunada. Los lectores hemos de confiar en un complejo cualitativo que le atribuimos con su aquiescencia: capacidad de observación, psicólogo intuitivo, fidelidad y veracidad en el reporte, comprensión y honestidad ética como relator de oficio.

Por supuesto que en un buen número de ocasiones, el juego literario es más complicado y la trama más densa gracias a que el autor decepcione alguna de las expectativas de la lectura y la transgreda desde el interior. Así, relatos hay que en parte se basan en que el personaje-testigo no lo atestigua todo y se le escapan datos fundamentales, o no comprende lo que mira o, simplemente, nos miente pues él tiene un partido tomado y no es para nada un (etéreo) testigo imparcial.

Como sea que se desenvuelva, es definitivo que el narrador sea un personaje del mismo grado de realidad que los actores del suceso; que se roce con ellos y beba té en la misma sala. En Cortázar, es un amigo -el mejor amigo- del protagonista, o su primo o colega cercano. Es decir, alguien que incidentalmente se entera de los sucesos por la razón de que no le pasan a él; pero alguien que ha volteado el cuello con el máximo interés posible en tales casos, pues el suceso raro le está sucediendo al amigo cercano; él queda impresionado a tal grado -impresionado como una

cámara de cine y como un ser humano sensible y vivo en su capacidad de asombro- que vive vicariamente la aventura: la vive al contemplarla, al contarla y al dejarse afectar emotiva e intelectualmente.

Dos cuentos, separados por 15 años en su publicación, ejemplifican a cabalidad el narrador-testigo de Cortázar a partir de un personaje incidental a la historia. Son "Las Ménades" (FI) y "Las fases de Severo" (OC). Nos detendremos en el primero con desmedo del segundo en virtud de dos razones de apoyo: el segundo repite básicamente el mismo juego estratégico pero de una forma más simple y, además, el sujeto incidental que relata el caso de Severo pertenece a la estirpe del que denominaré, en su momento, narrador-autor, que se revisa hacia el final de este texto.

"Las Ménades" cuenta con un despreocupado tono coloquial de todos los días el inusitado linchamiento de un director de orquesta a manos de su público literalmente entusiasmado: las Ménades sacrificando a Orfeo. El personaje incidental que narra los hechos de la sala de conciertos -el que no participa en la acción o linchamiento- es uno de los asistentes habituales a la sala, alguien que, como tantos otros, "le tenía un enorme cariño al Maestro, que nos trajo buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros, donde hace diez años no se pasaba de La Traviata y la obertura de El Guarani". "Se distingue de los otros en la distancia crítica -irónica, justamente- con que goza los conciertos nocturnos. El encarna el cercano pero prudente afecto crítico recurrente en los personajes metidos a narrador en Cortázar.

El narrador destaca al inicio de su relato (que son los momentos previos al concierto) los puntos fallidos de la velada: el inevitable esnobismo de la sala, los defectos acústicos del teatro Corona, la ridiculez de su vecina de butaca, la "insolente arbitrariedad estética" con la cual "Una vez más el viejo zorro

había ordenado su programa de concierto". Desde los párrafos ini
ciales, se ha dado una fractura entre el conjunto humano y el na
rrador; sin embargo, él también pertenece a ese ambiente, cierto
 que a regañadientes y con disconformidades, ese es el típico tes
tigo cortazariano: irónicamente involucrado.

Como en las terceras personas, también aquí hay una doble
 intensificación paulatina: la de los hechos y la de la cercanía
 o grado de involucramiento del narrador con lo narrado. A lo lar
go de su descripción de la primera parte del programa, va redon
 deando su impresión de malestar; un público demasiado concesivo,
 una farsa como el verdadero y secreto acontecimiento escenifica
do en el teatro Corona, farsa que al parecer toca a él descubrir
 y evidenciar. Las pláticas de pasillo en el entreacto refuerzan
 y comprueban su impresión. En ese intermedio del concierto-pivo
 te de los hechos, Cortázar se hace un velado intermedio para des
lizar una reflexión que no se puede dejar pasar a la ligera. Una
 amarga revelación fundamental en la narrativa y en la actitud vi
tal de Cortázar el escritor:

Me dolía un poco no estar del todo en el juego,
 mirar a esa gente desde fuera, a lo entomólogo.
 Qué le iba a hacer, es una cosa que me ocurre
 siempre en la vida, y casi he llegado a aprove
 char esta aptitud para no comprometerme en nada.
 (FI, p 48)

A partir de esa revelación, sucedida en el descanso del concier
to, el relato se arranca a fondo, casi sin concesiones, en una
 segunda parte magistral y apoteósica. El narrador se vuelve más
 minucioso en sus observaciones. Aunque también su intimidación
 con los hechos le produce deslizamientos sugestivos: "Yo mismo
 me dejé atrapar por el último movimiento, con sus fragores y sus
 inmensos vaivenes sonoros, y aplaudí hasta que me dolieron las
 manos." De aquí en adelante él oscilará entre la adhesión ent
usiasta y el rechazo molesto. Por tal suma de contrarios, él es

distinto al público en su globalidad; está separado de ellos (aunque un tanto comunicado y por eso los puede contar) y escindido en sí mismo ("aquella multitud de la que yo formaba parte inexcusablemente me daba entre lástima y asco", inscribe el ta ladro verbal de este narrador inquietante).

Mientras el clima de la sala produce los primeros brotes de violencia, él se confina a su yo y, ya que ha ido a ver una fun ción pública, observa el espectáculo:

Hasta ese instante yo había mirado todo con una especie de espanto lúcido, por encima o por debajo de lo que estaba ocurriendo, pero en el mismo momento me distrajo [sic] un grito agudísimo(...)

(Ibid, p 54)

Ese hasta indica el instante en que el péndulo se arroja al ex tremo contrario, divorciándolo del público deviniendo turba, aun que actuando con la misma agitación:

Fue demasiado, entonces ya no pude seguir asis tiendo, me sentí participe mezclado en ese des bordar del entusiasmo y corrí a mi vez (...)
(ibidem)

Significativamente, su excitación no lo lleva a sumarse a "las Ménades"; él ha brincado por entre las butacas para seguirlo ob servando todo (un mucho, como cuando el fotógrafo fisgón de Hitchcock -Rear Window- se excita morbosamente ante la posibili dad de que un vecino ha matado a la esposa seminválida y, ya que no puede brincar como el mirón de Cortázar, porque tiene una pierna enyesada y varios pisos lo separan del improvisado asesi no, se arma de binoculares y de un poderoso telefoto):

Es muy curioso pero yo no tenía ningún deseo de contribuir a esas demostraciones, solamente es tar al lado y ver lo que ocurría, sobrepasado por ese homenaje inaudito.

(ibidem)

Este inaudito participante del "homenaje inaudito" es una de las manifestaciones más claras de lo que para Cortázar significa hacer un cuento. Todo el relato demanda -y no sólo permite- su lectura en clave metapoética (como en Hitchcock, se mira, se fisgona, se reflexiona en términos de participación y de justificación ética y se acaba por asumir de lleno la existencia como individuo tangencialmente involucrado, insoslayablemente involucrado; todo lo que, en fin, hace un contador de cuentos). Lo que aquí define al narrador: su pulsión incontrolable por acercarse al centro del suceso, al ojo de buey de la tormenta burguesa; pero un acercamiento marcado por la fractura irónica que lo identifica y confronta ante grupo más homogéneo de sus colegas-personajes, fractura que abre el abismo que no se puede ni se desea cruzar (al menos en esta modalidad del suceso extraño, téngase en cuenta los narradores solidarios como el de "Cinta de Moebius" visto páginas atrás) y abismo por el que, simultáneamente, se abisma el narrador en su observación enfebrecida. Sin lugar a dudas, uno de los mejores cuentos del autor, desde la invención de la anécdota pesadillesca hasta la firmeza de la trama y el sostenido planteamiento alegórico sobre la escritura del cuento, planteamiento gracias al cual afloran pensamientos tan lapidarios y rotundos como inquietantes y ambiguos:

Yo veía todo eso, y me daba cuenta de todo eso, y al mismo tiempo no tenía el menor deseo de agregarme a la confusión, de modo que mi indiferencia me producía un extraño sentimiento de culpa, como si mi conducta fuera el escándalo final y absoluto de aquella noche.

(Ibid. p 56)

Hay dos cuentos en los que Cortázar usa el viejo planteamiento, de eficacia sabida, donde a alguien le ha sucedido algo notable, lo platica más o menos en detalle (con lagunas muy oportunas) a un amigo ocasional y éste lo vuelve a relatar para que exista formalmente el cuento literario. Ocupa, el ardid, un sitio preciso en la escala cortazariana de intensificación del narrador:

es el grado siguiente al inexistente vecino infantil de "Circe"; el incidental testigo (semejante al espectador del teatro Corona) de un hecho que por principio le es ajeno.

En el primero, "Una flor amarilla" (FI), el narrador es al quien sentado en la misma mesa de un bar que un sujeto desconocido que le está exponiendo su teoría de que todos los hombres so mos inmortales. "-Todos inmortales, viejo. Fijese nadie había po dido comprobarlo y me toca a mí, en un 95." Según él, cada hom bre pertenece a una cadena sucesiva de individuos que repiten un tipo humano; todos los modelos se mantienen vigentes por la apari ción del próximo en la serie cuando alguno muere. (Fantasía espe culativa de corte borgeano, sólo que el maestro extrema el razona miento aduciendo que es tan cierto que sólo hay un tipo repetido sucesivamente y simultáneamente: todos somos el héroe y el traí dor, el yunque y el martillo, Shakespeare, Homero, Ulises y... Nadie.) El borracho lo ha descubierto por accidente:

Un pequeño error en el mecanismo, un pliegue del tiempo, un avatar simultáneo en vez de con secutivo. Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio...

(FI, p 71)

Pero el pequeño Luc enferma y muere antes que el protagonis ta; eso le produce un júbilo inicial: Luc se ha librado de una vida mediocre, luego descubre que la continuidad de los ciclos -de la que él ha sido expulsado- es la más firme promulgación de la vida humana como raza inextinguible. (En Borges, otro infortu nado metafísico y teólogo encuentra su desgracia y el autorepy dio al descubrir la identidad secreta del Salvador de los hom bres: "Ebrio de insomnio y de vertiginosa dialéctica, Nils Rune berg erró por las calles de Malmö, rogando a voces que le fuera deparada la gracia de compartir con el Redentor el Infierno.")

Todo eso lo sabemos porque lo platica al narrador, a quien antes no conocia:

Me contó su historia en un bistró de la rue Cambroune, tan borracho que no le costaba nada decir la verdad aunque el patrón y los viejos clientes del mostrador se rieran hasta que el vino se les salía por los ojos.

(Ibid. p 70)

Domina, claro, la voz y el discurso del confidente que escucha e integra la plática del "único mortal" en su propio relato. Es visible el gancho cortazariano: alguien (un alter ego del autor) se entera casualmente de la extraña historia que otro ha vivido en el tráfico citadino. Para el testigo ocasional el quid no radica en la verdad o falsedad de la teoría. El cuento oscila entre un tono fantástico y otro realista e incrédulo; al final se desemboca cortazarianamente en una reflexión sobre la especie humana que une ambos tonos y vuelve irrelevante la comprobación de esta teoría de la inmortalidad. La continuidad de los modelos humanos, el no poder poner los pasos sino en las huellas de otro sujeto lleno de miserias y temores. El ser, cuando mucho, Napoleones de barriada.

Importa la capacidad -o la imposibilidad de negarse- de entregarse obsesivamente a una experiencia límite y quedar librado a la revelación que el abismo abierto ha producido sobre la pequeña vida rutinaria. Al narrador (y por eso y de eso es narrador) le ha tocado saber de ese caso, estar bajo el influjo del protagonista, conocerlo en su ebriedad de "vertiginosa dialéctica". Por ello, el narrador sabe hacerse cómplice del protagonista. Su relato transita de una respetuosa incredulidad a un dejarse impresionar por lo que el suceso (real o fantasioso) ha significado para el hombre que tiene frente a sí, su prójimo.

El montaje narrativo, bien se advierte, se propone precisamente la profundización en la experiencia humana del sujeto que ha forjado su teoría de la inmortalidad a costa de sí mismo (en la mejor tradición del pensador o científico loco). Hay una triangulación en el relato: en un extremo está el protagonista

y en el otro los lectores reales de "Una flor amarilla" y, en la arista mediadora, el narrador efectivo del cuento. Este es el receptor inicial y lector primero de la historia; su relación con el lector real es de narrador, y con el protagonista de escucha y retransmisor (tal vez para esto lo hizo "el cuento" borracho, en el bar parisino). Cómo no hemos de quedar impresionados por la historia, sugiere la argucia de la trama, si ya ha habido un espectador que se ha afectado por el caso insólito. El narrador aquí (a semejanza de la lengua en "Satarsa") como un conductor límpido, un médium hipnotizado que se deja invadir por lo extraño para poder comunicarlo a los destinatarios finales. No atrae grandemente sobre sí la atención, no opaca el discurso narrativo mediante su interposición de bulto. Nosotros lo debemos recuperar como el peculiar sujeto que intenta disimularse y disminuirse en aras de que el efecto de lectura se concentre en el otro ser humano involucrado. Ese sería el caso -sutil y casi imperceptible- de este personaje-narrador, el sentido de su incidentalidad asumida.

El mismo mecanismo de orientación hacia el protagonista distingue "Una flor amarilla" de los modelos borgeanos (que de todos modos han sido aprovechados). Tanto la fábula filosófica como la triangulación de los contadores del caso (poética de la lectura, como la llama Rodríguez Monegal, Emir) vienen de Borges; pero aquí el acento no va sobre la condición genérica de la raza humana donde todos somos un poco presencias fantasmales, ora por ser inmortales, ora por ser mortales; no: el acento va sobre el pobre diablo del bar parisino, él es aquí el sujeto patético y no toda la humanidad; el patrón del bar, los clientes burlones y hasta el testigo atento y conmisericordioso no participan de su desolación intransferible. Un pobre sujeto que acaso inconscientemente se ha inventado una teoría de la inmortalidad (que lo excluye sólo a él) para llamar la atención sobre su miseria personal. Como caso -es decir, suceso particular de cierta gravedad- y no como condición genérica ha afectado al primer lector, como tal nos lo retransmite; por eso se ha tomado el trabajo de escucharlo con

respeto hasta el final y de disminuir su presencia en su propio relato. La "vertiginosa dialéctica" importa menos (como fábula filosófica o ejercicio estético que son las coordenadas borgeanas) que el aislamiento definitivo de un pobre tipo que se reconoce aislado de los ciclos naturales de continuidad biológica y social propios de la especie humana. Pesa aquí el exilio interior de un pequeño habitante de París.

RIBEYRO, Proses apátridas.

Observando jugar a los niños en el parquecito de la Rue de la Procession. Su edad oscila entre uno y tres años. A esta edad se amontonan, pero no se comunican. Les interesa la vecindad y a menudo el espectáculo, pero no el contacto directo. Cada cual en el fondo sigue tan solo como en el cuarto de su casa, pero refractados en múltiples espejos. Llegan incluso a rozarse la mano, a intercambiar sus baldes intercambiables, pero prácticamente sin hablar, sin dar nada de sí ni decir nada, aparte de un objeto como el balde que, en este caso, es un objeto neutro. Y en las bancas del jardín, en torno a la poza de arenas, los viejos. Solos también. Sobre todo se ven jubilados y tullidos, bastón y boina, callados, mirando sin ver el film de su infancia que retoza a sus pies y trata de retenerlos, al menos por el recuerdo, a la vida. Sólo cabe sacar una conclusión: la soledad de los niños prefigura la de los viejos. Los parquecitos como el de la Rue de la Procession se han hecho para ambos. Que se reúnan el cabo con el rabo. Así se juega de niño, solo. Así se toma el sol en la vejez, solo. Entre ambas edades, el interregno poblado por el amor o la amistad, el único cálido, soportable, entre dos extremos de abandono.

En mi propuesta de lectura de la obra de Cortázar, se reconoce primordialmente, además de todas las marcas de autor y señaladas, el concepto de fractura. Cada cuento se basa en un particular caso humano, lo que por sí mismo lo separa y fractura del conjunto genérico y habitual de hechos humanos. Pero además, cada caso consiste en una pequeña fractura de la continuidad rutinaria del modelo burgués urbano. El conjunto de los 76 cuentos publicados en 8 libros dibuja un intermitente mapa de fracturas de la ciudad burguesa. Cada fractura es un caso, cada caso se ha

de contar: 76 decisiones y estrategias del vicario narrativo. Fallar en esta decisión o en su desarrollo consecuente implica volver ilegible el caso e invisible -inexistente- la fractura.

E.M. CIORAK,
Fallas.

Los únicos acontecimientos notables de la vida son las fisuras. También son los últimos que desaparecen de nuestras memorias.

El segundo cuento que usa, junto con "Una flor amarilla", la estrategia del amigo ocasional que por accidente se entera de algo extraño, es "La banda", también de Final del juego. Aquí el narrador no se propone retransmitir la historia sin mayores alteraciones, por el contrario, su labor consiste en recibir y detener el impacto de los hechos para "digerirlos" ante el lector y ofrecerle su propia especulación.

En febrero de 1947, Lucio Medina me contó un divertido episodio que acababa de sucederle. Cuando en setiembre de ese año supe que había renunciado a su profesión y abandonado el país, pensé oscuramente una relación entre ambas cosas. No sé si a él se le ocurrió alguna vez el mismo enlace. Pero si le es útil a la distancia, por si aún anda vivo en Roma o en Birmingham, narro su simple historia con la mayor cercanía posible.

(FI, p 85)

(El cuento se inicia con ese párrafo sólo antecedido por la dedicatoria sobresaliente; "A la memoria de René Crevel, que murió por cosas así.") Desde este párrafo, el discreto amigo de Lucio Medina se propone resumir los sucesos y buscarles en el fondo un sentido; cómo un "divertido episodio" acaba con el exilio y la renuncia a la identidad civil. (Primer párrafo que, por cierto, está lleno de contraseñas para lecturas como esta que propongo: narrar la "simple historia", hacerlo "con la mayor cercanía posible", intentar que el relato le ayude al protagonista en el conjunto de sus acciones, llevar conscientemente un "divertido episodio" a la catástrofe irreversible, el dato autobiográfico del autoexilio de Cortázar...)

En suma; una tarde que Lucio fue al Gran Cine Opera, descubre que antes de la función ordinaria se presentará el número musical de la "Banda de 'Alpargatas'". Como al otro narrador, tal situación le depara una sacudida, a media sala de espectadores, inolvidable. Se percibe a "él mismo metido en algo que no le tocaba" y por donde atisba la fractura política de la realidad colectiva en la que vive (es la Argentina de 1947). Una fi sura que le permite asomarse al subsuelo nacional para descubrir que no hay cimentación alguna, que la Argentina se erige sobre un vacío y por eso en la superficie cotidiana todo parece una "farsa" o una "comedia": gestos sin sustancia. "Sintió como si le hubiera sido dado ver al final la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera". (Nótese cómo el narrador que se había propuesto narrar "su simple historia" de Lucio toca tierra cuando dice "Sintió como si..."; es claro que el verdadero objetivo literario de este o cualquier otro narrador cortazariano se encuentra en el remate de la misma frase cuyo inicio anula y desoye -subrayado mio, claro-: "narro su simple historia con la mayor cercanía posible.")

Como en tantos textos del autor, se monta aquí un sistema de personajes que están donde no debían estar y por ello se fractura la realidad para que se vuelvan innegables las contradicciones del grupo. Lucio está en una función de "La Banda" que no le toca; "La Banda" está en el lugar de una función de cine; el amigo-narrador está demasiado cerca pues no se constriñe a contar lo que a él se le habrá contado, sino que ata cabos y extrae con secuencias y estados anímicos por su riesgo. Más allá, claro, es tá Cortázar inventando nuevamente una anécdota de desfasamientos de lo cotidiano. Hay una ironía crítica del autor, quien desde su orilla del abismo arroja sus dardos, primeramente, contra esas farsas de todos los días que se hace pasar por "la realidad", contra la masa de habitantes que tolera y propicia esa situación y, por último, contra aquellos que al arrojarse contra tales circun stancias lo hacen con titubeos y debilidad, acabando por alg

jarse del terreno de batalla. "Con la mayor cercanía posible": a través de su narrador incidental, se reconoce al autor enredado una vez tras otra con estos pequeños absurdos: es él quien termina al lado de la cama del niño agonizante en Francia o de la mesa del bar del borracho solitario ("Una flor amarilla") y con las maletas y recuerdos del exilio de la Argentina a finales de los cuarentas... (y en un momento futuro de este ensayo volveremos a descubrir a un narrador cortazariano llamado Julio, sentado a la cama de "Las fases de Severo".),

Es relevante el uso de los eventos burgueses que hace Cortázar. Son complejos signos de doble valencia en la química de las sociedades y la literatura. Al mismo tiempo, cada uno de estos eventos que ha sido visto como una fractura, es una instancia alienante y una instancia fantástica liberadora. La vida burguesa como la cifra evidente de lo estéril que enajena; pero también como la posibilidad de que lo fantástico abra las puertas a una situación más desconcertante y verdadera, "profunda", "auténtica" como la rana de Monterroso. Como en cualquier escritor válido, no hay en Cortázar un torpe maniqueísmo de lo bueno y lo malo. Es una obra que habla de lo bueno-malo que significa vivir dentro de cierta red social, de lo asfixiante y promisorio que es al mismo tiempo esa clase como suelo nutricio del ser humano. Vidas reguladas por el tedio de un péndulo monocorde condenado gloriosamente al contrapunto ocasional (el súbito lezamiano) de las pulsiones y emergencias irrefrenables. La querida burguesía, pues, como signo y receptáculo de lo alienante y lo fantástico, en lo humano y en la literatura.

"Texto en una libreta" (QUE) es otro cuento donde se cumple el narrador incidental. Se combinan aquí dos líneas retóricas que producen un relato en el extremo del campo narrativo de Cortázar. Por un lado se llega al máximo rigor posible en la concreción del narrador incidental: alguien que observa el fenómeno sin tener ninguna participación. El narrador como una prótesis triple: el ojo que observa, la mente que especula, la mano que escribe.

Esa línea que interseca con la del acontecimiento puro que sucede autárquicamente en el interior del texto como una pesadilla que repele el análisis pero no su minuciosa fijación intelectual dentro de una concatenación de hechos y supuestos que se desentendían de la razón diurna. Intersección ideal y afortunada para los intereses narrativos de Cortázar.

El acontecimiento de base es por completo sencillo y fantástico: hay un conjunto de individuos más o menos menesterosos que viven permanentemente en el metro bonaerense. Ellos han calculado con enfermiza precisión sus movimientos para no ser descubiertos por los servicios de vigilancia. Poco a poco van haciendo de los túneles y pasillos y convoyes del metro su hogar extraordinario. De todo ello se entera un personaje que "parece salido" de un cuento de Cortázar (de "Manuscrito hallado en un bolsillo"; digamos): un tipo ocioso con las antenas orientadas a lo raro. Primero por curiosidad inconsecuente y luego por la fascinación, el tipo espía al clan. Ese es el narrador incidental, el narrador testigo con el que se culmina la elaboración del cuento como testimonio y fisgoneo de un suceso extraño.

El relator va descubriendo el código de la secta, su única acción se inscribe en otro plano -que más tarde afectará a la secta-: se siente en la obligación de revelar "la amenaza" a los otros seres externos como él, pero incautos: el resto de los habitantes de la ciudad y usuarios del metro, que no saben lo que pasa en el subsuelo -Hades o túneles del transporte colectivo- de sus hogares.

El cuento concluye cuando el improvisado investigador se sienta en un café cercano al metro a redactar su testimonio (el cuento que leemos), momentos antes de que se entrometa directamente en el extraño grupo, en una inmolación como forma de entrega deslumbrada a la "zona oscura" de la ciudad:

Hasta ahora he seguido escribiendo en el café, la tranquilidad de estar en la superficie y en un lugar neutro me llena de una calma que no tenía cuando bajé hasta el quiosco. Siento que de alguna manera voy a volver a bajar, que me obligaré paso a paso a bajar la escalera, pero entre tanto lo mejor será terminar mi informe para mandarlo al Intendente o al jefe de policía, con una copia para Montesano, y después pagaré el café y seguramente bajaré, de eso estoy seguro aunque no sé cómo voy a hacerlo, de dónde voy a sacar fuerzas para bajar peldaño a peldaño ahora que me conocen, ahora que al final han acabado por conocerme, pero ya no importa, antes de bajar tendré listo el borrador, diré señor Intendente o señor jefe de policía, hay alguien ahí abajo que camina, alguien que va por los andenes (...)

(QUE, p 54)

Este cuento, junto con el "Manuscrito..." ya aludido, con ciertas experiencias de Johnny Carter y algunos otros, es una historia de misterio y terror en el metro, y se une a la corriente dominante en Cortázar, casi exclusiva, de sucesos enigmáticos en la ciudad. El "Texto en una libreta" ayuda a desglosar tres fijaciones enlazadas que definen al autor: 1) El suceso inusitado ocurre dentro del marco de la vida urbana normal y se construye a la estructura psico-social de la pequeñoburguesía (esto, insisto, es una fijación; algo recurrente mas no exclusivo). 2) El suceso provoca un cisma en la vida del individuo expiatorio y en su comunidad inmediata; queda al descubierto la fragilidad del orden establecido: usualmente no se destruye totalmente ni se le suplanta por otra organización de vida: la obra de Cortázar es la suspensión temporal en un punto particularmente vulnerable del viejo orden; el remanente es un sabor de incertidumbre y precariedad de los cimientos. Estamos pues, ante una "Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas", como quería Oppiano Licario, a la lógica de la vida que conocemos en cualquier ciudad moderna de Occidente. Como Jeffrey, el fisgón de Hitchcock, nuevamente, el relato que se hace desde su perspectiva entrometida, sucede en un tiempo de suspensión que fractura la vida diaria: el tiempo que Jeffrey

está suspendido por tener una pierna enyesada. Sucede la historia él la atestigua y se entromete en su desenlace; ya luego termina el tiempo del yeso y se regresa "a lo de siempre" ...a menos que el sarcástico demiurgo (Hitchcock o Cortázar) le depare a su alter ego un nuevo accidente y ahora le enyesen las dos piernas que lo vuelvan a confinar a su papel del mirón que escribe. 3) Los dos puntos anteriores son la constante humana y temática desde que se ejecuta la escritura; operan -y este es el tercer punto- dentro de una conciencia intrínseca de que se trata de una operación literaria. Los fenómenos que en la historia son sobresalientes, fantásticos o misteriosos, llegan al lector como el material explícitamente ya asumido por el narrador (o el "editor" de los diarios y cartas de los protagonistas, para poner otro tipo de marca) como literatura. Los sucesos comunicados por el medio verbal a partir de una conciencia de que al momento de ser historia y relato, esos sucesos han ingresado a un orden estructural y vital nuevo. El hecho final -lo que leemos- es fruto del mestizaje íntimo e instantáneo (pues en realidad sería extraño que la génesis narrativa separara claramente las dos fases) entre un acontecimiento anómalo y una reflexión retórica intrínseca sobre la marcha. Por eso es indispensable la pieza del narrador personalizado, críticamente involucrado. De hecho, el cuento ofrece antes que nada un conjunto de conciencias perturbadas (el personaje, el narrador, cada uno protagonista del mismo suceso en distintas zonas de la experiencia humana; más el autor y el lector, jugando a trasmano) que observan en el terreno real-imaginario de la literatura el surgir de extraños accidentes que cobran vida conforme las palabras los van recorriendo -cubriendo y descubriendo al mismo tiempo-, súbitamente animadas por poderes que sólo a medias comprendemos y nos pertenecen, como esos inquietantes humanoides que habitan el metro y deambulan a nuestro lado, "tomando" nuestra ciudad, quebrándola.

"Tango de vuelta" (QUE): último de los fenómenos "incidentalmente" observados. Ahonda en ciertos vericuetos que ofrece esta

postura narrativa. La historia a contar es la de Matilde y sus dos matrimonios. El primero sucedió en México y acabó cuando ella lo dio por terminado y al marido por muerto:

Emilio Díaz muerto en México de una crisis cardíaca, casi la verdad porque ella y Milo habían vivido como muertos en esos últimos meses en Coyoacán, hasta ese avión que la había devuelto a lo suyo en Buenos Aires, a todo eso que también había sido de Milo antes de irse juntos a México y deshacerse poco a poco en una guerra de silencios y de engaños y de egóticas reconciliaciones que no servían de nada, los telones para el nuevo acto, para una nueva noche de cuchillos largos.

(QUE, p 75)

Uno de los tantos movimientos de retorno en el cuento, el primero, es el de Matilde a su país y a su ámbito burgués original

y por ahí la noticia segura, se casó con Germán Morales, che, pero decime un poco cómo es posible, te digo que se casó por iglesia y todo, los Morales ya sabés, la industria textil y la gaita, el respeto, viejo, el respeto, pero decime cómo es posible si ella había dicho, si nosotros creíamos que vos, no puede ser, hermano.

(Ibid, pp 75-76)

A ese primer retorno responderá, años después y en tono granguileo, el de Milo que ahora se hace pasar por un Simón, vuelto novio de la sirvienta Flora, quien un día -mientras se espera un retorno que no se cumplirá en el tiempo del relato: el del incauto Germán en viaje de negocios-, logra "tomar la casa": se acuesta con Flora y va al reencuentro con su mujer para cerrar la pinza:

en la puerta tambaleándose, los cuerpos desnudos /de Matilde y de Emilio-Simón/ vuelto una sola masa que se desplomaba lentamente en el rellano, que resbalaba por los peldaños, que sin desprenderse rodaba escalera abajo en una

maraña confusa hasta detenerse inmóvil en la alfombra del salón, el cuchillo en el pecho de Simón boca arriba y Matilde, pero eso lo mostraría después la autopsia, con las pastillas necesarias para matarla dos horas más tarde, cuando yo ya estaba ahí con la ambulancia y le ponía una inyección a Flora para sacarla de la histeria, le daba un sedante a Carlitos y le pedía a la enfermera que se quedara hasta que llegaran los parientes o los amigos.

(Ibid, p 85)

El narrador, según lo revela la cita anterior, es un sujeto incidental a la historia: el enfermero que llega en la ambulancia del epílogo se interesa por Flora, "Flora entonces, todo lo que me fue contando de a poco cuando nos juntamos", y lo escribe, pues él es un cuentista aficionado. Este es otro retorno (Flora recordando los hechos, él recordando las pláticas con ella y redactando un cuento), de los muchos que aquí ciñen a Matilde y sus dos matrimonios.

El título del cuento, "Tango de vuelta", es una señal directa a los lectores sobre la historia y el tratamiento que se le dará. El amanuense de Cortázar es, en tanto escritor aficionado y argentino nato, un letrista de tango. Su historia consiente lo trágico, pero lo trágico visto (y vivido pues los protagonistas no andan demasiado lejos) desde una cierta sensibilidad que desrealiza lo trágico en sí y lo modela según fórmulas del melodrama tangueril. La historia de Matilde (es decir, los hechos y su plasmación verbal) sólo se puede encarnar si se falsea y se deja intocado el fondo último, aquel que subyace más allá del retorcido dramón recogido por el enfermero como un tango en aguafuerte. Estamos ante mecanismos de defensa que auxilian a estos sujetos cuando se enfrentan a "lo peor de su vida": hay cosas peores que la muerte violenta y la rabia pasional: la quiebra de la vida como sistema de conducta y planteamiento existencial. Hay un gran apoyo al repetir y actualizar modelos preestablecidos: se conocerá la muerte y la rabia, pero no la angustia ni el vacío.

Pero tango también significa síncopa y ritmo. El ritmo tan guedado acaso se reconozca en la manera de distender -al son del bandoneón- y condensar los hechos de la historia. Hay una "lenti ficación" y apresuramiento arrebatado de las secuencias, junto con un abrupto concatenamiento de los dos tiempos narrativos fu sionados entre sí. Este patrón rítmico es notable y notorio, re basa el uso promedio de secuencias lentas y rápidas que hacen los cuentistas en su oficio.

Por el lado de la síncopa que no puede faltar en un tango, la analogía se encuentra en la deliberada descolocación del acen to o intensidad en la trama. Si síncopa es, en términos generales, la colocación del acentro fuera de su lugar natural, algo de eso sucede cuando la trama escamotea y apaga ciertas escenas que por sí mismas eran intensas (tónicas), como la supuesta muerte y ex traña desaparición de Emilio en México, la crisis depresiva de la joven viuda, su vuelta a la vida y al amor cuando vuelve a la Argentina (a menos que se trate de un matrimonio de resignación y compañía con su acomodado compatriota...) En cambio, se carga el acento y el tiempo en los momentos melodramática y casi amari llistamente redituables: las morbosas maniobras de Nilo para re gresar, su enamoramiento de la sirvienta de su mujer, la presen cia del pequeño Carlitos, la llegada de la ambulancia en medio del vecindario ya escandalizado... y, sobre todo, el tango que acaba suspendiéndose en la escena más jugosa (y ya se adivina el bandoneón arrebatado): los cuerpos desnudos del desdichado matri monio rodando por la escalera (Germán salió de negocios, claro), en la oscuridad de la media noche, ante las miradas estupefactas de Carlitos y Flora.

FALERO,
Rie... PAVASO.

Hace un año justamente,
era muy de madrugada,
regresaba a mi morada
con deseos de descansar
al llegar vi... luz prendida
en el cuarto de mi amada...
¡Es mejor no recordari!

V.R. CARMONA Y E.

¡Llora payaso, buen amigo!
 ¡No llores que hay testigos
 que ignoran tu pesar!
 ¡Seca tu llanto y ríe con alborozo!
 A ver, ¡pronto, che mozo!
 traiga nomás champagne...

De esta suerte, con la advertencia autoral del título, Cortázar entrega la verdadera moneda falsa de una historia que finalmente sí se remansa en las aguas de la nota roja. Pero, como en el título y otras señas sobre la escritura ficticia del enfermero, hay un mecanismo básico de ironía distanciadora, un desapego crítico al modelo melodramático para volver a él, con más cautela, cuando se confía en que ese es el modelo idóneo para la historia; al desapego sucede obligada mente un retorno cauteloso: tango de vuelta. (Otro relato, del siguiente libro del autor reincidirá sobre el tango-cuento; pero como ahí el narrador porta la imagen autobiográfica del autor, hay mayor espacio retórico para demarcar con mayor firmeza la ironía inherente a la operación de escribir -como ahí se asienta- un "tango barato" con "anécdota de milonga".)

El enfermero pertenece claramente a la genealogía cortazariana de sujetos para-rayos de lo extraño, provistos de una innata curiosidad por lo que pasa a su lado, provistos además por una capacidad imaginativa que les permite concebir el hecho desde su "shock emocional". En efecto, el enfermero-narrador prescinde de eventuales rigor y fidelidad realistas cuando registra en su cuaderno el caso de Matilde; opta, en cambio, por un relato imaginativo (él es un cuentista de fin de semana) que con sus libertades y riesgos acaso penetrará más hondo en la triste historia de Matilde (y claro que cuando echa ese volado al aire cuenta con el aliento que sopla donde quiera del escritor argentino Julio Cortázar -1914-1984-). Es también un complicado juego intelectual de especulación narrativa por el que el autor real permite que el propio cuento emerja "directamente" (su única intromisión es el título, demasiado amañado como para que se lo creamos

al enfermero) del mismo mundo que ha padecido y acogido a los su jetos de la historia. Como tantas veces en que el narrador no es el protagonista, el enfermero empieza por interesarse por el ca so ajeno, hasta que se involucra tanto que irrumpe su yo afectan do en primer plano a la trama. El inicio se da en un tono general de reflexión íntima, lo que acaso sea una huella de la lección de Poe a que tanto se disciplinó Cortázar; reflexión que es ya el borde inminente de hechos abismales que se precipitan al cuaderno de escritores y escribanos atentos a esos sobresaltos de lo coti diano...

lo que me gusta es escribir y cuando termino es como cuando uno se va dejando resbalar de lado después del goce, viene el sueño y al otro día ya hay otras cosas que te golpean en la venta na, escribir es eso, abrirles los postigos y que entren, un cuaderno detrás de otro (...)

(Ibid, p 71)

La escritura como una operación humana y afectiva, como un (inevitablemente hitchcockiano) asomarse por la ventana indiscreta al lugar del crimen; y el narrador afectado de rebote -en la úl tima vuelta del tango de las vueltas- por los hechos, contagiado por esa vida virulenta: el enfermero se enamora de Flora, la sir viente que fuera su informante, lo cual patentiza en la zona de ficción el perenne enamoramiento del autor por sus personajes; el afecto y la complicidad cortazarianos con su material de sue ños y cuentos se revela, con el enfermero, como un Eros sin adje tivos. Narrador incidental: el incidente es el amor.

NARRADOR PERSONAJE SECUNDARIO

"Me arrimaba a ellos (...) para presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada" -dice Marcelo, el narrador de "Las puertas del cielo" (BE). La existencia que, como el enfermero y tantos otros, registra por escrito ("las notas ... llenan poco a poco mi fichero") es, también en clave de tango, para colmo, la de Mauro y Celina, una pareja milonguera de barrio popular. Ella acaba de morir a causa de una tuberculosis muy pertinente a la mitología de los personajes ("Celina había empezado a vomitar sangre a las seis") y la ceremonia luctuosa va más allá del velatorio en casa de la muerta (de "la increíble" como hubiera dicho Borges), para dar lugar a una invocación necrofílica por parte de Mauro cuando está en la proverbial borrachera del viudo acompañado, claro, por un amigo no demasiado íntimo, pero de cierta confianza en el momento del lloro y la botella. Ese amigo es Marcelo, el narrador.

A su modo milonguero, es un viaje al Hades en busca de Celina de entre los muertos; "Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta." Marcelo no es pues, una presencia incidental, es en tanto amigo cercano, el personaje secundario que mete su mano para contar los hechos, y para propiciarlos mañosamente:

A esa altura Mauro ya estaba dispuesto a aceptar cualquier cosa, y cuando yo mencioné el Santa Fe Palace como de pasada, él dio por hecho que llamos al baile y fué él el primero en levantarse y mirar la hora.

(BE, p 172)

Marcelo como narrador secundario: aquel sujeto que sin pertener del todo al ambiente de los protagonistas (él está un escalón arriba en la jerarquía social y se entretiene estudiando a sus amigos que llama "monstruos"), franquea las puertas de ese ámbito y observa los hechos al tiempo que interviene en su direc

ción; y al describirlos, descubre que ama a sus engendros literarios, a los "monstruos" (y quién no) que tiene por amigos.

Me daba asco pensar así, una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir. Mauro y Celina no habían sido mis cobayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo. Solamente que nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre; yo soy el doctor Har doy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes. Ya sé que detrás de eso está la curiosidad, las notas que llenan poco a poco mi fichero. Pero Celina y Mauro no, Celina y Mauro no.

(Ibid., pp 120-121)

A cambio de la espontaneidad perdida ("(la espontaneidad: gran sueño: paraíso, poder, goce) ... es mi miedo -mi deliberación- el que es 'espontáneo'"; Barthes), Marcelo goza de una capacidad reflexiva más lenta; por ser el más perspicaz y consciente, resulta el narrador nato para esa historia. Y la marca que distingue a Marcelo -la diferencia social- abre el espacio textual a otra historia: aquella de la ambigua relación entre el doctor Marcelo Har doy y los milongueros de barriada. Tratarse de tú o usted, he ahí el abismo:

Ni ella ni Mauro me tutearon nunca, yo le hablabá de vos a Mauro pero a Celina le devolvía el tratamiento. A Celina le costó dejar el "doctor", tal vez la enorgullecía darme el título delante de otros, mi amigo el doctor. Yo le pedí a Mauro que se lo dijera, entonces empezó el "Marcelo". Así ellos se acercaron un poco a mí pero yo estaba tan lejos como antes.

(Ibid., pp 121-122)

Marcelo tiene su vida aparte, pero reclama a sus "monstruos" como la oquedad/otredad que le corresponde: "Ibamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir", dice, escuetamente, este narrador en una de las frases más sobrecogedoras que jamás podrá asen

tar un hombre con su pluma.

La pareja de milonga que se convierte en triada amistosa permite al autor una aguda reflexión sobre las relaciones entre el narrador y los personajes, empalmar ambas aventuras. El interés humano de Marcelo, su simpatía por el mundo que a medias se le ofrece, su recelo y distancia inevitables, el remordimiento por ser el estudioso de esas vidas alternas a la suya, su vehemencia por describirlos con fidelidad y, por último, su gana de emborracharse con la misma botella y el cariño auténtico que les tiene, son el conjunto de lazos que atan estrechamente, humanamente, al narrador cortazariano con sus criaturas. Este es el modelo epónimo.

¿A dónde, a qué umbral sagrado o trivial conduce el complicado montaje alegórico-narrativo de estas puertas del cielo a través de su lúcida puesta en escena de las relaciones entre el narrador y los personajes? A dos revelaciones. En términos narrativos se consolida más que nunca (al menos en este estudio, no se olvide que al revés de mi cronología pervertida en función de mi hipótesis, el cuento pertenece al primer volumen de relatos dado a la imprenta por el autor que recién desempacaba maletas en Europa) la autarquía indeclinable del pequeño mundo de los personajes, su inefabilidad externa. "Lástima que nada de eso pueda ser realmente descrito". "No sé cómo decirlo"... son acepciones recurrentes a todo lo largo de la crónica de Marcelo conforme descubre que entre los "monstruos" hay una forma de vida cuya esencia permanecerá intacta a los ajenos, a los profanos, en sentido estricto a todo culto místico -sin importar que se trate del misterio menor del mundillo milonguero. Revelación, pues, tan grave como la que produce al par de amigos la visión de Celina caminando y bailando entre los muertos invocados en el Santa Fe Palace, pequeño Hades de arrabal. Así, Marcelo acepta que su texto sea el tejido bordado alrededor de una ausencia; o mejor: de una ausencia doble; a la Celina muerta corresponde la conciencia de que no se puede calar en lo más hondo

del Hades porteño, que nunca se posee a plena luz el corazón en tinieblas del más infimo de los "monstruitos". Desde la aceptación de que los abismos están hechos para no ser cartografiados, Marcelo construye su crónica a partir de la muletilla gramatical de un desolado y resignado "me parece que..." La segunda revelación ante estas "Las puertas del cielo" ocurre en la esfera finalmente más homogénea de la inmediata convivencia humana: el puente entre Mauro y Marcelo se tiende con la solidez que les proporciona estar -aunque de maneras distintas- sufriendo el mismo duelo. Hay una profunda simpatía más allá de toda especulación del doctor Hardey y de toda reserva clasista: finalmente, son dos compinches llorando borrachos a la misma muerte.

BARTHES, Fragmentos...

CONNIVENCIA. El sujeto se imagina hablando del ser amado con una persona rival y esta imagen desarrolla extrañamente en él una aceptación de complicidad.

/.../

Palabrería agitada, suspendidos todos los celos, en torno de ese ausente del que dos miradas convergentes refuerzan su naturaleza objetiva: nos libramos a una experiencia rigurosa, lograda, puesto que hay dos observadores y ambas observaciones se hacen en las mismas condiciones: el objeto es probado: descubro que tengo razón (de estar feliz, de estar herido, de estar inquieto).

(Connivencia: connivere: quiere decir, al mismo tiempo: guiño, pestañeo, cierro los ojos.)

Todo gran cuento se termina con un gran epílogo de fuerza anecdótica que ata todos los cabos (de historia, trama, alegoría, etc.). Marcelo sabe dejarse llevar por un golpe de intuición al fin espontánea y lleva a Mauro al lugar que es metonimia flagrante de la llorada Celina. En el antro de barriada se cierran las pinzas: "(yo Virgilio)" dice Marcelo en un paréntesis que no se agota en el ingenio faciloides. Están sentados a la misma mesa -narrador y personaje, es imprescindible no olvidarlo-, en la misma parranda, embriagándose del mismo ambiente grotescamente alucinante. Amén del íntimo cariño que esta escena les depara ya para siempre, el

narrador obtiene de primera mano la última ficha de la historia y puede, "Ahora (ahora que escribo)", redactar el cuento, seguro sabedor de lo que los personajes han visto y padecido en la mesa del Santa Fe Palace (¿o "Palacio de la santa fe de los milongue ros"?). Aunque las dos oraciones finales vuelven a meter la brecha irónica, todo se ha anudado de tal suerte que a los lectores nos resulta m's fácil (y es elogiabile esta autodenegación del narrador en aras de la fuerza epifánica de su palabra resucitadora) creer con Mauro que Celina regresa de entre los muertos (tal como sucede en la sobrecogedora escena difusamente iluminada de verde mítico de Vértigo -De entre los muertos- cuando Judy-Madelaine-Carlota Valdes camina etérea a los brazos de su detective-perseguidor-amante, un James Stewart raptado por el vértigo del amor más allá de la muerte y su éter enamorado):

Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente.

(Ibid., p 138)

Insisto: el narrador como personaje secundario es el amigo que se sienta a beber con el protagonista en el instante privilegiado, religioso, de la revelación/ausencia de su Celina/Eurídice que se recupera/pierde si uno mira atrás, al país de los muertos, al salón milonguero cargado de recuerdos. Como Brecht quería y en contra de la teoría de Stanislavsky, el actor es el mejor amigo de su personaje. No se le habrá de fusionar ni disolver su personalidad en la del otro, es su compañero más cercano. Es también el amigo que ha puesto al servicio del otro, sin restricción alguna, su esmerada capacidad estética y técnica para que el otro, el sujeto agónico y protagónico, alcance a través de una vertiginosa espiral luctuosa, su figura amorosa definitiva; epifanía y bodas ebrias con la muerte. Eso es un amigo.

"Final del juego" (FI) vuelve a usar al personaje secundario como narrador del caso. La primera diferencia con el texto anterior es que ahora el narrador pertenece al círculo íntimo de los sucesos. Hay tres niñas que viven con su madre y la tía Ruth, por las tardes juegan a "estatuas y actitudes" -mímica improvisada- cerca de una curva de la vía férrea que pasa por su casa.

El juego marcaba que la elegida debía colocarse al pie del talud, saliendo de la sombra de los sauces, y esperar el tren de las dos y ocho que venía del Tigre. A esa altura de Palermo los trenes pasan bastante rápido, y no nos daba vergüenza hacer la estatua o la actitud.

(FI, pp 143-144)

Dos de las niñas son Holanda y la semiparalítica Leticia; la tercera es la narradora. Nunca se aclara el parentesco entre ellas (¿y qué niña al contar una aventura familiar se detendría a aclarar que fulana es mi media hermana o zutana mi prima mayor?); lo más viable es que sean hermanas o primas. El inicio del relato hace suponer que el trío coprotagonizará el relato de sus juegos junto a la vía; pero conforme avanzan los sucesos y su escritura sincrónica, la visión de la figura triangular protagónica se altera: Leticia queda en primer plano, las otras dos niñas se atrasan un poco convirtiéndose en sus comparsas y observadoras, y los demás personajes (los adultos y el niño Ariel) se vuelven, como el juego en sí, los catalizadores de la vida anímica de Leticia, "pobre Ángel". Es decir, que conforme aumenta la fuerza del juego (juego de hacer "estatuas y actitudes" y de contarlas a los lectores), la pequeña narradora asume que ahí se cifra la vida de Leticia, dominada por una enfermedad que es a la vez ventaja y desventaja:

La primera en iniciar el juego era Leticia, la más feliz de las tres y la más privilegiada. Leticia no tenía que secar los platos ni hacer las camas, podía pasarse el día leyendo o pegando figuritas, y de noche la dejaban quedar se hasta más tarde si lo pedía, aparte de la pieza solamente para ella, el caldo de hueso y toda clase de ventajas.

(Ibid., p 142)

Por supuesto que la enfermedad es otro factor que centra en ella la atención. La narradora, con un olfato de primera, va aceptando como personaje y escritora ("Lo que cuento empezó vaya a saber cuando", llega a decirnos) que el cuento es sobre Leticia y que ella pertenece a ese mundo como sujeto secundario y amanuense. El giro se consuma cuando uno de los pasajeros les escribe un mensaje:

Fue un martes cuando cayó el papelito, al pasar el segundo coche. Cayó muy cerca de Holanda, que ese día era la maldicencia, y rebotó hasta mí. Era un papelito muy doblado y sujeto a una tuerca. Con letra de varón y bastante mala, decía: "Muy lindas las estatuas. Viajo en la tercera ventanilla del segundo coche. Ariel B." Nos pareció un poco seco, con todo ese trabajo de atarle la tuerca y tirarlo, pero nos encantó.

(Ibid., p 144)

Ariel B., "un muchacho de rulos rubios y ojos claros", con cuerda con los otros elementos en el juego y se deja atraer es pecialmente por Leticia. Las otras dos niñas, bien que mal van aceptando la nueva situación como algo inevitable ("en una casa donde hay alguien con algún defecto físico y mucho orgullo, to dos juegan a ignorarlo empezando por el enfermo, o más bien se hacen los que no saben que el otro sabe."); el juego va a todo vapor y no se sabe lo que pasará. Pero las tres niñas se entregan con una firmeza pocas veces igualada en la galería de adul tos retados por el misterio cortazariano. Una serie de acontecimi entos se concatena para producir el final del juego: Ariel las visitará, Leticia decide faltar a la cita para ocultar su defi ciencia ("Ella no va a ir mañana. Escribió una carta y dijo que sí él pregunta mucho, que se la demos"). La reunión es insípida ("Nos sentamos a la sombra de un sauce y él estaba contento pero distraído, se veía que sólo se quedaba de bien educado.") y des pués de eso viene el gran remate con una Leticia precozmente le jana e imbuida del mejor romanticismo misterioso:

Nos pareció maravillosa, la estatua más regia que había hecho nunca, y entonces vimos a Ariel que la miraba, salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos a nosotras hasta que el tren se lo llevó de golpe. No sé por qué las dos corrimos al mismo tiempo a sostener a Leticia que estaba con los ojos cerrados y grandes lagrimones por todo la cara. Nos rechazó sin enojo, pero la ayudamos a esconder las alhajas en el bolsillo, y se fue sola mientras guardábamos por última vez los ornamentos en su caja. Casi sabemos lo que iba a suceder, pero lo mismo al otro día fuimos las dos a los saucos, después que tía Ruth nos exigió silencio absoluto para no molestar a Leticia que estaba dolorida y quería dormir. Cuando llegó el tren vimos sin ninguna sorpresa la tercera ventanilla vacía, y mientras nos sonreíamos entre aliviadas y furiosas, imaginamos a Ariel viajando del otro lado del coche, quieto en su asiento, mirando hacia el río con sus ojos grises.

(Ibid, p 151)

Cortázar sólo escribió seis cuentos con un personaje secundario como narrador; dentro de ese breve conjunto se privilegia "Final del juego" por ser el único en que el narrador pertenece al mundo inmediato del protagonista en cuestión. Esa niña es el observador íntimo por excelencia en la obra narrativa que cubrió algo más de treinta proliferos años de trabajo del autor; por ello, "Final del juego" debe leerse con suma atención. La niña-narradora muestra y concreta el modo en que una historia humana surge dentro de un grupo estrecho (familiar) y se desarrolla con la concurrencia de todos ellos hasta que se articula la última, definitiva figura de un juego que ha comportado una experiencia radical para los apostadores. Y, girando la espiral, uno de ellos ha intruido que eso debe relatarse; entonces la niña que nunca revela su nombre cuenta lo que vio. Nuevo avatar cortazariano de Maisie, sabe que algo está pasando en su casa, a su familia, y lo constata puesto que, aunque no diga la frase literal, vengo a decirlo todo. (Es admirable la mórbida atmósfera romántica que Cortázar ha creado aquí; el romanticismo como patología, como hipnosis seductiva que impone su ley de fantasmas bajo la presencia cargada de la muerte y la niña haciendo un juego decadente, donde Leticia

muere y resucita en función de la inmovilidad de sus "estatuas" y de su parálisis a medias.)

Pero además de que la niña narradora sea el personaje intuitivo que detecta la extraña aventura de Leticia desde sus orígenes, es también el medio dócil y capaz para que exista un espacio retórico de reflexión intrínseca al quehacer del cuento. El cuento se hace y avanza al tiempo que hay la segunda puesta en escena de la metapoética del cuento breve; así se va delineando la figura de un Eros arrasador; obsesivo, fetichista, posesivo y asfixiante, por parte de la pequeña semiparalítica -"pobre ángel"- de Leticia.

Lo cual conduce a un diálogo o juego de las dos protagonistas que aquí conviven. Hay, en efecto, dos espacios donde sujetos diversos tomarán las riendas: lo narrado y la narración: la anécdota y la trama; el que vive y el que cuenta. Cada una de las dos niñas en juego encarna una modalidad básica del ser humano: actuar y contemplar. Hacer el mundo y rehacerlo con la palabra; jugar al juego o su código ("Tablero de instrucciones"). "Final del juego" señala con una energía no muy socorrida por la tradición literaria occidental el rotundo acto de incrustarse en el mundo ficticio (o en un mundo cualquiera) gracias al acto solitario y demiúrgico de la elaboración estética. El arte como una contemplación activa, vertiginosa. Ha sido el Oriente quien ha destacado con mayor recurrencia la figura del sujeto pasivo que al contemplar el mundo es parte del flujo cósmico.

En Cortázar, personajes como Leticia siguen cumpliendo el destino de un mundo de acciones externamente visibles y grávidas de sentido; de ese mundo son protagonistas. Pero el espacio textual del autor se desdobra para decir que eso no ocurrirá sin la necesaria participación en el clan de un prójimo inmediato -amigo, hermana- imbuido de la paciencia del observador que en su mente recorta el paisaje y jerarquiza los sujetos hasta obtener un cuadro preciso que se anima en escenas relevantes, memorables, relatables.

El cuento -el mundo- existe como realidad consumada cuando la hermana innominada mira y describe meticulosa, interesadamente, en su cuaderno -para un último observador todavía más sesgado- la serie de figuras de los juegos de Leticia junto a la vía del tren, en una actitud que pide ser leída, descifrada, como es finge niña que resulta ser al final del juego. Y el ámbito de ta les sujetos de actividad humana se dice gracias al flujo continuo de historias verbalizadas por aquel de entre todos los miembros de la familia que tiene la mayor aristocracia del espíritu: la nobleza de saber observar.

LEZAMA LINA, Paradiso.

-Abuela, cada día siento más lo que mamá se va pareciendo a usted. Las dos tienen lo que yo llamaría el mismo ritmo interpretado de la naturaleza. En los últimos tiempos, la mayoría de las personas me causan la impresión de que es tán encerradas, sin salida. Pero ustedes dos pa recen dictadas, como si continuasen unas letras que les caen en el oído. Nada más que tienen que oír, seguir un sonido... No tienen interrupciones, cuando hablan no parece que buscan las palabras, sino que siguiesen un punto, que es el que lo aclara todo. Es como si obedeciesen, co mo si hubiesen hecho un juramento para que la cantidad de luz no disminuya en el mundo, se sa be que ustedes han hecho un sacrificio, que han renunciado a muy extensas regiones, yo diría que hasta la vida misma, si una vida maravillo sa no apareciera en ustedes, en una forma tal que los demás no sabemos ni para qué existimos, ni cómo llevamos nuestros días, pues sólo pare ce que nos hemos desprendido de la esfera alta de que hablan los místicos, sin haber encontrado todavía la isla donde los cervatos y los sen tidos saltan.

-Pero, mi querido nieto Cemi, tú observas to do eso en tu madre y en mí, porque lo propio tú yo es captar ese ritmo de crecimiento para la naturaleza. Una lentitud muy poco frecuente, la lentitud de observación, que es también natura leza. Gracias a Dios que esa lentitud para lle var la observación a una extensión fabulosa, está acompañada de una memoria hiperbólica. En tre muchos gestos, muchas palabras, muchos so nidos, después que los has observado entre el sueño y la vigilia, sabes el que va a acompañar a la memoria secularmente. La visita de nue

tras impresiones es de una rapidez inasible, pero tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar, reaparecer, dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria les da una substancia como el limo de los comienzos, como una piedra que recogiese la imagen de la sombra del pez. Tú hablas del ritmo de crecimiento de la naturaleza, pero hay que tener mucha humildad para poder observarlo, seguirlo y reverenciarlo. En eso yo también observo que tú eres de nuestra familia, la mayoría de las personas interrumpen, favorecen el vacío, hacen exclamaciones, torpes exigencias o declaman arias fantasmales, pero tú observas ese ritmo que hace el cumplimiento de lo que desconocemos, pero que, como tú dices, nos ha sido dictado como el signo principal de nuestro vivir. Hemos sido dictados, es decir, éramos necesarios para que el cumplimiento de una voz superior tocara orilla, se sintiese en terreno seguro. La rítmica interpretación de la voz superior, sin intervención de la voluntad casi, es decir, una voluntad que ya venía envuelta por un destino superior, nos hacía disfrutar de un impulso que era al mismo tiempo una aclaración...

La Abuela se interrumpió por la llegada del doctor Santurce. Cemi intercambió con él rápidos saludos, y como era ya entrada la noche, se despidió. La Abuela lo siguió con la mirada, hasta que el ángulo del corredor cortó su figura.

En el cuento "El perseguidor" (AR), se desarrolla a fondo la relación estrecha entre dos amigos; uno -el protagonista- nació, a la manera cervantina, para vivir lo que venga y el otro -el personaje secundario que se vuelve su entrañable complemento- para contar la hazaña de su compañero. El relato se basa lateralmente en la figura del famoso saxofonista Charlie Parker, es un homenaje póstumo de Cortázar al jazzista por la vía empática. La anécdota toma a Johnnie Carter (tal es el nombre-máscara) en París casi al final de su carrera, cuando al mismo tiempo está hundido en la miseria humana (es un drogadicto irredento presa de desvarios y carece de estabilidad emocional) y es dueño de su lucha estética ("Johnny siempre está tocando mañana y el resto [de músicos] viene a la zaga, en este hoy que él salta sin esfuerzo con las primeras notas de su música"); todo ello atestiguado por "El compañero Bruno [quien] es fiel como el mal aliento", en una mezcla extraña de genio y mediocridad que es la vida de Johnny Carter, asumida como una experiencia radical de los avatares humanos:

...un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto aje drecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra.

(AR, p 269)

En la topografía general de las relaciones humanas al interior de la obra cortazariana, "El perseguidor" es la puesta en escena concluyente del Eros entre un protagonista y su relator, entre un narrador y su modelo. Es lógico que el texto se desarrolle larga y profusamente, ya que aquí se explicita como tema y anécdota un aspecto esencial de la estética del autor: la escritura de un relato como una indagación de la intimidad humana, sus búsquedas vitales y lazos personales más estrechos. A través de la indisoluble amistad entre estos dos sujetos ficticios, Cortázar dice que el narrador debe ser el mejor amigo del personaje literario, que la única manera por la que una empresa narra

tiva pueda salir adelante está signada por el Eros primordial; no hay otra manera de comprender a nadie, ni de serle intrínsecamente fiel en la biografía. Si Bruno dice al contemplar la crisis del protagonista, "mi cariño por Johnny se ha puesto a retorcerme el estómago", una amiga (y amante) común dice a Bruno ante la muerte del jazzista: "tú ... eras el mejor amigo de Johnny." El circuito amistoso se cierra por ambos polos, personaje y narrador han cumplido sus papeles dentro del conjunto de interacciones y relaciones que dan cuerpo al cuento, y son los camaradas de viaje que acabaron por amistarse profundamente.

Contar la vida de alguien es meterse en su intimidad: "El perseguidor" se inicia con la imagen de Bruno llegando al miserable departamento parisino de Johnny donde éste vive pobre, enfermo y deprimido al máximo; pero el narrador se mete al interior derrumbado para recuperar los valores humanos contenidos y glorificarlos (Barthes: "glorificar" es "manifestar en su esencia"); Bruno sabe lo anterior al autodefinirse irónicamente, en un momento dado, como el "evangelista" de su amigo. Y como en el cristianismo primitivo, el evangelista es el prójimo inmediato, "el hermano", "el gran muchacho" que ama y admira la figura del ser estrictamente anormal ("este ángel que es como mi hermano... este hermano que es como mi ángel") que lleno de candor encarna una forma de vida que desborda las fronteras de las experiencias humanas usuales. Se entiende así que la crónica de Bruno está impregnada de respeto, desconcierto y cariño.

Cortázar aprovecha este cuadro para desplegar en una suerte de reflexión exteriorizada y compartida su problema central en tanto escritor: la falibilidad del lenguaje -de la escritura, propiamente dicha- para reproducir o crear una experiencia humana en términos literarios. La primera forma que toma el conflicto es la de la escritura de mala fe: Bruno es el impune autor de una biografía mesurada y conformista de Johnny dirigida al gran público burgués, en ella se reporta "el arte" de Johnny eludiendo la inquietante aventura existencial (y existencialista)

subyacente; Bruno -el gran amigo y evangelista- promueve una visión aséptica del saxofonista. "Mi libro sobre Johnny se vendía muy bien en todas partes, y naturalmente Sammy Pretzel hablaba ya de una posible adaptación en Hollywood..." En un momento dado, Bruno enfrenta el sentido -la traición- que tiene la biografía y la valora moralmente:

Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny. ¿Qué más podía decir? Pero a lo mejor es precisamente ahí donde está él esperándome, como siempre al acecho esperando algo, agazapado para dar uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados. Y es ahí donde acaso está esperándome para desmentir todas las bases estéticas sobre las cuales he fundado la razón última de su música, la gran teoría del jazz contemporáneo que tantos elogios me ha valido en todas partes.

Honestamente, ¿qué me importa su vida? Lo único que me inquieta es que se deje llevar por esa conducta que no soy capaz de seguir (digamos que no quiero seguir) y acabe desmintiendo las conclusiones de mi libro. Que deje caer por ahí que mis afirmaciones son falsas, que su música es otra cosa.

(Ibid., p 262)

Es la manipulación que los "evangelistas" hacen de su mártir paródico. Bruno acepta su culpa y la señala abiertamente en su relato confesional:

En el fondo somos una banda de egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste.

(Ibid., p 236)

La autoasunción de Bruno como "evangelista" es en verdad atinada. El hombre extraño representante de vivencias alternas ("Ten go la sensación de que está solo. Me siento como hueco a su lado.") tiene en su compañero fraternal el admirador y testigo que

resiente en forma inmediata la experiencia-límite que está aconteciendo. En Cortázar, en cualquier escritor se radicaliza la importancia de que dicha experiencia sea testimoniada verbalmente: las palabras son el lugar donde Bruno (ficción hecha de palabras) acogerá o no a su amigo por el acto de comprenderlo y glorificarlo verbalmente. De ahí que la traición (¿obligada?) del evangelista se dé como acto verbal -la amañada biografía- pues todo pertenece al orbe literario del narrador autoasumido intrínsecamente como tal en la alegoría del saxofonista y su Filades.

Pero así como la relación contiene otros actos más allá de la traición, la escritura de Bruno no se confina a ser únicamente el lugar de la traición. "El perseguidor" se constituye por las notas que el buen amigo va redactando en un intento más comprometido y audaz, "(en privado, en esto que escribo)", por penetrar en la verdad vital de Johnny. Para ello Bruno ha renunciado a los modelos biográficos canonizados -esos a los que esclaviza su libro comercial- y se aventura en una forma narrativa experimental -"El perseguidor"- que resulta análoga a la vida de Johnny Carter. Vida y biografía, pues, trazan líneas paralelas y provienen del mismo sustrato.

"El perseguidor" muestra paso por paso y ruptura tras ruptura, la crisis de un modelo de narrar -de hablar del otro-, ¿y ese modo convencional de escribir biografías sumarias -tres o cuatro escenas- de los secretos héroes modernos, no es -en clave autorreferente- el modelo de escritura seguido por Cortázar desde Bestiario a la fecha? Es evidente que este largo relato en tono de "no veleta" se aleja, por descreimiento e ineficacia, de los modelos biográficos usuales; pero también hay una clara escisión en referencia a las hermosas simetrías congeladas de Bestiario. Es cierto que Bruno inicia su relato como quien habla de un pasado consumado, tal vez sobresaltante en lo que le toca a su cara de personaje y amigo pero sin crisis en su desempeño como biógrafo. Pero a las pocas páginas el caudal anómalo de Johnny es tal que la escritura ha de entrar en crisis y reportar desde el temblor la

serie de fragmentos equívocos y dispersos de anécdotas, pláticas, reflexiones que dan una imagen más cercana de la vida de Johnny Carter. El modelo de cuento anterior atrapa su verdad, no conviene radicalizar este punto, pero es una verdad a medias y trampa, sobre todo si el eje de lo narrado es en sí mismo la concreción de la fisura humana como este saxofonista iluminado. De aquí, el autor real de esta escritura, saldría a escribir Rayuela como suma de experimentos, búsquedas y necesidades expresivas de inpostergable urgencia en la mesa de trabajo del argentino radicado en Francia (París y Saigón). Los laberintos formales se referarquizan en función del protagonista del texto, del oscuro monstruo que mora dentro de cada buen burgués y que de tanto en tanto sale a la luz. El aparato verbal queda explícitamente conquistado como el afinado instrumental de sondeo, observación, inspección y análisis de ciertos personajes erráticos. Dentro de la "fisiología de la vida burguesa" que inevitable y lógicamente practican la mayoría de los artistas occidentales de nuestra era, Cortázar consagra sus esfuerzos y habilidades a cubrir la sintomatología patológica: los casos, los fenómenos que, dentro del cuerpo orgánico de la sociedad, son los vagos, los artistas, los inconformes histéricos y neuróticos ("atrapados" y "retratados" en lugares y tiempos de tránsito como para subrayar la inestabilidad de fondo: vacacionistas, viajantes de comercio, traductores, usuarios de algún tipo de transporte público, boxeadores, uno que otro viejo burgués retirado...); en suma, una serie de iluminados en tono menor ("plantados") perseguidores de quimeras y utopías.

El conflicto literario entre Bruno y Johnny es, como se transluce, el de lo ordinario y lo anormal. Todo conduce al temblor de la fractura, la irrupción de esa cosa vagarosa e indefinible en Cortázar (o sólo definible por la tautología más arrebatadamente lírica) que es "la otredad". Las extrañas anécdotas y teorías de Carter en el metro, en los restaurantes, en plena calle, su vida de jazzista adicto, su errancia de uno en otro país, sus relaciones emotivas y su visión del mundo, todo es una irrupción de la otredad, "como un tronco metiéndole una cuña y marti

llando hasta el final", en palabras del "evangelista", sólo que "Johnny ya no tiene fuerzas para martillar nada, y yo ni siquiera sé qué martillo haría falta para meter una cuña que tampoco me imagino." Es el choque inevitablemente violento entre lo ordinario y lo extraño lo que atestigua Bruno y hasta impulsa animadamente. En el vaivén esquematizado, Bruno es lo ordinario; pero es un ordinario complejo o de mala fe en cuanto tal, pues de hecho Bruno es el acompañante natural de la otredad del jazzista (y no olvidemos que se trata del crítico musical que observa y estudia al artista), "tú eras el mejor amigo de Johnny" reconocen los otros personajes secundarios. Es el receptor natural de sus experiencias y desatinos; Johnny le dice:

-(...)Deberías sentirte contento de que me haya portado así contigo; no lo hago con nadie, créeme. Es una muestra de cómo te aprecio. Tenemos que ir juntos a algún sitio para hablar de un montón de cosas.

(Ibid., p 235)

El narrador -Bruno como alegoría cortazariana del narrador como amigo íntimo del protagonista- es el depositario de los secretos fantasmas que acosan al personaje central...

se diría que Johnny me deja en prenda esos fantasmas, me los pone como otros tantos pañuelos en el bolsillo hasta que llega la hora de recogerlos. Y creo que soy el único que los aguantaba, los convive y los teme; y nadie lo sabe, ni siquiera Johnny.

(Ibid., p 251)

Los fantasmas del jazzista llegan a la mesa del escritor y crítico para que los ilumine y fije literariamente. Cuando Johnny cuenta a su amigo sus experiencias anómalas, lo increpa como escritor:

-Bruno, si un día lo pudieras escribir... No por mí, entiendes, a mí qué me importa. Pero debe ser hermoso, yo siento que debe ser hermoso.

Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico...

(Ibid., p 222)

Se comprende que el último momento significativo de la pareja es cuando efectúan un paseo nocturno por París discutiendo la biografía de Johnny por Bruno. Johnny reclama todo lo que no está (como un obsesivo sueño donde aparecen ciertas urnas funerarias); lo que no está, las anécdotas que el saxofonista echa de menos, es, en suma, el sentido de esa vida. Tal es la acusación mayúscula con la que el personaje se despide de su biógrafo (aunque comprende que éste también tiene su batalla):

-(...) No te aflijas, Bruno, no importa que se te haya olvidado poner todo eso. Pero, Bruno -y levanta un dedo que no tiembla- de lo que te has olvidado es de mí.

-Vamos, Johnny.

-De mí, Bruno, de mí. Y no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar.

(Ibid., p 263)

La batalla de Bruno en su carácter de dador de sentido abarca dos niveles: la biografía virtual, escritura de mala fe, y la escritura íntima que en sí constituye "El perseguidor". El segundo es más accidentado y conflictivo ya que acoge el caso humano llamado Johnny Carter. "El perseguidor" es, en toda su extensión, la trayectoria dibujada en ese afán. Se reconocen sus terminales problemáticas: la incapacidad de literaturizar el sentido vital y la trampa que tienden las palabras al ofrecer, en cambio, una escritura menos inquietante y difícil. Veamos tres citas que marcan puntos de la trayectoria; la primera corresponde al inicio del relato, la segunda a su parte media y la tercera al desenlace:

La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar

(Ibid., p 225)

Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica.

(Ibid., p 237)

(yo ya no sé cómo escribir todo esto)

(Ibid., p 261)

Así, se llega al tema de fondo: las relaciones dadas entre narrador y personaje, que por ahora están cifradas en el Eros amistoso entre un jazzista y su crítico de cabecera. Bruno/Cortázar sabe que ha tocado fondo en su indagación, ha seguido palmo a palmo la línea de búsqueda intimista y al final se encuentra con un espejo de palabras que por supuesto refleja su rostro: "Lo malo es que si sigo así voy a acabar escribiendo más sobre mí mismo que sobre Johnny." (p 251).

El final del viaje es la consumación de la unión/distancia que hay entre los dos personajes. El lazo fraternal es más visible y estrecho que nunca a pesar de que ese lazo también significa la conciencia lúcida de que son dos sujetos solitarios en sus propias búsquedas, unidos por la vía empática. Y Bruno sabe que esa relación paradójica de unión y distancia es la que contiene al narrador y su héroe, por siempre observador y observado...

Ahora se ha quedado dormido, o por lo menos ha cerrado los ojos y se hace el dormido. Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny. Si duerme, si se hace el dormido, si cree dormir. Uno está mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo.

(Ibid., p 246)

El final del viaje también es el encuentro con la propia otredad al fin rescatada de entre tanta experiencia convencional: Bruno es otra encarnación del mismo signo vital que por un tiempo y de forma diversa representó Johnny Carter. "¿Qué querías encontrar, hermano?", le pregunta condolido a su personaje, a su héroe, en la última reunión, pues Bruno ha quedado tocado por

los afanes intangibles de un saxofonista y, en su escritura, es ya otro "perseguidor".

Otra pregunta inquietante, que conlleva su morosa investigación detectivesca, se yergue aquí por su propio peso: ¿Quién es este tal Bruno tan esquivo para mostrarse a sí mismo en su relato, que no quiere hablar de él mismo ("Lo malo es que si sigo así voy a acabar escribiendo más sobre mí mismo que sobre Johnny")?, aludiendo una vez más (¿con provecho o diversión al menos?) al viejo Hitch: ¿cuál es el problema con el bruno Bruno? Bruno significa aquí el escritor y el crítico del artista y el amigo del "plantado", y en esta tan apretada condición, él -esta enorme masa humana tan cargada de responsabilidad y exigida de conciencia-, sabe que todo gira en relación a la gravedad del encuentro con el otro, lo que conlleva el encuentro radical con el uno. Finalmente, el escritor ha de trazar el signo éticamente inequívoco de la propia conducta frente al interlocutor íntimo. Todo lleva al planteamiento de la relación humana responsable con el otro: el amigo frente al amigo, el hombre frente a su prójimo, el biógrafo frente a su modelo, el crítico frente al artista, el escritor (Bruno/Cortázar) frente al personaje, el escritor frente a la escritura, la escritura presente y aventurada frente a la pasada y canonizada, lo normal (en tantos planos que esto se vuelve una partida de ajedrez jugada en la más lúcida de todas las pesadillas) frente a lo anormal, uno mismo frente a su otredad... Y en este vértigo persecutorio todo se vuelve otredad apenas lo miramos, lo descubrimos y lo queremos describir (de tal suerte que la rueda veloz de concatenaciones no se detiene en el interior de la obra y la implicación del lector es parte estructural -usemos el término- de la obra; al menos el autor de este ya largo análisis se sabe tocado por el mismo vértigo y se descubre como un otro cortazariano: interlocutor/crítico/observador/-amigo/perseguidor de Cortázar y de todos los fuegos del juego desencadenado alrededor de una mesa de escritura).

Sigamos con el riesgo de la fisura que abre el paréntesis

anterior: La muerte de nuevo como una necesidad estructural del relato. Para que el crítico desarrolle el movimiento de su escritura exegética (o traidora), se necesita que el autor original haya finiquitado su propia escritura. La segunda necesita que la primera se detenga (o él la detiene in mente) para poder observar la, analizarla y describirla, pues si continúa proliferando, se van poniendo entredicho los supuestos sentidos que el crítico pretende establecer, fijar. Eso, en "El perseguidor" (fábula del crítico persiguiendo al artista) significa que Bruno necesita la muerte real de Johnny para escribir y redondear tanto su versión farisea como la más comprometida de la vida del saxofonista. Ni el best-seller virtual del que es autor, ni la película planeada sobre esa base, ni el propio cuento cortazariano del que es amanuense existen como palabras cargadas de sentido en vida de Johnny: él ha de morir para que proliferen los evangelios de toda laya.

Fuera del cuento, la muerte señala al escritor real. Escribí esta glosa de "El perseguidor" un año antes o algo así de aquel domingo 12 de febrero de 1984 en el que la muerte detendría para siempre la vida y la escritura de Cortázar. Yo también, como uno de tantos socios brunos de Cortázar, requería el silencio definitivo de una obra cuentística a todas luces ya redondeada, perfecta -acabada- en el trazo de su signo enriquecido por su propia dinámica consumada. Me vienen "a cuento" los cinco filos que tanto admiran a Glenda, convocándose para asesinar a la actriz de quien son evangelistas. Matarla a fin de que la vida con su incontrolable movimiento imperfecto no desdibuje el ningún signo que ellos han creído ver y descubrir. Desde Platón, los retransmisores de la buena nueva del autor original existen no sólo gracias a que aquél ha hecho -dicho, a menudo- lo suyo, sino a que "desaparece" o se "aquieta" de alguna forma; sólo así traza el exégeta su signo en busca de su tan deseada perfección posible. Melancólica posición la del crítico que acarrea el flujo del discurso artístico a su molino de los signos y figuras ya descritos, ya fijados. "Encantamiento" provisional impuesto a la

obra, pues ésta continuará apelando el concurso de los hechiceros/-
 incantadores/exégetas y al público en general que se seguirá de
 teniendo a observar el vértigo vivo, mágico, de una obra que es
 verdadera summa de signos en rotación.

LCC, "El bautizo
 de la rosa"

El texto está ahí y produce sus propios efectos. Que yo lo haya querido o no, formula una nueva pregunta, una provocación ambigua que yo mismo no puedo resolver, aunque entiendo que ahí se anida un sentido (quizá muchos). El autor debería morir después de haber escrito para no entorpecer el camino del texto.

Pero, volviendo a Bruno, acaso lo más inquietante y ambiguo del relato sea su propia figura y no la del saxofonista. Johnny es "abierto": se muestra desnudo en cierta ocasión en el centro de su departamento y todo el tiempo se está "abriendo" ante el amigo-biógrafo. Bruno, en cambio ("negro" en italiano), se oculta y desaparece. Su escritura está llena de elipsis y huecos. Pero no puede ocultarlo todo; sabemos que su propia vida ha dado un vuelco al contacto con Johnny, ha sido un choque ético que lo obliga a abandonar los viejos bastiones; no obstante, detiene la pluma cada que hablar sobre Johnny implica sus propios infiernos secretamente explosivos. La negativa de Bruno, su esfuerzo por mantenerse en el terreno bruno del texto, violenta la estructura del relato: se hurta de cuajo la crónica de la crisis del biógrafo; hurto considerable ya que tal es el resorte que impulsa la redacción de "El perseguidor". Bruno, ese evangelista acobardado, humanamente acobardado, no ha podido cargar su cruz hasta el final del camino del héroe.

Con ello, Bruno traiciona (no sin provecho literario) el apotegma de Marlow, el narrador de El corazón de las tinieblas de Joseph Conrad. Marlow dice que la única manera de hablar del delirante Mr. Kurtz y de su extrañísima aventura en Africa, es hablando de sí mismo, de su pequeña trayectoria río arriba en persecución confusa de Kurtz. El hueco de Bruno, su negativa a

mirar (o quizá sólo a mostrar públicamente, pues bien que ha mirado) su propio corazón en tinieblas, es uno de los dos agentes inmediatos que producen la rara y accidentada forma narrativa de "El perseguidor" (el otro agente será el enérgico intento de atraer por la imagen de Johnny a como dé lugar, atropellando el modelo usual del cuento). Por todos lados se rompen la continuidad temporal y la hilación lógica pues Bruno refrena la pluma cada que ésta lo describe por dentro. El pretende avalar la fractura retórica con la presencia del jazzista que todo lo altera: "Sería como vivir sujeto a un pararrayos en plena tormenta y creer que no va a pasar nada." El hombre muerto que hay en el oscuro corazón de Bruno se niega a mirar de frente y desde dentro el derrumbe de un mundo, se niega a concebir las cosas como las vive su hermano miserable; traiciona "su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver". El hueco o ausencia como testimonio innegable de hasta dónde llega la persecución de Bruno. Las elusiones de su relato como concreción rotunda de la ausencia barthesiana; el oscuro o vacío como tesoro semántico al final de la persecución de las tinieblas del artista.

BARTHES, Crítica y verdad.

La crítica no es una traducción sino una perífrasis. No puede pretender encontrar de nuevo el "fondo" de la obra, porque ese fondo es el sujeto mismo, es decir una ausencia: toda metáfora es un signo sin fondo, y es ese lejano del significado lo que el proceso simbólico, en su profusión, designa: el crítico sólo puede continuar las metáforas de la obra, no reducirlas: una vez más, si hay en la obra un significado "oculto" y "objetivo", el símbolo no es más que un eufemismo, la literatura no es más que disfraz y la crítica no es más que filología. Es estéril llevar la obra a lo explicito puro, puesto que entonces no hay en-seguida nada más que decir y la función de la obra no puede consistir en sellar los labios de aquellos que la leen; pero apenas es menos vano el buscar en la obra lo que diría sin decirlo y suponer en ella un secreto último, al cual, una vez descubierto, no habría igualmente nada que agregar: dígase lo que se diga de la obra, queda siempre, como en su primer momento, lenguaje, sujeto, ausencia.

Amén de las opiniones que Bruno reciba en el terreno ético, lo más grave de su hurto es que va en contra del objetivo estrictamente retórico del cuento: glorificar, manifestar la esencia de Johnny. Marlow tiene razón: no se puede contemplar de lleno al protagonista en cuestión a menos que el narrador se asuma como el otro punto focal (lo que a menudo aceptan, en grados diversos, los cronistas cortazarianos). "El perseguidor" oscila frágilmente -y en ese temblor finca parte de su valía- entre el éxito de la escritura biográfica y el fracaso, entre glorificar y mitificar. Bruno ha tomado el riesgo extra a todos los riesgos que es embarcarse en la búsqueda de su Kurtz tenebroso y, al hacerlo, mostrarse y ocultarse de a ratos en su persecución, según que el agua le vaya llegando a la garganta. Con todo, ejemplificando la ausencia barthesiana, desoyendo la norma de Conrad para los biógrafos modernos, Bruno ha visto el sueño de Johnny; el sueño, la cacería de fantasmas, las otredades -que acaso también son oquedades-... ¿Quién es Bruno? Por lo pronto, el amigo capaz de ver la esencia de Johnny Carter, infeliz visionario de sueños y esencias intangibles. Última imagen: aquella de Bruno describiendo a Johnny dormido sin entender qué significa que Johnny duerma, o Marlow inseguro ante sus oyentes sobre si los (nos) ha dado a entender a qué abismo en tinieblas se asomó cuando persiguió a Kurtz.

CONRAD, El corazón de las tinieblas.

-¿Lo ven? ¿Ven la historia? ¿Ven algo? De repente me parece que estoy tratando de contarles un sueño y que, por supuesto, lo estoy intentando vanamente, porque ninguna relación de un sueño puede transmitir la sensación del sueño, esa mezcla de aburrido, sorpresa y estupor enmarcada en el temblor de una confusa lucha; la noción de quedar capturado por lo increíble, que es la esencia misma de los sueños...

Se quedó callado por un momento.

-No, es imposible. Es imposible transmitir la sensación de vida de cualquier época de nuestra existencia; eso que hace su verdad, su significado... Su esencia sutil y penetrante. Es imposible. Vivimos como soñamos: solos...

La modalidad técnica de "Sobremesa" (FI) es diversa a las vistas en los dos relatos anteriores que se han revisado de personaje secundario como narrador; de todos modos, confluirá sobre la misma búsqueda de tono intimista e involucrado. Dentro de un grupo de viejos amigos argentinos, uno de ellos, posiblemente, sea un espía. Otro de ellos, con un cargo importante en el gobierno, lo habrá descubierto; pero se trata de especulaciones ético-detectivescas a cargo de un tercer amigo.

En estos tiempos de amenazas bélicas, fronteras cerradas y codiciables pozos de petróleo, una acusación semejante adquiere un peso que no hubiera tenido en épocas más felices; el hecho de que naciera de un hombre tan estratégicamente situado en las altas esferas como Robirosa, le da un peso que sería pueril negar (...).

(FI, p 80)

El tercer amigo, hitchcockianamente: sobre esa posibilidad, que en el cuento es una intriga a la segunda potencia, pues ni siquiera se tiene certeza de que haya espionaje en la Argentina de la guerra fría, se escribe el cuento, tan lleno de susurros y miradas laterales: la sospecha como base que de cabo a rabo sostiene el cuento.

La redacción va por parte de dos amigos de Luis Funes (el sospechoso) y Robirosa (el hombre en el gobierno), ellos son Federico Moraes y Alberto Rojas. Es interesante ver a Cortázar librando su imaginación al tema de la traición entre los amigos: la de la amistad es una de las convicciones humanas más firmes (más que el amor conquistado y mantenido, la aventura política exitosa o la incursión en la otredad) dentro del mundo literario de este autor.

Anecdóticamente, el cuento está resuelto -como pidiendo su muy británica escenificación teatral- gracias a las cenas tradicionales que celebra el grupo. En una primera cena, Rojas descu

bre involuntariamente (al menos eso dice, si no queremos refrenar el juego de sospechas) una conversación reveladora. El cuento en sí ocupa el tiempo suspendido que va entre esa cena como antecedente y los preparativos de la próxima por parte del amigo Moraes. Si el tiempo está suspendido, la propia escritura del relato conoce algo semejante: se constituye exclusivamente por la correspondencia cruzada entre Rojas y Moraes. El epígrafe de He-ráclito es claro sobre la trama que aquí busca el autor: "El tiempo, un niño que juega y mueve los peones."

Moraes escribe a Rojas invitándolo "a abandonar por unas horas su finca de Lobos donde el rosal y la biblioteca tienen para usted más atractivos que todo Buenos Aires." Pero Rojas ha enviado casi simultáneamente una carta en que confía a su amigo la situación que cree haber descubierto... Moraes, en la siguiente misiva, rechaza enérgico la posibilidad de traición y espionaje entre sus amigos cercanos... A esa carta sucede "el suicidio de Luis Funes"... el suspicaz e indiscreto Rojas lo consigna en nueva carta; la respuesta es un lacónico carpetazo (como el del narrador omnisciente de "Lejana") fechado en "Buenos Aires, lunes 21 de julio de 1958.":

Señor Alberto Rojas.
De mi consideración:
Recibí su carta del 18 del corriente. Cumpló en avisarle que, en señal de duelo por la muerte de mi amigo Luis Funes, he decidido cancelar la reunión que había proyectado para el 30 del corriente.
Lo saluda atentamente.

Federico Moraes.
(Ibid., p 84)

Con esos dos amigos, uno curioso y preocupado y el otro ingenuo o hermético, Cortázar escribe el relato en que otros dos amigos protagonizan -al menos potencialmente- una historia de espionaje. De nuevo el suceso sobresaliente en el grupo estrecho; pero no hay aquí ni la cercanía extrema de la narradora de "Final del juego" ni la obsesiva persecución de Bruno en "El perseguidor".

Hay una mayor distancia narrativa que el lector sólo salta si se entrega a especular -que aquí significa incriminar- por su riesgo. La utilización de dos amigos que están vagamente entre la ignorancia y el conocimiento del suceso es el factor clave del admirable suspense del complicado relato epistolar. El cuento efectivo gira, en un alarde técnico que soporta el andamiaje de tectivesto y ético a la vez, sobre un acontecimiento hipotético. Es el cuento, más que de los hechos, de la hipótesis que plantea Rojas. En función de eso, la fuerza del cuento proviene de una serie de conjeturas brindadas al lector (que podrían empezar desde la suposición de lo distinto que sería la historia si "tan sólo" Funes y Robirosa hablaran directamente): ¿Realmente escuchó eso Rojas o distorsionó -en una paranoia de guerra fría- una plática trivial de sobremesa?, ¿Moraes sabe algo -o mucho- o por qué extraña razón niega todo crédito a su amigo preocupado?, ¿el suicidio de Funes prueba algo?, ¿o tal vez no hubo suicidio sino "eliminación" encubierta?

El propio texto exige que el lector active esas preguntas para crear su clima de incertidumbre creciente. El mismo hecho de la presencia mediatizada de los protagonistas por parte de los narradores, incide en la ambigüedad como sustancia final del texto. En definitiva: ¿qué puede asir con sus manos el lector? Un par de amigos que ante una posibilidad de espionaje y una muerte violenta no hacen más cosa que cartearse; extrañamente se confinan a su tan literaria posición de narradores especulativos de sobremesa, con lo "fácil" (sólo que ellos no pertenecen a la estirpe de los que hacen sino de los que interrogan mentalmente, aunque compartan, literalmente, el pan y el vino en la misma mesa) que sería tomar un auto y enfrentarse (en un hablar más comprometido con el hacer que con el suponer o cuestionar) a Funes y Robirosa. Esta aguda desazón de sobremesa es la sustancia de que está hecho el cuento, con una "realidad" deliberadamente hecha a un lado, pues los protagonistas nunca aparecen de bulto presente. Es notable, por cierto, la sutileza con la que Cortázar ha creado a Funes, el protagonista del relato: un personaje

ambiguo en toda la línea: no sabemos con certeza nada de él y nunca la vemos actuar; así y todo, es la figura central de la extraña "sobremesa".

Importa, también notar que el relato se erige sobre el asombro causado por la posibilidad de que haya un espía entre los buenos amigos. ¿Hay espionaje en la propia casa que de nuevo está siendo "tomada" desde dentro, desde la sobremesa incierta que es toda guerra fría? El espionaje es el motor del relato: Tal vez Funes sea un espía y Robirosa lo ha descubierto; a su vez Rojas en un involuntario acto de espionaje casero ha detectado un hecho que lo hace pegarse todo el tiempo a un virtual ojo de cerradura desde donde "saber más". Y Rojas conmina a Moraes a que espíe y diga lo que sabe. Moraes se niega rotunda y sospechosamente al peligroso juego, pero ya quedó asentado (sean cuales sean los hechos): el narrador es un espía. El acto de narrar se asimila naturalmente al papel del amigo -casi todos los cuentos de Cortázar lo prueban-... pero se consume como un espionaje (y también la niña narradora espía a Leticia y Bruno a Johnny Carter...), que es, a todas luces, un acto más "hondo" y riesgoso: un narrador siempre ofrece su visión del suceso y plantea con ventaja su propia hipótesis. Se debe tener mucho cuidado en este ejercicio de "Sobremesa" con el que se cierra el juego.

CHESTERTON, La cruz azul.

"El criminal es el artista creador, mientras que el detective es sólo el crítico."

-Si usted sabe lo que va a hacer un hombre, adelántesele. Pero si usted quiere descubrir lo que hace, vaya detrás de él. Extraviarse donde él se extravía, deténgase cuando él se detenga, y viaje tan lentamente como él. Entonces verá usted lo mismo que ha visto él y podrá adivinar sus acciones y obrar en consecuencia. Lo único que podemos hacer es llevar la mirada alerta para descubrir cualquier objeto extravagante.

El acto de narrar como espionaje e inquisición arriesgada de la conducta del prójimo conduce a los postulados insertados de Chesterton y a la senda sartreana sobre el infierno como la mirada de los otros sobre uno. "Sobremesa" toca fondo al plantearse como cuento que interroga éticamente a Funes (y al resto, claro). Esto proviene de las corrientes tradicionales de la literatura detectivesca donde suele haber como base una lucha entre el Bien y el Mal en un intento de re-equilibrar el mundo. Pero la trama, el manejo, de "Sobremesa" es la negación y el revés del modelo policiaco: aquí nada es nítido ni se resuelve el acertijo. Mientras que en los cuentos y novelas usuales los hechos son confusos sólo en apariencia y mientras el detective descubre la verdad, aquí todo permanecerá no indagado e hipotético. La brecha se abre más: aquí no hay culpables castigados -no rotundamente- ni héroes admirables. El relato policiaco se ha hecho imposible. Los dos amigos distantes nunca saben la verdad (a diferencia de las agudas sobremesas de Nero Wolfe o de Isidro Parodi), y si Moraes calla algo que sabe, esas son razones desconocidas y sospechosas.

El mundo ético se ha planteado sartreanamente para su anulación: ignorancia, inocencia, conocimiento, culpabilidad son categorías monstruosamente indiferentes entre sí y reversibles. Lo único que el lector saca en claro es que las culpas, de haberlas, son oscuras, que los amigos (los narradores) se vuelven espías, que la observación mejor intencionada ensucia al otro y lo conduce a su infierno, dado que, como reza el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg, la creación de las condiciones de observación ha modificado de raíz aquello que se pretende estudiar; en este caso, la conducta del sujeto o víctima observada/descrita/espiada de la que el narrador (y el autor y el lector) se pretende "amigo". La ética estalla en esta amable sobremesa muy propia de guerra fría y de culpas endémicas y difusas. El cuento policiaco se ha derrumbado y nos quedamos a la mitad del camino descrito por Chesterton para el narrador detectivesco... a la mitad del camino porque nunca "vimos" ni "oímos" a Funes, porque

Éste ha muerto con violencia, porque el cauto Moraes ha preferido cancelar estas extrañas y perversas sobremesas donde algo que no es la cena huele mal, muy mal: un amigo ha extraviado la senda a la mitad del camino de la vida.

Hay un cuento (muy) posterior a "El perseguidor" que lo evoca en su estrategia narrativa y en el vínculo personal entre el actor de los hechos y el de las palabras. Es "Segundo viaje" (DE). De nuevo la relación entre un sujeto mezcla de iluminado y mediocre con el amigo reposado que lo acompaña, discute con él hasta la madrugada y escribe su biografía -otra pequeña historia de horror ilustrada-. En este caso, se trata de Ciclón Molina, un boxeador que se asemeja a Johnny Carter porque ambos se dedican a actividades fuera del circuito cotidiano -jazz, boxeo- y que en sí mismas son un espectáculo más o menos cotidiano para el público de la ciudad. Un poco como con el jazzista, el boxeador argentino es un tipo ordinario ("Ciclón... era de los que el público conocía sin encariñarse, una que otra vez alentándolo apenas en la modorra de las peleas de relleno"), y en medio de esa grisura sucede la sorpresa: una noche, sin él mismo saberlo, boxea espléndidamente -inspirado- y comienza su carrera por el campeonato mundial. Como en los mejores solos de Carter algo inusitado y de un arte que cala a fondo, acontece a mitad de un desempeño normal ("yo lo llamaba el boxeador decente"): no queda más que el héroe súbito y su cronista conversen largamente su estupefacción por el fenómeno casi mágico. Hay un sentido ritual extra para Ciclón: ir por el campeonato mundial a Nueva York es tomar la "revancha simbólica" en nombre de Mario Pradás el ídolo popular que en la misma contienda fuera vencido por el mismo contrincante. "-Tony Giardello -decía. -Tony Giardello, hijo de puta."

El cronista del "Segundo viaje" a Nueva York y al fracaso es un espectador habitual a las funciones de boxeo -un erudito de esa trivía- que poco a poco se ha ido amistando con el oscuro Ciclón Molina hasta ser su confidente. El par de amigos afronta,

estupefactos pero reverentes como si se tratara de un encuentro con el orbe mágico y sagrado, su encontronazo con el súbito que les ha vuelto extraña, maravillosa y temible su relación con aquello que para los dos es parte de su vida y de su rutina: el box. Una y otra vez —conforme se recorre la escala del "Segundo viaje" a Nueva York— ambos se entregan entusiasmados, hipnotizados a su espacio en blanco donde se escenifica la aventura: la lona del ring para uno y el cuaderno de escritura para el otro. En términos generales, es un buen relato eficaz en sus recursos, aunque menor que su modelo ineludible.

La diferencia, la falla de más relevancia que presenta "Segundo viaje" respecto a "El perseguidor" (si lo tomamos como un "Segundo viaje" impensado al relato sobre Johnny Carter; ¡cuán to abunda hacia el final de la trayectoria de Cortázar la obsesión del "Segundo viaje", del mirar atrás para así cerrar el signo, del aceptar que la mesa del escritor sea "tomada" por los temas y preocupaciones cuya incidencia obsesiva ya no se puede negar y más vale saludar al fantasma...) consiste, precisamente, en este Ciclón Molina habitado por el fantasma o la obsesión de Mario Pradás. Johnny Carter no orientaba su persecución como un retorno reivindicatorio, no buscaba poner sus pasos en las huellas de ningún héroe mítico sino hollar por vez primera la tierra del hombre nuevo. Esto, por supuesto, no constituye en sí —no todavía— una limitación de calidad al cuento; configura una condición patética y escindida —distanciado o separado de sí mismo— de Ciclón Molina como sujeto humano y como ente de ficción, es decir —para unir ambas categorías que no se dan separadas— como ser humano ficticio; el caso de este proto-agonista doblemente "tomado" desde dentro por Mario Pradás —en tanto hombre del boxeo— y por Johnny Carter —en tanto caso de la geografía cortazariana—.

"Segundo viaje" se cumple mezclando la obediencia y el desacato a los modelos, suma de copia, recreación e inventiva propia. Cuerda floja del relato, cuyos puntos de apoyo son los principios

opuestos (¿es decir complementarios?) de la re-producción y de la emisión de una figura inédita. Originalidad consistente en el hecho de permitir francamente que el fantasma ocupe al sujeto.

En cuanto al tipo de historia y su mecanismo para explicar la "cosa rara" que sucede, "Segundo viaje" se inscribe en la línea gótica inglesa de relatos de fantasmas. Las otras elucidaciones del pequeño misterio se vuelven, por realistas, inverosímiles: son demasiado rasas. El cuento tiene dos focos de atención: la aventura "gótica" de Molina como boxeador y la búsqueda obsesiva de una explicación por parte del boxeador y su biógrafo espontáneo. Atendiendo al segundo punto -que pesa tanto que hasta ocupa su lugar destacado en la anécdota misma-, cabe decir que la única razón que da cuenta de los actos de Ciclón, aquella sin la cual son desatinos incoherentes que no justifican una vida -ni un cuento sobre ella-, se dirá que él se ha dejado cautivar e hipnotizar por la figura -el espíritu o el "espíritu"- de Prádas (y quién quite que hasta por el de Tony Giardello, vencedor de los héroes argentinos). Sería una puesta al día del tópico de sarrollado cabalmente en textos proverbiales como "Ligeia", lo que revela los pasos de Cortázar (lector reverente/discípulo confeso/traductor) en las huellas del primer gran cuentista moderno, Edgar A. Poe.

Hay una propuesta gótica que va apareciéndose -como los muertos- de tanto en tanto en la obra de Cortázar; en este caso la "puesta al día" implica una asunción explícita del modelo y una apropiación para fines particulares. En concreto, Cortázar aprovecha aquí su tendencia gótica para re-escribir su cuento (uno de los tres o cuatro que hizo a lo largo de 76 entregas) de los dos amigos. Es el narrador innominado quien aporta explícitamente la hipótesis de que Ciclón está, dicho burdamente, poseído por un fantasma. No se comporta como todos y vive experiencias distintas porque alguien "del lado de allá", para usar la terminología de Rayuela, lo tiene bajo su sombra. Es el segundo viaje de Prádas al "lado de acá", sombra de boxeador que pena atado al fracaso

rotundo que tuviera en Nueva York. "-Tony Giardello -decía. -Tony Giardello, hijo de puta."

Por otra parte, hay un bonito juego en este cuento donde to dos son o se vuelven "el otro" y "otros": Inicialmente, Ciclón es un boxeador del montón, no el boxeador que el público ve en la función estelar, sino un otro cualquiera... luego se enajena de sí mismo al ser habitado por el otro boxeador que fue Mario Pradás y Molina se vuelve un otro de sí mismo. Por su parte, en tanto amigo y biógrafo, el narrador es "el otro" (no tanto como "el otro Yo") que va con Molina. Tony Giardello encarna al otro que por excelencia no puede ser ninguno de los personajes (argen tinos todos, leyenda del fracaso para todos estos buenos "campeo nes sin corona"): el vencedor, el campeón con corona.

Con todo, "El perseguidor" sigue siendo el modelo con el que se contempla este relato; modelo redimido y ya no impositivo, pero modelo anterior y superior de todos modos. Pueden invocarse -sin que se trate de anular "Segundo viaje" sino de ubicarlo- la complejidad de Johnny como uno de los personajes realmente fasci nantes que nos legó Cortázar, la escritura de "El perseguidor" como indagación que se lanza a fondo sobre cuestiones básicas del hombre contemporáneo, la complejidad humana y riqueza literaria (una de las cosas más "hermosas" en Cortázar) de la amistad en tre Johnny y Bruno; pero nos podemos atener a un dato inmediato de técnica narrativa: Mientras que Bruno crea un ámbito anómalo y un sujeto humano de extrañeza radical a partir de lo que Johnny es, el narrador de "Segundo viaje" es menos "esencialista" y acu de a lo que su personaje hace para fundamentar tanto al cuento como al protagonista. Basa su texto en la descripción de hechos externos que son raros pero no extrañísimos y no es tan diestro en la creación de un estado anímico interno que recorra el relato entero y sea su sabor que acompañe al lector mucho después de que ya ha concluido su lectura. Inclusive, este narrador, acerca pe ligrosamente su material a los fantasmas chocarreros. El segundo viaje de Cortázar, a más de 20 años de la primera incursión en

este específico modelo narrativo, entrega un relato mesurado y funcional (tal vez como habrán sido las peleas habituales del primer Ciclón que transcurrían sin mayor pena pero sin gloria grande), para nada hay un fracaso que abuchearle al viejo cuentista mañoso y experimentado; pero tampoco estamos ante el K.O. de belleza fulgurante, ese solo increíble como una trompada certera, que a todos (creo no equivocarme) nos significó el encuentro con "El perseguidor" y nos mandó a cada cual a su lona.

El último cuento que consideraré aquí en relación al narrador-personaje secundario, es "Recortes de prensa" (QUE). Nos servirá para marcar y detectar la transición al protagonista como narrador; de nueva cuenta, pues, un relato que cobra intensidad narrativa conforme avanza; un giro más en la espiral de personalización de la voz que escribe el caso ficticio.

Un escultor argentino radicado en París ha preparado una exposición de su obra reciente y pide a una escritora paisana suya -quien será la narradora a "petición" del autor, suponemos- que le haga el casi inevitable texto de presentación.

Ya antes, por teléfono, él me había comentado sus trabajos, una serie de pequeñas esculturas cuyo tema era la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre. Algo sabíamos de eso, una vez más dos argentinos dejando subir la marea de los recuerdos, la cotidiana acumulación del espanto a través de cables, cartas, repentinos silencios.

(QUE, p 55)

Noemi, la escritora, acepta ("será un texto como esas piezas, jamás me dejaré llevar por la facilidad que demasiado abunda en este terreno" del arte politizado) y pone al escultor a leer un recorte de prensa -verídico según señala el autor en la apostilla inicial- sobre un caso típico de persecución y dictadura en su país. El segundo recorte -imaginario, señala el autor-

lo recibe ella del escultor, "dos o tres días después" y en él se reporta un "crimen sádico" en pleno París: un hombre, un explomero, ha sido asesinado por su mujer como desenlace de una relación íntima que actualiza la violencia en otro terreno: "vecinos furtivamente al tanto de repetidas escenas de violencia, hija pequeña ausente desde días atrás", etcétera.

La vuelta misteriosa de tuerca que da Cortázar es que, antes de que le llegue el segundo recorte, la escritora está al tanto del suceso —suceso ficticio de lo verosímil cotidiano, no se olvide—. Noemí lo sabe porque ella ha participado en la muerte del explomero sádico. Después de haber visitado al escultor, ella sale "a la calle desierta y fría y demasiado ancha para mi gusto en París", en busca de un taxi que la regrese a su casa. En eso, oye y ve a una niña "sentada en el escalón de un portal casi perdido entre los otros portales", la niña hace que la acompañe a su casa, "Me mostraba algo con un dedo, empezó a caminar y la seguí...": lo que Noemí descubre es al hombre torturando a su mujer:

El alarido y la sacudida del cuerpo en la cama que crujió bajo el espasmo se mezclaron con cosas y con actos que no escogí y que jamás podré explicarme; entre el hombre de espaldas y yo había un taburete desvencijado, lo vi alzarse en el aire y caer de canto sobre la cabeza del papá; su cuerpo y el taburete rodaron por el suelo casi en el mismo segundo. Tuve que echarme hacia atrás para no caer a mi vez, en el movimiento de alzar el taburete y descargarlo había puesto todas mis fuerzas que en el mismo instante me abandonaban, me dejaban sola como un pelele tambaleante; sé que busqué apoyo sin encontrarlo, que miré vagamente hacia atrás y vi la puerta cerrada, la nena ya no estaba ahí y el hombre en el suelo era una mancha confusa, un trapo arrugado.

(Ibid., pp 64-65)

Noemí, la escritora, la presentadora, ha irrumpido drásticamente en esta serie de presentaciones y puestas en escena de la violencia; ella ha ingresado al mundo de los hechos ficticios

donde el hombre "se tomaba su tiempo" "mientras la brasa del ci garrillo bajaba a apoyarse en un seno de la mamá".

"Con actos que no escogí y que jamás podré explicarme": así ha ingresado la narradora del relato al centro de la acción, con gran diferencia de la actitud especulativa de "Sobremesa" de Al berto Rojas. Reconsideremos la función secundaria y testimonial a la que originalmente parecía estar adscrita (al revés de lo que pasa con la niña narradora de "Final del juego", aquí su presen cia va de menos a más en los hechos). Ella es la comentadora de la exposición de su paisano, la lectora original del primer re corte de prensa; en tanto "escritora" es una observadora de los fenómenos que suceden tanto en el mundo político como en el ar tístico y cotidiano. Pero el autor, cuya mano ya había aparecido en el aviso inicial, maneja las cosas de tal suerte que la deja ante la frontera evidente entre la percepción del mundo y la par ticipación. La coloca frente al crimen denunciado como ficticio en esa misma nota, espectadora insólita de la violencia domésti ca mientras está sucediendo; ese suceso ficticio de París funcio na como el innegable encontronazo con la realidad de la violen cia; un aquí y ahora que reclama a Ncemi, el personaje inicial mente secundario que descubre adónde la ha llevado la aceptación de escribir un texto sobre (una exposición sobre) la violencia (en la Argentina). Lección inversa y complementaria a la de los escritores de "Sobremesa": tanto ahí como aquí escribir implica una toma explícita de postura ética ante las posibilidades inmo rales del ser humano; aquí, además, escribir es actuar vertigi nosamente en el conflicto en cuestión... "con actos que no esco gí y que jamás podré explicarme", la escritora, personaje secun dario, ha dado muerte al torturador doméstico que de repente ha aparecido en las calles de París y en las páginas del cuento que ella escribe.

Observadora y cronista de sí misma: el cuento es la escritu ra que ella hace de los hechos insólitos en que ha participado desde que recibe el primer telefonazo del escultor hasta que

éste da por concluido el ciclo de signos y hechos sobre la violencia al mandarle el segundo recorte de prensa -el ficticio- donde se narran los hechos en que ella ha participado (pero sin que se la mencione, y para ocupar su sitio vacío redacta el cuento). La analogía con referencia a "Sobremesa" que he sugerido se aclara y asume cuando el escultor toma la misma actitud que Moraes; pues si Noemí equivale a Alberto Rojas en su preocupación sobre los hechos ética y políticamente anómalos que suceden frente a sí, el escultor se decide por el mismo carpetazo que Moraes:

"... La otra tarde creí por un momento que me estabas contando algo que te había pasado de veras, después por casualidad leí France-Soir del que me permito recortarte la fuente de tu notable experiencia personal."

(Ibid., p 67)

El escultor rechaza la posibilidad abismal que Noemí le comunica por teléfono, es otro Bruno que no le acepta a ella "su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver". Noemí marca el punto en que el escritor abandona su función de escritor-observador y de escritor-personaje secundario. Ella es la clara señal dentro del mapa de la narrativa cortazariana donde protagonizar o ejecutar la escritura obliga a tomar parte y protagonizar los hechos que la misma pluma está narrando. Se trata de asumir en primerísima persona lo que sucede en el mundo "de afuera" (a saber, aquí: el exilio, el terror político, la violencia doméstica). Todo eso queda contenido por el signo de su encarnación como la asesina en el crimen de París; lo cual sucede -por supuesto- en una alteración del tiempo y la realidad normales. Gracias a esa alteración, a esa necesaria fractura en la homogeneidad de la verosimilitud, el personaje secundario metido a narrador -y traído al caso porque es escritora- muestra su metamorfosis en protagonista íntegro: ella ejecuta la escritura y los actos; ella los recibe en primera instancia y reclama con todo derecho su función de sujeto generador de acciones, tanto en la narración como en lo narrado, dentro de su orbe de existencia: los cuentos de Julio Cortázar.

NARRADOR-PROTAGONISTA

Cuatro de los ocho cuentos del primer libro de Cortázar se valen del personaje principal como narrador; sólo dos relatos acuden a la tercera persona -en su modalidad con, acompañando al protagonista-. Esto significa, en el cuadro evolutivo que aquí se rastrea, la presión existente desde siempre porque el asunto del relato sea transmitido desde el centro de su órbita vivencial. Aquí se ha inventado y propuesto una cronología en espiral para que se revelen con claridad las presiones íntimas de intensificación que hay en Cortázar; se ha sugerido una anterioridad de "Segundo viaje", por ejemplo, con relación a "Casa tomada" en la espiral por la que la voz narrativa "toma" poder del centro del relato. La validez de esta operación estriba en el éxito de mostrar discursivamente y paso a paso el movimiento continuo (lleno de saltos) de intensificación humana en los procesos narrativos del autor. Cada libro y cada uno de los cuentos de los ocho libros, es una entidad viva donde las palabras bullen por ser ellas mismas las pulsiones y los fenómenos que están aconteciendo en el espacio textual. Así, el conjunto global irá dando los distintos grados de una temperatura que con sus vaivenes marca un ascenso general hacia lo humano intrínseco. Los vaivenes dicen las batallas del proceso intimista que se está activando y señalan la meta por conquistar; los vaivenes (terceras, primeras personas en el mismo relato) dramatizan la lucha cortazariana por humanizar a fondo el acontecimiento vivo de contar un cuento. Desmontar las "batallas", reordenarlas en el mapa, no atarse al rigor cronológico, es un medio útil para explicitar de qué lucha se trata, cuál es el objetivo final, cuáles las estrategias tomadas y cuál el sentido de la aventura entera que el autor ha emprendido. Es así que, en nuestro sistema de vaivenes, llegamos al primer cuento que Cortázar escribiera, "Casa tomada" (BE). Este, al igual que "Carta a una señorita en París", "Lejana" y "Cefalea", muestra flagrantemente el cuento tipo de Cortázar. En sí, son los cuatro textos narrados por el personaje central, contenidos en el primer libro.

"Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir." Así dice y escribe a su amigo en París el narrador de la "Carta...". Pero lo que se cuenta es la pérdida del ritmo, las convulsiones desacompañadas por las que se paren los pequeños monstruitos que arrasan el plácido departamento:

Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a poner se a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito. Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hcho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacia total. No me lo reproche, Andrée, no me lo reproche. De cuando en cuando me ocurre vomitar un conejito. No es razón para no vivir en cualquier casa, no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose.

(BE, pp 21-22)

Cada uno de estos cuatro casos^s narrados por su protagonista es la escritura explícita de un porteño o argentino por la que los terceros nos enteramos de la "cosa rara" que le ha pasado en su vida. Los cuentos nos llegan ya escritos (los personajes han tomado la pluma) desde el propio interior de la aventura extraña. Aún más: se trata -en los cuatro casos- de la última acción del sujeto, de su legado al mundo: son testamentos novelados.

El acontecimiento anecdótico, por su parte, ha sido tan intenso que no sólo comporta un revelación vital, sino que define a tal grado esa vida que después ya no hay nada que decir ni hacer: drástico final a la escritura y a la vida. (La obra subsiguiente de Cortázar no será menos drástica, pero sabrá ser menos obvia y más simbólicamente variada en sus formas de la muerte.) El cuento acaba con la doble ausencia definitiva del personaje: el silencio de la escritura y la desaparición del personaje (suicidio en "Carta...", inminencia de la muerte en "Cefalea", des

tierro en "Casa tomada", pérdida de la identidad y disolución del yo en "Lejana"). Vidas que se han plegado trágicamente al rostro reflejado en el espejo abismal que ellos mismos han labrado "de palabra y obra". Después del instante de la autocontemplación verdadera, anagnórica, sólo resta desaparecer pues nada más puede su ceder ya. Nada salvo un acto del hacedor de símbolos: dejar un testimonio del "viaje" efectuado a uno de los pozos de profundidad del ser humano; ahora sí, con la escritura hecha, el viaje ha terminado y se ofrece como un caso ante el resto de la comunidad. Las palabras tiemblan pues no sólo han atrapado el hálito final del pobre pequeño burgués, sino que, por si fuera poco, dan noticia (alucinada, confusa y desordenada) de lo que han visto en la oscura región franqueada.

Creo que el hecho es en sí alarmante y la relativa inexperience de Cortázar, proclive a "matar" a sus personajes relato tras relato, pueden rendir frutos si replanteamos la pregunta y continuamos la indagación: ¿Por qué mueren o desaparecen sistemáticamente los protagonistas de Bestiario?, y ¿por qué los cuatro protagonistas que se han adueñado de la voz "contante" ponen punto final a su texto al tiempo que se eliminan a sí mismos? Se reconoce, para empezar, la fascinación romántica del autor por "El signo de la muerte", como dice la vieja película de Cantinflas. Pues no sólo los cuatro textos que aquí estamos agrupando, sino los otros cuatro también se inscriben dentro de ese signo básico: "Las puertas del cielo" gira en torno a la necrofilia desencadenada por Celina muerta; la muerte amenaza todo el tiempo la casa de campo de "Bestiario" hasta que el extraño tigre asesta su zarpazo asistido por la narradora; Delia Mañara es una "Circe" encantando/desquiciando a sus pretendientes, y el "Omni bus" del relato así titulado también guarda su leve atmósfera mórbida, amén de que el destino final es el Cementerio de La Charita.

Pero hay una línea nítida que separa los dos grupos de cuatro cuentos que yo he creído ver: cuando el protagonista (con el

que se crea un lazo de simpatía) no es su propio narrador, la muerte no se refiere a él (caso de Marcelo Hardoy donde Celina es la muerta, de la niña de "Bestiario" donde el que muere es el Nene Funes) o su amenaza no es intensa y él puede librarse de la destrucción (el tercer novio de Delia Mañara y Clara y su nuevo amigo en el "Omnibus"); pero en el grupo de narradores-protagonista, la víctima es él mismo y hasta lo acepta con un estoicismo que en algo anuncia la relación ritual con la muerte que después tendrá pleno desarrollo en textos como "El ídolo de las Cícladas" que ya se vio páginas atrás. Tal vez el distingo venga de que los primeros cuatro "no caen en la tentación" de querer hacer la crónica del hecho terrible, no desean profanar la visita de la muerte. Entonces, sobreviven, no van a "contarlo todo" de la muerte; pero han padecido el influjo de la muerte en su núcleo cercano, imposible que sus rostros no hayan quedado marcados... son esas marcas las que remonta y descifra -aspirando las pesadas vaharadas del submundo- el narrador cortazariano.

¿Sugiere Bestiario que hay un castigo en tomar el discurso para sí mismo -protagonizar los hechos y el relato-, que tal centralización de la atención y del poder conlleva una falta con la tribu o con las fuerzas oscuras que acaso se están profanando? Aun con tal hipótesis abierta -que los libros posteriores matizarán-, la tónica general de Cortázar no parece acoplarse con la tradición trágica del castigo de muerte al transgresor. Cortázar no erige el acto de la escritura como el terreno de la restauración intelectual e imaginaria del orden alterado, "apestado", de un pueblo por culpa del sujeto agónico que simultáneamente se vuelve héroe y traidor del grupo y sus leyes. Aunque mucho de ese esquema se puede transplantar a la literatura del argentino, hay una diferencia radical en la toma de partido: Cortázar no apoya la normalidad, no busca la supresión del anormal; más bien -como han mostrado diversos momentos de este análisis- el relato es un testimonio de una fractura a esa normalidad y recibe un calificativo entusiasta y positivo. Se busca pervertir la normalidad degradada, el autor apuesta su pluma "en busca de una verdad más

honda y más última" como dice directamente desde su persona en "Botella al mar", no en balde el cuento que abre su última entrega de fracturas burguesas. Hay posibilidad de muerte en la búsqueda arriesgada que encarna el protagonista y con él -con más caras o sin ellas- el entusiasta narrador. Hay testimonios explícitos de la asunción de esa honda aventura antropológica o patafísica (más que metafísica):

Como toda narración que propone una catarsis, que culmina en un sacrificio lustral, éste se permite transgredir la verosimilitud en busca de una verdad más honda y más última.

(DES, p 14)

Creo que la órbita griega de Cortázar debe buscarse atrás de la época clásica de la tragedia, en el orfismo preclásico. Multitud de referencias y de símbolos expuestos en largas tiradas de narrativa lírica lo evidencian; un ejemplo contundente son esos dos cuentos que desde el título hacen señas en ese sentido: "Las Ménades", "El idolo de las Cicladas". Las fracturas que del mundo conducen al Hades y no la armonía olímpica es lo que "ca lienta" y anima esta escritura.

Lo oscuro e irracional (o transracional o patarracional) es lo que imanta esta literatura: encontrar resquicios órficos dentro de los modernos hogares burgueses; hacer la crónica obsesiva de la serie de impredecibles, incomprensibles e incontrolables fracturas del orden habitual. Esta obra sugiere, debajo de sus anécdotas "fantásticas" que nuestras ciudades y vidas están cimentadas sobre volcanes y ríos subterráneos que esporádicamente explotan y afloran a la superficie por pequeños desquicios involuntariamente dejados por el trabajo de compactación del suelo urbano. Una obra que es el mapa de la ciudad en función de sus angostas pero profundas escisiones que afectan la topografía normal. La ciudad, además, se reivindica como lugar ecuménico gracias a esa red de fallas que la atacan de hecho y la niegan en potencia; fallas que conducen al buen burgués aventurado a su

"verdad más honda y más íntima". Johnny Carter, además, ha encontrado la fisura temporal: "Él que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio".

ART:UD, carta a Peter
Watson del 27-VII-46.

todas ellas incantaciones estúpidas en falso saber, útiles para convocar a falsos muertos porque, después de impreso aquel libro, todo el mundo se fue al cuerno, como se había ido al cuerno antes de los primeros incunables. Por que de vez en cuando, querido Sr. Peter Watson, la vida pega un salto pero esto es algo que la historia nunca registra, y yo no he escrito nunca sino para consignar y perpetuar la memoria de esos cortes, de esas escisiones, de esas rupturas, de esas caídas bruscas y sin fondo que...

¿Qué importa, pues, que esas fisuras lleven al Hades, a la muerte? El narrador impulsa a sus criaturas a su verdad profunda. Los increpa a que acepten la muerte para encontrar la vida de verdad. Que mueran y desaparezcan como Alina Reyes en el puente de Budapest para que resurja llena de energía su doble. Pero de una u otra forma, la visión inusitada desconcierta al aventurero y lo abisma en su vértigo final de las revelaciones, los secretos profanados y los terrenos transgredidos (aunque todo esto se dé a raíz de una propuesta literaria: "una invitación a un viaje que sólo puede cumplirse en territorios fuera de todo territorio"). El aventurero muere, no puede regresar del sitio o estado revelador donde ha tocado verdaderamente a Euridice, contenedora de la fuerza vital, del Eros original, que sostiene todas las andanzas. Pena de muerte, entre los órficos, para el que divulga el misterio.

Volvamos sobre todo esto y desatémolo un poco. Primero el encuentro y luego la divulgación penada. La mayoría de los personajes de Cortázar fracasa en su búsqueda de "lo otro". Los cuatro cuentos con narrador protagónico de Cortázar dan testimonio de la búsqueda pero no del acceso pleno a la otredad. ¿Y no es Rayuela la gran parábola de la imposible búsqueda de la otredad esquivada?

¿no es ese el único cielo vacío que Oliveira halló y al que se desploma al final de la extraña novela hecha más de raptos de intensidad propios del ritmo del cuento o del poema lírico que del continuo relacionable de las novelas? La ambigüedad en la suerte final de Horacio Oliveira sella enigmáticamente la más profusa y extensa de las aventuras intensas de los protagonistas cortazarianos (como un Orestes que asume su propio ciclo trágico).

El cuento modelo de Cortázar es la crónica de un orden normal repentinamente alterado por algo que se siente más verdadero. El sujeto en cuestión, más paciente que agente, mitad víctima del sobresalto y mitad héroe a la fuerza, traiciona la normalidad burguesa en nombre de poderes que no entiende pero que le resultan atractivos: lo atraen, lo atrapan en su red y muere en el umbral "del lado de allá", en la frontera abandonada "del lado de acá": Alina Reyes sucumbe al abrazo de la pordiosera de Budapest, en un punte de la ciudad doble de Buda y Pest; ahí se queda para siempre -la literatura la señala y eterniza-: en la bisagra misma de la fractura. Suponemos una "muerte auténtica" y una "paz final" "del lado de allá" como equívoca recompensa a los trabajos padecidos; eso a cambio de la "muerte en vida" que significaba la rutina monocorde "del lado de acá". Un "morir del todo" (a menos que haya transfiguración como en "Anillo de Moebius"), como el que añora Borges. Del "lado de acá" el sepulcro vacío pero inscrito: quedan las palabras, queda el cuento.

No hay síntesis ni fusión de estos dos espacios básicos: son dos contrarios irreductibles, sus fronteras se rechazan; dos orillas -muerte, vida- enfrentadas que no se tocan. La relación verbal es la única consolidación del punto neutral, utópico en que conviven ambas realidades. El narrador erige la imposible pero rotunda "tercera orilla del río" en la más muerte y más vida que Guimarães Rosa concibiera en su cuento de ese nombre. Un virtual encuentro de las entidades inconciliables (de ahí que no se realice de facto el encuentro) pero simultáneas (de ahí que se

cumpla virtualmente). Simultáneas y no vida y muerte sucesivas, como habrá de enseñarnos la lógica formal que heredamos de los griegos clásicos. Punto neutral de la narrativa que acopla los signos misteriosos de vida y muerte en la misma imagen textual.

Eso sobre el ambiguo encuentro con la otredad; en lo que se refiere a la divulgación del suceso, Ernesto Sábato ha dicho en alguna parte de su obra, que la diferencia entre el escritor y el loco consiste en que el loco ya no regresa de su excursión a lo extraño. Efectivamente, el personaje cortazariano que cruza el umbral, "enloquece" y ya no vuelve (aparte de los Petrone que condenan la puerta cuando intuyen de lo que se trata). Pero en gendra un vicario que viene a dar noticia amplia del suceso. So bre este movimiento de ida más o menos directa y de retorno más bien simbólico, es notable la recurrencia con la que Cortázar lo señala. Su obra, con sus títulos indicadores, está llena de "pasos en las huellas", "segundas veces", "segundos viajes", "tampos de vuelta". Una literatura hecha de botellas que se arrojan con su mensaje la segunda vez que se visita -y ahí late con fuerza el riesgo de que Orfeo no regrese más- el país de la infancia o del amor abolido o el metro enigmático o la playa secreta. De hecho, el mero acto del protagonista al ir a su aventura es un esbozado retorno a su condición primitiva, el tercer ojo que parpadea con dolor. El narrador encarna al Lázaro de T.S. Eliot, excepción solitaria en la humanidad, único ser que regresa del país oscuro, nos saluda con una frase -este Lázaro vicario que es el narrador- que crea el silencio grande a su alrededor (estamos ávidos de escucharlo): "To say: 'I am Lazarus, come from the dead,/ Come back to tell you all, I shall tell you all'-"...

Pascal nos decía que sólo creía en los relatos de los testigos que habían muerto en la batalla. ¿Cómo creer, en efecto, a los que han podido sobrevivir a la batalla, por el acaso, la huida o un destino más propicio? En la terrible paradoja de esa frase, parece latir el más creador sentido de la historia. Si para hacer relatos, es necesario ser destruido por la misma batalla que se narra, es que hay una forma superior de testificar. Recordemos que en

LEZAMA LIMA,
Tratados en
La Habana.

griego, testigo y mártir quieren decir la misma cosa. Para ver la batalla hay que ser su mártir, haberla atravesado como la última de las justificaciones. Pues en realidad el máximo de la contemplación es morir anegado en el espejo de su propio río.

Ya los griegos habían decidido que los héroes tienen que morir para que existan cantos. ¿.../ Los cantos de guerra que preceden al batallar, parecen ser como el nacimiento de un eco, de un remolino que comprueba, que testifica, que relata el misterio que nutrió la batalla.

Pero el relato del vicario -narrador, testigo, cómplice y mártir; poeta secreto-, la resurrección testimonial que profiere, contradice gravemente el hermetismo del país de los muertos y de las sectas místicas que velan por el secreto. No se ha de contar lo visto y vivido durante el tiempo que se inscribió la propia vida en el tiempo sagrado de la batalla simbólica. Por esto, si no fuera poco, mueren los narradores-protagonistas del primer libro de Cortázar. Son ellos los primeros que rompen el sello mágico. Todos ellos no sólo "cuentan" en una suerte de oralidad o monólogo interior, escriben su historia: los hermanos de "Cefalea" llevan una "memoria médica", los de "Casa tomada" también escriben, Alina Reyes tiene su diario y hay una flagrante "Carta a una señorita en París", terminada de redactar segundos antes de que el escriba se arroje por la ventana. En doble vuelta torcida, pagan con su vida haber narrado la aventura, aparte de que narrarla conforme va sucediendo, es su manera de vivirla. Prodigioso instante del encuentro entre vivir algo y escribir sobre ello, instante luminoso que en su chispa se consume y los vuelve a ellos cenizas de la batalla.

Pero la delación que cometen es, para colmo, también ambigua. No revelan ni describen su "lado de allá". El orfismo se repliega en su secreto, y el cerrar de los pliegos arroja fuera de sí al narrador cortazariano ávido de presentarse como el vicario -el fantasma de la batalla- que viene a contarlo todo. Esta es una condición fundamental de todo Cortázar: el vicario tendrá permiso

de mirar el ingreso del sujeto agónico al orden profundo; para ello está colocado (ya sea él su propio vicario o su amigo o una tercera persona cómplice de su perspectiva) en el punto neutro (neuter: ni lo uno ni lo otro) de la bisagra; la escritura como utópica en el sentido que la entiende Louis Marin. Neutralidad, ambigüedad y contra-dicción que indican la angostísima franja libre para la literatura: no importa trazar la topografía de la ciudad de la superficie o superficial; no se puede levantar el mapa de la ciudad secreta; entonces se hace la descripción minuciosa de la fractura misma que lleva y no lleva de uno a otro espacios reales y poéticos.

En la medida que la descripción de la fractura algo dice de la ciudad secreta, los narradores de Bestiario espían con su muerte la profanación. Algo han visto y nosotros, ahora, somos depositarios del secreto a medias. Ellos han colocado la primera señal humana en esos desfiladeros. Ellos establecen, mal que le pese a "la otredad", las reglas del juego retórico cortazariano. Con sus signos se funda el acto de inscribir el nuevo territorio que ocupará por el resto de su vida al autor. Los próximos relatos escritos en los próximos treintaitantos años, aprovecharán tales reglas del juego, las explotarán u, ocasionalmente, las llevarán más lejos. Pero tampoco en esos casos ("Ahí pero dónde, cómo", "Diario para un cuento") el autor tendrá palabras para mencionar "aquello": siempre será "lo otro", "la otredad" y otras dos o tres fórmulas vacías y tautológicas (lo otro es lo otro es un caballo en el metro, acaso le hubiera gustado oír a Cortázar). La lógica que en su obra mantiene el secreto sin ser revelado, proviene, precisamente, de que él no lo conoce. La literatura de Cortázar y él mismo son un índice señalando al "lado de allá". No hay revelación descrita y acontecida, el hueco lo cubre precariamente un índice deficiente que, al señalar, apenas balbucea: "lo otro"...

El espacio del texto, por su parte, se constituye como lo fantástico domesticado frente a lo fantástico puro o salvaje de

la aventura virtualmente acaecida. De pronto, algo extraño sucede al sujeto que en ese momento se convierte en el protagonista radical de su vida y de un caso patológico dentro de la morfología burguesa. A ello responde y corresponde una escritura que busca su fidelidad por el lado de la comprensión empática: es el diálogo entre lo fantático salvaje acontecido y lo fantástico domesticado por la literatura de ficción. Hay una amarga ironía en tal domesticación. Con adolorida melancolía, se agradece y reclama -al mismo tiempo- a las palabras, la posibilidad que otorgan: si no "lo otro" puro, si un texto, un conjunto verbal articulado, que es la fractura anterior a la otredad; lo salvaje inscrito en un orden retórico cuya eficacia -palpita de "otredad" la obra del argentino- es al mismo tiempo que su logro, su derrota: son aventuras de papel, casi "de a mentiras".

FLAUBERT.

Ma pauvre vie si plate et tranquille,
où les phrases sont des aventures.

Hay, pues, una relación tensa entre el acto de narrar y el acontecimiento salvaje. Es una manera de reformular la pregunta de qué le hace la literatura a la vida, ¿la niega o la culmina?, ¿es su clímax o su anticlímax? En caso de reivindicarla -si es que necesita ser reivindicada-, ¿la lleva a su plenitud o suple la plenitud nunca alcanzada en los hechos con un relato armonioso e intenso? ¿La literatura consume o consuma a la vida? La respuesta que se da para cada obra, dependerá del planteamiento de una cuestión que no siempre se hace y muchas veces se elude: ¿estamos hablando de vidas plenas o vacías? Es ahí que el relato consuma una plenitud o tapa un vacío en un póstumo intento verbal de existencia intensa o -tercera opción- testimonia y denuncia el hueco.

En Cortázar la respuesta surge de una óptica ambigua de destrucción y resurrección: Marini en la imagen final de "La isla a mediodía". En suma global, son vidas vacías en tanto que las domina una rutina petrificante, y se muestran ávidas y capa

ces de plenitud cuando "aquello" toca, o mejor dicho, destroza las puertas condenadas de su hogar: "Cartas de mamá".

Sea cual sea la estatura de los personajes en el dilema, hay en este autor una empedinada búsqueda por recuperar lo mítico en una sociedad banalizada y desposeída de sus valores primigenios, desposeída alarmantemente de su propio Hades. Ante la trivialización y pérdida de la vida ritual, esta escritura se constituye en invocación que quiere recuperar -gracias al hechizo verbal articulado por el narrador-demiurgo- las Ceremonias esenciales del hombre (que tal es el título con que se reunieron Final del juego y Las armas secretas). En ello, coincide con la gran tradición inglesa del "naturalismo simbólico", de tan fuerte huella en el siglo XX: Joyce encuentra que un irlandés cualquiera, haga lo que haga, repite a Ulises y se habrá de enfrentar a sirenas y lestrigones para viajar al Hades en busca de su clan y del secreto de su raza; Lowry hará que su exconsul (inquietante) encuentre infierno y paraíso en el cálido trópico de Cuernavaca. Para Borges, gran escritor inglés en lengua castellana, todos los hombres repiten la figura y la sombra de Shakespeare, Ulises o Cervantes. Cortázar se une a los escritores que conciben su máquina de escribir como un taladro que arrasa con la vida cotidiana de la superficie en pos de las cavernas míticas. En esta obra, como en los modelos señalados, no hay la asunción tal cual de lo mítico (a lo que se acercan, por ejemplo, Rulfo y García Márquez), tampoco es la aceptación de la existencia cotidiana por sí misma (así fuera para cuestionarla, pero sin rebasar su nivel, sin hacer explotar su lógica); como en Joyce y Lowry, es el taladro que fractura el pavimento o empedrado en pos del Hades. Desde esa incisión se miran y reflejan, en el espejo/espacio de la obra, ambos mundos, coexisten virtualmente bajo la mayor tirantez (im)posible.

En Final del juego hay cuatro modalidades atractivas del protagonista como narrador. La diferencia se fundamenta, naturalmente,

en el distinto tipo de personaje que va encarnando su propia aventura. El primer tipo se ejemplificará con "Los venenos" y "Después del almuerzo", el segundo con "Torito", el tercero con "Axolotl" y el cuarto con "Relato con un fondo de agua" y "El río".

Los niños de los dos cuentos primeramente mencionados, para empezar el desglose, desarrollan con destreza una verosímil perspectiva infantil. Hay un escritor (que anda por ahí) mirando a través de una imagen de niño, tanto el mundo como la mirada y la narración son por completo creíbles. Se respeta el axioma de que distintas cosas les pasan a personas distintas y los niños tienen su órbita exclusiva.

Cuando -en "Los venenos"- llega una "máquina de matar hormigas" a la casa de campo de la familia, eso es, por supuesto, un acontecimiento fundamental. Lo mismo sucede con un paseo al centro de Buenos Aires "Después del almuerzo" en calidad de custodio del hermano o primo (o monstruo) menor, para el niño del otro relato. Ambos niños señalan el mundo que nosotros ya no vemos: el colorido de una estampilla de correos, los charcos de la calle, la sensación de libertad y aventura al pasear a solas por el centro de la gran ciudad...

Pero los cuentos no sólo atrapan la perspectiva infantil externa y fácilmente tipificable; se ahonda también en la perspectiva íntima del infante. Cada uno de estos niños personifica una instancia capital. El de "Los venenos" descubre el afecto amoroso, el de "Después del almuerzo" la censura de la colectividad adulta. El protagonista y narrador de "Los venenos" se enamora de Lila, su vecinita. El enamoramiento infantil se entrelaza perversamente a la aparición en escena de la fumigadora; todo con la cuña de la visita por una semana del primito convalesciente. El cuento se desarrolla plásticamente como el espacio adonde confluyen los distintos elementos. Todo contribuye al retrato interno del niño. Así, el violeta del veneno -"un color precioso"- pasa al "ojo

violeta y azul" de la pluma de pavorreal de su primo; pluma que intensifica su valor de fetiche en el mundo infantil cuando se vuelve un objeto de disputa y la clave que ahoga la relación amorosa en ciernes del protagonista: al final éste descubre que la pluma ha sido regalada a la vecinita, llamada Lila; donativo y aceptación del regalo que emblematiza, como en ciertas civilizaciones arcaicas, el compromiso amoroso. Color violeta o Lila que se hace eco de su valor en Occidente (por ejemplo en el ritual católico) como color de la realeza y del sacrificio...

"Después del almuerzo" trabaja con más riesgo y empuje en el plano alegórico. La primera instancia dice que el pequeño protagonista -que no es el mismo del otro cuento pero de sensibilidad parecidísima- llevará al hermanito al centro; pero desde la primera mención en el párrafo de arranque hasta el retorno a casa, nunca se describe abiertamente al custodiado. Por ello cierta crítica psicoanalítica ha querido ver una alegoría del inconsciente o de los complejos o del "infrayó" en esa entidad. Así, se argumenta, se explica la incomodidad constante del niño mayor a lo largo del paseo, su nerviosismo y vergüenza: está paseando su yo monstruoso por Buenos Aires a plena luz de la tarde. De paso, se aclara por qué el otro nunca habla ni nunca es descrito ni físicamente ni en su personalidad, pues es, apenas, un "bulto" que está ahí y se deja llevar.

Por mi parte, considero que la actitud más sagaz y provechosa es tomar en consideración esa lectura, pero no de manera exclusiva: al o de eso hay para entender el conflicto del protagonista y las carencias descriptivas sobre el sujeto custodiado. Me seduce la posibilidad visual y cinematográfica de que éste se presente como el pequeño hermano mongoloide...

Como quiera que sea, Cortázar combina el acontecimiento infantil externo con la experiencia íntima del miedo a la censura de los adultos. El paseo a la Plaza de Mayo "Después del almuerzo"

es la línea de apoyo de una serie de concreciones de la vergüenza infantil. ¿No era necesario ubicar el acto narrativo en el interior del niño para poder tocar su "zona oscura"? El cuento logra tocar esa zona mediante el acierto anecdótico del anhelado viaje al centro de la gran ciudad, mismo que se vuelve pesadillesco cuando los adultos de casa imponen la compañía del hermanito como condición forzosa.

Estos dos niños de Cortázar provienen (son "hijos") de cierto tipo de personajes infantiles que surgen en el siglo XIX: la Maisie jamesiana, aguda, sensitiva, inteligente, tierna, dotada de una cruel y candorosa lucidez del mundo adulto que observa desde su orilla, desde su sitio desfasado de la óptica normal. Es claro que Cortázar aprovecha la posibilidad de fractura inherente a este tipo de narrador. Un narrador que indaga el mundo desde su diferencia; más que de un "niño real", se trata de un dispositivo óptico a través del cual el escritor adulto (aunque tan lúcido y cronopio en este caso) continúa su estudio de la fisiología patológica de la burguesía actual. En cuanto aparato de observación, los niños de Cortázar (ahora sí: sus "criaturas", sus "engendros"), son verosímiles. No un equivalente fidedigno del referente extraliterario analizado y detectado por Piaget y demás pedagogos, sino un elemento capaz de funcionar retóricamente en el mundo convencional de la literatura como imagen de lo infantil.

"Torito" y "Axolotl" pertenecen al mundo adulto; pero en ambos se conserva la marca inscrita de la diferencia cortazariana. En el primer caso se trata de un boxeador. El cuento es la ebullición verbal aparentemente caótica que re-presenta las andanzas de Torito en el encordado. En cierta forma, hay una utilización del reconocido recurso borgeano de la enumeración caótica ejemplificada en el párrafo inicial de "El atroz redentor Lazarus Morell" o en el "Otro poema de los dones". Cortázar sugiere, no sin razón, que algo así debe ser la mente de un boxeador argentino de "allá

por el año 30". Hay un parecido con los narradores infantiles que se acaban de ver: también aquí el abigarrado cuadro de elementos dispares tanto emotivos como externos como material de base del retrato verbal que el narrador traza de sí mismo al margen del mundo de la normalidad adulta.

"Axolotl" postula un caso dentro de las especulaciones fantásticas y fantásticas del autor. Es la "relación tan profunda" entre los ajolotes y el hombre: la confusa cercanía entre ambas formas de vida, al menos a los ojos del protagonista, un inicialmente despreocupado visitante del parisino Jardin des Plantes. El mismo descubre que se "obsesiona" con los batracios mexicanos, con su "imagen de piedra rosa", "azteca". La obsesión toma el curso de la anagnórisis: de nuevo la preocupación del autor porque se dé el profundo reconocimiento del individuo consigo mismo. En un reconocimiento súbito, acepta su delirio que renuncia a los puentes de la semejanza física:

Y sin embargo estaban cerca. Lo supe antes de esto, antes de ser un axolotl. Lo supe el día en que me acerqué a ellos por primera vez. Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Sólo las manecitas...

(FI, pp 127-128)

La anagnórisis se consuma a la letra: el visitante se transforma en una de esas criaturas metamorfosantes -cualidad biológica que él ha descubierto en sus indagaciones en la biblioteca Sainte Geneviève-. El tránsito se cumple cuando el visitante estrecha al máximo su identidad con los ajolotes:

Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que me ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos

ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

(Ibid., p 129)

El cuento se erige como la alegoría del hombre que, dentro del orbe Cortázar, ha aceptado su "zona oscura" hasta encarnarla por completo y convertirse en y a ella. Algo que nació con la mutua atracción abismal de dos miradas pertenecientes a seres de diversa realidad ("Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz; seguían mirándome desde una profundidad insondable que me daba vértigo."), conduce a una metamorfosis inusitada. "Sin comunicación posible pero tan claramente": se cruzan y entienden las creaturas; también se "cruza" el canal de comunicación narrativa sin que se pierda la inteligibilidad; el cuento corre a cargo de la primera persona del protagonista, pero dado que al final éste se transforma en ajolote, nos enteramos que el redactor ha sido el viejo ajolote vuelto humano en el trueque. Se escribe el cuento desde el mismo punto metamorfoseante, desde el cristal del acuario que ambos cruzan, enriqueciendo su visión del mundo por adquirir la ajena y sin todavía perder la propia:

Me parece [piensa el visitante convertido en ajolote] que de todo esto alcancé a comunicar le algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.

(Ibid., p 130)

Se plantea aquí una cierta inversión de la propuesta borgeana de que la metafísica es un género de la literatura fantástica. Cortázar se suma a los escritores para los cuales la literatura fantástica -sobre todo la que versa sobre metamorfosis- es un modo metafórico -he ahí el principio de metamorfosis retórica- de

plantearse cuestiones metafísicas. En La metamorfosis kafkiana -¿cómo no aludirla?- la extraordinaria imagen ficticia del "monstruoso insecto" explica la silenciosa conversión del hombre común en un mísero insecto repulsivo. Cortázar acude al ajolote mexicano -ese animal que es el punto intermedio y neutro de una transformación- para asomarse al interior insatisfecho del hombre de la calle (que un día se metió al Jardín des Plantes). Este batracio simboliza el anhelado nacimiento profundo del hombre nuevo; la conquista de una metamorfosis hacia los estadios superiores de la existencia. Pero el axolotl mexicano está en un punto muerto: nunca se acaba de convertir en sapo. Es, de nuevo, la imagen de la bisagra entre dos mundos contiguos pero casi incomunicados. El hombre de "Axolotl" se deja fascinar y en su metáfora articula la búsqueda de la gran metamorfosis epifánica; pero él, como los batracios, se queda congelado a medio proceso: ni siquiera se transforma en ajolote completo puesto que entre las dos criaturas involucradas en el proceso las respectivas conciencias todavía no corresponden plenamente al nuevo ser... Así que ni siquiera completa su metamorfosis al punto neutro de esa otra metamorfosis que es el ajolote. De manera aterradora el hombre que sale del acuario es un hombre diferente a todos los demás de París y con los cuales convivirá, y también el nuevo ajolote es diferente a los otros del estrecho acuario. Ahí es donde la literatura fantástica produce una sacudida metafísica.

No deja de ser fantásticamente aterrador que el vicario del héroe secreto, aquel que ha regresado de la batalla pascaliana con la muerte y a una resurrección posiblemente lezamiana de las oscuras cavernas de la Vieja Naturaleza sea un ajolote humanizado -al menos en su máscara-. El juego, por ser doble, es ambiguo y contradictorio: ajolote transformado en hombre u hombre ocupado por un ajolote. La identidad, como sea el caso, se ha disuelto. De manera todavía más clara que la metamorfosis de "Lejana", nadie es unitaria y singularmente alguien concreto. El vicario no ha venido a dar noticia, sino a proferir un acertijo sin solución unívoca. La "otredad" permanece cifrada, el cuento ha vuelto a

describir la fractura abismal sin arribar a la otra -lejana- orilla.

Todo esto produce una escisión narrativa. Este cuento acaba defraudando la perspectiva de primera persona: el personaje es doble y no se puede precisar cuál de los dos ni en qué momento del doble proceso metamorfoseante, hace que los sucesos se metamorpho- seen en palabras. Resurge, entonces, la lateralidad de la tercera persona y su óptica: el narrador no habla desde el centro de su experiencia extraña; congela la escritura antes de que el proceso termine (en una suspensión como la de los fetos humanos de dos cabezas o los chivos de seis patas en sus recipientes de cristal -¿acuarios?- donde se conservan en alcohol, suspendida la corrupción orgánica): así como el batracio mexicano nunca llega a sapo y el protagonista doble queda suspendido antes de que se acabe de transformar completamente en el otro, la narración verbal se neutraliza en un punto ciego que produce que no se sepa bien a bien lo que pasa con los personajes y hasta dónde su identidad se ha alterado y vuelto monstruosa. Una sensación de vacío es lo más fácilmente adjudicable a los dos sujetos; y un vacío retórico, barthesiano, yace al fondo, como pulsión motora, de este relato fantástico donde todas las metamorfosis se suspenden en su hueco, en su abismo.

"El río" y "Relato con un fondo de agua" del mismo Final del juego conforman una modalidad aparte. Es el caso del personaje que explícitamente dialoga con alguien (narratorio incluido en el texto como personaje de relevancia); esa plática es el intento por comprender la aventura oscura que se ha vivido y es, tal como la verbaliza el dialogante, el propio cuento. Merece señalarse que Cortázar casi nunca recurre al uso común del cuento como plática; estos textos pertenecen a ese "casi nunca".

"El río", en sus tres páginas, es el largo murmullo que un hombre hace en la cama a su mujer que acaso está dormida a su lado

o acaso ha cumplido su promesa histórica de suicidarse arrojándose al Sena...

Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecorradamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena (...)

(FI, p 18)

El flujo o río verbal que el hombre musita es el medio sucesivo con el que se forja y nos entrega la imagen que la fija a ella. Por la contradicción natural entre el sucesivo discurso verbal y el propósito de agolpar en una sola imagen a la mujer ausente o silenciosa, el efecto final es un "retrato de dama" a partir de una esencial ambigüedad e inestabilidad. Las palabras del hombre adormilado van deshilvanadas pero certeras a señalar, una a una, como flechas hipnóticas, el perfil exacto de la mujer. La crisis de la pareja es el marco anímico del texto. Mujer al frente, Sena del suicidio y fin de la pareja atrás, más el pintor-marido a un lado y en la cama: nada más se requiere para este cuento de intensidad y suma líricas. La situación narrativa no se da, no se busca, como desarrollo anecdótico; palabras tortuosas, hilachos verbales como pulido y fluente espejo literario que mejor dice lo que ahí acontece.

Tomo a este hombre como protagonista aunque de hecho no le sucede a él el acontecimiento central; de hecho, el acontecimiento es una virtualidad que acaso cumpla la mujer. Pero el hombre adormilado murmurando su monólogo o diálogo con el hueco femenino, es la "cosa en sí" que muestra el texto. "El río" es la inminencia dramática de un suicidio que ahí mismo se declara incierto; tal situación es la vía más expedita para atrapar a la pareja en su asfixia amorosa. La última oración del tortuoso río verbal es la doble descripción (se trata de un "jardín de senderos que

se bifurcan") de un acto sexual en la cama de la que él no se ha erguido y el rescate del cuerpo de la mujer que ya se ahogó en el Sena; ambas vías potenciales y simultáneas conducen a la única plazoleta efectiva de la muerte de la pareja:

Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me cifo a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.

(Ibid., p 20)

En "Relato con un fondo de agua" el hombre que musita vive solitario en un bungalow a la orilla de un río, "increíblemente lejos de Buenos Aires, perdido en un mundo elemental", en la saga trágica de H. Quiroga. De cuando en cuando -como raya en el agua- sus amigos lo visitan y se instalan en la verandah a platicar (inscribiéndose en una figura literaria que al parecer es muy precisa por ciertos pagos).

ELIZONDO,
Camera lucida.

La verandah es el ámbito ideal de dos formas de expresión de la literatura inglesa como lo son la conversación o la nostalgia. La verandah es el lugar donde los personajes conversan o escuchan a alguien narrar.

Lo que aquí se conversa es el asesinato que el misántropo del bungalow ha cometido con otro amigo llamado Lucio... "¿Pero por qué nombraste a Lucio, era necesario que dijeras: Lucio?" -dice el narrador a Mauricio, el amigo que ha levantado los malos recuerdos. Se va desatando la evocación del "río" de hechos

conforme el flujo verbal va repitiendo el carácter fatal de éstos. Sin buscarlos mucho, ya tenemos al muerto, el río y el hombre que murmura y al hacerlo crea la atmósfera como verdadero efecto final -y no los hechos de sangre- del relato. No siento abusiva la comparación: las coincidencias externas son claras y no las estoy forzando y, sobre todo, hay el mismo clima y tono narrativo del hombre solitario ante el fin de una relación afectiva en la que él concurre como participante y observador.

"Uno habla con vos y es como si al mismo tiempo estuviera solo, y a lo mejor es por eso que uno habla con vos como yo ahora." Le dice al amigo Mauricio que pertenece a "esa especie de testigos cariñosos que hasta en los peores sueños nos acosan sonriendo". Justamente, como al azar trágico, es un sueño que se evoca: el sueño que antecede causalmente al asesinato de Lucio... La leve alegoría de la pesadilla saca a flotar la rivalidad entre los dos amigos; la envidia y rencor casi puros, inexplicables, que Lucio le tiene al solitario del bungalow. El día del crimen -se cuenta a Mauricio y a nosotros- ambos han salido a pasear y el narrador relata la pesadilla a Mauricio. Ha olvidado el final. Mauricio ahora escucha atento y los actos se repiten como predestinados.

Y como podríamos hacerlo ahora vos y yo, bajamos de la verandah y fuimos hacia allá, donde sale esa luna que te da en los ojos. No me acuerdo demasiado del camino, Lucio iba adelante y yo dejaba que mis pasos cayeran sobre sus huellas y aplestaran otra vez las hojas muertas.

(Ibid., p 113)

Todo conduce, como en un paseo sombrío, al punto de donde no se regresa. Las pesadillas y la vigilia se encuentran, los actos se concatenan apresando a los personajes:

Al borde del agua, Lucio se volvió y me estuvo mirando un momento. Dijo: "¿Este es el lugar,

verdad?" Nunca habíamos vuelto a hablar del sueño, pero le contesté: "Sí, este es el lugar." Pasó un tiempo antes que dijera: "Hasta eso me has robado, hasta mi deseo más secreto; porque yo he deseado un sitio así. Has soñado un sueño ajeno." Y cuando dijo eso, Mauricio, cuando lo dijo con una voz monótona y dando un paso hacia mí, algo debió estallar en mi olvido, cerré los ojos y supe que iba a recordar, sin mirar hacia el río supe que iba a ver el final del sueño, y lo vi, Mauricio, vi al ahogado con la luna arrodillada sobre el pecho, y la cara del ahogado era la mía, Mauricio, la cara del ahogado era la mía.

(Ibid., p 114)

Entonces, como el hombre que se siente víctima en "El ídolo de las Cícladas" y cambia los papeles a último momento, el narrador mata a Lucio: ahora sí le ha robado todo, hasta la vida. Tal es el tema de la conversación en voz baja que tienen en la verandah los dos amigos. Conforme platica las cosas, el narrador ve pasar los sucesos como los barquitos de enfrente de su bungalow. La pesadilla del ahogado -como en "El río"- da vueltas en sus noches sin sosiego. El narrador juega con Mauricio, se le adelanta en su sospecha de que lo quiere matar: "¿Por qué te vas? Si te hace falta, hay un revólver en el cajón del escritorio". Tal vez eso suceda como una coda marginal a la pesadilla; pero se trata de los hechos pesados y concentrados de la pesadilla entre Lucio y el narrador. Este, morosamente, ha ido enseñando ante el silencioso escucha su parte soterrada, fraseo que ha creado con éxito el clima quiroqueano de locura, pesadilla y muerte donde se sabe atrapado el narrador: sabe que su historia con Lucio no ha terminado, intuye que él "viene hacia aquí a buscarme". Transcribo el final del cuento, las últimas palabras del asfixiante monólogo en voz alta que empezara en ese lugar privilegiado de la morbida literatura inglesa: la verandah.

Todavía puedo dar vuelta la moneda, todavía puedo matarlo otra vez, pero se obstina y vuelve y alguna noche me llevará con él. Me

llevará, te digo, y el sueño cumplirá su imagen verdadera. Tendré que ir, la lengua de tierra y los cañaverales me verán pasar boca arriba, magnífico de luna, y el sueño estará al fin completo, Mauricio, el sueño estará al fin completo.

(Ibid., p 114)

Más allá de lo contenido en Final del juego, Cortázar ha intentado al menos otras cuatro incursiones novedosas en el campo del narrador protagonista. Las iremos revisando, algunas se tipifican en un sólo relato y otras en dos cuentos que se remiten mutuamente aunque pertenezcan a libros distintos.

"Manuscrito hallado en un bolsillo" (OC) es una de las historias parisinas del autor. Desarrolla una peculiar forma del cherchez la femme: "Mi regla del juego era maníaticamente simple, era bella, estúpida y tiránica" dice el protagonista. El es un hombre que se pasca en el metro en busca de una mujer atractiva que, a través del reflejo de la ventanilla, le sonría. El sólo podrá abordar a la mujer si ella sigue la ruta intuitivamente prefijada por él dentro del "esqueleto mondrianesco" del metro parisino. Ese es el asunto. Juego, búsqueda amorosa, aventura dentro de lo cotidiano, tendencia fantasiosa; están presentes todas estas características fundamentales de la obra del autor. El complicado juego llega a un primer desenlace cuando él desobedece las reglas e interpela a una cierta muchacha, la que a partir de aquí será el foco de atención y deseo del protagonista-narrador (él le da un nombre doble, pues le inventa uno a la cara reflejada en la ventanilla y otro a la mujer vista directamente):

Ya era de noche y el aire estaba helado, con algunos copos de nieve entre ráfagas y llovizna; sé que Ana (que Margrit) no tuvo miedo cuando me puse a su lado y le dije "No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado".

(OC, p 67)

Cuando todo conduce al feliz enlace amoroso, él le revela el juego y, lo que es más grave, la falta cometida; pero "le dije que no todo estaba perdido, que de los dos dependía intentar un encuentro legítimo". Como señala el título, el texto que legmos es el manuscrito que el hombre redacta momentos antes del encuentro definitivo que él aguarda esperanzado:

El lunes, el martes, el miércoles, el jueves, sin arañás porque todavía esperaba, porque toavía espero en este banco de la estación Chemin Vert, con esta libreta en la que una mano escribe para inventarse un tiempo que no sea solamente esta interminable ráfaga que me lanza hacia el sábado en que acaso todo habrá concluido (...).

(Ibid., p 73)

La escritura del protagonista es intensa e interesante en la medida en que transmite la importancia obsesiva que para él tiene un juego que "para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo". Juego del metro por él ideado y al que confía su destino personal de una manera contundente: todo el día en el metro, la eliminación de cualquier otra forma de búsqueda amorosa, un enfermizo desinterés por el resto del mundo. El también ha escrito las reglas a las que se ata y el manuscrito que conforma el relato. Cuento pues saturado de este peculiar yo obsesivo.

El manuscrito ha de captar la excitación del jugador ante la jugada definitiva, el filo rotundo del todo o nada; la constatación (¿encontrada y editada por la mujer o por Cortázar como otro jugador del metro?) de que un hombre ha encontrado en esos meandros colectivos su aventura fuerte de amor y vida" mientras el tren entra en la estación Daumesnil." El "manuscrito", pues, como la escritura supuestamente no mediatizada de la experiencia vital desde su punto culminante; animación radical del acto de la escritura desde el yo que lanza su última apuesta. Este relato contiene el momento máximo de escritura azarosa y espontánea en Cortázar. Se procura que el azar ocupe e impulse al narrador de la misma manera que lo rige como protagonista del suceso: la

misma fuerza aleatoria dicta sus actos y sus palabras. Cortázar invoca la anulación (supuesta o funcional, no real-absoluta, claro) de su control sobre el cuento para que el juego de azar entre las distintas correspondencias del metro (o articulaciones sintácticas) que va actualizando la muchacha exista en su máxima capacidad.

Juego de equivalencias también: el azar equivale a los actos del protagonista y, por otro lado que luego equivale al primero, a la relación verbal que se intenta. Todo lo cual conduce a la equivalencia básica que aquí se asume abiertamente: el amor es igual al azar. Cortázar radicaliza aquí la creencia común de que el encuentro (y el éxito) amoroso se debe mucho más a la suerte y al capricho ingobernables que a un deliberado y artificioso proyecto erótico. Inocula tal convicción hasta el grado de encarnarla en el hombre del metro que juega al amor apostándose a sí mismo. Es entonces que el rector del juego, Cortázar, no tiene más remedio que librar la narración al azar: escritura que ha de provenir sin mediación ni distancia del centro de la mesa de juego a la que se ha llevado a sí mismo el solitario y anónimo pasajero del metro. Escritura del azar, es decir, dentro de la pauta intimista o involucrada de Cortázar: desde el azar y en el azar.

En este cuento surgen con claridad las simpatías del autor con el surrealismo. Aquí se advierte sin equívocos ni analogías forzadas que el argentino tiene una vena surrealista: primeramente, aunque no se trate de una escritura automática, sino más bien de un azar retórico en la narración, si hay el mismo principio y propósito estético de producción inmediata y espontánea del relato, y en segundo lugar, este juego del amor y la anonimidad en el metro parisino bien vale como una más de las hermosas travesuras surrealistas.

"Liliana llorando" (OC) e "Historias que me cuento" (QUE) se di

rigen al polo opuesto del caso extremo de escritura azarosa que representa el "Manuscrito hallado en un bolsillo". Ambos son la escritura de la especulación. Dos personajes -escritores de oficio o aficionados, más allá de la urgencia testimonial del improvisado redactor del "manuscrito"- quienes morosamente dan forma narrativa a su aventura secreta.

El hombre de las "Historias..." es alguien que, onettianamente, se imagina aventuras levemente excitantes en su cama, antes de dormir:

Las historias que me cuento son cualquier cosa pero casi siempre conmigo en el papel central, una especie de Walter Mitty porteño que se imagina en situaciones anómalas o estúpidas o de un intenso dramatismo muy trabajado para que el que sigue la historia se divierta con el melodrama o la cursilería o el humor que deliberadamente le pone el que la cuenta.

(QUE, p 113)

El giro que aquí recibe el soñador onettiano consiste en que cuando las fantasías desbordan la realidad, encaran al narrador con sus fantaseos eróticos como puerta de la otredad. Sucede un equívoco empalmamiento entre realidad y fantasía por el cual el protagonista se encuentra con la mujer de su amigo. En su imaginación, él es un camionero que la recoge en la carretera y después ella -a quien nunca ha confesado sus ensoñaciones- le confiesa en una reunión del grupo en "la vida real" algo en verdad sorpresivo...

se volvió mirándome en los ojos y me dijo sí, es cierto, es idiota y no tiene ninguna importancia pero es cierto, me acosté con el camionero, decíselo a Alfonso si querés, de todas maneras él está convencido a su manera, no lo cree pero está tan seguro.

(Ibid., p 123)

Otro fantaseador protagoniza y narra el otro relato. Es un hombre que, en el hospital, supone que ha sido desahuciado y que su muerte es inminente. Pasa el tiempo borroneando en su cuaderno lo que él supone pasará con su esposa después de muerto él. Extraña forma de la morbosidad que recorre con la imaginación el tránsito que va de la primera fase -inconsolable- de viudez hasta que ella regresa a la vida diaria.

me divierte imaginar por escrito cosas que solamente pensadas en una de esas se te atorán en la garganta, sin hablar de los lagrimales; me veo desde las palabras como si fuera otro, puedo pensar cualquier cosa siempre que en seguida lo escriba, deformación profesional o algo que se empieza a ablandar en las meninges.

(OC, p 10)

Morbosa diversión llevada al extremo (aunque aquí sólo imaginario) como sucede con aquel célebre Wakefield de Hawthorne quien también desfasa su vida para saber qué haría entonces mi mujer, qué podrá pasar. De nuevo, el jugador cortazariano se descubre y busca estar atrapado por la regla tiránica del juego secreto. Como dice el hombre que se cuenta "historias", "Las reglas del juego se cumplen desde el primer momento" y llevan a un final imprevisible y comprometedor, dentro de la mejor tradición gótica del relato breve: su esposa acabará por enamorarse de Alfredo, el mejor amigo (por cierto que hay un lazo fonético por aquí: el sujeto que en "Historias..." es el tercero en cuestión, el marido en gañado por su mujer con el camionero, se llama Alfonso). El cierre casi explícito a tanto fantaseo y castillo en el aire mórbido del hospital, viene con el médico abriendo de par en par la puerta del cuarto para decirle al enfermo que su recuperación es inminente, que felicidades.

Es visible la relación entre los dos relatos y la que también observan con el "Manuscrito...": son tres flexiones del hombre triste y solitario que al final se ha entregado a juegos y

fantaseos solipsistas. Es a través de esa distorsión que se comunican, sólo así, con el mundo de afuera. Como dice el narrador de las "Historias...", es ésta "una historia ya nada original pero siempre grata por sus variantes y sus incógnitas". Aunque sólo uno pone de veras su vida en el tapete de juego (el hombre del mgtro que es otro Rice aceptando las propias "Instrucciones para John Howell"), los tres participan de la misma convicción: que la vida más verdadera reside en el juego complicado, los fantaseos y el desceco profundo. Todos ellos enarbolan una respuesta vital al fúrrago cotidiano: la invención de un sueño mejor y "más serio" que la vigilia. El sueño de cada uno, en tanto escape de la realidad colectiva, nunca es la vía sencilla para la autocomplacencia: es un ámbito estricto que los somete y del que no pueden huir; así, la supuesta huida de la vigilia ha producido un enfrentamiento más grave consigo mismos.

En los tres casos, siguiendo esta regla de mi juego de emparentarlos, la fantasía toma una forma verbal y existe como discurso narrado: dos de ellos escriben y el otro se cuenta historias a sí mismo. Escribir es, para ellos, el modo de tender el tapete de juego, condición sine qua non existe su vida, su azar profundo. Para nosotros lectores, la misma condición nos obliga a tener todo el tiempo presente que se trata de literatura, "cuentos" que ellos escriben, juego verbal que no obsta para que en esas páginas que tenemos en la mano palpitemos, poderosa y rotunda, una experiencia humana. Fantaseos de vargaslloseanos escritores, inolvidablemente asumidos como tales por ellos, por el autor argentino y por la comunidad lectora; todos hemos de aceptar estos tres relatos como mentiras más verdaderas que la verdad.

Así, desde el polo de la lectura, la escritura pasa de ser condición del juego para ser su meta final: la consumación de los fantaseos como fragmentos de la vida intensa. Y ahí la inmediata fidelidad de la escritura en intensidad y humanización queda obligada -tanto si se ve desde la óptica del juego ficticio que juegan los personajes literarios o desde la perspectiva de la

realidad literaria de estas narraciones en voz protagonista-; en los tres casos, el autor ha montado complejos juegos o sistemas verbales de tipo especulativo para que mejor quede conformado el trío de jugadores maniáticos, tristemente solitarios. Con ellos, finalmente, con esos seres hechos de palabras y de mentiras propias y ajenas, Cortázar ha vuelto a calar en ciertas peculiares formas de vida desfasadas de la cotidianidad con las que -caso a caso y neurótico a neurótico- se va redondeando un abultado conjunto de historia que se/nos cuenta.

"El otro ciclo" (TO) es uno de los cuentos más justamente afamados de Cortázar. Narra la historia de un hombre y sus deseos, la relación entre ambas órbitas. Un corredor de bolsa bonaerense como el yo, célula individual que articula sus deseos y profiere la breve y densa frase primordial: yo y el deseo; yo deseo. Para ello, Cortázar ha articulado, él también, dos instancias externas distintas entre sí; ecuación cernudiana entre la realidad del Buenos Aires de fines de la II Guerra Mundial y del peronismo, y el deseo del París de unos cuantos años atrás. La comunicación mágica entre ambas coordenadas temporoespaciales la propician los pasajes techados de ambas capitales:

Empecé a sentir que el barrio de las galerías ya no era como antes el término de un deseo, cuando bastaba echar a andar por cualquier calle para que en alguna esquina todo girara blandamente y me allegara sin esfuerzo a la Place des Victoires donde era tan grato demorarse vagando por las callejuelas con sus tiendas y zaguanes polvorientos, y a la hora más propicia entrar en la Galería Vivienne en busca de Josiane, a menos que caprichosamente prefiriera recorrer primero el Passage des Panoramas o el Passage des Princes y volver dando un rodeo un poco perverso por el lado de la Bolsa. Ahora, en cambio, sin siquiera tener el consuelo de reconocer como aquella mañana el aroma vehemente del café en el Passage Guemes (olía a aserrín, a lejía), empecé a admitir desde muy lejos que el barrio de las galerías no era ya el puerto de reposo, aunque

todavía creyera en la posibilidad de liberarme de mi trabajo y de Irma, de encontrar sin es fuerzo la esquina de Josiane.

(TO, p 192)

El eje del cuento, su objetivo retórico y humano, es la creación del espacio (y del tiempo) fantástico(s) donde sucede la historia; ésta debe su efectividad al escenario que la sitúa, in virtiendo la regla por la que el escenario se subordina como mera "ambientación" de la historia tramada. El "ambiente" aquí como ver dadero ambiente: la creación verbal (en categoría utópica, según Marin) del espacio ficticio y humano indispensable para que la historia sea y tenga lugar. Y la historia del corredor de bolsa no tendrá lugar si no existe con ella y para ella el espacio don de naturalmente acontezca y a cuyas reglas de acción y conducta (a cuya "ley de gravedad") se acople sin distorsiones; aunque pa ra ello se hayan distorsionado las leyes de espacio verosímil en nuestro mundo usual. Por los pasajes y galerías reales dentro del relato de ficción, el protagonista transita a su mundo auténtico, aquel que es fractura y suspensión de las calles descubiertas co mo patente categoría no-ficticia y no-fantástica del mundo real en el que dolorosamente sucumben (pues de ahí han partido) las fantasías y los deseos.

Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para di ciembre, y me pregunto sin demasiado entusias mo si cuando lleguen las elecciones votará por Perón o por Tamborini, si votará en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio.

(Ibid., p 197)

Por supuesto que muchos otros escritores han sabido del pa pel fundamental que juega el escenario en una narración; pero Cortázar realiza aquí un ejercicio en que se vuelve patente có mo el espacio y su época característica (puesto que no se trata de volver a "deshoras" al viejo lugar del que ya ha pasado su momento preclaro) pueden animar y de hecho lo hacen la historia

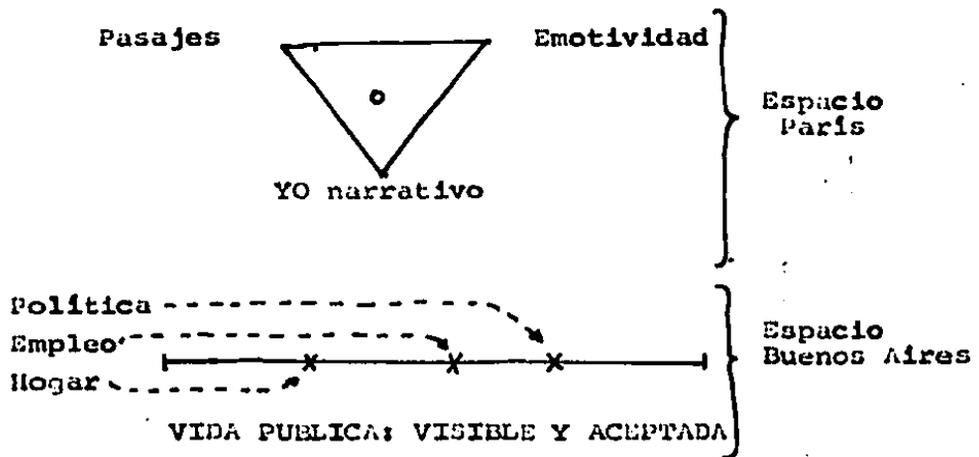
intima de un hombre cualquiera. El interés de este bello cuento de los deseos perdidos se basa en su éxito de haber seguido la otra premisa que dice que el medio crea al hombre y hay ambientes que tienen su historia que contar.

El cuento, para seguir asediando su espacio mágico, se inscribe en el tópico proustiano de la memoria involuntaria despertada por una impresión sensorial (a menudo gustativa u olfativa). Como el narrador francés, el regalo del recuerdo accidental le impone una rebusca, un cambio de rumbo en la vida emotiva y se le plantea una responsabilidad que es un acertijo: ¿Cómo recuperar todo aquello, cómo penetrar a la "caverna del tesoro" cuya clave fue "el aroma vehemente del café" regalado al pasar, precisamente, por el Pasaje Güemes?

La descripción de la búsqueda de los pasajes y buhardillas perdidos se hace (es decir: se escribe y vive) en primera persona. Cortázar y el protagonista tienen la convicción de que sólo relatando desde dentro se puede intentar recuperar los sentimientos perdidos. El corredor de bolsa escribe desde el yo más íntimo; sensible y responsable con la realidad afectiva que asedia y moldea en su fantaseo retrospectivo. Extraño giro nuevo del soñador onettiano que divaga sobre su propio pasado. Todo en el relato se vuelve interioridad y busca de interiores: a "ese mundo que ha optado por un cielo más próximo" se vincula el mundo de los amores perdidos: ambos son ajenos a la exterioridad del crudo cielo abierto de las calles y a la otra exterioridad de la vida sentimental pública del protagonista: pasar de la madre a Irma, siempre en una conformación con el modelo externo -más que íntimo- del pequeño burgués uncido al carro de su hogar; y todo ello enmarcado por la fuerte carga de la ideología triunfalista y patrioter de un peronismo que -como espectáculo público y abierto- cautivó a las clases populares y, otra vez, pequeño burguesas.

El narrador de tal mundo buscado es, coherentemente, otro

adentro: el yo de un corredor de bolsa que sus compañeros de clase -colegas, madre, esposa- ignoran. Hay un triángulo de interiores sostenido por los vértices pasajes-sentimientos-primer persona narrativa. El triángulo se opone a una cierta figura lineal -una recta, por caso- trazada por la vida pública -homogénea e insulsa- que va a contrapelo de la interior auténtica: política, vida laboral, ambiente de familia, son puntos visibles en esa línea insulsa y sin relieve. El triángulo es la instancia por la que se pudo captar la atmósfera del mundo emotivo; atmósfera que se asienta sobre la para nada gratuita escenografía dicotomizada donde se oponen Buenos Aires y París. Pero el espacio interior conseguido por el triángulo intimista denuncia, en su sencilla diagramación, una ausencia rotunda, la fractura del mundo del deseo; falta el centro, para hacerle justicia a la consigna barthesiana de que el centro de toda obra estética es un hueco:



Un mundo propio de interiores se ha levantado con paciencia retórica para encontrar una carencia, la carencia central que podría explicar la razón por la que el protagonista -él es emisor de sus deseos y emisor del relato sobre éstos- ha erigido un mundo propio contra el colectivo: ¿por qué alguien se inventa para

si mismo un mundo (en lo que han ido coincidiendo todos estos protagonistas-narradores)?, ¿por qué esa inmóvil perversión intelectual de estos emisores verbales? Palabras: mundo aparte, de seos ocultos y perdidos, país auténtico ajeno a las calles, el hogar y el trabajo reales. Castillos de la imaginación (que pueden ser buhardillas en París o cenas galantes junto al río con una dama deseada y codiciada por todo mundo), consigna y condena de todos los hacedores de ficciones.

VARGAS LLOSA,
Kathie y el hipopótamo.

Gracias a los embustes de la ficción la vida aumenta, un hombre es muchos hombres, el cobarde es valiente, el sedentario nómada y prostituta la virgen. Gracias a la ficción descubrimos lo que somos, lo que no somos y lo que nos gustaría ser. Las mentiras de la ficción enriquecen nuestras vidas, añaden lo que nunca tendrán, pero, después, roto su hechizo, las devuelven a su orfandad, brutalmente conscientes de lo infranqueable que es la distancia entre la realidad y el sueño. A quien no se resigna y, pese a todo, quiere lanzarse al precipicio, la ficción lo espera, con sus manos cargadas de espejismos erigidos con la levadura de nuestro vacío: "Pasa, entra, ven a jugar a las mentiras". Un juego en el que tarde o temprano descubrimos, como Kathie y Santiago en su 'buhardilla de París', que se juega a la verdad melancólica de lo que quisiéramos ser, o a la verdad truculenta de lo que haríamos cualquier cosa por no ser.

RUIZ DE ALARCÓN,
La verdad sospechosa.

DON JUAN, GALAN: -¡Por Dios, que la habéis pintado de colores tan perfectas, que no trocara el oírlo por haberme hallado en ella!

TRISTAN (GRACIOSO)

(APARTE): -¡Válgate el diablo por hombre! ¡Que tan de repente pueda pintar un convite tal que a la verdad misma venza!

El corredor de bolsa cortazariano no se satisface con la vida real que tiene ni con sus mercancías y valores de cambio: se lanza en busca de la verdadera "caverna del tesoro", la vida auténtica cifrada en Josiane aguardándolo de noche en el pasaje de putas, investida de puta ella misma, en su promesa de riqueza amorosa. Tal es la incógnita a despejar en el diagrama, lo que se cifra potencialmente -que no tanto actualmente- en el nombre Josiane al centro del triángulo intimista.

Ese mundo vagaroso es el espacio que todavía produce otro tipo distinto de encuentro y fusión. No se puede establecer a las claras si el mundo Josiane tiene la categoría de lo vivido o de lo recordado o de lo deseado. La interioridad lograda y triangulizada defiende la experiencia acontecida y la salva de recibir una tal categorización proveniente, por cierto, del exterior a ese breve mundo (y todo cuanto es un breve mundo "que ha optado por un cielo más próximo"). El afuera que delimitaría la cualidad de la experiencia no tiene por donde meter su cetro de mando y de finición: el dogma como sanción moral y definición psicológica no puede actuar sobre unos acontecimientos que se erigen a su espalda; es otra la gramática que opera el régimen. Así, un corredor de bolsa entra al Pasaje Gúemes y resurge en la Galerie Vivienne como pareja errática de la pequeña Josiane, mujer real/soñada/deseada/recordada. Mujer suma de todas esas categorías que la vida real -de la que él proviene, amante que acecha- ha inventado pero que no le satisface a este hombre nostálgico.

Quiero insistir: mundo surgido desde el corazón insatisfecho de un corredor de bolsa que ha sabido decir yo para, a continuación, articular desde esa premisa el mundo interior inequívocamente anhelado; qué importa entonces si es un mundo ya -vivido unos años atrás o una perpetua enseñanza-. Un yo narrativo que sacó a la luz de los lectores, como por arte de magia u oficio, el realísimo país y París de los sueños latinoamericanos con su Josiane como incógnita figura del deseo por despejar y "caverna del tesoro" a la que se entra a saco. "Caverna del tesoro" o

mundo contenido por el primer mundo interior enmarcado, a su vez, por el exterior bonaerense. Esa incógnita por despejar -sólo alegorizada por una mujer, Beatriz o estación terminal de ese otro cielo-, salva al cuento de las fáciles ensoñaciones enajenantes: el mundo del deseo -su frase articulada- no se satisface aquí con fantasías autocomplacientes y aproblemáticas; por el contrario, la tensión (y contensión de uno en el otro) de lo externo y lo interno fundan hasta volverla y sibila la cualidad misma de los de seos: un mundo inaccesible tanto para la vida cotidiana como para los deseos y fantasías eróticos pues se trata del otro cielo que no alcanzamos ("Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe.": Cernuda), pero cuya intangible presencia estará siempre invitando tortuosamente a cualquier corredor de bolsa que sea capaz de embeberse del "aroma vehemente del café" y decir yo deseo.

Un cuarto tipo de incursión, en este cuadro de apariciones del narrador protagonista, es el de la pluralidad narrativa: un nosotros contando la historia. Esto sucede en "Las caras de la medalla" (AL), "Queremos tanto a Glenda" (QUE) y en "Historia con migajas" (QUE). Relatos donde una comunidad humana vive unitariamente un acontecimiento y lo narra desde la perspectiva del ente colectivo que protagoniza la aventura.

"Las caras de la medalla" señala la primera etapa de la co lectivización narrativa. Es la historia de Javier y Mireille en su encuentro y desencuentro amoroso. Ellos son compañeros de tra bajo, con naturalidad se inicia un vínculo afectivo que parece prometedor; por razones oscuras, la estrecha camaradería nunca desemboca en el lecho erótico. El desenlace es la separación, después de dos intentos frustrados de relación sexual; se alejan mutuamente, concertando nuevas y difusas citas para algún momento propicio. Cortázar ha elegido un pie forzado narrativo: el plural nosotros para las acciones y sensaciones que ambos personifican conjuntamente y la tercera persona singular para lo que cada uno haga por separado:

Sólo uno de los dos escribe esto pero es lo mismo, es como si lo escribiéramos juntos aun que ya nunca más estaremos juntos, Mireille se quira en su casita de las afueras ginebrinas, Javier viajará por el mundo y volverá a su departamento de Londres con la obstinación de la mosca que se posa cien veces en un brazo, en Eileen. Lo escribimos como una medalla es al mismo tiempo su anverso y su reverso que no se encontrarán jamás, que sólo se vieron alguna vez en el doble juego de espejos de la vida.
(AL, pp 165-166)

Esa múltiple y forzada posición narrativa (el escritor efectivo es Javier) es, no obstante, la que mejor da el tono de la relación entre los personajes... "la imaginación nos reúne hoy tan vanamente como entonces la realidad" -se dice Javier al tiempo que redacta el virtual original del cuento que leemos. La persona narrativa testimonia el forzado y vulnerable "nosotros" que cada uno intenta consumir desde su lado de la medalla. Hay tenacidad y brío en ese "nosotros"; frases hay que son el espacio de triunfo y unión de la pareja precaria ("Nos levantamos al mismo tiempo, Mireille se dejó abrazar como si hubiera perdido las fuerzas, no dijo nada cuando él volvió a murmurarle su deseo"); pero en definitiva, la unión amorosa no se da y el plural, esa otra cópula, se quiebra dejando como residuo la yuxtaposición de los dos cuerpos fatigados, análoga a la yuxtaposición pronominal de un "él" y "ella" cuyos deseos no se acoplaron:

No hicimos el amor. Escribimos a un paso después que Javier conoció con las manos y los labios el cuerpo silencioso que lo esperaba en la tiniebla. Su deseo era otro, verla a la luz de la lámpara, sus senos y su vientre, acariciar una espalda definida, mirar las manos de Mireille en su propio cuerpo, detallar en mil fragmentos ese goce que precede al goce. En el silencio y la oscuridad totales, en la distancia y la timidez que caían sobre él desde Mireille invisible y muda, todo cedía a una irrealidad de entresueño y a la vez él era incapaz de hacerle frente, de saltar de la cama y encender la luz y volver e imponer una voluntad necesaria y hermosa. Pensó confusamente que después, cuando ella ya lo hubiera conocido,

cuando la verdadera intimidad comenzara, pero el silencio y la sombra y el tictac de ese reloj en la cómoda podían más. Balbucebó una excusa que ella acalló con un beso de amiga, se apretó contra su cuerpo, se sintió insoportablemente cansado, tal vez durmió un momento. (Ibid., p 174)

"Las caras de la medalla" recuerda toda la fuerza que conlleva el acto desnudo de decir "nosotros". Los dos terrenos pertinentes para simbolizar la unión y luchar por ella, son el lecho y la primera persona plural; es el espacio doble -de dos caras- de la intimidad. Javier y Mireille encarnan el viejo intento humano de encontrarse a partir de lo que cada uno es y desea; el intento, el proyecto erótico, deviene fricción amable de incompatibilidades que permanecen inexplicadas... tan simple y rotundo como decir que no se da la pareja. Y el autor les ha asignado el doble terreno esencial de la sexualidad y la gramática para acometer su empresa e inscribir su intento con final infeliz: el nosotros del amor, como casi siempre en Cortázar, se fractura y el remanente es un discurso donde la pequeña lucha íntima cobra toda su representatividad: historias de amor fallido (como se da, señalando puntos céntricos, en "Cartas de mamá", "Lugar llamado Kindberg", "Las armas secretas", "El otro cielo", "Cambio de luces").

"Queremos tanto a Glenda" se arriesga por otro lado del querer para llevar más lejos su nosotros anhelado. La historia es a la par simple y utópica: existe un conjunto de espectadores que sigue fanáticamente las películas de Glenda Garson (nombre-máscara evidente de Glenda Jackson según admite Cortázar en la siguiente "Botella al mar"). El grupo se reconoce como tal y en un momento dado se vuelve un comunitario "espectador activo": secuestran las películas de la actriz y "corrigen" las escenas que juzgan adversas a la perfección de la actriz que tanto quieren. Acaban por matarla, razonando que así la liberan (o a la imagen que de ella han tramado) de la contingencia que acarrea, por desgracia, la imperfección.

El narrador es un nosotros multitudinario que acoje al grupo en pleno, al "núcleo" de los idólatras; nosotros esencial para que surja la iglesia secreta de estos espectadores y cronistas de su propio culto:

solamente nosotros queríamos tanto a Glenda, y el núcleo se definió por eso y desde eso, era algo que sólo nosotros sabíamos y confiábamos a aquellos que a lo largo de las charlas habían ido mostrando poco a poco que también querían a Glenda.

(QUE, pp 17-18)

El plural, como se observa, es más firme y amplio que el intentado por Javier en su escritura. Hay una colectividad que se identifica por su manera de ver las películas de cierta actriz inglesa y el exceso al que ellos llegan. En tales coordenadas nace el perfecto e invulnerable nosotros que los coagula. El subtexto idólatrico está maliciosamente sembrado: ellos, idólatras, acaban sacrificando a su diosa para consumir el mito y el rito por los que ella conquista su constelado cielo de la perfección más allá de todo accidente humano. ¿Qué mejor -y más natural- que la coralidad narrativa para describir las actividades del coro sacrificante en un cuento que es elegía e himno a la diosa del cinematógrafo, verdadera y casi única fábrica de mitos de nuestro siglo?

"Historia con migajas" también se origina por el narrador plural: dos muchachos de vacaciones que se empujan a interesarse por lo que sucede en el bungalow de al lado. El nosotros las engloba y las dibuja como el personaje dual que importa a los efectos del relato. Se eliminan, porque en este caso son remanentes superfluos, las cualidades psicológicas de cada una por separado: es un sólo personaje, compuesto por dos muchachas, que existe gracias a su curiosidad exacerbada que lo hace fantasear sobre los sucesos de las mujeres de al lado. El cuento -otro fantaseo de los personajes cortazarianos- está hecho con las conjeturas de ambas vacationistas; tiene lugar, más que en la playa solitaria,

en el territorio mental de los fantaseos eróticos, rubricado e instaurado por el nosotros como cláusula psicológica y lingüística que define y nombra al sujeto dual.

Como en "Queremos..." (aunque la pluralidad sea más limitada y la anécdota no sea muy fuerte en realidad), Cortázar provoca intencionadamente el narrador plural y satisface las premisas obligadas para que dicha voz no se deshaga en una impostura inoperante. Es, aquí, el nimio caso de dos muchachas que son una ante la excitación de lo misterioso.

El breve conjunto de los cuentos del nosotros, escenifica y revela un aspecto destacado de la concepción del mundo del autor: invocar un yo plural significa plantearse el problema de la disolución del individuo y la posible conquista de la solidaridad. Hay una abrumadora responsabilidad cada que alguien profiere ese pronombre y desde él articula su discurso expresivo-comunicativo. A menudo se olvida, en la literatura y fuera de ella, todo lo que de hecho acarrea decir nosotros.

Hay tres avatares, tres repentinas apariciones, de tal figura humana y retórica en la obra de Cortázar. Una suerte de handicap extra a la organización del poema lírico (y del cuento) señalada por Poe: se trata, ahora, aparte de convocar todos los recursos hacia el efecto único y final donde se consumen todos los hilos tramados, de que todas las partes existan como naturalmente emitidas desde este pie forzado narrativo. Un nosotros proferido a la ligera echaría por tierra todo el edificio imaginario del relato. Así, hay una clara reversión de todos los recursos para justificar el propio centro desde el que son irradiados. El efecto único y final de este tipo de relato a menudo se localiza en lo anecdótico, en el suceso humano; eso pervive como meta del cuento, pero el nosotros se transmina y es mucho más que una dificultad retórico-deportiva.

El cuento todo se dispone como escenificación del conflicto humano de la convivencia íntima, citado y convocado a la superficie del texto por la súbita aparición de una categoría gramatical: la primera persona plural. La historia, entonces, sin perder su dinamismo, se subordina a la problemática del narrador; es la escenificación anecdótica de las fuerzas en tensión y lucha por justificar la unidad plural del nosotros y conservarlo, victorioso, hasta el punto final.

"Las caras de la medalla" plantea el conflicto más inmediato del yo plural: la pareja amorosa. El intento de lograr un breve orbe solidario para el amor; eso conjuntamente con la mera lucha del narrador por ser el que es. Un nosotros que se debate, golpea y empuja con ternura, con tenacidad, con deseo y rabia en aras de conseguir la cópula rotunda como resultante casi geométrica de la cópula sexual y la gramatical. Una enérgica lucha que termina con la honesta aceptación del fracaso. Mireille y Javier retornan a su yo nunca abandonado; barrera nunca franqueada en su apetito radical de compañía. El final de la cópula disuelta es, al mismo tiempo, el desenlace del suceso humano y del proyecto narrativo respetado en su coherencia intrínseca.

En cambio, el plural del grupo que quiere tanto a Glenda no se fractura. Pero para mantenerse homogéneo en su pacto de hermandad invulnerada, ha tenido que fracturar el referente que ha posibilitado su unidad coral. La áspera ironía de este grupo cuya esencia es un queremos radica en que el autor señala todo el tiempo que es un querer para la muerte. Se unen gracias a que conciben la existencia de los terceros excluidos de su culto fanático; dejan también fuera a la misma Glenda: no se ponen en contacto con la diosa como otro más de los clubes de admiradores. Patológica radicalización del nosotros deseante, amoroso, que existe en la medida que se enfrenta al amplio contexto social que los demarca y a quienes ellos desprecian y excluyen. El desenlace del relato concuerda plenamente con el mecanismo que propició la voz coral: la eliminación de Glenda en tres tiempos: ella

queda al margen de su propia iglesia exacerbada; nunca se propicia el menor intercambio para que haya un "nosotros" gramatical -por muy superfluo que fuera, a la salida de una función de gala, por ejemplo-, y Glenda muere a manos del grupo. Amén que el "núcleo" se reúne usualmente para corregir las cintas de la actriz: corrección que a menudo es eliminación de pasajes enteros que Glenda desde su yo actoral y ficticio (o mejor: desde el nosotros que incluye al equipo cinematográfico) profiriera en su gramática fantástica.

"Historia con migalaz": tercera y última oportunidad por negar la fractura final que parece inherente al nosotros. Extrañamente, la comunidad vivencial de las muchachas no se quiebra a lo largo del relato. Se reconoce el tercero ajeno que las une: el misterio de enfrente, precisamente, tema de su morbo que fantasea. Las dos muchachas están unidas por el doble filo frágil del temor y la atracción: la fascinación. Fascinación ante un peligro que se siente visceral e inminente y que promete, dentro del código cortazariano, ser otra escisión de la rutina que acaso las conducirá a una revelación definitiva. Con todo, no hay entre los miembros del nosotros la cópula del deseo sino el instintivo, atávico abrazo de dos que están aterrados por el mismo misterio. La unión es precaria porque surge de un motivo exterior -por mucho que sea extraordinario y promisorio como "otredad"-, de naturaleza fugaz y escuetamente anecdótica.

Razonando desde el pesimismo propiciado por los dos casos anteriores, es de suponerse que las muchachas romperán la unidad tan pronto como se retire el estímulo externo o, como tal vez ellas temen/anhelan, salga del bungalow de al lado un monstruo que las destroce, finiquitando un nosotros que ha sucumbido como carne de masacre. Como quiera que hubiera sido, la trampa de Cortázar consiste en que el relato se detiene del lado de acá del remate delirante, posiblemente histórico, de significado unívoco que pudo haber alcanzado la historia. Curiosamente, es ahora desde el entramado narrativo que se condena la puerta (no se condena:

queda la inminencia hasta el fin de los días, Cortázar elige terminar su relato en un punto alto de suspense, en esa medida el desenlace quedó condenado para siempre); fascinación suspendida y congelada cuando ya se adivinaba la fractura profunda, cuando ya tenía el nosotros tareas que cumplir para afianzar su unidad incipiente.

En la medida en que el nosotros de las muchachas queda suspendido en el aire de la noche posiblemente decisiva, se testimonia la fragilidad y eventualidad de tal tipo de unión. Tal vez un triunfo a medias de aquellas muchachas detenidas antes de la prueba rotunda, un nosotros aminorado... pero también el testimonio, que acaso su propia faceta de narradoras ha interpretado rectamente, de una pareja cobarde ante el gran embate..

Al principio de estas páginas hablé yo (y creo que lo mostré) del deliberado boicot que la narrativa cortazariana ejerce contra la visión omnisciente. Hay una orgullosa renuncia a la omnisapientia decimonónica (como un Luzbel feliz de arrojarse fuera de la Gran Comunidad). Esto impulsa a la escritura entera del autor a entregarse a la aventura de concebir e idear nuevos y más terrestres puntos de vista. Es el proyecto colosal (común a casi todos los narradores de nuestro siglo, sólo que Cortázar es un caso ejemplar en sus búsquedas de perspectiva narrativa) de mirar desde tal o cual perspectiva humanizada los casos y accidentes humanos; una obra inscrita en la piel de la primera persona autoral. El mismo ovillo tiene, por lo pronto, otra punta: el nosotros buscado y perdido en estos tres cuentos remite, también, al tema de la escritura épica. Visto desde aquí el tal asunto, si hay en Cortázar una voluntad de epos, de concebir desde los términos de los conflictos interpersonales en la sociedad moderna, un grupo victorioso que funde su pequeña patria -casi lírica- y se defina en función de tal fundación y breve imperio sostenido de la unidad humana. Claro que el signo de los tiempos escribe su cambio: al gentilicio sucede el patronímico. La nación, el nosotros, es ahora un bungalow, una mesa de café después del cine que tanto nos gusta.

JOSE EMILIO PACHECO,
No me preguntes cómo pasa
 el tiempo.

Alta traición

No amo mi Patria. Su fulgor abstracto
 es inasible.
 Pero (aunque suene mal) daría la vida
 por diez lugares suyos, cierta gente,
 puertos, bosques de pinos, fortalezas,
 una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
 varias figuras de su historia,
 montañas
 (y tres o cuatro ríos).

Hay todavía un buen número de cuentos con narrador protagónico, dispersos a lo largo de treinta años de trabajo; pero prescindiremos de revisarlos en detalle. Quiero, en cambio exteriorizar mí nimamente una reflexión. He venido persiguiendo la traza de la línea de intensificación humana del narrador como elemento técnico y humano clave en el hecho estético. El punto máximo, naturalmente, es cuando un personaje arrebatada la voz y se adueña de la escritura para relatar su propio caso, si no con fidelidad de objetividad externa, sí con el máximo apego a la "temperatura humana". Eso hace el protagonista, nos habla de él, con sus palabras y pulsiones; emite su vida (la da a luz) por un acto narrativo intimista.

El narrador protagónico como capital del orbe cortazariano. Se ha hecho claro en varios de los afiebrados "jugadores" y pequeños neuróticos héroes secretos que desde este sitio privilegiado de la gramática narrativa se articula, por excelencia y con harta reiteración, la frase densa del sujeto, su palabra: yo deseo.

Pero al revisar uno a uno los casos (los incluidos y el número restante) me han resultado más atractivos, en términos globales, las variantes y derivaciones que el cumplimiento escueto del modelo. Relatos hay como "El móvil" (FI), "Cambio de luces"

(AL) y "La escuela" (DE), para mencionar tres de distintas épocas que son correctas realizaciones del modelo común; poco puede decirse de cada uno de ellos en función de su peculiar creatividad narrativa porque son ejecuciones que al confluir en el modelo se pierden en él sin búsquedas ni aventuras singulares. Su papel (como el de "Los buenos servicios" -AR- y "Reunión" -TO-, para mencionar otros dos) es desempeñar e ilustrar el cumplimiento puro del protagonista como narrador. Concreciones plenas y eficaces del modelo genérico.

Entonces la mirada queda atraída por los movimientos individuales de uno u otro narrador. Personajes-amanuenses del autor, quienes, después de cumplida la labor asignada, se dan maña y "abren la puerta para salir a jugar", como dice el propio Cortázar. Hemos visto que el primer modo de alteración proviene de personajes que sean alteraciones de la norma social burguesa. Las prolíficas variantes empiezan cuando a un niño, a un boxeador, a un obseso de los ajolotes o del metro, a un morbosos agonizante, etc., se le permite contar lo que sólo para sus ojos es la historia de su vida, con su habla y recursos narrativos peculiares. Un segundo tipo de alteración lo constituyen las búsquedas retóricas, los experimentos (aunque ya se trata de un "experimento" el ponerle el micrófono a ese montón de plantados). Fidelidad al modelo basada en el desbordamiento del mismo, hacerlo que se asiente sobre tierras inholladas. Ruptura del modelo donde éste se asume como un molde que ha de parir las hermosas criaturas de la nueva literatura, como es el caso de "Ahí, pero dónde, cómo". Existe además el breve grupo de historias sucedidas a un "nosotros" claro e inconfundible, grupo que existe y lucha en los hechos ficticios y en la palabra relatora. La propuesta de "El otro cielo" configura otro tipo de conquista: la creación de un doble tiempo-espacio o de un psicológico continuo temporo-espacial como coordenadas exigidas por la situación anímica del protagonista. (Creo que estos son los cuatro modos básicos por los que Cortázar varía y singulariza el cuento hecho desde el protagonista. Existe una quinta forma en el autor, pero la reservo

para más adelante (donde naturalmente tomará su lugar).) Acaso se pueda extraer otra modalidad: cuando el narrador se propone como acción básica la de observar. Son las muchachas del bungalow que tienen su "Historia con migalás" o aquellos que se eligen a sí mismos y a su entorno inmediato como objetivo a observar, una ventana indiscreta que da a la propia cocina: el marido de "Liliana llorando", el hombre de las pesadillas del "Relato con un fondo de agua" y el de las "Historias que me cuento", "siempre conmigo en el papel central, una especie de Walter Mitty portafolio". Observarse -espiarse- a sí mismo, a sus sueños y pesadillas, al mejor amigo y a la mujer, nos dicen estas criaturas típicamente cortazarianas, es la mejor aventura que hay a mano (y sin salir del sillón), ¿qué mejor que contarla?

Pues en realidad, como siempre pasa en retórica, importan más las variaciones y rupturas que los cumplimientos llanos del modelo; lo que es una manera de constatar que los usos experimentales son particularmente sugestivos, o también, que nos provoca más la mirada que contempla que lo contemplado... Las alteraciones y anomalías atraen con firmeza la mirada del lector. Así, más que el anhelado desarrollo caso a caso del protagonista como narrador, supuesto punto culminante del recorrido de intensificación, nos cautivan y llaman las rupturas y violaciones de la meta prefijada. De rebote, es lo mejor que podría pasarnos como lectores: encontrar en el centro de nuestra "caverna del tesoro" un conjunto de personajes ideados por el autor, cada uno en su celdilla contando su cuento con extrema liberalidad, apropiándose de recursos que le serían ajenos, haciendo interpolaciones y fusiones estilísticas... finalmente descubrimos que si nos hemos topado con un breve grupo de narradores viviendo a través de su tejido verbal (el cual, borgeanamente, refleja su propio rostro). Acaso se esté recuperando la célebre sentencia jamesiana por la que son más, mucho más, interesantes las miradas laterales (las terceras personas en su afán antropomórfico, los personajes secundarios espiando y solidarizándose con el espiado, el sujeto que se desfasa de sí mismo para observarse en su "otredad") que

un mero ser humano haciéndose su escueta biografía. El espejo hu-
mano de opacidad, distorsión y fidelidad variables e impredecibles,
reflejando un acontecimiento angularmente observado, es el hecho dominante y más fértil de la narrativa moderna. Angulos y distorsiones del espejo y camino narrativo (ya se sabe: la novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino). Puertos de paso y ciudad de arribo.

KAVAFIS, "Itaca".

Ten siempre a Itaca presente en el espíritu.
Tu meta es llegar a ella,
pero no acortes tu viaje:
más vale que dure largos años
y que abordes al fin a tu isla
en los días de tu vejez,
rico de cuanto ganaste en el camino,
sin esperar que Itaca te enriquezca.

Itaca te ha dado un deslumbrante viaje:
sin ella, el camino no hubieras emprendido.
Mas ninguna otra cosa puede darte.

Aunque pobre la encuentres,
no hubo engaño.
Sabio como te has vuelto
con tantas experiencias,
comprenderás al fin
lo que significan las Itacas.

NARRACION EN SEGUNDA PERSONA

Narración en segunda persona: el narrador interpela directamente a su personaje; no sólo habla sobre él, como en los otros casos, sino que le dirige la palabra, y al hacerlo -pues ello sucede en una voz alta que la página registra como escritura- nosotros es cuchamos todo: quién es el personaje, qué hace; en concreto: cuál es su caso; caso que hasta ese momento fuera (o funcionara como) privado, ahora es hecho público por la indiscreta voz alta del narrador, verdadero inquisidor del sujeto paciente del relato.

El narrador aquí, ocupa un sitio peculiar y ambiguo en el espacio textual: ya que él no es la segunda persona designada -posición del protagonista-, se trata de un extraño yo implícito: una primera persona gramatical que se dirige al personaje. Un yo detrás de sus propias palabras que más bien señalan hacia afuera; donde persona es máscara y resonador, por supuesto. Tejido verbal que dibuja la historia del protagonista como sujeto interrogado; pero con camino de retorno: las propias palabras revelan al ser inconsistente, por fuerza en la sombra, que las emite desde la débil instancia gramatical que aun así lo ciñe: la primera persona tácita.

La narración es un puente comunicativo fundado en dos pilotes gramaticales: (yo)/tú -narrador/personaje-, puente que, como lo quiere Sartre, procura eliminar las mediaciones y distancias. Nosotros lectores hemos de ocupar la tercera orilla, un tanto externa, si hemos de triangular el suceso estético: somos él; no "de quien se habla", como aseveran muchas gramáticas, si no, en gran medida, por quien se habla.

Entre las dos personas iniciales todo sucede sin condiciones intermedias. Conviene de nuevo la metáfora del espejo: la narración como espejo de palabras sostenido desde atrás por un

hombre -el narrador- en la sombra y colocado descarnadamente frente a otro que empieza a conocerse a sí mismo. Hay una mirada lateral: el lector, último fisgón, colado admitido. Eso, creo, es lo que se pone en juego en la narración en segunda persona.

Butor tiene razón: este tipo de narrativa propicia un proceso inquisitivo. "Hay alguien a quien se cuente su propia historia"; se le cuenta porque él mismo no la conoce a fondo o completamente o porque se engaña o porque pretende engañar a los otros. Cualquiera que sea el caso -ignorancia, mala fe o bloqueo psicológico-, el narrador llega "en su auxilio" y escenifica un interrogatorio ("Dime, preguntamente, susurra, di la brisa./ Se acerca su inconfundible/ ¿qué has hecho en la mañana?": Lezama) espoleado por la curiosidad o alguna forma de la necesidad humana de conocer al prójimo. Ese auxilio puede estar hipotéticamente aceptado o rechazado por el sujeto y tal cosa dará una tensión específica. Sobre el espejo se arroja un haz de luz, directo e intenso; en su retorno virtual ilumina la figura interior del protagonista. La impresión se graba con cierta nitidez. El espectáculo ha terminado y se ha producido el retrato íntimo del paciente gracias a la inquisición del aparato escriturario. Ha resultado totalmente idónea la naturaleza sucesiva del medio verbal, pues así se han aprovechado, como diversos fragmentos, agolpantes, las distintas anécdotas y secuencias y ángulos propicios a esta alquimia especular.

Si toda obra de la pluma es obra del artificio y para el artificio (dado que el acto es mentar, al ser producido, se vuelve el acto de mentir: lo mentado suplanta al referente preverbal, al autodelegarse como su representante; todo ingresa al terreno -no hay medio cierto de constatar y ajustar estas mentiras mentadas- de la "mera literatura", enemigo rumor que conquista su derecho de ciudad a contracorriente de un conjunto de intensos sucesos vividos, tan intensos que por eso se emprende la crónica paradójica que los declara inefables, y sólo queda poner los pasos en las huellas para recoger el testimonio de las criaturas

que presenciaron el fenómeno y dan cuenta, de nuevo insuficiente, de un no sé qué que quedan balbuciendo); si toda obra, pues, es una forma del fementido artificio, ¿cuál viene siendo el artificio amañado de la inquisición en apariencia descarnada de la segunda persona?

Dar esa imagen, precisamente. Se finje mostrar a un sujeto inquiriendo sobre la vida oculta del otro, sacar a flote los cadáveres ahogados en el río que su peso ha inevitablemente producido (actos fallidos, divorcios, desencuentros, puertas condenadas del afecto abolido y olvidado). El acto "descarnado" de la narración se pretende como la violación y revelación de tales asuntos básicos; hurgar profunda y profusamente en las huellas dejadas; así, los restos sólo a medias borrados se ponen a contar la historia. Esa imagen, pues, es lo que debe asumir la recta lectura de la narrativa en segunda persona. Es una apariencia verosímil y no un interrogatorio auténtico. El escritor moldea y regula sus recursos, su reloj interior: aumentar o disminuir la perspicacia, la simpatía o antipatía del narrador-interrogante, la vulnerabilidad y permeabilidad del tú acosado, el impacto de las anécdotas y de la posible revelación final. Se trata del artilugio de la intimidad que por interrogada y descrita fue vista "descarnadamente" por el lector. Una suerte de strep-tease del alma.

Supongo que todo lo anterior conduce a una pregunta incómoda pero cuya elusión comportaría una omisión flagrante: ¿por qué aparece tan poco esta fórmula narrativa? Casi podría decirse que se ha confinado a una moda del Nouveau Roman y sus discípulos confesos. Apuntaré, tan sólo, tres causas posibles y concurrentes (esto rebasa, por cierto, a la obra de Cortázar).

1. La verosimilitud de esta prácticamente novedosa forma narrativa es, con todo, muy precaria. No acaba de corporizarse la credibilidad en la estratagema retórico-legalista de la inquisición. Al sostenerse de cabo a rabo el relato en la fórmula matriz

usted va y hace tal cosa y luego se regresa a su casa y entonces usted abre la ventana y se queda pensando, el lector tiende a acostumbrarse a lo que en su principio fue sorpresivo y eficaz, y el autor puede seguir redactando con esa forma gramatical el relato sin cuidar con la debida sistematización (apabullante) las peculiaridades que justifican la postura. Y cuando se da tal cuidado minucioso, se fomenta la incredulidad: ¿es factible una larga novela donde todo el tiempo hable el narrador por un sistema oculto de micrófonos?, ¿o no es, por el contrario, artificial un proceso de conciencia así de minucioso, implacable e impecable a la vez? Toda obra verbal es un monstruo de la naturaleza, está más allá de los ciclos naturales del hombre y propicia una cadena causal hasta entonces inédita: ¿no es doblemente monstruosa la retórica verbal que inventa un interrogatorio así de profuso, continuo e indefectible? Por supuesto que, ante lo dicho, cabe recordar que la verosimilitud es un criterio tácito acordado por la sociedad lectora y que, tautológicamente, lo que esa colectividad no visa como verosímil -"lógico", "creíble", "normal", "posible"- no tiene forma de echarse a andar por el mundo para acostumbrarnos a su presencia -no hay bicho más raro ni género más estrambótico que el que nunca hemos conocido-; escasez tautológica que fulmina en sus posibilidades extensivas al ave rara de la segunda persona. Pero algo y mucho de buena sabiduría habrá en el pueblo de lectores que no acepta mayoritariamente ese tipo de relato, y algo de colmillo en los autores que tampoco insisten demasiado: tal vez una acertada intuición de lo (forzosamente) agobiante que resulta este meccano literario.

2. El punto anterior, que no excluye otras posibles debilidades del modelo, produce dos corolarios. El primero: hay una enorme incomodidad narrativa al ubicar el texto bajo los requerimientos específicos. Las obligaciones del interrogatorio son tantas que, aunadas al hecho de que deben satisfacerse en todas las frases, reducen considerablemente la flexibilidad que el narrador aprovecha en otras circunstancias. El condicionamiento del texto es mayúsculo: se batalla contra la monotonía, se sirve

a un patrón implacable, se teme al aburrimiento o la incredulidad del lector; no hay por qué meterse siempre en camisa de once varas; baste con hacerlo en tal o cual relato propicio a la fórmula inquisitiva y ahí nutrirse de la fórmula incómoda que, tomada con cautela, sabe rendir sus frutos propicios.

3. Segundo corolario: es un recurso reiterativo. Tanto si se usa sistemáticamente a lo largo de un relato extenso como si aparece en tres o cuatro cuentos de una suma grande (como es el caso de Cortázar), sigue por ahí amenazante la sospecha de la fatiga de escritura y de lectura. Terreno de la monotonía en que ningún escritor tiene por qué perderse.

SEGUNDA PERSONA APARENTE

Antes de entrar de lleno al único cuento escrito por Cortázar en tal modalidad, se localizan, en nuestro camino, algunos relatos que simulan operar desde ese narrador o se le acercan grandemente. Son cuentos que ya hemos revisado en su lugar de origen -la primera persona-, pero que desencadenan un mecanismo que puede denominarse "segunda persona aparente". Esto sucede cuando dentro del aparato narrativo montado por la segunda persona, el yo emisor está explícito. Hay alguien contando la historia, por lo que estamos ante una legítima narración en primera persona, pero los efectos generales son de la segunda: narración centrada en la inquisición del personaje interpelado.

¿Cómo sucede tal cosa? regresemos a "El río" (FI). Es el discurso del hombre adormilado que cerca las posibilidades que se le bifurcan sobre la situación de su mujer en ese momento: el suicidio, el abandono del lecho conyugal o la fidelidad monogámica; todas dentro de la histeria doméstica contenida en la casa y en las páginas del cuento. El hombre es el yo narrativo que se propone el retrato verbal de ella y dirigido a ella como especulación. Hay una figura que aparece y se aparta de relato en segunda persona: esto es lo que entiendo por segunda persona aparente. Leamos la primera oración como respaldo a lo dicho:

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé que cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo.

(FI, p 18)

Una geometría simple nace con estos elementos: relatos en que domine la figura de uno u otro polo en grados variables, más los relatos que se propongan equidistar entre ambos. Empecemos por un extremo: el personaje narrador que centra descortesmente la atención sobre sí y el otro le sirve, en realidad, para que el haz verbal salga de sí, rebote en la superficie externa del oído y regrese sobre el emisor. Es "El móvil" (FI), el compadrón de barrio que hace el cuento, un tanto jactancioso como conviene al personaje, de cómo vengó la muerte de su amigo. Es "Torito", el cuento que sigue inmediatamente (y sin distancia) en el volumen a "El móvil" (para colmo, "Relato con un fondo de agua", cuya disposición es semejante, viene después de estos dos cuentos); Torito, el boxeador que a la menor provocación suelta deshilada la historia de su vida en el ring al visitante ocasional que va a la cama del enfermo. Par de personajes excesivos y verborreicos.

El gángster improvisado arranca así su milonga secreta, es un tono que recuerda al payador que ahí se pone a cantar al compás de la vihuela, pidiéndole atención al silencio y silencio a la atención:

No me lo van a creer, es como en las cintas de biógrafo, las cosas son como vienen y vos las tenés que aceptar, si no te gusta te vas y la plata nadie te la devuelve. Como quien no quiere ya son veinte años y el asunto está más que prescrito, así que lo voy a contar y el que crea que macaneo se puede ir a freír buñuelos.
(FI, p 92)

El preámbulo es largo (¿busca a su modo efecto de suspense?) y cuando este hombre quiere congraciarse con la barra dice algo que, estoy seguro, todos y cada uno de los narradores de Cortázar rubricaría a su modo:

Ya les estoy viendo la cara pero paciencia. Si quieren no lo sigo. Y bueno, entonces echá más caña y háganse de cuenta que están leyendo el conde de Montecristo. Ya les previne de entrada que estos casos no les ocurren a todos, aparte que eran otros tiempos.

(FI, pp 93-94)

Estos casos no les ocurren a todos: la certeza de haber atravesado por una experiencia básica es lo que une a todos los narradores de Cortázar, sea cual sea la persona y personalidad narrativas que hayan de usar. Por esto se toma la pluma y brota el flujo verbal de suyo excesivo, pues es lo que hay "de más" en los hechos, el remanente para que los amigos de la barra pidan la tercera caña y siga el cuento... Por cierto: aquí se habla de un amigo muerto (asesinado) tema más que recurrente en el autor, alegremente desatendido por la crítica.

Torito hace otro tanto cuando arrebató el micrófono, habla y habla de su vida (el suyo es un flujo narrativo que pide un amigo que escuche y esté con él), sus peleas, contrincantes, sensaciones de gloria y tristeza en un cuento que se hace a trompicones; el texto más que tejerse, se deshila a cada paso y sólo así obtenemos el mejor retrato del viejo boxeador popular, ejecutado por un Cortázar a la mitad del camino entre el escritor profesional y el desvelado cronista de deportes.

Lástima esta tos, te agarra descuidado y te dobla. Y bueno, ahora hay que cuidarse, mucha leche y estar quieto, qué le vas a hacer. Una cosa que me duele es que no te dejan levantar, a las cinco estoy despierto y meta mirar p'arriba. Pensás y pensás, y siempre lo malo, claro. Y los sueños igual, la otra noche, estaba peleando de nuevo con Peralta. Por qué justo tengo que venir a embocarla en esa pelea (...)

(Ibid., p 105)

Hay, como decía párrafos atrás, otra aparición de la segunda persona aparente. En este caso no se trata del contador popular

llenando de "pucha, che" y "macana" su relato.

Es "Ahí pero dónde, como" (OC); el cuento es la terrible crónica de un sujeto bastante más culto y con otras complicaciones que las de los simpáticos compadritos de barriada que son el boxeador y el matón. Pero se hermana con ellos por tener enormemente aguzado el órgano de la amistad. El relato gira sobre la obsesión de un amigo muerto (tema que a estas alturas no nos parecerá sorprendente a pesar de que la crítica general no haya detectado la pléthora de amigos y de amigos muertos en este nostálgico cuentista). Será más adelante que este cuento recibirá mi tratamiento detallado; baste decir que el narrador lanza su verborrea exacerbada al amigo inerte, abrumado por la responsabilidad que siente de comunicarse con él e intentar alguna forma de ayuda. Por ello, es mucho más visible su propia figura en el acto de lanzar la red verbal que la del Paco lejano. Por ello se relaciona al boxeador y al matón: es otro hombre que cuenta y cuenta historias al aire, bajo una imagen general de segunda persona y en una profusión narrativa que alcanza a entretejer al propio lector:

A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño? Algo que está ahí pero dónde, cómo (...)
(OC, p 93)

Por su parte, "El río" ofrece otra variante: la atención ya no se centra sobre el narrador, hay una suerte de repartición equitativa entre el hombre adormilado y su mujer presuntamente suicida. Este equilibrio es propicio para comunicar la situación de la pareja, quién es cada uno de ellos como bicho psicológico y cómo se enredan en el río estancado de su vida marital. La precisa focalización entre los dos participantes se apoya excelentemente en el tiempo concentrado de la duermovela reveladora a sotto voce. Todo esto dentro de la imagen global del discurso orientado en segunda persona.

"Relato con un fondo de agua", texto tantas veces semejante a "El río" se le vuelve a acercar en su postura de dar más o menos la misma importancia al yo que narra y al tú apelado (que esta vez es un sujeto múltiple: los amigos que padecen las pláticas del narrador que son callejones que llevan a la muerte). Hay un grado de complejidad extra: el relator no interpela, en el momento del cuento, a Lucio, el coprotagonista (aunque ha habido una plática con éste que se evoca), sino a Mauricio, el tercer amigo. Hay tres hombres atrapados en la encrucijada que significa platicar entre amigos las pesadillas de uno de ellos. Los tres son presencias nítidas en la telaraña. Pareciera, tal vez, que Mauricio es una figura más pálida por sólo escuchar el relato de la pesadilla del crimen cometido sobre Lucio. Pero escuchar la confesión de un crimen, el "Relato con un fondo de agua" que refleja la propia ánima estancada, lo coloca a uno (a través de Mauricio, el escucha silencioso, Cortázar alude al riesgo de asemejarse a cualquier relato) en una posición de peligro: se está frente al amigo que ha asesinado a otro amigo común; él domina la situación, asesta con calma una a una sus acciones y frases. Es innegable que el narrador conoce el gozo peculiar de que su relato a Mauricio sea, más que un mea culpa, una aceitada máquina que tortura y desasosiega al amigo que lo ha ido a visitar sin dobles intenciones. El narrador sabe que está en posición de explotar literariamente su crimen cometido. El, más narrador que hombre embargado de remordimientos, aprovecha la situación y hace un cuento tenso de cabo a rabo:

No te preocupes, disculpame este gesto de impaciencia. Era perfectamente natural que nombraras a Lucio, que te acordaras de él a la hora de las nostalgias, cuando uno se deja corromper por esas ausencias que llamamos recuerdos y hay que remendar con palabras y con imágenes tanto hueco insaciable. Además no sé, te habrás fiado que este bungalow invita, basta que uno se instale en la verandah y mire un rato hacia el río y los naranjales, de golpe se está increíblemente lejos de Buenos Aires, perdido en un mundo elemental. Me acuerdo de Láinez cuando nos decía que el Delta hubiera tenido que lla

marse el Alfa. Y esa otra vez en la clase de matemáticas, cuando vos... ¿Pero por qué nombraste a Lucio, era necesario que dijeras: Lucio?

(FI, p 109)

Es admirable que este cuento de crimen gire en torno a los hechos a través de otra capa verbal: la visita y plática con Lucio, antecedente inmediato de su muerte. Es, pues, un cuento en segunda persona aparente que todo el tiempo remite a otra plática en la misma modalidad narrativa: un cuento debajo de otro cuento y al fondo del pantano el hecho criminal.

Hay, por si fuera poco, otra forma por la que el relato se desdobra en profundidad y se vuelve un suceso de literatura vertiginosa. La mención maliciosa que al final hace el narrador al "revólver en el cajón del escritorio", como ofreciéndoselo a Mauricio, es una manera de dejar inconclusa la partida de ajedrez con los dos bandos amenazados: Mauricio puede tomar el revólver y matarlo o entregarlo a la policía, o el narrador puede dar por acabado su juego con el ratón y matarlo. El juego ahora está en manos del lector y el chiste es que no se cierre la partida sino rubricar con un temblor casi final lo que puede pasar cuando uno se presenta a escuchar una plática, un cuento. Final de crimen inminente y suspendido por la blanca fractura de una escritura, un relato, una charla, que se detuvo justamente en el borde de su precipicio.

Hay otra manera de especular con la forma de mirar estos cuentos de segunda persona aparente. Suponerlos relatos sin narrador; surgidos por la especulación del autor que se pregunta ¿qué pasaría si me ausento de mis cuentos? El narrador deja de ejercer su oficio de arbitraje, deja de moderar esta especie de mesa redonda donde cada quien expone sus pulsiones soterradas. Así, deja a Torito solo en su camastro de hospital y que arroje el flujo verbal que quiera o buenamente pueda. El escritor aporta su silencio a esta catarsis verbosa del boxeador, del matón

y del asesino del bungalow. Por supuesto que se trata de una figuración retórica de que las cosas suceden así: es una ausencia verosímil del narrador, no una desaparición real. La vida de estos hombres está presionada en exceso y por ello el narrador deja la válvula abierta para que por medio de su blablabla intempestivo encuentren la tranquilidad o el siguiente acto a cumplir.

El narrador, aquí, ha descubierto -cosa bastante grave- su futilidad. Demás están todas sus estrategemas, no hay descripción escénica que él haga ni acotaciones al diálogo sostenido, ni elipsis de tiempos: el relato es un flujo continuo emitido por el personaje. La s sofisticación de una compleja retórica narrativa está de más cuando los hechos, como dice la sabiduría callejera, hablan por sí solos. El relato coordinado por el narrador ha sido engullido por el diálogo absorbente, y la ausencia de réplica conduce al monólogo. Como no hay otro tipo de intromisión verbal, han quedado fuera las señas tipográficas -guiones, comillas- que enmarcan al personaje que habla. Corriente verbal que ha de parecer caótica e impredecible: tan impredecible que no sospechamos que la muerte es el punto final a estos tres relatos con un fondo de agua.

Creo que se exige la mención del primer gran personaje monólogoante, la mujer hecha toda ella de avidez que acabó por engullir al narrador múltiple de la novela, inundando su discurso con su propia chéchara femenina, chismosa: Molly Bloom. Molly Bloom en el Ulises o la forma que la pura avidez sexual irrestringida asume para irrupir en la novela-cosmos de Joyce. Y la unión no mediatizada entre dos categorías: la avidez sexual ilimitada por la que literalmente se come a Leopoldo Bloom, a Stephen Dedalus y a todos los hombres atraídos por su lecho circeano, y la devoción del narrador por medio de su stream of consciousness caudaloso que impone el triunfo o remate del discurso femenino-emotivo sobre el masculino-racional (el capítulo anterior es el con

formado por las tan mayerísticas preguntas y respuestas a Bloom y Dedalus llegando a casa del primero). Molly Bloom o la primera gran ausencia exigida al narrador; narrador ausente de la casa y del lecho de los Bloom pues ha salido en compañía del varón para acompañarlo, wakefieldianamente, en sus andanzas por la calle, puertas afuera del hogar-mujer.

Pero los personajes no nada más son solos de narrador ("soy sola" -dicen ciertas mujeres mexicanas del campo para avisar escuetamente de su condición). Así como Molly Bloom -que la misoginia maniquea y el pavor a la vagina dentada no imperen-, son hombres verdaderamente solitarios y desolados. Son solos. Un boxeador en su camastro, otro hombre en su cama cuando su vida de pareja está en crisis, el matón anónimo, el hombre del bungalow que le roba, según éste, el sueño favorito al mejor amigo: todas estas son flexiones de la soledad. El narrador, me aventuro a decir, los ha abandonado para que mejor surja su imagen precisa de solitarios.

Seres que hablan y hablan desde y contra un vacío afectivo. Las palabras se desordenan porque perdieron su objeto emotivo, su receptor natural (la verborrea se emite o bien al hueco del coprotagonista o a terceros casuales). Palabras dejadas al garete y a ver quién las recoge. La ausencia de sustancia real, algo que se les escapó como un río entre las manos, se suple precariamente por palabras que están de más y denuncian al emisor como un narrador fallido. De hecho, puede hablarse (y a ver adónde me lleva a mí el río verbal que he desatado páginas atrás) de que en estos textos no hay cuento: la historia coherente de personajes y situaciones se ha desvanecido. Tanto el coprotagonista como el narrador ausente han abandonado al personaje y éste no amasa ni los hechos ni el discurso. "Torito" el culminante: queda un parloteo que hacen: que el hombre fracase como cuentista; con pena y apenas, quedan las astillas de lo que pudo ser su cuento. Aun con la, en este sentido, excelente excepción del "Relato...", se ve que haber devorado al primer e hipotético narrador no produjo frutos

provechosos. Es como si hubiera faltado la tercería amorosa, el celestinaje del narrador para que el protagonista lo fuera totalmente de una trama erótica y vital. Sin tercería, no hubo romance ni cuento; hubo, en cambio, muerte.

Pero si el cuento del protagonista se quiebra, no sucede lo mismo con el del autor. A través de este tipo de figura solitaria (creo que la más desolada en Cortázar o en cualquier otro escritor: nadie está con él) se ha producido el cuento de un ser solitario y sin soportes emotivos. El cuento y el caso de un ser tapiado dentro de sí porque falta su interlocutor natural, su acceso al otro (otredad) que es decir al mundo. La cerconada figura del amigo o amante permiten que Cortázar trace el signo de la muerte como fórmula que reivindica el texto. Cuentos rotundos e intensos sobre la falla emotiva del protagonista, sobre su fiasco como narrador.

¿Qué pasa cuando se deja sólo al personaje? Esta parece ser la respuesta amarga de Cortázar, un escritor bastante más pesimista de lo que una primera lectura (pseudo)crítica advertiría. Ante estos seres que son solos, el escritor profesional no ve otra solución a su problema retórico que hacer un cuento mezclando un conjunto de tics estilísticos y una oquedad emotiva. Esos seres, por su parte, saben aportar su vacío; el cual intentan vencer, en un último esfuerzo y con tenacidad de abúlicos con una última cuerda verbal que a ver quién la atiende porque, ya se dijo, son solos. Esa es su verdad. Su cuento.

CERNUDA, "Donde
habite el olvido".

Cuando la muerte quiera
Una verdad quitar de entre mis manos,
Las hallará vacías, como en la adolescencia
Ardientes de deseo, tendidas hacia el aire.

En lo concerniente a Cortázar, no se puede hablar de textos en segunda persona aparente con fuerte oscurecimiento del narrador (su desaparición daría la segunda persona plena). No obstante, hay dos relatos en que eso parece suceder: "Reunión con un circulo rojo" (AL) y "Grafitti" (QUE). En ambos concurre una primera persona que se dirige al protagonista visible de la historia. "A mí me parece, Jacobo, que usted debía tener mucho frío...", es el inicio del primero, y "Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego, supongo que te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo..." es el arranque del segundo. Los dos son relatos centrados en el protagonista interpelado en segunda persona por un yo que no se muestra mucho. Con esta focalización sobre el protagonista no narrador, se completa la geometría de la segunda persona aparente que he propuesto al respetable. El yo que narra se asemeja, al inicio, al narrador en primera persona morfológica detectado en "Circe": un pronombre vacío. (Y el vacío a través de muchas presentaciones como otro tópico en Cortázar.)

Pero lo anterior es aparente: si hay alguien detrás del pro nombre; lo sabremos al final. El río verbal no ha sido una inquisición desde ningún plano superior -contrariando un poco a Butor- sino un urgente intento de advertir al protagonista sobre el peligro al que se avalanza y lo aguarda en la última página del relato. La voz narrativa como el largo grito de alarma que intenta salvarlo. El que pareciera narrador vacío a casi todo lo largo del cuento se revela, en ambos casos, como un personaje tan vital y acosado como el protagonista; un socio con las manos amarradas que, como un coro trágico, actúa por la boca. Hay, pues, un deuteragonista teniendo su aventura al lado de la del protagonista. Entonces, acaso haya que corregir la ubicación "geométrica" de estos cuentos: el saldo final es el de relatos de intensidad repartida equitativamente entre el protagonista más visible y el narrador que se presenta al final. Por eso decía en el párrafo anterior que "parece suceder" la centralización de la im

portancia sobre el protagonista no narrador.

"Reunión con un círculo rojo" es el caso de un hombre, Jacobo, que entra a un restaurante solitario y enigmático en Weisbaden, Alemania. Mientras él cena, llega otro comensal, una "turista inglesa" miope y despistada. A Jacobo se le ocurre que la mujer peligra si se queda sola en el lugar, que el personal sombrío la matará o algo así. Todo es un fantaseo, inopinado, pero...

Como siempre le habían gustado el deporte y el absurdo, encontró divertido tomar así algo que a la altura del estómago estaba lejos de serlo; hizo un gesto de llamada y pidió otro café y una copa de barack, que era lo aconsejable en el enclave.

(AL, p 157)

Aunque las cosas salen como él lo planea (ella sale a salvo del restaurante), todo en el cuento -sobre todo para el lector- es misterioso: empezando por el narrador que se dirige de usted a Jacobo y no se sabe quién es ni desde donde mira y describe; también es misterioso el modo excesivo con que Jacobo se entrega a su fantaseo morboso, y, claro, el restaurante de Weisbaden que de suyo es desconcertante. Al final, la inglesa camina unas cuantas callejas y desaparece al doblar una esquina. Hitchcockiana mente, The Lady Vanishes y ahora si tiene Jacobo un misterio para rematar la velada: estamos a dos páginas del punto final.

Este sigue jugando a ciegas su ajedrez perdido con inglesa desaparecida. Se le ocurre regresar al Zagreb -nombre del antro donde lo esperan sus victimarios... "-Pero ella...", es lo único que balbucea y le importa comprender. El lector apresura sus pasos y salta renglones en busca del último, cercano párrafo, ya que éste aclarará todos los misterios sembrados, ninguno resuelto hasta el momento:

Usted los miró sin hablar, sabiendo que hasta mirarlos era inútil, y yo le tuve tanta lástima, Jacobo, cómo podía yo saber que usted iba a pensar lo que pensó de mí y que iba a tratar de protegerme, yo que estaba ahí para eso, para conseguir que lo dejaran irse. Había demasiada distancia, demasiadas imposibilidades entre usted y yo; habíamos jugado el mismo juego pero usted estaba todavía vivo y no había manera de hacerle comprender. A partir de ahora iba a ser diferente si usted lo quería, a partir de ahora seríamos dos para venir en las noches de lluvia, tal vez así saliera mejor, o por lo menos sería eso, seríamos dos en las noches de lluvia.
(AL, p 162)

De manera flagrante, el último párrafo resuelve y demuestra la insuficiencia del modelo de narrativa criminal. Cuando desaparece la torpe inglesa y él regresa al Zagreb a recuperarla, quien aparece es el narrador. Tal vez muchos lectores no hayan seguido la cacería retórica que plantea el cuento, asir al sujeto que está detrás del yo morfológico y que lo ha narrado todo; pero ahora la pieza encontrada revela que era la clave del múltiple rompecabezas que se ha dispersado a lo largo del relato. Descubrir quién emite ese discurso cordial y respetuoso que se dirige de usted a Jacobo en una simpatía retenida, es desentrañar el misterio del restaurante y de qué crimen difuso se trata. También eso revela el rostro de la verdadera víctima, usted, Jacobo.

Con contundencia, este texto manifiesta la importancia básica de seguir y atender al narrador en la obra de Cortázar; quién es, desde dónde imagina /describe/ mira los sucesos ficticios, por dónde anda y qué tiene que ver con el protagonista (a menudo un cómplice capaz de prestar algún apoyo real o simbólico, aunque los personajes no lo lleguen a percibir). Si uno mira a la narradora de esta "Reunión...", descubre la aventura que todo el tiempo ha estado aconteciendo -teniendo lugar- detrás del espejo verbal: la aventura de argucias, experimentos, puntos de vista que son el modo de que la aventura de palabras se empalme y reúna con la aventura visible en el mundo fáctico-ficticio. Llegamos al punto en que el destino de Jacobo en el restaurante vampírico se

decide a partir de su modo de (no) resolver el acertijo de quién es la narradora que lo ha interpelado todo el tiempo. Su falla en el acertijo retórico lo entrega a los meseros que lo victimizarán sin lugar a dudas: la narradora ha hablado no para inquirirlo, sino para prevenirlo y testimoniario. Al llegar al último párrafo, es imposible no prestar atención al tono narrativo que en mucho ha rebusado lo ingenioso: patentemente, las palabras son la aventura; la aventura son las palabras. La frase de Flaubert regresa con fuerza y queda en pie llena de vida: "Mi pobre vida tan llana y tranquila donde las frases son las aventuras." A través de la aventura o experimento de las palabras de este cuento, se descubre al asesino y el tipo -vampírico- de hecho de sangre de que se trata... Jacobo regresa al Zagreb y las palabras de la narradora arriban a su costa final, a Jacobo engullido por los extraños meseros de un pequeño restaurante de Weisbaden.

Todo se consuma: el texto tiene su desenlace efectivo, Jacobo es victimado, el crimen intuido sucede (aunque a otro sujeto), los personajes aparecen-desaparecen en su imagen última que es la primera, la original que impulsó los mecanismos retóricos que han estado operando desde la primera frase. Al fin, en el final de esta "Reunión...", sabemos cuánto pesa el narrador y por dónde anda.

Visto desde la historia gótica que Cortázar ha "empleado" para manifestar la importancia del narrador, esta estratagema es de lo más efectiva (no se convierte en una carga abrumadora que asfixiaría a la mera anécdota) para la creación sostenida del ambiente de suspense en nada inferior a los viejos relatos góticos. La incógnita sobre la persona narrativa impregna desde su mera emisión al relato del aura de inestabilidad e inquietud: nada, empezando por aquí, está claro, todo es sospecha difusa de entidades afantasmadas.

A partir de lo difuso, el reto de los diversos rompecabezas consiste en aclarar e identificar: precisar la figura de la

inglesa miope (quién es, qué hace, por qué no huye), el misterio del Zaqreb (¿encierra o no un peligro real?), la morbosa preocupación de Jacobo: pero nada quedará fijado si no se sabe quién es el narrador que anda por este rompecabezas de palabras aventuradas.

Como ya hemos visto en la mayoría de los casos anteriormente analizados y comentados, es posible trazar líneas de relación entre los distintos textos que se escriben a partir de la misma modalidad narrativa, aunque estén separados por años de distancia y la historia a primera vista no sea la misma o cercana. Ello indica a las claras la constancia narrativa del autor: Cortázar, ya se ve, ha dado soluciones retóricas semejantes a problemas y casos relacionados. Activa tal o cual botón narrativo no por un arbitrio desordenado, sino por una elección específica que siempre conviene más al mismo caso y planteamiento literario. Si pasan veinte años entre una y otra vez en que se topa con el mismo asunto, la elección sigue siendo válida. (Y por eso aquí altero la cronología normal: intento rastrear los casos narrativos del autor y darles -o proponerles- un orde que ilumine su lectura.)

Ahora comparece "Grafitti" (QUE). Otra historia anómala protagonizada por un solitario que tiene su aventura en las calles de una ciudad violenta. La ciudad padece un régimen del terror militar; el hombre responde con actos lúdicos (inconsecuentes en lo político inmediato) que lo ponen en peligro. Otro juego rotundo de vida o muerte como los que se han ingeniado los jugadores del metro. Ahora el contrincante es la bota militar:

te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término grafitti, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos.

Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo; quizá por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo.

(QUE, pp 107-108)

El relato está dedicado al dibujante catalán Antoni Tàpies cuyos trabajos evoca; de hecho el cuento se vuelve, como dice el narrador, "como otro dibujo sonoro". Llega el momento en que junto a sus dibujos callejeros (abstractos o levemente contentidistas) empiezan a aparecer otros con el mismo espíritu. El supone, por el trazo, por "una predilección por las tizas cálidas" y por "un aura" que es una mujer quien también "se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor". El se entusiasma y -como otros jugadores cortazarianos- altera su rutina en nombre de la compañía que busca y se imagina solidaria. El texto, mientras tanto, se ha ido desarrollando en segunda persona, en espera de que alguien -nosotros lectores- se interese por esos trazos aquí y allá firmados por un tímido yo morfológico. De nuevo la invitación al juego verbal, al riesgo y fantaseo que sepa dibujar el rostro del narrador que anda por aquí. (Y a estas alturas todo lector de Cortázar o todo lector a secas ya estará advertido de la importancia drástica que hacia el final revelará tener la identificación narrativa.)

En efecto, es una mujer; pero el hombre (y el lector) la encuentra sólo para verla desaparecer (The Lady Vanishes cada que uno la encuentra, parece ser la fórmula tantálica) a manos de, por supuesto, el contrincante: la policía:

Había un confuso amontonamiento junto al paredón, corriste contra toda sensatez y sólo te ayudó el azar de un auto dando la vuelta a la esquina y frenando al ver el carro celular, su bulto te protegió y viste la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los

puntapiés y los alaridos, la visión entrecorta da de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran.

(Ibid., pp 109-110)

Después del arresto brutal, regresar a la vida en la ciudad -y el cuento de apenas cinco páginas sigue su breve marcha-. El narrador sabe decirle al hombre: "ya no sabías vivir de otra manera"; el sentirse solo le anula todo miedo a la policia y regresa a las andadas en la calle. Siente su rebeldía más solitaria e inútil que nunca. Extrañamente, uno de sus dibujos permanece incólume por varios días. "La agitación en los suburbios (habías escuchado los noticiosos) alejaba a l s patrullas urbanas de su rutina". Estamos en el último párrafo. La anécdota, de pronto, encuentra su vigoroso desenlace. El narrador sale al fin de las sombras y muestra su máscara o rostro verbal: el paralelismo con "Reunión con un círculo rojo" se ha respetado y aprovechado:

Desde lejos descubriste el otro dibujo, sólo vos podías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo. Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una' cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenia que decirte adiós y a la vez pedirte que me siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos.

(Ibid., p 111)

Los momentos del protagonista y el lector se atan con solidez: el primero descubre de nuevo los trazos de su cómplice silencioso, lo que afianza el sentido de su juego peligroso, de su surrealismo irrefrenable en la ciudad aterrada, y los segundos

descubrimos la inscripción verdadera de la narradora -era una mujer- empática y solidaria hasta el grado de que haber secundado el juego del protagonista la llevó a la cárcel y la golpiza. La presencia femenina embarga positivamente el juego global del relato, es una pequeña epifanía callejera...

A lo mejor como andabas solo te lo imaginaste por compensación; la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, ca si te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas.

(Ibid., p 108)

La mujer emerge como personaje, deja que sus trazos respalden la figura que de ella se ha formado el hombre solo (y que él nos ha propuesto). Es entonces que, al final de una botella de ginebra, "la imaginaste morena y silenciosa, la elegiste labios y senos, la quisiste un poco." Es el apetito natural del lector por dar un cuerpo, un rostro, una identidad amable al compañero que narra la historia. En el interior del relato, el protagonista se suma al deseo del lector por encontrar la presencia viva y carnal del narrador. Gracias al hombre de las tizas, el deseo del lector aflora libre en el texto: el anhelo de por fin mirar el rostro de Sherazada y tenerlo entre las manos. Mirar: aquí no es una operación externa; es un verbo que se concatena más que nunca con su compañero natural: imaginar. El mira desde lejos, semioculto y temeroso del terror político; lo suyo íntimo necesita (de sear ahora se liga a necesitar) que exista fuera de él la compañía solidaria, amorosa: quiere mirarla. El mira en las calles la categoría imaginaria sin la cual todo carece de sentido en ese ámbito de caos y paranoia castrenses: ese Imaginario dador de sentido es -pues la medalla tiene dos caras- la mujer (el amor) y el narrador del relato.

Así se posee al esquivo narrador y se le congela en su identidad, que el móvil espejo verbal al fin se aquiete y defina.

"Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo." -Dijo Lezama sobre Narciso cuando éste se fijó a sí mismo por la contemplación de la muerte. Pero aquí, en la vida de las calles aterradas de "Grafitti", no hay cuerpo que asir, el narrador es su sola marea verbal. Entonces el protagonista de la cacería amorosa (el hombre de los grafitti y el lector) se provee de un cuerpo imaginario que colma su deseo encarnatorio; pues a fin de cuentas el asediador también está del mismo lado del flujo narrativo, también es parte del mismo cuento de figuras inasibles, submarinas. El imaginario se refrenda a sí mismo como única concreción -carnalización- posible del asedio del deseo: "la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco." Cortázar insiste brillantemente en el Eros sobre el que finca su escritura; base y meta de todas las incursiones retórico-vitales: hay un enamoramiento y una encarnación erotizada de la narradora -del complejo narrativo- que articula el cuento. Surge la cosa mental que es el sujeto a amar, aquel que traza signos en los muros de la ciudad o en las páginas del texto para atar todos los cabos de la trama y cumplir la cita del deseo.

SEGUNDA PERSONA PLENA

"Usted se tendió a tu lado y vos te enderezaste para buscar un paquete de cigarrillos y el encendedor.": Con este movimiento verbal Cortúzar factura su único cuento plenamente escrito en segunda persona. Se titula, justamente, "Usted se tendió a tu lado" (AL). El sujeto que narra es, ahora sí, una discreta presencia que si hemos de ubicar se localiza en la primera persona tática. Un narrador morfológico que se dirige a los personajes en una atmósfera intimista: los habla, los describe en lo que son y en lo que hacen. Desde ese templete "Usted se tendió a tu lado" y nosotros nos enteramos de cómo Roberto, de quince años y medio, se enamora de su amiguita Lilian en la playa y pide a su madre que le compre los preservativos que él no se anima a obtener directamente pues es un adolescente tímido.

- Si es así iré yo misma -dijo usted-. Parece mentira que puedas ser tan tilingo, mijito.
- ¿Vos? ¿Vos vas a ir?
- Claro, yo, la mamá del nene. No la vas a mandar a Lilian, supongo.
- Denise, carajo...

(AL, p 56)

La inquisición que Butor tipifica para este narrador se realiza por partida doble. El uso del doble vocativo, usted para la mamá y vos para el hijo, es mucho más que un ingenioso juego pronominal. Hay un doble sujeto a inquirir. Ciertamente, el asunto a narrar es el conjunto de anhelos, titubeos y rubores en torno a la iniciación sexual de Roberto; su ingreso en la primera fase de la vida adulta y la emancipación del círculo familiar. Pero de forma paradójica y sintomática, todo se deberá a Denise que no se arredra ante el pequeño escándalo de la farmacia provinciana cuando pide los preservativos. El impulso erótico que saca a Roberto de su familia se edifica y ahora hay un Eros doble, complejo, que busca lo otro y lo propio.

Por consiguiente, hay un doble proceso inquisitorio. Por un lado el que madre e hijo padecen cada cual por separado y, por el otro, aquel de que es objeto la relación entre ellos. Relación ambigua, muy cargada en lo lúdico y "moderno" que pide la suspensión de las viejas categorías morales burguesas. Camaradería y afecto, amor maternal y filial junto con un innegable flujo erótico, celos y rivalidad, confianza y desconfianza. La narración en segunda persona es lo que posibilita la existencia de dicha relación en el aspecto textual; en gran medida, la relación es fruto de tal ardid literario.

El puente creado por el constante ir y venir descriptivo entre el usted y el vos -a menudo en la misma frase- es el espacio donde se da la relación entre los dos personajes, verdadero tema del cuento, más que el encuentro sexual de Roberto con Lillian, que nunca sucederá ni en la narración ni en la historia de los personajes: "No quiso, sabés, al final no quiso. Es sonsa esa chica, qué querés."

Lo que sí sucede es el planteamiento y cuestionamiento si multáneos de los sutiles lazos que atan a Roberto con su madre. La mirada narrativa, a través de su doble encaramiento, ejecuta un análisis figurativo de una situación inevitablemente edípica.

El cuento tiene una dedicatoria: "A.G.H., que me contó esto con una gracia que no encontrará aquí." Desde esta frase que es, como cada vez lo fueron siendo más los relatos de Cortázar, un mensaje personal, un secreto inscrito al inicio de un texto público -una pista a medias que también nos despista-, se puede dar la siguiente vuelta al relato de la iniciación sexual de Roberto. Inicialmente, la dedicatoria inscribe al cuento en la convicción de que la realidad supera cualquier ficción, que siempre es "más" algo: más graciosa, aquí. G.H. fue (esas iniciales me hacen pensar en una mujer, no sé si esto le pase a la mayoría de los lectores) más chistosa en su cuento oral, suponemos que porque estaba piel con piel con la anécdota de la farmacia provinciana.

Mas por otro lado, la frasesita maliciosa (¿quién es G.H., para empezar? ¿cuánto hay de confesión ahí y cuánto de artilugio narrativo disfrazado de impotencia de lo chistoso?) se puede tomar como la aclaración no de una insuficiencia narrativa o "contadora" casi inverosímil en un narrador de oficio con treinta años de vuelo, sino de que ha cambiado -que no degradado- el tono. Y al pasar de un tono gracioso a otro -¿cuál?- se ha girado por completo el cuento. Es una invitación a que le busquemos algo por debajo del chiste (tan disminuido: la escena de la farmacia es un rápido anticlímax).

Joyce hablaba de que las canciones populares de su patria contaban historias muy tristes en un tono narrativo o con música muy alegre. El mismo mecanismo es patente en Dublineses, densa galería de tristes hijos de la verde Erin. Creo que algo semejante tiene lugar en el cuento de Cortázar. La gracia no se encuentra aquí porque el narrador ha olido los ribetes más graves del chiste. Es la historia de una mujer sola que reconstruye su vida afectiva con el hijo. El derrumbe interior de Denise se apuntala provisionalmente con la otra presencia masculina que es el hijo. (Las mujeres de la crisis amorosa: otra galería de personajes cortazarianos; además de Denise está, por ejemplo, la mujer de ese aterrador "Fin de etapa".) Provisionalmente por dos razones: porque el hijo cumple una función que no le corresponde, es la función -disminuida pero potencial en todas las caricias entre ellos dos- del amante ido: el padre ausente de Roberto, y porque Roberto crecerá y tendrá sus propios objetivos eróticos. Pequeña tragedia: hechos inevitables que así se advierten y asumen: Denise camina a la farmacia y franquea el paso a su hijo. El emblema del despertar sexual del muchachito no lo será tanto el encuentro con Lillian sino la asunción por parte suya y de su madre de que él ya tiene otra edad y estado sexual: la sustitución provisional llega a su fin.

Todo parece estar desfasado en el relato: un padre ausente, Denise configurando con su hijo una relación-simulacro, Roberto

que no consuma su cita con Lillian, una madre yendo a la farmacia por los preservativos que no usará el hijo adolescente y aún cas to...

Ahí es donde encuentra su sentido el uso pronominal como base para contar el chiste de las pequeñas desubicaciones afectivas y sexuales. El pronombre, nos decía la vieja gramática con su len guaje candoroso, es la parte de la oración que está en lugar de otra, del nombre. Si hay la sensación de que todos están donde no les toca en este enredo veraniego, la escritura ha buscado poner palabras desfasadas: pronombres en lugar de nombres. Usted funciona perfectamente como sinónimo molesto de Denise y vos de Roberto: "Denise se tendió al lado de Roberto y éste se endere zó..." Muy a propósito, la fórmula produce incomodidad en el lec tor que tiene que hacer las restituciones adecuadas todo el tiem po: tiene que poner las cosas y los nombres en su sitio. ("Pero los verdaderos fantasmas... son los nombres" dice Cortázar en otro cuento -"Cartas de mamá"- de nombres y amores desfasados.) Los desplazamientos equívocos de los personajes y de su conducta, se corresponden adecuadamente con el sistema narrativo de desfasa miento nominal y pronominal. La ausencia de nombres propios indi ca la precariedad y provisionalidad de la vida afectiva en torno a Denise. Sólo están los pronombres: categorías sucedáneas -provi sionales- dispuestas a dejar vacante -vacío- el sitio.

El cuento habla de un mundo suspendido. Denise dejó suspen dida su vida amorosa, Roberto está a punto de acostarse con Li lian, está a punto de empezar a bañarse ya siempre a solas y sin que su madre vuelva a ver su cuerpo desnudo en la regadera. De hecho, el texto se escribe mediante una suma de pequeñas expecta tivas afincadas sobre momentos específicos claramente delimita dos. El cuento es, por excelencia, los momentos anteriores a la pérdida de castidad de Roberto. En esa suspensión y desde la sus pensión que son los pronombres se produce la historia de esta fractura de los hábitos burgueses. Los "momentos anteriores"

parecen plantearse naturalmente como los preparativos para que todo salga bien -Denise yendo a la farmacia- y se llene ese periodo vacacional. Pero se trata en realidad de que ni el evento -acostarse con Lillian- ni los pronombres se llenen. No sólo se defrauda la expectativa de la escena en la playa entre Lillian y Roberto -ni pasó nada ni se describe lo que no pasó-, sino que se defrauda la expectativa del chiste: el narrador no le saca jugo a la compra de los preservativos, escena que, por el incumplimiento de la otra, ocupa sucedáneamente el centro narrativo.

Entonces las sustituciones y desfases inundan al breve relato: ni los personajes están en su lugar y papel que les son naturales, ni los pronombres cumplen su función, ni la escena hipotéticamente culminante tiene lugar en el relato: ha sido desfasada con tal fuerza que se ha desbarrancado fuera del texto. "-Vos? ¿Vos vas a ir?" pregunta y se resiente el propio Roberto al advertir que todo ha perdido su lugar y sentido ordinarios: su vida arranca como un enredo.

Insisto: un chiste, un juego confuso articulado desde la sintaxis del relato merced al complicado chiste narrativo de los pronombrados usados como base textual. "Usted se tendió a tu lado y vos te enderezaste para buscar el paquete de cigarrillos y el encendedor." Denise acecha a Roberto, impone su cuerpo junto al del hijo ("jaque", podría ella rotular su movimiento), desplazando de esa casilla cualquier otra presencia femenina. Roberto no se va de ahí ni contrataca: sólo hace un leve movimiento -buscar cigarrillos para ella- que es un sucedáneo de la huida: "Deseoso es aquel que huye de su madre." (Lezama)

Por cierto que hay que suspender el juicio contra Denise: no es una mujer artera confundiendo a su hijo y volviéndole un laberinto cáptico su Eros profundo. Ella, en realidad, le dicta la primera lección afectiva y erótica al cuerpo y a la conducta de Roberto, lección desenfadada, frágil y confusa como lo es ella misma: ¿y qué maestro enseña lo que no es? Ella se desplaza al

centro del tablero de su hijo (y de nuestro relato) porque quiere -cuando su propio Eros quedó suspendido, vacío y confuso- que su hijo -al menos vos, Roberto- aproveche la lección que ella puede darle. Y que se la dé, primero que a nadie, a ella. Joyce no lo dijo, pero el resultado de aunar la letra triste a la melodía alegre -Pomes Penneach- o la letra triste a la descripción ingeniosa -Cortázar aquí-, produce una canción melancólica, casi patética, se le encuentra el humor amargo, denso, al chiste.

VARIOS NARRADORES

El siguiente grado de complejidad del aparato narrativo consiste en el uso de varios narradores en el mismo texto. Hasta ahora hemos visto y revisado usos -si bien complejos y que propician una multiplicidad intrínseca- de un sólo narrador por caso. Pero existe la combinación en un relato de varias instancias narrativas claramente deslindadas entre sí (y no una evolución intimista de un sujeto narrativo a lo largo de su discurso). El cuento final es el resultado de dicho concurso; surge el cuento en el punto virtual donde se encuentran las diversas imágenes que ha arrojado el juego de espejos y ángulos narrativos. En consecuencia, hay una patente impresión de "volumen" en el caso relatado; las figuras de la trama cobran mayor fortaleza y verosimilitud por ser la resultante retórica de los distintos haces verbales, cada uno arrojando su luz sobre el espacio literario. En Cortázar, es natural esta búsqueda de espesor humano. Es otra vía para asediar el evento humano acaecido en el interior del texto.

Claro que la forma larvaria de este concurso narrativo es el aprovechamiento de varias modalidades de un narrador individualizado. "El idolo de las Cícladas", por ejemplo se vale de dos modos de la tercera persona -una lejanía de tono omnisciente y el narrador con- para que el cuento exista y se escriba en toda su complejidad, con su temperatura "caliente". El acudir a la doble o múltiple modalidad -como sucede tantas veces en Cortázar- propicia claramente la comprensión in situ de tal o cual peripecia o delirio que ha fracturado o suspendido la prosa de la vida burguesa. Ya se ha detectado en estas páginas que la combinación de las variantes dependerá de uno de dos principios: el momento más o menos intenso del cuento, o el personaje -más o menos delirante- al que se acerque el narrador. A mayor intensidad de episodio o, segundo caso, de personaje, se acopla el más cercano de los modos con que dispone el narrador en cuestión. Por supuesto que también se aprovecha la posibilidad inversa a fin de producir distancia

mientos y anticlímaxes de ambigüedad enriquecedora; como cuando nunca conocemos "por dentro" el delirio de Somoza en "El ídolo de las Cieladas" o cuando se nos reporta desde fuera el final del viaje de Alina Reyes a Budapest en "Lejana".

Ya sea que marchen en una relación directa la "temperatura" del suceso ficticio y la de su relación o que la ley sea la de la inversión, siempre se procura la espesura humana; el hecho es tético como una densa escenificación del hecho humano. Y cuando el mecanismo del complejo narrativo -ya se trate de modalidades, como hasta ahora se ha visto, o de personas distintas- funciona adecuadamente y hace marchar al relato en su globalidad, resulta artificial y gratuito desandar el camino por el que se ha elegido el sistema narrativo. Ya no se puede decir -ni importa- qué fue primero en la mente del cuentista, si la nebulosa del suceso ficticio o el juego de narradores -al que después habría de inventarle una historia para arraigarlo y desarrollarlo-. El suceso final que se persigue incesantemente es el del cuento como rotundo hecho literario, es decir como fractura que suspende el ánima humana por su revelación. En páginas anteriores, ya nos hemos detenido en los dos amigos de "Sobremesa", contrapunteando sus perspectivas y actitudes sobre el suceso que vuelven cuento.

"La señorita Cora" (70) es uno de los cuentos clásicos del autor. Es el primero, en orden cronológico, que se apoya en varios narradores. Siete en total. Es la historia de un muchacho recién entrado en la pubertad que sufre apendicitis e ingresa al hospital para ser operado. Los médicos, al abrirle el vientre, descubren complicaciones que agravan el postoperatorio; días después hay una segunda intervención y el relato se interrumpe, para no continuar más, cuando el chico está realmente grave y es sujeto de complicaciones críticas.

Como se percibirá, la historia externa no es muy sugestiva ni de interés particular. Poco se nota que estamos frente a otro

caso cortazariano. Pero es que el cuento se da de personajes y anécdota para adentro. No alrededor del apéndice de Paquito sino de su psique... de su psique cuando entra en contacto con la de ciertos sujetos que afectan su incipiente vida emotiva. Aquí entra la estrategia narrativa: el texto se desempeña en primera persona pasando del niño a su madre, a la joven enfermera que será un aguijón para su pubertad, al médico que lo atiende, al padre y a Marcial, el asistente o enfermero que es amante de Cora. El cuento es el deliberado esfuerzo (Cortázar lo confesó a la entrevistadora Picón Garfield) de conjuntar un grupo de voces y perspectivas alrededor del lecho de hospital del niño. El autor quiere que el lector conozca la realidad en bruto sin mediación ni distancia —como quería Sartre— de un pequeño complejo humano, centrando el relato en el verdadero punto conflictivo que vivió Paquito cuando lo internaron por su apendicitis avanzado.

En "La señorita Cora" el lector atestigua in situ el edipo asfixiante que cerca a Paquito, y la atracción erótica —tímida, confusa, agresiva— que siente por la joven enfermera. Pero el cuento no nada más reporta la trayectoria emotiva de Paquito. Hay, al menos, otros dos seres sensibles que lo asedian con sus también confusos afectos, lo que es de una enorme complicación para el joven paciente; son, por supuesto, Cora y la madre. El resto de los personajes—narradores se va a un tercer plano jerárquico, son incidentales y se caracterizan por ser más pragmáticos y chatos en su sensibilidad. En todo caso, el padre, Marcial, el médico, no se mezclan emotivamente con Paquito: ellos sólo están ante un apendicitis delicado. Es realmente notable que estemos ante un cuento donde la mayoría de los personajes son narradores.

Se conforma un flujo descriptivo regulado por un estarse cediendo sucesivamente el "micrófono" a lo largo de los días que el adolescente está en su cuarto de hospital. La confluencia narrativa es el conducto para que afloren los lazos afectivos entre ellos. Se crea el difuso espacio deseante adonde cada uno de

los tres personajes básicos envía su impulso amoroso. Y en ese espacio creado por ellos mismos, observan cómo sus afectos se distorsionan y marchan por sendas anómalas ("sendas torcidas" que diría el folletín, y bien que se trata de un cuento "rosa" en la línea de aquel Corazón, diario de un niño).

Desfasamiento de los afectos en torno a un adolescente ("Usted..." debe asociarse aquí), precisamente porque el adolescente se convierte involuntariamente en el centro de un flujo afectivo que ya no le corresponde (la madre absorbente) o que todavía no le corresponde (el amor de Cora). Se da aquí esa constatación afectiva de grupo y más allá de la voluntad y conciencia de sus participantes que tanto interesaba a Cortázar y que tuvo su máximo desarrollo explícito en 62, modelo para armar. Un grupo humano que, al azarosamente conformarse, produce figuras y conductas impredecibles e inexplicables desde sus "unidades individuales". De manera confusa para ellos y un poco más clara para nosotros que atestiguamos su relato de la confusión afectiva, los tres personajes se atraen y rechazan oscuramente; ficciones que son fricciones y que en su roce y entramado diseñan la imagen del relato: lo que verdaderamente pasa alrededor de esta cama de hospital.

Así, el flujo verbal se nutre sostenida e intermitentemente (hay otros narradores al sesgo) por tres discursos deseantes que crean el sitio de existencia de sus estímulos de un erotismo ambiguo, contenido e irresuelto; espacio o laberinto que ellos crean para enredar la propia conducta y para confundirse aún más por la conducta esquiva del otro-cercano que no entienden y se les ha vuelto cifra patente del oscuro amoroso. El otro que es el hijo para la madre posesiva o la madre para el hijo rechazan te o la mujer joven para el púber o el púber para la joven adulta: el otro que huye y que nuestro deseo no logra atraer al lecho propio; aunque, tantálidamente, todo gire en torno a una cama de hospital.

El cuento avanza linealmente en su tiempo lento y se va haciendo el relato por el empalme de los siete discursos en relevos. De hecho hay más personajes que tienen voz que los que no la tienen. En realidad, podría argumentarse, los tres últimos personajes incidentales —dos enfermeras y una tía Esther— se quedan sin voz porque ni siquiera participan en la historia del apendicitis. No les importa ni el apéndice de Paquito ni su sensibilidad. Quedan desdibujados como sujetos reales. Ellos representan a aquellos sujetos que son indiferentes al caso médico y humano de Paquito. Por eso no tienen voz.

El esfuerzo formal del autor es notable: dar voz a todos los personajes efectivamente involucrados. Y hacerlo en el estrecho margen de un cuento. Añadir de pilón a los personajes indiferentes (lo que redundaría en favor de la verosimilitud realista del texto). Partir para todo ello de una anécdota floja. Y algo —otro tour de force— que hasta aquí no he atendido: no sólo respetar una linealidad cronológica, sino centrar todo el tiempo el cuento en la cama de hospital sin moverse un ápice. El cuento parangona una morosa película psicologista que se luce en su rigor formal: nunca quebrar la línea temporal de los quince días de hospital, nunca salir siquiera al pasillo o al quirófano y menos a la casa o al colegio del muchacho, en fáciles evocaciones o en — soñaciones. La película —el cuento— presenta una múltiple y confusa relación sentimental despojada de todos los accesorios trámposos. Hay una deliberada pobreza externa que apunta a la inmovilidad de una cámara obsesiva: ni tiempos ni lugares múltiples, ni acontecimientos externos efectistas y hasta melodramaticoides (donde el cuento castiga todo el tiempo su tono "rosa"). La lente se cierra, de principio a fin, en torno a la cama de hospital donde un púber batalla con la insania emotiva de despertar a una adolescencia excesivamente sensible, frágil y dependiente. Pero al mismo tiempo, la cámara es terriblemente móvil: se coloca en los ojos de todos los involucrados y desde esa multitud de desplazamientos observa —sin que jamás se distorsione la imagen— el agravamiento clínico de Paquito y la exacerbación emotiva que

sin concesiones se va creando y apoderando de la situación.

El cuento de Cortázar es la película de un lentísimo cineasta (¿Fassbinder, Rohmer?) que sólo eliminando en cada paso la opción impertinente por externa pudo fijar y volver visible a miradas externas y ajenas la intrínseca complejidad que se ha agolpado -en una excelente vuelta de la literatura de púberes- como un laberinto de los afectos sobre la cama de hospital y el apéndice de Paquito. La fractura ha producido su imagen nuevamente.

"Las armas secretas" (AR) había sido un intento anterior a "La señorita Cora". Anterior y, acaso por ello, más simple en sus propósitos. Es otro de los cuentos del desencuentro de la pareja amorosa. Las causas son oscuras, pero es visible que cada uno de ellos no sólo aporta sus ansias de formar pareja (quizá son demasiado ansiosos) sino sus traumas sexuales ingobernables. Finalmente se aclarará que los difusos temores que conducen -según sugiere el autor hacia el final- a una violación -por supuesto traumática- o a la muerte de ella a manos de él, se deben en gran medida a traumas de guerra.

-Es curioso -dice Pierre-. Nunca hemos hablado de los años de guerra.

-Cuanto menos se hable... -dice Michèle, rebañando el plato.

-Ya sé pero los recuerdos vuelven a veces. Para mí no fue tan malo, al fin y al cabo éramos niños entonces. Como unas vacaciones interminables, un absurdo total y casi divertido.

-Para mí no hubo vacaciones -dice Michèle-. Llovía todo el tiempo.

-¿Llovía?

(AR, pp 285-286)

Dar la situación anímica, hurgar en lo oculto, es, como siempre, la razón de la estratagema narrativa, de la perspectiva múltiple. No se trata de abarcar la psicología de todos los personajes (aparte de la pareja protagónica, están Roland y Babette, los

mejores amigos de ella, y Xavier, el amigo de él), sino la de Pierre exclusivamente. Recordemo el caso inverso ya revisado de "Las caras de la medalla": ahí el narrador buscaba el plural uni tario que los "casara", el nosotros rotundo. Aquí habrá los mu chos narradores para asediar la mente de uno solo, de Pierre, y a través suyo atestiguar la crisis violenta de esta pareja euro pea.

El narrador acude a todas las modalidades de la tercera per sona y aún a la primera para inscribirse en la cara interna de los temores y agresiones de Pierre al momento de relacionarse se xualmente con Michèle. Por supuesto que las situaciones de mayor desconcierto visible se reportan desde un narrador lejano que, al no comprender ni explicar el suceso psíquico, produce el esta do de confusión requerido. Conforme aumenta la tensión en la pa reja, el mismo narrador comprende que ha de deslizarse a cerca nias cada vez mayores. Con todo, no hay una progresión unívoca en la interiorización; más bien, un oscilamiento continuo. Todo esto son modalidades del mismo narrador en tercera persona, pero llegará el momento en que irrumpa la primera persona de Pierre: cuando su delirio explota. La oscilación de las modalidades de tercera persona tiene entonces, la máxima carga que puede sopor tar y se franquea el paso a la voz de Pierre. Hay por cierto, una puerta oscilante en el cuento, a la que el narrador coordina sus intervenciones. Es la inminencia del ingreso al orbe desconocido que produce los rechazos y las agresiones en la pareja que no sa be cómo amarse:

Oscila, la puerta oscila, la nadadora espera el disparo para zambullirse. El tiempo se esti ra como un pedazo de goma, entonces Pierre tiende los brazos y apresa a Michèle, se alza hasta ella y la besa profundamente, busca sus senos bajo la blusa, la oye gemir y también gi me besándola, ven, ven ahora, tratando de al zarla en vilo (hay quince peldaños y una puer ta a la derecha), oyendo la queja de Michèle, su protesta inútil, se endereza teniéndola en los brazos, incapaz de esperar más, ahora, en este mismo momento, de nada valdrá que quiera

aferrarse a la bola de vidrio al pasamanos (pero no hay ninguna bola de vidrio en el pasamanos), lo mismo ha de llevarla arriba y entonces como a una perra, todo él es un nudo de músculo, como la perra que es, para que aprenda, oh Michèle, oh mi amor, no llores así, no estés triste, amor mío, no me dejes caer de nuevo en ese pozo negro, cómo he podido pensar eso, no llores, Michèle.

(Ibid., pp 288-289)

La cita anterior muestra de manera ejemplar los vaivenes narrativos, que son eco de las oscilaciones emotivas del protagonista. Aunque de hecho hay tercera y primera persona narrando, es mejor hablar de un sólo narrador: aquel que se remite a Pierre (Michèle es vista a través suyo y no de manera independiente, otro tanto sucede con los amigos de la pareja). Es un narrador ligado a la psique de Pierre, y ligado a tal punto que cuando la desesperación erótica lo avasalla, el narrador está dentro de Pierre y desde ese ojo de buey de la tormenta hace su crónica. Sólo así se capta la figura de Pierre, su máxima exacerbación incontenida.

Esta elección del punto de vista oscilante y comprometido con el protagonista, crea en el texto el espacio para que ahí mismo se den las luchas de Pierre por contenerse, por comprender a su nueva pareja, tolerarla y ayudarla en su propia zona sexual oscura. Y también las oleadas desbordantes que lo aniquilan y lo llevan a acciones que no controla. La cita anterior es prueba de la existencia del espacio verbal como zona de lucha sexual. El texto es el lugar donde Pierre y Michèle enfrentan sus inseguridades profundas y sucumben ante ellas, ante las propias y las del otro cercano; la pareja del amor. El narrador, al proponerse escenificar la incapacidad de relacionarse de la pareja, retoma con fuerza la función de la lengua como conciencia. La más palpable manifestación de un cierto tipo de crisis en las relaciones amorosas actuales surge cuando el narrador cumple su labor de escritura, escenificación y análisis, al mismo tiempo, de la quiebra del amor; su discurso sofocado por la exacerbación de aquellos que no supieron armar la figura de la pareja en la cama.

El punto ciego de esta relación es la ternura. Pierre se impone el trato tierno a ella, pero no sostiene la nota y surge la violencia/violación a cada movimiento asediante: "...como la perra que es, para que aprenda, oh Michèle, oh mi amor, no llores así...". La ternura como polo opuesto y dialogante del sexo. Como el ingrediente que sana los temores que cada quien tiene al encontrarse, desnudamente, a solas con ese desconocido que es la mujer para el hombre y el hombre para la mujer. El sexo, se dice aquí, no se abre paso por sí mismo, es insuficiente, se requiere la calidez de la ternura. La ternura como una extraña zona oscura, pues tanto su descripción como su cometimiento dependen más del pulso y la intuición que de la conciencia clara. La ternura es el punto clave de la relación de pareja, contiene una parte sexual y es pórtico del sexo y, finalmente, consuma el verdadero acercamiento al otro. Pierre no tiene la clave de la ternura. La relación queda trunca y el sexo manifiesta su energía como agresión. El espacio anímico de la cita ha quedado desfasado, sólo se encuentran en el crimen sexual. La posesión del amor y el diálogo con el otro se suplantán por el suceso definitorio de la ruptura humana: el crimen.

El hecho de la ternura implica no sólo conflicto para los personajes, sino un delicado problema técnico para el narrador: ¿cómo ser tierno en un relato? ¿Cómo hacer que los personajes crucen frases casuales y actos representativos de lo tierno sin ser cursi? La ternura de la pareja, lo sabemos todos, es una figura del discurso del amor que nada más interesa a los protagonistas. Un tercero que escucha y presencia eso no participa del espacio emotivo donde el gesto es natural y digno. La intromisión es "a la mala", no se comparte el código ni los antecedentes; es inevitable que la mirada indiscreta remodele los hechos. Los escritores han de ser sutiles (delicados) para que ante el lector resulte verosímil algo que técnicamente es una escritura complicada y acosada. Usualmente conviene -después de una cierta descripción "lírica"- dejar a la boca de los propios personajes las frases de ternura casual. Ellos, por sí mismos,

han de dar las dos o tres pinceladas que den idea de la ternura total de la pareja.

Cortázar tiene, aquí, una dificultad extra: su cuento ha de crear el tono de la apetencia y necesidad de la ternura, pero ésta nunca acudirá. Será la crónica de la lucha de una pareja que sabe todo lo que importa conseguir el tono de la ternura, y que ni aun así (o menos así: a más conciencia, más tensión y más dificultad para actuar) lo obtiene. Cortázar se enfrenta al reto de producir el espacio, de frustrar la cita y de terminar el cuento con la dispersión del signo pánico.

Tal vez Cortázar no confía en sus personajes (así como ellos no se confían entre sí): no siempre deja la palabra a Pierre, y a Michele mucho menos. Incluso se advierte que cuando están a punto de producir gestos de la ternura y la afectividad, se corta la escena e interviene la tercera persona narrativa. Más bien, cruelmente, les deja la voz cuando se trata de que afloren las tensiones a la superficie verbal. El discurso se vuelve más terreno de "como la perra que es" que del "amor mío". Tal precisa crueldad del narrador en su regulación de las pulsiones de la pareja se entiende (aunque no deja de inquietar) ya que de todos modos los sucesos tienden a la zona de la tensión, al fracaso amoroso: Cortázar quiere hacer aquí (y hace) el cuento de una relación fallida, increíblemente violentada hacia el final sorpresivo y lógico. Es el cuento de las armas secretas, de las carencias secretas que determinan la muerte del amor en una aparentemente feliz y despreocupada pareja europea.

Hasta aquí todo lo que es trabajo narrativo ha salido bien librado de los complejos y confusos escollos que ha enfrentado para hacer el cuento de esta pareja. Creo que hay una torpeza en el relato sin propósito ni justificación literaria. Es la última escena. Se trata de la culminación, el crimen -violación o asesinato o ambos- que rompe con brutalidad el nudo de los cuerpos descantados que se han entregado mutuamente. Se acude con tino a

una emfebrecida tercera persona que con frases largas y subjeti
vas propicia la explosión de la zona oscura a causa de las armas
 secretas: es el final de las oscilaciones. La puerta se ha abierto
 al crimen sobre Michèle. La sangre se ha derramado y ya no
 hay, literalmente, nada que decir. Y el "oscuro" sigue en pie:
 por su parte, ellos nunca aclararon ni dominaron sus traumas y,
 por la nuestra, nosotros nunca sabremos qué pasó ahí, en la alco
ba. La ambigüedad como único rótulo para los laberintos no desci
frados. Pero Cortázar no supo detener la pluma y su narrador
 siguió andando otra página por ahí. Describe en una lejana terce
ra persona la tardía llegada de los amigos Roland y Babette,
 el momento en que llegan en coche a la casa donde "algo" ya ha
 sucedido. Aunque por principio podría evocar el final anticlimáti
co de La metamorfosis después de la muerte de Gregorio Samsa
 y la familia recuperando su rutina, en este caso el narrador no
 produce ninguna situación nueva sobre el caso (ya ni como epilogo
 hay nada que hacer o decir). Sólo se aclara que Michele padece
 conflictos sexuales porque de chica fue violada por un joven
 nazi parecido a Pierre... La "explicación", a estas alturas, es
 ociosa y constituye una rémora: ¿qué nos importa ya el parecido
 entre los dos rubios que han acosado a la bella Michèle si esta
 mos ya mucho más involucrados en su zona oscura y nada nos aña
 de encontrar el motivo -por muy traumático que sea- externo que
 la ha llevado al centro de su laberinto? La revelación, pues,
 al "salirse de tono" y de nivel, se lee como un golpe efectista
 insostenible... los ingenuos amigos llegando tarde al lugar del
 crimen. A lo mejor lo que ha pasado es que así como los personajes
 no se tienen confianza entre sí, el narrador también desconfi
a y por ello vuelve a contar lo ya dicho. Pero si la primera
 desconfianza ha sido aprovechada para escribir un tenso, angusti
ado relato del desencuentro amoroso, la segunda se ha ido al
 polo opuesto y constituye una de las manchas más notables en la
 calidad de la trayectoria de Cortázar, el escritor.

En "Deshoras" (DE) hay otra fórmula para usar varios narradores

y personas gramaticales. Se acerca más a "Las armas secretas" que a "La señorita Cora"; éste, en realidad, es un caso aislado en su extremo manejo de la mayoría de personajes como narradores. En efecto, como deja constancia esta revisión, las preferencias y necesidades de Cortázar van más por el asedio múltiple de un so lo sujeto que por el caleidoscopio de los muchos personajes.

En el pueblo, argentino por supuesto, de Bánfield un niño llamado Anibal estuvo enamorado ("many and many years ago", como Cortázar mismo diría citando el poema nostálgico de Poe en otro cuento del mismo volumen) de Sara, la hermana mayor de Doro, su gran amigo de la infancia. El enamoramiento lo evoca Anibal lui môme; p ro él desecha la manida nostalgia de amores de provincia contados desde la trampa abierta del yo sentimentaloides y chabacano. Hay un Anibal adulto que en propia voz declara el propósi to de lo que va a escribir, llevado "de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera". Entonces, desde el segundo párrafo, altera la persona narrativa, asumiendo que en verdad se trata de otro; edad, aficiones y visión del mundo son distintas y ajenas entre ambos. Es el propósito narrativo de que la propia escritura memoriosa siga de cerca al otro que uno fue y poner los propios pasos en las huellas de uno; se trata -aquí sí como en "La señorita Cora"- de recuperar el momento en que el niño descu bre el erotismo. La memoria analítica realiza su acción, inevitablemente, a deshoras.

Sin borrar las huellas, con el propósito de que la escritu ra escenifique, además de cumplir sus propios mecanismos, se muestran los pasos de la ecuación escritura=evocación. El cuento arranca en la primera persona inequívoca de Anibal adulto. Pronto llega el segundo momento: se pretende mirar verosimilmente la historia desde los ojos de los seres involucrados. El yo adulto desaparece para que surja ese mundo ("The past is a foreign country. They do things differently there." -Nos recuerda Pache co citando a L.P. Hartley -The Go-Between- en el epígrafe de

Las batallas en el desierto.) La escenificación del pasado acontece gracias a una tercera persona (escrita por Anibal, sagaz escritor) que ha sabido no estorbar los hechos y servirlos con la pluma. Es curioso como Cortázar acata de nuevo -por la vía de la paradoja, pareciera- el único mandamiento que le importó del "Decálogo del perfecto cuentista" de Quiroga: "Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, del que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento." Cortázar lo lleva aquí a tal extremo que retuerce el mandamiento: el cuento nace del protagonista, la escritura del autor provoca esa situación; pero en ese punto, "retroceder" a la tercera persona es el modo por el que la literatura, barthesianamente, manifieste en su esencia el paso de la vida a la literatura como glorificación.

El tercer y último paso de este plan de enajenarse de sí para internarse en el otro que fue -y es- uno mismo consiste en el retorno a la sede original de la primera persona, con el bagaje a cuestas de aquella época. Una visita a la propia "caverna del tesoro", culpa feliz de aquel que se autosaquea. Los mecanismos literarios que operan en cada una de las tres etapas de escritura, y en los dos pasos de tránsito, son ideados y puestos en marcha con ingenio y precisión. El escritor busca que sus personajes se encuentren consigo mismos por su propia escritura; que el hombre recupere su identidad olvidada. Y que tal operación constituya el suceso literario... "No de otro modo se obtiene la vida en el cuento."

Es de máximo interés -y de necesidad intrínseca- el montaje de dos discursos confluentes en "Deshoras". El objetivo es contar la historia de un romance de la infancia (nuevo capítulo disperso de la educación sentimental cortazariana) y la de un escritor que se evoca a sí mismo. En ambos casos, Anibal persiguiendo su vida con sus palabras, creándola por este medio. El laborioso andamiaje tiene sus resultados: Anibal adulto llega a ver, en sus páginas, al niño enamorado de Sara. Escena de tantas idas y vueltas

del aparato verbal, del ir y venir ficticios de los tiempos y las personas narrativas; con todo, el momento es un arribo afortunado a ese lejano país: infancia, literatura, vida vivida:

Pero de noche era triste y a la vez tan hermoso, solo en su cuarto antes de dormirse se decía que Sara no estaba ahí, que nunca entraría a verlo ni sano ni enfermo, justo a esa hora en que él la sentía tan cerca, la miraba con los ojos cerrados sin que la voz de Doro o los gritos de los otros chicos se mezclaran con esa presencia de Sara sola ahí para él, junto a él, y el llanto volvía como un deseo de entrega, de ser Doro en las manos de Sara, de que el pelo de Sara le rozara la frente y su voz le dijera buenas noches, que Sara la subiera la sábana antes de irse.

(DE, p 105)

Juego de las personas y los tiempos desplazados dentro del mismo Anibal, relacionado al juego de los afectos desplazados: la joven mujer adulta como inequívoca figura maternal erotizada por haberse transferido de la madre a Sara, y obtenerla como Imaginario por moverse al papel -partiendo del de hijo- de hermano menor, es decir ser el amigo Doro. Llega un momento en que las voces se alcanzan, con lo que se marca el tercer tiempo del relato. El Anibal niño ha crecido y ha abandonado el lejano país, Bánfield, de la infancia. Es el momento, en el café, que las manos se toman... "-...Y ahora sí otro whisky, ahora que los dos somos grandes." Las cuartillas del narrador arriban a otro territorio y otro tiempo desconcertantes, rotundos: el presente. Presente que es vuelta a deshoras al viejo asunto nunca cancelado. Para ello se ha permitido un discurso indirecto libre que une las dos voces de Anibal -siempre deseante- en el punto exacto de la repersonalización:

Se lo decía con una voz lisa y monótona, amontonando momentos y episodios pero todo era lo mismo, me enamoré tanto de vos, me enamoré tanto y no te lo podía decir, vos venías de noche y me cuidabas, vos eras la mamá joven que yo no tenía, vos me tomabas la temperatura y me acariciabas para que me durmiera, vos nos das el café con leche en el patio, te acordás,

vos nos retabas cuando hacíamos pavadas, yo hubiera querido que me hablaras solamente a mí de tantas cosas pero me mirabas desde tan arriba, me sonreías desde tan lejos, había un inmenso vidrio entre los dos y vos no podías hacer nada para romperlo, por eso de noche yo te llamaba y vos venías a cuidarme, a estar conmigo, a quererme como yo te quería, acariciándome la cabeza (...)

(Ibid., p 115)

El encuentro de los dos Anibales se consuma cuando ella al fin lo mira (él le ha reclamado que, en la época de Bánfield, "me mirabas desnudo como a un chico que era y no te importaba nada de mí, ni siquiera me veías porque solamente veías a un chico..."). El niño ha desaparecido y Sara puede contemplar la misma sensibilidad tierna y excesiva; al encontrarlo, en ese café de Buenos Aires -después de que ella ha pasado por un matrimonio insatisfactorio y que para el niño Anibal fuera una muralla infranqueable-, ella permite que él se encuentre a sí mismo. Las palabras se encuentran: los dos personajes narrativos regresan a su unidad; a punto termina (aunque no sabemos nada de fracturas futuras) el esquizofrénico desdoblamiento. Al fin, en el terreno doble/unitario de las palabras y los hechos, se instaura la presencia, el presente, de Anibal. Y ello ha sucedido por la mirada amorosa de Sara.

El movimiento narrativo de despersonalización y repersonalización indica que Anibal es consciente (y no sólo el autor) de tener extraviada y olvidada la pubertad (Bánfield/Sara/el Anibal de pantalones cortos y enorme timidez). Lo perdido, aquello de lo que se es ajeno, se relata consecuentemente en tercera persona: un narrador que mira desde fuera al niño extraviado. Y por eso una modalidad cercana -con- de la tercera persona: mirar acercándose al niño que uno fue... Yo es un otro. Cuando la escritura resume y reúne a los dos Anibales, no sólo significa que el relato está en el episodio en que el niño ha crecido y comparte el segundo whisky, también dice que Anibal está a punto de recon

quistar su pubertad en el momento real y simbólico en que sus ma nos tomen y abracen a Sara... "las palabras habían vuelto a lle narse de vida", dice, hacia el final, este esforzado miembro de las huestes proustianas.

KAVAFIS,
Poemas completos.

Descos

Los deseos que pasaron sin ser realizados,
sin haber obtenido una de esas noches de placer
o una de sus luminosas mañanas,
se asemejan a bellos cadáveres
que no han conocido la vejez,
y se han colocado en un magnífico mausoleo,
con la frente ceñida de rosas
y los pies de jazmines.

Pero el retorno es, verdadera, velardianamente, maléfico. Anibal recupera al niño junto con el adulto con obligaciones ru tinarias de trabajo y con la esposa. Ha encontrado a Sara-por- azar en una fractura del orden habitual. A través de esa fisura, se revela la imagen final de Anibal: no el púber sino el adulto que sólo puede tener un affaire casual con Sara, con la vieja emotividad tan valerosa. A deshoras, con la marca insoslayable del tiempo contrario, ciertamente, "las palabras habían vuelto a llenarse de vida" pero no sólo de vida henchida sino de la má cula del transcurso del tiempo. Esa mancha se graba en la escri tura, la viola y cancela -ya para siempre- el regreso al país perdido. La frase jubilosa tiene un final gramatical que la con tradice con dolor. La cito íntegra; es el final del cuento:

las palabras habían vuelto a llenarse de vida y aunque mentían, aunque nada era cierto, había seguido escribiéndolas porque nombraban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso se se quir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme reco nocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, llegar hasta su mano y besarla, escuchar su voz y verle el pelo azo tándole los hombros, irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando de sábanas

y caricias, pero cómo seguir ya, cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos en seguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte. (Ibid., pp 117-118)

Amargo final, semejante al de "El otro cielo"; la última imagen encontrada, recuperada, propiciada por la escritura inherente al relato es la del autor diciendo que no se puede volver a la "caverna del tesoro". Que sólo un accidente nos enfrenta rotundamente con la conciencia de estar casado con una mujer anodina y que ya no se puede soñar ni imaginar lo que sería la vida con esa Sara, musa de la pubertad auténtica... entonces los fantaseos, las "Historias que me cuento", siempre un poco eróticas y autocomplacientes, siempre -por el rigor de la escritura- traidoras de la fácil complacencia para lanzarlo con fuerza a la resaca del retorno maléfico, todo lo que se pierde cuando se está del otro lado de "los trágicos, efímeros amores de adolescente" (Faulkner).

ONETTI, "Bienvenido Bob".

Pensando minucioso y plácido (el narrador, cuyo nombre rencoroso de aquel que fuera el hermoso Bob, hoy Roberto) en todo eso frente al hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una gorda mujer a quien nombra "mieseñora"; el hombre que se pasa estos largos domingos hundido en el asiento del café, examinando diarios y jugando a las carreras por teléfono.

Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres. Nadie se arrobó de amor como yo lo hago ante sus fugaces sobresaltos, los proyectos sin convicción que un destruido y lejano Bob le dicta algunas veces y que sólo sirven para que mida con exactitud hasta dónde está emporcado para siempre.

"Segunda vez" (AL) se escribe con un uso mesurado y alterno de dos personas narrativas. Es el caso de una ficción política cercana a la realidad argentina de personas desaparecidas por razones no aclaradas. El proceso es simple: se lanza una convocatoria en Buenos Aires, las personas interesadas acuden, dan sus datos y son requeridas a una segunda cita días después. Tal es la "Segunda vez" que van a la oficina, y ya nunca se sabe nada de ellos. El autor contra el relato en la sala de espera donde varias personas, entre ellas María Elena, la protagonista, aguardan su turno. La sala provee un primer suspense: ellos no saben qué pasará ahí en concreto y hay el nerviosismo propio de la situación. La otra parte extensa del relato sucede cuando María Elena al fin traspone el umbral. Está inquieta, muy inquieta. Con nerviosismo contenido llena su solicitud: no ha visto salir a Carlos, el muchacho que entró antes que ella, él es el único que iba ahí en su segundo llamado.

De esta manera, se acoplan las dos escenas básicas: la de la sala de espera entre los desconocidos que se cruzan algunas frases recelosas y la del llenado de solicitud por parte de María Elena, última del grupo. Es un ejercicio contenido y en tono menor por el que todo es especular: desde el cuestionario al que son sometidos, los interrogantes que para sí se hacen en la sala de espera, los que se animan a hacerle al vecino, hasta la extraña desaparición (ahora Gentleman Vanishes) de Carlos... las especulaciones se cargan hasta llegar a la última adivinanza: la suerte de Carlos será la mía.

A este lineal y pulcro crescendo del suspense como base de un cuento de terror policiaco, contribuye la limpia intervención de dos narradores. El relato empieza con una primera persona plural por la que uno de los agentes clandestinos habla de su rutina. El lenguaje coloquial de compadritos abre lo suficiente la rendija como para que el lector descifre el "trabajo" que hacen: esperan "fumando despacio" pues hay "tiempo para los cafecitos y los pronósticos del domingo" entre uno y otro servicio. La

tensión, la amenaza se crea desde el párrafo inicial, el lector sabe que algo ominoso acecha a los incautos personajes. Entonces, a medio párrafo, el agente suspende su plática desenfadada y cínica y entra María Elena a la trampa: el narrador cambia, con un golpe seco, a la tercera persona. De ahí en adelante habrá una oscilación entre la modalidad con y la falsa tercera persona. Esta postura da el tono de exacerbación creciente de la muchacha: la falsa tercera persona es su discurso afiebrado a través de la delgada retícula del narrador empático. Concordando con la primera fractura, el discurso se vuelve a interrumpir hacia el final. Vuelve a hablar el agente que la mira salir y que ya está aguardando la "Segunda vez" de María Elena. De hecho, el agente, al ser el narrador que abre y cierra el relato, la está ya atrapando: su acto verbal anuncia que ella nada puede hacer, "está en la mira", como se ha de decir entre esa gente, le han echado el guante y con ella a la paz y al orden justo de las calles argentinas:

Antes de irse (había esperado un rato, pero ya no podía seguir así) pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana.

(AL, p 47)

"La barca, o nueva visita a Venecia" (AL) se plantea formalmente como un relato hecho por una tercera persona con el protagonista, contrapunteado por las opiniones de dos seres de diverso signo: el autor -también en primera persona- desde su atalaya de la nota inicial y, en la misma persona, la amiga de la protagonista, quien va intercalando sobre la marcha ciertas observaciones insidiosas. Tres voces de tres sujetos por completo diferentes atestiguan las vacaciones italianas de Valentina, la protagonista tan

acechada por sus narradores-amigos como por los galanes italia-
nos.

El cuento arranca con un aviso en letras itálicas donde una primera persona dice haber escrito "La barca" hace 22 años, que es malo pero le gusta. "Ahora" -dice la voz desde un vagaroso presente de la escritura- no se tratará del recurso usual de los escritores, intervenir quirúrgicamente el viejo manuscrito y reelaborarlo; se elige otro vericuetto retórico: "dejarlo tal como na
ció, y mostrar al mismo tiempo lo que ahora alcanzo a ver en él. Es entonces que Dora entra en escena."

Así, la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original que, aparte de co
rrecciones de puro detalle y la eliminación de breves pasajes repetitivos, es el mismo que es
cribí a mano en la Pensione dei Dogi en 1954. El lector encontrará en él todo lo que me pare
ce malo como escritura y a Dora malo como conte
nido, y que quizá, una vez más, sea el efecto recíproco de una misma causa...

(AL, p 92)

Las vacaciones de Valentina por Italia resumen en pleno un cuento de insatisfacciones: Valentina, la montevideana divorciada y ansiosa de vivir "algo", queda insatisfecha después de los proverbiales encuentros eróticos para turistas; Dora, su room-
mate, no se conforma con lo que la amiga hace y decide con los italianos (ni con ella) ni tampoco con el reporte original del caso, y el Cortázar de los 22 años después tampoco está a gusto con lo que ha engendrado -turista que entretiene el ocio y se enfrenta a sus carencias por la escritura- en, precisamente, otra pensión de paso italiana... Pero a los tres insatisfechos les gusta eso que es malo o insípido o sobrado y por eso se visita Venecia de nuevo. Es el reto de cambiar el viejo aparato verbal inadecuado por otro más eficaz, pero sin que el primero se ex
tinga.

El primer pacto a que apela el texto implica una mise en

abime y una aceptación de la ambigüedad en pleno. Hemos de creer al pie de la letra al narrador inicial cuando dice que se trata de un texto vuelto a elaborar a la vuelta de 22 años; que la versión original está a la vista y es, para colmo, el sustento de la trama entera: un caso pues en que el texto definitivo está inscrito sobre sí mismo y es suma de inscripciones sobre ciertos sucesos ficticios ubicados -inscritos, nuevamente- en una Italia ex profeso falsa y para turistas.

Nada nos cuesta participar en ese pacto no por fuerza cie^gto. Hay señas que podemos interpretar como apoyo a la posibilidad de que las cosas sean así. Ya en eso, se detecta una incapacidad del primer Cortázar por trabajar con consistencia y fineza las aristas y refracciones de esta piedra veneciana. Hay escenas, como la alegoría del balcón con golondrina muerta y el diálogo fogzado entre Adriano y Valentina de las páginas 105 y 106 que deben ser tachadas para que el texto no se caiga con el peso de tanta cursilería de un romanticismo tardío y amelcochado. Uno ve que el primer narrador había ingeniado (o se había topado con) un buen relato, pero se necesitaba un fuerte trabajo de "edición" que explotara el material. Esa es la tarea visible de la amiga Dora como narradora intercalada de tanto en tanto.

Pero hay otra posibilidad de lectura -igualmente fértil-: el cuento se escribe por primera y única vez en los setentas, concebido con un forzoso pasado de escritura imperfecta y burda en inventadas sesiones en la Pensione dei Dogi. Todo esto da tanta espesura al relato, que bien pudo idearlo Cortázar a sangre fría. Sobre decir, ahora que él ha muerto, que para lo que yo propongo no importa hurgar en correspondencias personales ni diarios de escritura, si es que los hay: tenemos un cuento llamado "La barca, o nueva visita a Venecia" para el que las dos hipótesis de lectura son válidas desde el texto literario en sí, y ambos senderos arrojan luces estimulantes sobre el curioso relato italiano. No importa, pues, en lo profundo, la parafernaria del cuento, éste se sostiene felizmente en la incertidumbre

verosímil apuntalada por las dos posibles génesis del texto: ninguna es cierta y exclusiva, ambas nutren al cuento. Ambas vías confieren una intensidad especial al hecho de la escritura: por un lado un Cortázar semejante al de Los premios (misma fecha, misma emotividad del recién desembarcado en Europa) exorcizando en una pensión cualquiera su desazón de forastero mediante la historia de la montevideana divorciada y ávida de nuevos anclajes amorosos, y produciendo con ello un relato que "me gusta, y es tan malo" acaso por la visceralidad que lo engendra (habría de transcurrir el tiempo de la herida fresca para que la letra se inscribiera más puntualmente en la carne viva de aquella desolación del Cortázar de los cincuentas)... o, como segunda imagen del autor, un escritor profesional que miente, que tiene que mentir, al lector y le inventa la anécdota levemente bohemia de la pensión solitaria y un borrador olvidado "y un paquete de viejos papeles" para que el pórtico de la escritura cobre mayor presencia y la historia de Valentina gravite y se abisme desde antes de la primera línea "efectiva" de su cuento. He ahí el poder y la posición de poder de estos aparentemente inocuos seis parrafitos de presentación. Por eso yo le estoy buscando tres pies al gato, aunque tal vez no los tuviera y se trate de una mera nota de aviso.

Se descubre, tan pronto como se ingresa al laberinto abigmal del relato, que cada uno de los tres narradores tiene, adamás de su función inmediata o visible, otra que es invisible. Veamos. El narrador original: su tarea visible es (o fue: suyo es el pasado de la escritura) escribir e idear el texto; ser torpe en ello. Entonces, de modo invisible, él cumple el papel -a sabiendas- del villano de la obra. Si él hubiera sido eficaz, no se hubiera erigido el castillo retórico del cuento. Se "sacrifica", es un buen narrador malo. El narrador-autor, por su parte, cuenta la génesis a lo largo de 22 años del texto; esa es su tarea visible. La otra profunda consiste en posibilitar la mise en abíme entre el cuento de Valentina y la escritura en sí misma. Con Dora no hay una ecuación tan clara: ¿si su misión explicita

es corregir ciertas torpezas del primer modo del cuento, cuál será su labor implícita? La respuesta no es unívoca. Acaso ella se encarga de mostrar y desplegar al interior del relato las posibilidades abismales de reflexión: reflexión como acto de meditar sobre el viejo material y como, al hacerlo, duplicación de imágenes concebidas y activadas.

El relato se presenta como un largo pasillo en que cada narrador, por sus dos misiones, es un par de espejos enfrentados entre sí. Hay una primera imagen producida por cada par directo de especulaciones narrativas, pero el bulto total de las vacaciones de Valentina (y de la escritura de sus vacaciones) surge cuando los seis haces verbales se entrecruzan múltiplemente. Es en medio de ese pasillo de espejos venecianos que se pasean, como en el castillo de Marienbad que nos presentan l'année dernière Robbe-Grillet y Resnais, los personajes: Valentina de vacaciones, sus ansias y amores asfixiados. En ese pasillo insólito o verosímil espacio intersticial del aparato o edificio óptico que es el juego narrativo, viven los personajes, se aman y asedian entre susurros y gesticulaciones contenidas. El cuento, este cuento, como un extraño juguete formado por una recámara de espejos en cuyo interior mínimas criaturas humanas trazan los signos de su erosión erótica; un juguete imposible fuera de la imaginaria literaria, ciertamente; monstruoso por lo que en su interior se agita y se expresa (de quoi il s'agit, literalmente).

En ese juego de miradas que narran, la contraposición entre el narrador original y Dora plantea, en efecto, un conflicto de moral amorosa. Dentro del juguete especular que se ha inventado Cortázar en su posible Pensione dei Dogi, están las criaturas humanas improvisando su respuesta ante el imperativo erótico, produciendo a como van pudiendo su figura de moral amorosa. Ahí, Dora es la punta más conflictiva. Ella va más allá de corregir técnicas narrativas de su predecesor. Ella se preocupa, sobre todo, por corregir la interpretación del suceso Valentina. Es por ella que se vuelven intolerablemente cursis ciertas escenas o

finales de escena, y es por ella que se vuelve insostenible la farsa de las turistas atolondradas de vacaciones frívolas por Italia. Ella ejerce un conjunto de mecanismos de exégesis y re-sarcimiento fundamentados en la ironía. Es irónica o sarcástica en sus comentarios sobre la esquivada e histérica conducta de la amiga; también es acremente irónica con las ingenuidades del primer narrador. Y hay una eironeia, una distancia crítica que ella aporta al espacio textual. Distanciamiento que equivale a los supuestos 22 años que median o separan a ambas versiones del relato. Casi extrañamente, alejarse (por medio de todos esos años y de la ironía de Dora) arrojará aquí una luz más profunda sobre el cuento... aunque en realidad no es que el otro narrador estuviera "demasiado cerca" -eso nunca pasa en Cortázar- sino que eran el narrador y la cercanía equivocados. Cuando Dora se aleja de la alharaca itinerante de las turistas, surge la voz baja como para que ella lance su interpretación de por qué hay tanta insatisfacción amorosa en Valentina; interpretación a primera vista "descabellada" y, aunque dicha en el tono pausado de la ironía, "escandalosa".

Dora introduce la posibilidad de un lesbianismo latente en su amiga. Para Dora, tal es la máxima torpeza del narrador original: no haber advertido el quid de Valentina como ser autorreprimido y obligado a la insatisfacción. Se propone una brecha, una fractura sexual como razón de la conducta histérica y conflictiva de la protagonista. Dora por su parte se deja ver, casi inequívocamente, como una lesbiana asumida, y su sospecha es la propuesta interpretativa que emite para que la conducta de la protagonista sea al fin comprensible -cosa que no ha logrado el primer narrador. Y en efecto, sobre este punto medular de la historia, una explicación -cualquiera- es necesaria: Dora no se conforma con el cuento turístico original (pero ojo: si ella advierte y propone algo extra es porque ese narrador lo había colocado en potencia, labor no despreciable de un buen escritor malo); busca adentrarse en Valentina a partir de la convivencia de las noches de hotel y del supuesto lesbianismo que también

las acercaría, y extrovierte el resultado de sus especulaciones, como todo buen narrador psicólogo.

El lector podrá no coincidir con la teoría lesbiana, como si estuviera ante un cuento detectivesco con varios finales, si multáneos o contradictorios, pero aún entonces habrá de admitir: 1) es una teoría viable; 2) si él se inconforma con lo que sugiere Dora y busca por otro lado, estará continuando el ejemplo de Dora, pues ella mostró cómo estar en desacuerdo con una interpretación de Valentina y hurgar por otros lados.

Pero la posibilidad lesbiana no es tan débil, aunque pudiera ser objetada como una proyección de lo que Dora quiere ver. Bien podría ser esta la causa de las insatisfacciones de Valentina, causa que ella misma se oculta y rechaza; origen del resto de sus rechazos y fallas eróticas con los galanes italianos, muchos latinos como los ha hecho ver el primer narrador. Y hasta este mismo narrador -aquel que la acompaña en sus andanzas- reprime el conflicto homosexual que ella ha arrojado al inconsciente y lo entierra bajo el rubro de las aventuras usuales que se pueden esperar de una joven divorciada de vacaciones por la bella Italia. El cuento, si seguimos la senda de Dora, se vuelve una escenificación de las represiones sociales que se vuelcan sobre las conductas ajenas a la heterosexualidad sancionada. Represiones que llegan a lo inconsciente (Valentina) y a la escritura (el narrador original que no ha querido ver nada de esto): ninguno de los dos sujetos involucrados ha querido ver qué sucede en realidad con el material que tienen entre las manos. Palpable escenificación de la escritura de la inconsciencia y de la escritura inconsciente. Por eso Cortázar regresa a Venecia uncido al carro o la barca, ahora, de Dora. Es ella quien acepta escribir el vacío sexual de Valentina y la trampa, vía el turismo cachondo, que el primer narrador instrumentó. Dora es aquí la inquisidora butoriana que arroja conciencia sobre el suceso literario.

llm. ¿Por qué le iba mal con los hombres? Mientras piensa como se la hace pensar, hay como la imagen de algo acorralado, sitiado: la verdad profunda, cercada por las mentiras de un conformismo irrenunciable. Pobrecita, pobrecita.

(Ibid., p 115)

El relato de Cortázar es la yuxtaposición furiosa, tal como sucede en nuestra sociedad, de ambas tendencias represivas y liberadoras. Un texto armado como el espacio donde comparece un conflicto no resuelto hasta ahora sobre las tendencias homosexuales que se ahogan y luchan a merced del peso del grupo social que penetra hasta la propia psique. Y en esto las otras interpretaciones no varían: tal vez la salida erótica para Valentina esté por el heterosexualismo, pero configurado este de una manera más satisfactoria que lo que ella ha conocido con los eventuales latin-lovers italianos (y, a lo mejor, que lo que su marido le significó en el pasado). Gracias al vicario que es Dora, Cortázar ha hecho un retorno victorioso a la escritura del complejo erótico. La escritura del cuento se ha constituido como el acontecimiento mismo, el estar siendo, de dichas fuerzas encontradas y autodestructivas. (Y si hacemos comparecer el resto de cuentos del autor ya aludidos en este estudio del Eros que no descifra su laberinto, tendremos la imagen -desapercibida- de un Cortázar enormemente atento y preocupado por las fracturas del amor, por el amor como una faena más aguerenciada con el fracaso que con el júbilo.)

¿Y si Dora se equivoca? No importa. Ya quedó mostrado en letra viva el conflicto lesbiánico a través de Valentina -aunque ella no lo sea-. Y ya quedó mostrada la sustancia oscura en la que habrá de hurgar para comprender su Eros entrampado... la algarabía del cuento turístico ha dado paso a un conflicto de moral amatoria. Para eso sirven las muchas voces en un solo cuento.

Pero intentemos hacer justicia al narrador original, no todo lo suyo será fallido. Con mayor ingenuidad, su visión del

mundo y su actitud erótica también son comprensibles y válidas. Sobre todo si las tomamos como parte de la mise en abîme narrativa; por lo pronto, la conducta erótica contrapuesta y encontrada a la de Dora. Desde el equilibrio que ofrece el narrador-autor en la nota inicial, nos podemos preguntar con parsimonia: ¿Por qué al leer el texto estamos tan tentados a irnos con Dora y abjurar de las "torpezas" del primer narrador? Descubrimos entonces que el gusto literario moderno (que no por fuerza la razón) está pronto a avalar la ambigüedad y complejidad (a menudo retorcidas) en las obras estéticas. Satisface más un sutil entramado de lesbianismos reprimidos (y ahora no estoy pidiendo que los desechemos por la borda de "La barca, o nuevo repudio a Venecia") que una llana historia de amores heterosexuales sin consecuencia. Eso, decimos, es "mejor". Mejor porque la figura trazada en el texto es más rica y ostenta un enhebrado más paciente y sofisticado; mejor porque entonces se abre el texto a la crítica de las represiones sociales hacia las diferencias sexuales. Complejidad en lo estético y apertura a lo múltiple en lo ético, son la base de la elección del gusto de nuestra época; sus razones de ser, en la fracción que éste se deja tener de razonable.

¿Pero qué hay si el mundo Valentina es más simple y el narrador no le está asfixiando ningún homosexualismo? Atendida en sí misma, sigue siendo verosímil la versión original (y para que una propuesta literaria sea, basta con que sea verosímil): Valentina es una turista recién divorciada, el que no esté en su mejor momento no implica necesariamente que sea una lesbiana autoignorada. Lo que más conviene a esta mujer en esa etapa precisa de su trayectoria interior son los encuentros eróticos sin gravamen. El cuento convoca y describe esa posibilidad, y también da espacio a la resaca de insatisfacción que, inevitablemente, conlleva esa elección o salida de paso.

A todo esto, es notable que Valentina nunca toma la palabra. Tal vez, si lo hiciera, se vulneraría la estructura de ambigüedad y múltiples interpretaciones. No es seguro, pero tal vez ella

sería el único sujeto capaz de, en su pequeño nivel de vacaciones italianas, lanzar su quijotesco yo sé quién soy y frenar el rehilete interpretativo. Esta multiplicidad donde todas las imágenes figuradas en el pasillo de espejos que es el cuento, se sostienen -una vez más- como el objetivo del autor. Simultáneamente se persiguen las presas de la complejidad como calidad estética y la ambigüedad como suspensión de los juicios éticos chatos y simplificadores. El abismo especulativo del relato manifiesta en su centro virtual la imagen global de Valentina acosada eróticamente y de lo que significa proponerse escribir un cuento que no la distorsione, que la inscriba en las vacaciones que signan su quiebra.

La explicación de la escritura da pie a un par de reflexiones que tocan al área no sólo de los personajes sino del autor, la responsabilidad que hay en ello, y la tarea del lector que se quiere consciente y consecuente. Primeramente, se recuerda aquí la gravedad de que el personaje sea aquello que el narrador (unido al autor en esto) ha configurado para sí como conducta moral (como moral del amor, en este caso). Son muy graves, por lo tanto, los errores en que el narrador caiga, sus desaciertos literarios deforman a la criatura humana y la modelan de otro modo. La ambigüedad ética por la que aquí -como en otros muchos relatos- se ha pronunciado el autor, sirve para enfrentar y hacer visible esa responsabilidad. Por su parte, el lector queda librado a reaccionar en el uso químico del término: es más posible que encare el cuento como un punto de decisión y tome una u otra opción (la turística, la lesbiana, la heterosexual del vacío interior) en lugar de equipararse al autor, en la otra punta del ovillo, y tomar la especulación en toda su multiplicidad. Así, el sentido de la elección de conducta amorosa, liga al lector con la ficción que ha leído; se friccionan mutuamente en el campo de la ética sexual.

What's in a name? El cuento también reflexiona sobre cómo el hecho de cambiar a un personaje sus motivaciones, identidad ética y conducta amorosa, producen otro personaje, y no una

visión distinta del mismo sujeto. Se llaman igual, pero son otros: otros de ese sí mismo que virtualmente, en el pasado cancelado pero cuyas huellas permanecen visibles, eran ellos. Y aquí el pasado (hace 22 años) no se refiere a ellos como sujetos humanos sino como personajes concebidos por uno u otro Julio Cortázar, con la brecha de 22 años. De este modo, desde este ángulo del espejo interpretativo que también ha de ser múltiple si quiere mirar el cuento, la voz de Dora no "corrige" los viejos errores del narrador original, sino que convoca otros seres nuevos articulando una figura distinta del discurso amoroso. Por eso es que la ambigüedad interpretativa es parte viva e inherente: distintas concepciones y elecciones caben válidamente sobre "Valentina" (y los demás) precisamente porque no hay una Valentina, amén de que cada una de éstas aporta sus escisiones interiores. Vistas así las dos Doras son atractivas: una es la lesbiana aguda y consciente del conflicto amoroso tal como se plantea en nuestros días y otra es la muchacha alegre y despreocupada llena de helados y tarjetas postales (lo que no por fuerza es la máxima abyección de la superficialidad). Los atributos externos compartidos permiten el misterio de dos que sean una.

Acaso todo lo que he hecho es sólo una forma, la mía y cada quien ve por sus ojos, de recorrer el pasillo de espejos de "La barca, o nueva visita a Venecia", otras formas habrá en esta inquietante pieza narrativa hecha desde y para la reflexión y la proyección: el cuento está hecho para caminarlo y volverlo a caminar aguzando la imaginación interpretativa cuando se instala uno en ese suceso literario en forma de barca veneciana.

"Nunca se sabrá cómo hay que contar esto", dice Cortázar en uno de sus relatos que es al mismo tiempo un cuento, un suceso humano y una reflexión obsesiva sobre el propio relato. Es "Las babas del diablo" (AR), el primer texto del autor que se propone sobre la marcha el análisis detallado de los mecanismos de escritura (Rayuela, en esta línea, vendría a publicarse cuatro años

después). "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto", donde esto señala a cualquiera de los casos anómalos que ocuparan a Cortázar a lo largo de treinta años de cuentista: "No describo nada, trato más bien de entender".

A estas alturas, la anécdota es harto conocida: "Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso". En la isla Saint-Louis descubre a una pareja (él es un adolescente cortazariano y ella una mujer madura), es una historia de seducción con un tercer hombre que es el gángster involucrado. Al tomar la foto, Michel propicia el espacio de desconcierto para que el muchacho huya. Días después, a solas, revela en su departamento el rollo fotográfico. Regresa con fuerza el clima emotivo de aquel domingo, Michel se compenetra con la situación y "grité terriblemente" porque ahora no podrá salvarlo; pero, mágicamente, el grito abre otro espacio favorable al adolescente -semejante al que instaura el clic de su cámara- y éste huye de nuevo.

El mecanismo narrativo activado por el propio fotógrafo parte de una razón contraria, de la incredulidad sobre lo visto y de la inseguridad consecuente sobre poder referirlo a terceros. Por ello todo el tiempo se batalla abiertamente con las palabras, se violentan la gramática y semántica usuales. Todo lo que es sistema lógico viene a contrapelo del hecho inverosímil que ha acontecido. Junto a la primera persona de Michel, el relato acu de de cuando en cuando a la óptica de la tercera persona. Se trata de enfriar un poco el delirio verbal que impulsa la escritura dominante. De refrenar de tanto en tanto la descripción delirante y el análisis exacerbado de la escritura. "Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea."

La tercera persona se asemejará a la de "Deshoras": un hombre con dos voces narrativas para descifrar un suceso que se ha

desplegado ante él con su magnífico misterio. Narrativa esquizo que pretende englobar el fenómeno por el expediente paradójico del desdoblamiento verbal: "(pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto)." Las intromisiones en tercera persona cumplen su cometido, pero se engloban finalmente en un solo flujo subjetivo que se golpea contra los hechos de la isla Saint-Louis que son frases desgobernadas: Roberto Michel regresando una y otra vez sobre la imagen vista aquel domingo, con tando(se)la para entenderla. De nuevo, la escritura como un incesante retorno al meollo del virtual suceso humano que ha acaecido.

Además, se va hilando a todo lo largo la alegoría de tomar fotos; de la fotografía como un arte equivalente al encuadre humano que propicia el cuento. Varios ensayos de Cortázar (citados en la paráfrasis de su teoría del cuento al inicio de este ensayo) insisten en las afinidades -brevedad, contención, fijeza- entre ambos oficios. Algo ha sucedido y Michel ha tenido que verlo con sus ojos a través de la Cóntax 1.1.2. "Michel sabía que el fotografo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa". La participación definitiva que él toma en el suceso se da por medio de su fotografía-cuento; se trata, pues, de la mirada que atisba y capta el sentido del suceso, de la descripción que desciende como una capa interpretativa sobre el supuesto suceso preverbal y de consumir la pertinencia de la operación estética que fija (fotográfica, narrativa ente) la imagen y la transminación de los terrenos por un desenlace surgido desde el espacio alterno de la concreción estética: el adolescente es liberado dos veces, siempre por Michel: primero por el clic fotográfico y luego por el grito lanzado a la foto-grito que es la explosión sin más del "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto" con el que se ha batallado a todo lo largo.

El relato es realmente múltiple en sus facetas. Hay otra alegoría de la escritura aparte de la fotografía: es la escritura de Michel como símbolo de los afanes de Cortázar (pues cier

tamente, y no como "mera literatura", aquí el autor avanza gracias a que hace explotar el propio camino narrativo que ya se ha conquistado). Algo ha sucedido y Michel se reconoce en el imperativo de contarlo. Ellos, los personajes, han vivido el suceso; él en cambio, está muerto: muerto en la medida que no ha sido parte de los sucesos -"ellos estaban vivos, moviéndose"-, pero en la medida que respira y contempla, es un muerto sin sosiego:

Entonces tengo que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo).

(AR, p 201)

La tensión de la escritura se comprende y radicaliza si se atiende que se trata de un escritor preocupado exclusivamente por sucesos anómalos y procurarse conscientemente y caso a caso un modelo singular de narrar. Por eso muchas veces se combina el suceso inquietante con la escritura experimental y arriesgada. Es patente que eran dos preocupaciones extremas del autor, que se contagiaban y alimentaban mutuamente. Dos modos que se apoyaban entre sí para inscribir las fracturas del orden moderno. Las frases, en este sentido, se cargan y explotan frente al lector: "en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad" / "Cerrando los ojos, si es que los cerré, puse en orden la escena". La técnica de la escritura sabedora de que no es otra cosa -por batallar con sucesos humanos confusos, por procurarle un sentido y una concreción estética- que una lucha incierta y profunda porque la literatura sea un hecho animado: "No de otro modo se obtiene la vida en el cuento."

La crisis del modo narrativo, y el descubrimiento de que ciertos cuentos conviene relatarlos desde un modelo narrativo en crisis, asumida en el "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto", provienen del conflicto sobre qué y cómo se percibe "esto". No hay un modo fluido de contar porque lo que está en declive es la percepción decimonónica de la realidad. El acto verbal significa y transmite esa resquebrajadura epistemológica que abarca todo el ancho del siglo XX. Por eso nunca se sabrá: en el viejo modo de ser del mundo estos sucesos no podían acontecer y para que ahora sucedan, las resquebrajaduras se multiplican en todos los niveles. Es la seducción anómala del adolescente por la mujer adulta al servicio del agazapado tercer hombre, y es en el tiempo suspendido de un domingo parisino que acontecerá un fenómeno propio del tiempo fractura que es nuestro siglo. La cartografía abismal que trazan los cuentos de Cortázar en horadación continua de la ciudad burguesa, produce, finalmente, un laberinto móvil donde los "sucesos" (reales, ficticios) se entreveran con el modo de percibirlos, con el modo de narrarlos y con el patrón ético que se les aplique. La obra del argentino se muestra, en lo que siento su imagen final, como una sutil trama enhebrada con las babas de Satanás. Cuentos como este dicen que hay que perderse en el laberinto para describirlo y descubrirlo. La cartografía de este ingeniero verbal es doblemente decepcionante del canon social: por un lado, se describe al grupo humano y su habitat desde, una a una, sus fallas y desequilibrios: por el otro, no se intenta una supuesta visión panorámica de la ciudad fracturada, sino que se levanta el mapa desde cualquiera de los puntos de la urbe vuelta laberinto inestable en que el "observador", desde lo bajo, pasea y mortifica sus extravíos.

Si en lo literario el peculiar entramado es suficiente -este es uno de los mejores cuentos del autor- para asir la escena central gracias a una compleja violencia sobre las formas lingüísticas y literarias usuales, ¿cuál es el saldo de lo humano? Pues bien que se está ante un moderno cuento moral, como dijera Eric Rohmer. Es el caso de una seducción que más violenta la psique

extremadamente sensible y de pendiente, suponemos, de un típico púber cortazariano. Se trata, tomando a cada sujeto involucrado y a cada fisgón involucrable como el tan hitchcockiano fotógrafo Roberto Michel, de actuar y sancionar, y no desde una improbable solidez fuera de lugar, sino desde una violenta crisis ética y gracias a ella. Se trata, este domingo de París suspendido infinitamente a lo largo de todo el siglo nuestro, de articular el discurso ético que nos corresponda y nos signifique con validez. Y de nuevo, pues, la moral amorosa que hemos de adivinar y rastrear desde el fondo de nuestras fallas como última presea humana que persigue el cuento. Y se trata de la pregunta incómoda, acaso irresoluble: ¿qué pesa más en los relatos de Cortázar: la densidad moral o la fascinación estética? Ante el "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto", ¿la angustia por lo desconcertante humano que se ha desplegado o la maravilla de proponerse relatar algo así de inusitado? La respuesta, por supuesto, no pertenecerá a las categorías excluyentes. En términos generales, no obstante, puede señalarse un trayecto moral en Cortázar. Con tres etapas delimitadas. 1) Una primera época que va de Bestiario a "El perseguidor" en la que predomina, como es bien visible, la fascinación estética. Es la primera actitud dominante (pero ni ahí habrá exclusividad), fruto de una postura solipsista. 2) A partir de "El perseguidor" y hasta "Reunión", es decir el tramo de Las armas secretas a Todos los fuegos el fuego, hay una intensificación en lo que importa el conflicto humano como meollo del relato. Es un primer estallido del hecho estético que busca ser un hecho ético. El cuento se ha vuelto el espacio donde se crean las condiciones para realizar una investigación y reflexión éticas de carácter multisubjetivo. Los relatos sacrifican la primacía de intentar una simetría estética, una limpia coherencia retórica "al modo clásico", para aceptar la violenta mancha del suceso humano dentro de un grupo reducido. Claramente, estos serán los cuentos morales de Cortázar. 3) Más adelante, la comunión alcanzada contra el solipsismo inicial se politiza. "Reunión" (TO) abre la brecha con su himno a la Cuba de Fidel. La búsqueda ética se abre a toda la colectividad. Una ética surgida de las fracturas no sólo anec

dóticamente políticas ("Grafitti", "Segunda vez") sino de todas las rupturas en la calle y el metro y los hoteles de veraneo; resquebrajaduras teñidas socialmente porque se trata de los conflictos de la segunda etapa, de carácter primordialmente inter-subjetivo, ahora aconteciendo en un relevante espacio público y colectivo de la ciudad en ruinas. Esta es la densidad política del tercer Cortázar: la articulación, en la crisis misma, de una ética comunitaria que se afana por soñar verazmente al hombre nuevo que él añorara en Rayuela.

Estas tres etapas, todas ellas intrínsecamente cortazarianas, avalan su "encuentro con la política" a raíz de Cuba, 1959, como algo concordante con su reloj interior. Hay una progresión en que su literatura sea espacio del hecho ético comunitario, sin que se afecte el edificio literario. He de insistir en que las tres etapas propuestas son abstracciones para ayudarnos a entender el caso Cortázar, y que en ese punto las propongo como líneas dominantes de época y no exclusivas. Así, cuentos de la primera, como "La banda", "Sobremesa" y hasta, bien mirados, "Casa tomada" y "Bestiario", tienen un fuerte sentido de alegoría política sobre la Argentina truncada en su evolución social y de modelos de poder. Y muchos relatos de la última etapa saben ser indagaciones morales del segundo momento, pues siempre tendrán vigencia esas cuestiones (cuentos como "Los pasos en las huellas", "Ahí pero dónde, cómo", "Segundo viaje"). Y siempre pervivirá "la fascinación estética", pero grullescamente, puesto que se trata de un escritor literario y no de un redactor de panfletos... por cierto que Cortázar intentó, en sentido estricto, un panfleto "experimental" que, aunque no es del todo exitoso, tampoco es una barrabazada: Fantomas contra los vampiros multinacionales. Siempre los cuentos morales y las fábulas políticas de Cortázar (acaso "Pesadillas" y "Grafitti" sean las mejores de estas últimas) están obligados a dejar que el hombre estético les de forma y existencia como literatura. Por lo que de tanto en tanto se dará preeminencia a la búsqueda artística de hermosas figuras narrativas —que sería muy ingenuo acusarlas de despolitizadas o solipsistas—,

como en mucho es el prodigioso caso de "Fin de etapa".

La conclusión más fértil es que Cortázar tuvo la capacidad para hacer que su literatura fuera la creación de un ámbito para la solidaridad humana. Que su pluma se nutriera, múltiplemente, de los tinteros de la ética, la política y la estética. El riesgo y las posibilidades de error se acrecentaron en la medida que creció la ambición porque la obra fuera un testimonio y una indagación suficiente del hombre y su conducta. Necesariamente, Cortázar acudió a una red verbal muy amplia, sutil y compleja para atrapar la imagen móvil del ser humano que se afana en nuestras calles. Tal fue su persecución proteica.

NARRADOR-AUTOR

Hay una voz que normalmente no se atiende al estudiar al narrador -¡y cuántas veces leer un relato es escuchar una voz!, la "potencia susurrada" de que habló Mallarmé-: es la voz del autor. Es estrictamente, se trata del autor implícito concebido por Wayne C. Booth: la imagen del "Julio Cortázar" que escribe, a través de cualquier variante de persona narrativa, el texto que leemos. Es la fisonomía que surge del texto que no sólo se postula a sí mismo sino que invita a que le supongamos el autor intrínseco que le corresponde. Fisonomía que, con las comillas por delante, recibe el nombre del que firma el texto: "Julio Cortázar". Y aparte de que esa voz se abre paso discreto a través de todas las voces narrativas con identidad propia (notoriamente, es el caso de los personajes-narradores, pero también de las terceras personas de cada cuento, precisus psicológica y narrativamente como para que sean "alguien" particularizado), ocasiones hay en que el autor implícito habla desde su propia máscara. El reconocimiento de esa voz (la que por ejemplo pone las dedicatorias inquietantes, como la que hemos visto, por ejemplo, en "Usted, se tendió a tu lado") es el propósito de este último capítulo. Que la voz de Julio Cortázar, con o sin comillas, haga eclosión en primerísima persona, consumando la trayectoria de intensificación humana, de densa carnalidad de la voz narrativa. Voz y eclosión que son parte de una obra literaria, verbal; no es la voz del señor Julio Cortázar muerto en febrero de 1984 y enterrado en Montparnasse lo que oiremos ni lo que buscamos.

En el mundo insólito que es la obra del argentino, hay un "Cortázar" que es imagen -refleja y autónoma a la vez- del autor real. Persona imaginaria que, espero, haya revelado en alguna medida este estudio: sus preocupaciones, posturas personales ante los conflictos humanos que él mismo detecta y plantea y vuelve literatura, su conducta ética y narrativa, sus intereses estéticos relacionados con un modo específico -intensamente humano-

de estar en el mundo, su búsqueda retórica por siempre involu-
crarse con el corazón del prójimo cercano, los personajes y hé-
roes secretos que su pluma va propiciando; en fin (y sin decir
"tan sólo" que no será poco) me he propuesto mirar al emisor ca-
lido de una obra literaria, concentrando la mirada en sus ochos
libros de cuento... Ese "Julio Cortázar" imagen vinculable a Ju-
lio Cortázar y, además, realidad definitiva de sí mismo.

Por cierto que al hablar del narrador-autor en las páginas
que siguen e inventariar sus apariciones, se da un giro cualita-
tivo a la búsqueda que hasta aquí se ha efectuado mediante esos
narradores que son mitad resonadores del emisor último y mitad
criaturas diferenciadas y autónomas: el estudio se coloca ahora
en un ángulo que revela otra modalidad de las inversiones del
sujeto que anda por ahí. Unir ambas visiones, trabajar la "con-
tinuidad de los parques" entre ambas partes, como aquí quiero
arriesgar, nos pondrá lo más cerca que jamás se puede estar de
la imagen global, verosímil, de "Julio Cortázar". Será el modo
con que estas páginas se consumen como crónica de una persecu-
ción de la "potencia susurrada" cuyas irradiaciones siguen en
activo aunque la fuente se haya apagado aquel domingo 12 de fe-
brero de 1984. Estas páginas quieren hacer, pues, la cartogra-
fía de un cuerpo celeste que nos seguirá iluminando y también
buscan ser el retrato hablado de alguien que siempre andará por
ahí.

Las dedicatorias: La forma más inmediata y escueta por la que
esa voz se apersona en el texto es la dedicatoria. ¿Quién dedi-
ca un cuento? (¿Y por qué la mayoría de los críticos desatien-
den tan "olímpicamente" este tipo de frases, de irrupciones del
autor en primera persona?) ¿Quién dice en "La banda", esa angus-
tiosa alegoría del clima argentino en el año 47: "A la memoria
de René Crevel, que murió por cosas así"? ¿Por qué los críticos
no se inquietan ante tal dedicatoria y no la revierten al inte-
rior del relato y a la figura humana del autor? Creo que debería

sistematizarse el estudio de las dedicatorias e indagar un poco qué le hacen al texto que "regalan". Cortázar, por su parte, tiene 14 cuentos (de 76) "enviados" o dedicados o "regalados", que de todo ello se trata. No será fatigoso empezar por poner aquí los catorce textos mínimos:

CUENTO	DEDICATORIA
1. "La banda"	A la memoria de René Crevel, que murió por cosas así.
2. "Torito"	A la memoria de don Jacinto Cúcaro que en las clases de pedagogía del Normal "Mariano Acosta", allá por el año 30, nos contaba las peleas de Suárez.
3. "Los buenos servicios"	A Marta Mosquera, que me habló en París de madame Francinet.
4. "El perseguidor"	In memoriam Ch. P.
5. "Instrucciones para John Howell"	A Peter Brook
6. "Las fases de Severo"	In memoriam Remedios Varo
7. "Usted se tendió a tu lado"	A G.H., que me contó esto con una gracia que no encontrará aquí.
8. "Reunión con un círculo rojo"	A Borges
9. "Las caras de la medalla"	A la que un día lo leeré, ya tarde como siempre.
10. "Alguien que anda por ahí"	A Esperanza Machado, pianista cubana.
11. "Orientación de los gatos"	A Juan Soriano
12. "Graffiti"	A Antoni Tàpies
13. "Anillo de Moebius"	In memoriam J.M. y R.A.
14. "Fin de etapa"	A Sheridan LeFanu, por ciertas casas. A Antoni Taulé, por ciertas mesas.

Es difícil no leer las dedicatorias como claves sugerentes que el autor coloca al principio (o al final, con truco, como la que va "A Borges") de su breve orbe ficticio que así se regala -al destinatario y a todos nosotros- y así nos llama, ambiguamente. Son señales que dicen para dónde habremos de encaminar la pesquisa y la lectura que busca descifrar. Se proponen, por el

sólo hecho de emitirse, como datos secretos, confidenciales. Otra forma de lo humano intrínseco ocupando el texto. Y es la carta de Poe colocada encima y enfrente de todo -justamente, como en el cuento del norteamericano, encima de todos los demás papeles manuscritos que están en un escritorio de trabajo y que rechazan las miradas externas al volverse jeroglíficos y caligrafías herméticas.

Acaso en todo ars dedicandi hay una incomodación del lector. Eso sucede en Cortázar; el breve texto -telegrama o envío o billete más que carta obsequiosa- se dirige a un individuo desconocido para el lector general (excepción: los artistas mencionados), y se constituye en un mensaje que oculta más que revela el nexo entre el dador y el receptor de la dedicatoria. Ignoramos, por supuesto, la historia tejida entre ambos. Asunto confidencial el de la dedicatoria. De tal intimidad está separado el lector del texto público que se ha comprado en una librería. No nos queda otra vía especulativa, si queremos que esas palabras nos "cuenten" en nuestra lectura, que suponer una historia íntima y más o menos biográfica de Cortázar.

Ante el acto público y en voz alta del cuento editado, la dedicatoria crea otro texto: un susurro, dos que se secretan con algo de disimulo y algo de insolencia ante nuestros ojos. Se asemejan, las dedicatorias privadas, a los cuchicheos que se cruzan los amigos de "Sobremesa"; oímos a medias, entendemos un poco, suponemos otro tanto, y todo se basa en traficar con un asunto confidencial. (A lo mejor la incomodidad de lo confidencial ambiguo -¿pues hasta dónde una dedicatoria de estas es "literatura" y hasta donde "vida"?- es lo que hace que los críticos no tomen este toro ni por el rabo.) Se está ante un signo esquivo, la dificultad descifratoria proviene menos de un trabado hermetismo que de la insuficiencia de datos que se proporcionan para entender la lengua exclusiva y excluyente de un mundo cuyos habitantes siguen siendo nada más los confidentes y protagonistas extraliterarios (existen esas personas en nuestro mundo). ¿Qué diablos po

demos hacer con ese "A Marta Mosquera, que me habló en París de madame Francinet"?

Algo hemos de hacer: Al mismo tiempo, el signo esquivo se coloca en un texto abierto, es su inscripción frontal. Con el algo que tenemos de la lengua secreta es posible, si no penetrar en el mundo confidencial, si acercarnos a un punto intelectual desde donde, como las muchachas del bungalow de "Historia con migalás", al registrar los movimientos extraños de ahí enfrente, nos formemos una interpretación que con suerte no será tan descabellada. Pero la dedicatoria tendrá, además y para nuestro bien, su gran parte de mentira literaria; ¿pues por qué habría de prirse un escritor de los enormes provechos retóricos inherentes a la sugestividad de las dedicatorias? Concordemos en que hay un París con una mujer que frecuenta los salones burgueses actuales y que ha estado en uno que es el referente "real" del de la tal madame Francinet, esa sirvienta maternal que participa en una mascarada funeraria de esa gran burguesía. Esto pide ser empalmado con la biografía de Julio Cortázar que llegó a París en los cincuentas. Así, el signo esquivo, fatalmente incompleto, nos hace señas para ofrecernos pistas a medias que hablan de la génesis del relato y que se inscriben como sus primeras palabras, como los cuernos del toro, del cuento. Es privilegio del crítico "entrarle" al satélite errante de las dedicatorias; continuar rastreando por aquí el filón fúnebre y nostálgico que recorre por lo hondo la obra de Cortázar. Esta gana de que tal filón se mantenga íntimo y hermético con frases que se suspenden antes de entregarse.

En Cortázar suena fuerte el carácter mortuorio, como si es cribir fuera convocar a los muertos, revivirlos o sepultarlos con palabras. Suplantarlos, en cualquier caso: son las cartas fingidas y las mentiras de sobremesa con que se oculta a mamá la muerte de su hijo en "La salud de los enfermos". Seis de las catorce dedicatorias son homenajes póstumos (in memoriam) en toda la línea: "La banda", "Torito", "El perseguidor", "Las fases de

Severo", "Anillo de Noebius", "Fin de etapa". Otras tres ("Los buenos servicios", "Usted se tendió a tu lado" y "Las caras de la medalla") tienen todo el olor del pasado cancelado, con un autor que se duele de esa pérdida. La escritura se vuelve el fracaso de la vida irrecuperable que desemboca en la pérdida grande de la muerte; ahí donde la literatura no es recuperación del botín sino testimonio de la batalla final. Una mujer leerá "Las caras de la medalla", historia de una pareja que no se consuma como tal, y lo hará "ya tarde como siempre". Literatura en vocación de volverse hacia su nada. Nueve de las catorce dedicatorias son festones de luto en la puerta del relato. Se entra a la casa del cuento con la sensación de la muerte irremediable.

Pero los cuentos son intensos, los personajes -lo hemos visto- luchan con furia en la red que los cibe. ¿Debemos adoptar una actitud escéptica pues sabemos desde otro nivel cuál será la inexistente recompensa a sus afanes? ¿Acaso no es el relato la revancha rabiosa de esas muertes? Tal vez de nuevo Proserpina esté siendo recuperada del Hades cada que los astros marcan el período de fertilizar las palabras. Entonces la vida de un simple Torito vuelve a germinar en el blanco ring, emergiendo desde los baños en el sótano del club deportivo de la calle Chacabuco, y lo hace para oír otra vez y siempre las consabidas fórmulas vacías pero solemnes del referee antes del campanazo inicial y fuera seconds...

No prevalecerá el pesimismo mortuorio a que parece invitar nos ambigualmente el tono de las dedicatorias de Cortázar. Mejor que el saldo de lectura sea un vaivén emotivo entre la muerte del suceso y la resurrección literaria; vaivén puesto que nunca habrá síntesis: la bella y densa experiencia de leer estos cuentos (y de leer cualquier obra, pues siempre se trata de reportar un caso humano, donde el artificio suplanta y usurpa) como una obra lograda y como un texto fallido; como una oración fúnebre y como un canto jubiloso.

Las cinco dedicatorias restantes son sendas menciones sin más a artistas contemporáneos. Peter Brook, Jacobo Borges, Juan Soriano, Antoni Tàpies y Esperanza Machado reciben, por la vía de la afinidad estética y emotiva, el regalo de un cuento de un escritor argentino que vive en París y con el que se corresponden. Con esto (además de los in memoriam a los artistas que menciona en otras dedicatorias) se enmarca el cuento y se crea la atmósfera. Se hace visible que el cuentista ha sido afectado por la obra de su colega cercano y convoca la existencia de un relato suyo que va en la órbita del otro artista. La confluencia que produce un suceso literario se declara desde el pórtico. Es casi inútil decir que los relatos no serán "ilustraciones" mecánicas de los artistas amigos y admirados por el autor. No hay el propósito de que las palabras "aclaren" nada al "verbalizarlo". El cuento es un eco con voz propia, un oscuro que saluda a otro oscuro y que se le regala con su densidad abierta: por eso está dedicado.

En este sentido, leer "Grafitti", la subversiva, surrealista aventura de hacer dibujos surrealistas en una ciudad apresada por los militares, es percibir (como en un eco autónomo) el entusiasmo y la gravedad lúdica de la obra de Tàpies. Al menos eso sintió Cortázar. Y como es un escritor, sus palabras comunican esa experiencia suya ante los dibujos del catalán. Lo mismo con el suceso teatral, totalmente digno de Peter Brook, que son las confusas "Instrucciones para John Howell". El cuento que va "A Borges" transmite verbalmente las atmósferas del pintor venezolano Jacobo Borges y lo que en ellas puede suceder si se rompe la suspensión temporal de sus cuadros. Cortázar aquí ha hecho una broma extra que va más allá de la jugarreta. Cuando la dedicatoria inicial dice "A Borges", uno piensa en Jorge Luis y se predispone en esa línea. Es una búsqueda que sola se decepciona. Y no se olvide que este es uno de los cuentos que se quiere regalar como acertijo al lector: no sabemos quién narra dirigiéndose en segunda persona a Jacobo ni cuál es la amenaza del restaurante Zagreb, ni adónde nos lleva el autor con tanto clima de misterio que se resuelve

de una guantada al final: los vampiros apoderándose de Jacobo y la inglesa que él quería salvar revelándose como la narradora que se conduce de su suerte... Guantada del último párrafo que culmina con la nota final que nos regresa a la dedicatoria: "Eg te relato se incluyó en el catálogo de una exposición del pintor venezolano Jacobo Borges." Todo ha sido una serie de persecuciones trampeadas donde todos (¿o alguien no?) hemos caído, para fortuna del hecho literario.

Es así como el signo esquivo de la dedicatoria (tanto los de sentido mortuario y nostálgico, como las remisiones a otros artistas) funciona integralmente en el cuento y lo desdobla. Se llena de sentido, aparte de la espesura que por sí misma tiene, la breve irrupción inicial de la primera voz del autor. La dedicatoria funciona como confidencial (existen esos seres, con esos nombres que "algo" han vivido con Cortázar que lo ha impulsado en su escritura), y la confidencia nos propone, ahora a todos, otra figura: el elusivo autor que nos hace sentir que anda por aquí, apareciendo y desapareciendo en un santiamén para decir, como nuevo oráculo, lean, entiendan. Hay una espesura humana: la dedicatoria sugiere que algo "real" y concreto sucedió en nuestro mundo de manera semejante o análoga a la que se contiene en el cuento. Nos quedamos del lado de acá del misterio: ¿cómo se dio la transmutación del suceso en literatura?; ¿cuánto bien nos haría saberlo -pues que nunca se descifra en la luz la génesis del arte-? Hay, ya, otra manera desplegada de asediar al escritor.

La máxima corporización del narrador-autor en el espacio de la dedicatoria sucede en un caso no señalado hasta aquí. Bestiario y Todos los fuegos el fuego son los dos libros de cuentos que Cortázar dedicó. El primero dice: "A Paco, que gustaba de mis relatos". Nada más -oh copretérito doloroso- se dirá del asunto. La voz, reservada, calla. Pero 23 años después (que tal vez se parecen a los 22 hipotéticos de "La barca, o nueva visita a Venecia") Cortázar suelta prenda: "Ahí pero dónde, cómo" tiene

un epígrafe y una cita-dedicatoria. Cito ambos textos:

Un cuadro de René Magritte representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título: Esto no es una pipa.

A Paco, que gustaba de mis relatos.
(Dedicatoria de Bestiario, 1951.)

"Ahí pero dónde, cómo" (OC) es uno de los textos más desgarrados y tensos de Cortázar. En él, éste se asume de cabo a rabo como autor-narrador. Es un escritor acosado, inexplicable y angustiosamente, por la presencia de su amigo muerto que se llamara Paco y que de alguna forma no está muerto. Ya se ha detectado aquí la profundidad del tema de la amistad en Cortázar, y la llaga que ahí significan los amigos muertos. Paco no está muerto. Esto no es una pipa. No, no. Más adelante veremos con cierta extensión este cuento. Por ahora hay que rescatar la fuerza de la dedicatoria. La primera que puso en su vida de escritor profesional, cuando vivía en la Argentina, regresa 23 años después y se impone. Se impone lo que pareciera dedicatoria fría y de trámite como la sustancia pesadillesca (pesadillas que son del Hades) de uno de sus mejores relatos y más comprometidos con la visceralidad de la escritura. Ahí, pero dónde, cómo, la dedicatoria ha conquistado su terreno, ha inventado su imperio descaradamente exigente, y el autor habrá de padecer el que su vida esté habitada por un necesitado e intransigente Paco (¿muertos son vampiros? Los griegos, como Ulises, en el Hades, los daban sangre a beber) que ha saltado desde una vieja dedicatoria y desde un antiguo recuerdo, olvido o "remordimiento en traje de noche" donde llevaba años latente. La dedicatoria como materia explícita y fundamental del cuento. Como rosebud de un mundo viejo que es recuperable, comprensible y exorcisable. El otro libro dedicado es, como ya dije, Todos los fuegos al fuego. No serán necesariamente la misma persona, pero los Pacos andan por ahí. Esta es la dedicatoria: "A Francisco Porrúa".

Notas y epígrafes: Las notas de autor y los epígrafes, es decir los textos iniciales o finales que el autor escribe admonitoriamente al margen del texto central, valen como otras tantas claves dejadas a la vera del relato; pistas maliciosas o solícitas que brindan su camino. Se orienta la lectura desde un nivel externo a la trama, mediante la irrupción personal del narrador-autor quien, por este conducto, nos avisará de algo o nos transmitirá un texto ajeno pero que viene al caso. Esos "comunicados" de último minuto incidirán sobre el texto y lo cortarán al sesgo, como parte de la operación global de la lectura. A lo largo de la obra de cuento de Cortázar hay diez notas. Las cito íntegras; salvo indicación en contrario, son notas iniciales.

CUENTO	NOTA
1. "Lejana"	<u>Diario de Alina Reyes</u>
2. "Cefalea"	Debemos a la doctora Margaret L. Tyler los imágenes más hermosas del presente relato. Su admirable poema, <u>Síntomas orientadores hacia los remedios del vértigo y cefaleas</u> , apareció en la revista "HOMEOPATIA" (publicada por Asociación Médica Homeopática Argentina), año XIV, no. 32, abril de 1946, p. 33 ss. Asimismo agradecemos a Ireneo Fernando Cruz el habernos iniciado, durante un viaje a San Juan, en el conocimiento de las manuscritas.
3. "Los pasos en las huellas"	Crónica algo tediosa, estilo de ejercicio más que ejercicio de estilo de un, digamos, Henry James que hubiera tomado mate en cualquier patio porteño de los años veinte.
4. "Ahí pero dónde, cómo"	Un cuadro de René Magritta representa una pipa que ocupa el centro de la tela. Al pie de la pintura su título: <u>Esto no es una pipa.</u>
5. "La barca, o nueva visita a Venecia"	<u>Véase la extensa nota inicial de seis párrafos con la que Cortázar "regresa" a Venecia y que ya desglosé en páginas anteriores.</u>
6. "Reunión con un círculo rojo"	<u>[Nota final:] Este relato se incluyó en el catálogo de una exposición del pintor venezolano Jacobo Borges.</u>
7. "Recortes de prensa"	<u>Aunque no creo necesario decirlo, el primer recorte es real y el segundo imaginario.</u>
8. "Clone"	<u>Véase la nota final de cuatro páginas que se constituye como el envez del relato.</u>

9. "Botella al mar" Epilogo a un cuento
10. "Sabarsa" Adán y raza, azar y nada. /Este palindroma puede ser de origen "popular", pero se adapta naturalmente al sentido del cuento que le sigue y a la actitud lúdica del autor./

Por su parte, y para que comparezcan de una vez, hay nueve epígrafes propiamente dichos y son los siguientes:

- | CUENTO | EPIGRAFE |
|---------------------------|---|
| 1. "Circo" | And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit.
DANTE GABRIEL ROSSETTI, <u>The Orchard Pit</u> |
| 2. "Sobremesa" | El tiempo, un niño que juega y mueve los peones.
HERACLITO, <u>fragmento 59</u> |
| 3. "El perseguidor" | Sé fiel hasta la muerte
Apocalipsis, 2, 10
O make me a mask
Dylan Thomas |
| 4. "La autopista del sur" | Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia... Come realtà, un ingorgo automobilistico impressiona ma non ci dice gran che.
ARRIGO BENEDETTI, "L'Espresso", Roma, 21/6/1964. |
| 5. "Reunión" | Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol, se dispone a acabar con dignidad su vida.
ERNESTO "CHE" GUEVARA, en <u>La sierra y el llano</u> , La Habana, 1961. |
| 6. "La señorita Cora" | We'll send your love to college, all for a year or two,
And then perhaps in time the boy will do for you
<u>The trees that grow so high</u>
(Canción folklórica inglesa.) |
| 7. "El otro cielo" | Ces yeux ne t'appartiennent pas... où les as-tu pris?
.....IV, 5.
/Y a medio cuento:/
Où sont-ils passés, les becs de gaz? Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour?
.....VI, 1. |

8. "Tango de vuelta" Le hasard meurtrier se drasse au coin de la première rue.
Au retour 1^hheure-couteau attend
MARCEL BELANGER, Nu et noir.
9. "Anillo de Moebius" Imposible explicarlo. Se iba apartando de aquella zona donde las cosas tienen forma fija y aristas, donde todo tiene un nombre sólido e inmutable. Cada vez ahondaba más en la región líquida, quieta e insondable donde se detenían las nieblas vagas y frescas como las de la madrugada.
CLARICE LISPECTOR, Cerca del corazón oscuro.

En cuanto a las notas, se observa que, según el canon, en cuadran al texto en el tono que dominará y, además, lo declaran como artilugio verbal. Todas las notas provienen de textos o al menos se presentan ficticiamente con esa investidura (cosa que normalmente no domina). El reporte "poético" de HOMEOPATIA y el cuadro de Magritte son dos claves que ofrece el narrador-autor desde su posición liminar, y esas claves -ahí se dice- provienen no de la realidad fáctica sino de hechos retóricos y culturales: un artículo médico, una pintura. Otras notas también señalan al cuento que estamos por leer como fenómeno de ficción: así, se avisa que se está ante un "estilo de ejercicio" a la Henry James, o ante el texto de una exposición plástica, o ante una verbalización paralela a una obra musical. Y haciendo un giro que envuelve al relato en sí mismo, se dice que es el diario de un personaje o la relaboración de un viejo borrador.

En todos los casos, pues, se explicita al relato como hecho literario, cultural, separándolo de un supuesto flujo indiscriminado entre los sucesos del mundo externo y la "transcripción" anecdótica e inmediata de ese mundo. El orbe ficticio se instaura plenamente desde la orilla inicial que se permite a sí mismo visitar y aprovechar el narrador-autor. Y una vez que las palabras han dicho que se trata de un juego de palabras, la declaración de principio ficticio se revierte sobre el propio material anecdótico tomado como la base de realidad: entonces el palindroma de "Satarsa" ("Adán y raza, azar y nada", al que seguirá "atar a la

"rata" en la primera oración) conduce como un latigazo a la delirante cacería de ratas gigantes en que arriesgan su vida los cazadores y sus familiares de Calagasta: El juego de palabras, la nota inicial que denuncia la ficcionalidad intrínseca, se ha revertido sobre la vida (ficticia) del relato y las ratas de papel dan tremendas dentelladas a Lozano, a su hijita mutilada por ellas y al resto de su gente. De la misma forma, la escritora de "Recortes de prensa" responde a la violencia anterior y previa al cuento de la Argentina militarizada (lo que se convoca y ocupa el espacio verbal por "el primer recorte [que] es real") con el acto delimitado como ficticio de matar al sádico explorero francés que tortura a su mujer. La ficción, así, toma su densidad.

Dos momentos, pues, en el ciclo que activan las notas: instaurar el orbe ficticio, revertir lo ficticio sobre la realidad asumida como tal en el propio relato. Mecanismo que se cumple en todos los casos, como si la literatura intangible de la breve nota mesmerizara la realidad y la hiciera seguir sus pasos. Y Jorge Fraga, en su "estilo de ejercicio", repite la trayectoria infame, borgeanamente infame, del oscuro modernista Claudio Romero. Procesos, precisamente, por los que los fantasmas, los muertos (los seres de la no-vida, como no-vida es el ámbito literario) ocupan y gobiernan el mundo "real" de lo anecdótico dentro del relato: he aquí los pasos de "la vida" imitando y siguiendo las huellas del "arte".

En general, si se revisan, los epígrafes cortazarianos cumplen el mismo proceso. Habrá que decir que, ahora sí, esa es la función más común del texto epigráfico: Cortázar no ha incurrido en propuestas experimentales o revitalizadoras; no le ha hecho falta, según parece, para lo que él pretendía del epígrafe dentro del complejo narrativo del cuento.

Un sólo caso sobresale: "La autopista del sur". La relación entre la breve nota del diario italiano y el cuento ideado a

partir de ésta, es antinómica; se trata de poner los pasos en el revés exacto de la trama que propone el texto liminar. El éxito del narrador interno consiste en saber contradecir al narrador-autor en el texto que éste ha impuesto como pórtico y como relato. Por supuesto que, en el subtexto, se intuye un acuerdo, más que una rivalidad: como si el primero le leyera ese recorte de prensa (y los recortes de prensa en Cortázar, desde estos botones densos de muestra hasta la extensión máxima de El libro de Manuel) a su colega para que éste -dueño de sus recursos- le respondiera por la vía irónica y creara, con ello, uno de los más famosos cuentos de un autor del que ambos son voces.

Con todo, y a pesar de que algo realmente humano ha pasado en este embotellamiento, el epígrafe de L'Espresso retorna, violento, en el desenlace después de la última torcedura irónica: "un ingorgo automobilístico impressiona ma nom ci dice gran che." Si el transcurso del embotellamiento ha desplegado el espacio humano para que acontezcan experiencias más allá de un embotellamiento ordinario, como la muerte, la desesperación, la rapiña, la exigida solidaridad para sobrevivir y el amor, el desenlace de esta crónica ficticia es -como tantas veces en que "la otredad" se abre más por accidente que por empuje empecinado del protagonista, dentro del marco cortazariano- la vuelta a la normalidad anodina, a "la realidad" tan pobre de imaginación y vitalidad. Tal como sucede con el espacio fractura y de excepción que es la cinta asfáltica a la entrada del pueblito de la película El salvaje de Laslo Benedek y protagonizada por Marlon Brando: después de que se han enseñoreado los sucesos extraordinarios que han sacado a flote la cara interna de cada individuo (ya sea "salvaje" o "civilizado"), la normalidad cicatriza la fractura y, ante el asfalto de nuevo vacío, cínicamente inocente, "aquí no ha pasado nada". Como los motociclistas, el protagonista del cuento de Cortázar, y su pareja fugaz y el resto de conductores, todos toman su vehículo y queda el inverosímil espacio vacío, in consecuente de la carretera.

Podría uno preguntarse, volviendo al tema general de los epígrafes de este autor, si es el epígrafe quien enmarca (y condiciona o determina) al relato o las cosas pasan al revés. Como en todos los buenos epígrafistas, hay un ir y venir entre el dictum oracular del breve texto y el flujo activo y extenso del relato propiamente dicho. El epígrafe señala por dónde se deciende a la fractura de que da amplia noticia y cabida el relato. Esa señal inicial, conservada fresca en "el descenso" de la lectura, regresa para bien conforme uno se adentra en la trama narrativa. El texto se integra como un espacio de interacción y reciprocidad entre dos discursos ubicados en diferentes niveles verbales. Hay, en Cortázar, una peculiar y enriquecedora polarización por la que se establecen puentes extraños y súbitos entre el cuento que él escribe y algo que proviene del exterior. Una suerte de empatía eléctrica muy cronopía por la que acuden a los puentes de ingreso de la ciudad cortazariana entidades tan disimboladas y desvinculadas entre sí como el "admirable poema" de HOMEOPATIA titulado "Síntomas orientadores hacia los remedios más comunes del vértigo y cefaleas", uno de los fragmentos de Heráclito de Efeso, el Che Guevara hablando de Jack London, el Apocalipsis y recortes de diarios de distintas ciudades del mundo. (A mí me ha sido inevitable resistirme a tal polarización y, en el escritorio del crítico también, se han conjuntado -previsiblemente para mis amigos- Lezama Lima, Conrad, Pessoa, Artaud, Hitchcock, Jake La Motta... Espero que la antena de yuxtaposiciones haya funcionado aquí también.)

Donde Borges (fértil huella omnipresente en Cortázar, siempre que se la sepa buscar) reconoce y asienta que "El hecho es que cada escritor crea a su precusores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de Betrachtung es menos precursor del Kakfa de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.", Cortázar detecta, mediante la máxima concentración o la plantadísima distracción, una constelación

sincrónica (y ya no diacrónica) de signos fenoménicos que acatan su empatía gracias a una especie de magnetismo anímico; así, los fenómenos en apariencia desvinculados y casuales se revelan como signos de un orden alterno y los signos se concatenan en una sin taxis infusa y relampagueante. Y ahí nace el cuento.

En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos ini ciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadena una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga -en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido- la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo di ferente en esencia y significación.

(Casilla de los Morelli, ed. cit. p 128)

El siguiente paso en la intromisión de la figura del autor en el interior de la trama del relato sucede cuando uno de los persona jes se deja identificar con la imagen del autor. Tal sucede en "Las fases de Severo" (OC) cuando uno de los personajes secunda rios que ha presenciado la serie extraña de ritos que conforman la enfermedad de Severo es apelado por el hijo de éste. Todos deambulan por la recámara del protagonista mientras éste padece sus "fases" y las exhibe frente a los amigos:

-¿No juegan más? -me preguntó el hijo de Se vero, cayéndose de sueño pero con la obstinaci ón de todos los pibes.

-No, ahora hay que ir a dormir -le dije-. Tu mamá te va a acostar, andate dentro que hace frío.

-Era un juego, ¿verdad, Julio?

-Sí, viejo, era un juego. Andá a dormir, ahora.

(OC, p 142)

No es nada más porque el personaje interpelado -el narrador- se llame como el autor: ese "Julio" contiene y resume la misma esencia cordial que hay en todos los narradores de este escritor; se reconoce el cómplice y cálido respeto por la enfermedad pianta da de Severo, la mirada lúdica que avala la intuición del niño... este narrador, con tales datos, no se individualiza sino que se vuelve el sujeto característico y común en el mundo de Cortázar... y ambos se llaman Julio. El narrador "Julio" funciona claramente como esos pararrayos cortazarianos para atraer criaturas tiernamente enloquecidas y los embrollos que ellas suscitan. "Julio" es la personificación o máscara a que acude el autor, el narrador-au tor propiamente dicho, para pasearse por la misma recámara que sus personajes y contar su historia desde la orilla de la cama en la máxima contigüidad posible (tanta que el niño, cronopio natural, lo interpela: "-Era un juego, ¿verdad, Julio?"). Aquí el narrador se mete en la exacta perspectiva del breve mundo ficticio que en gendra y describe: no ve más que lo que miran sus personajes y ve todo lo que éstos miran... el enclave es la cama de Severo.

Así pues, aprovechando una historia abiertamente fantástica y juguetona, se llega a una de las últimas fases del narrador (de nuestro "Julio"). Puesto que esta indagación se ha propuesto, di gámoslo así, identificar al "paciente patafísico" que escribe los cuentos de Cortázar a través de sus diversas fases: o fascios o máscaras, el cierre lo señala otra máscara que en mucho se quiere ros tro: aquella con la que el autor oculto de la obra se deja "alcanzar" por el asedio crítico: el narrador-autor como fase de concreción máxima de los rasgos de intimidad, intensidad humana y com plicidad con los personajes y con el mundo todo del relato. Quiero geanamente -en la máxima que aceptaba Cortázar- se cuenta algo por que se participa de ello; porque el narrador y el material re latable están hechos con la misma sustancia fantástica; se corres ponden en el lento y exacto movimiento de sus fases lunares y ly náticas. Y todas las "fases de Julio", desde aquel narrador omni-sapiente trampeado hasta esta máscara festiva que se llama Julio y se sienta al borde de la cama del protagonista, van trazando la

galaxia Cortázar, ahí, pero dónde, cómo.

Al mismo tiempo, la dedicatoria mortuoria ("In memoriam Remedios Varo") señala el encuentro empático entre dos galaxias que son epígonos latinoamericanos (entre otras valías) del viejo sur realismo. ¿Y dónde se encuentra Cortázar en Remedios Varo, en qué rincón del único universo posible e imposible? En el desarrollo generoso de una obra de "arte fantástico" fundada sobre la sólida conciencia de que cada individuo es el centro de un universo particular. Cada quien acarrea su galaxia etérea y prodigiosa. Una galaxia -en Varo, en Cortázar- que se forma por los cuerpos -seres y objetos- de la vida cotidiana; uno por uno van abonando una suma de cotidianidades -bicicletas, mujeres tejiendo, puertas condenadas, puentes, ciudades desfasadas-, pero todas están levemente descentradas y entonces todo cobra vida y se pone a flotar en el estudio del artista como si se tratara de un extraño sistema planetario en el castillo de un astrónomo fantástico, increíblemente hermoso como ser humano, como loco creativo. El narrador es la plomada del leve universo, una plomada más bien partidaria del azar ingravido, pero plomada puesto que ella recorre y ordena los mundos y satélites de la galaxia. Son las fases que determinan las coordenadas precisas de nuestro ingreso a cada uno de los mundos breves que son los cuentos de Cortázar. Se entra al planeta "Fases de Severo" por el modo narrativo específico que marca "Julio"... lo mismo con las complejas nebulosas de "El perseguidor" y "Ahí pero dónde, cómo" y con las ciudades estelares que, dentro de la galaxia literaria, se llaman "París", "Buenos Aires" y "Londres". El narrador como el astrónomo fantástico que estudia esos mundos alucinados y reporta sus observaciones, reflexiones y hallazgos a la sociedad lectora. Las "condiciones mínimas" para efectuar su estudio son dos: la simpatía radical con el material estudiado y con los sujetos ficticios que habitan esos breves mundos y, en segundo lugar, la exigencia de que el estudioso se exponga por un período prolongado e incesante a esos impredecibles cuerpos naturales... y por ambas vías, el escritor ha devenido natural y paulatinamente un lunático honorario

que se codea con todo eso en la máxima intimidad cotidiana. A tal punto que ya no se puede aclarar si el narrador se adecuó a esa galaxia de lo fantástico cotidiano o si fue su carácter de lunático entusiasta lo que produjo esa suma constelada (76 casos, 76 planetas ingravidos). Summa mágica que dibuja su estela, emitida cálidamente (como los vientos por esos niños cachetones y rozagantes que aparecen en los viejos mapas alegóricos) por la boca de la máscara narrativa, el hueco de su persona... "y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas." Es así que se alza la galaxia fantástica y cotidiana a la vez, minuciosamente apuntalada y descrita por el más plantado de los cosmógrafos lunáticos, "Julio Cortázar", en el cielo nocturno que cubre nuestras ciudades burguesas:

JAKE LA MOTTA with
J. CARTER and P. SAVAGE,
Raging Bull.

Ahora, a veces, de noche, cuando me pongo a recordar, siento como si estuviera viendo una vieja película en blanco y negro de mí mismo. No me lo explico pero así es. Y no es una buena película: espasmódica, jadeante; una hilacha de secuencias malamente iluminadas, algunas sin principio, otras sin final. Sin banda sonora; apenas, esporádicamente, el sonido de una sirena policíaca o un disparo de pistola. Y casi todo sucede de noche, como si hubiera vivido toda mi vida de noche.

La base de ambigüedad del relato autobiográfico se consolida, todavía más que en "Las fases de Severo", en "Botella al mar" (DE). Desde el nivel inmediato que no habrá de tomarse mecánicamente pero tampoco hacerse a un lado como si fuera un añadido impertinente, el cuento muestra explícitamente la figura del autor: el "Julio" que fugazmente aparece y es nominado en la recámara de Severo se identifica ahora con el Julio Cortázar que firma los volúmenes de relatos. Se establece un "ingenuo puente", como se dice ahí, para que transiten y se superpongan una serie de individuos que comparten la matriz: "Julio", el narrador del cuento, es imagen del autor real y, al señalarlo, lo atrapa y lo crea como autor implícito: "Julio Cortázar". Convivencia y triple superposición

porque el autor real nunca puede ingresar a su mundo verbal, y es entonces que "Julio" ingresa como su fragmento, imagen desprendida que instala en la playa de la página las huellas vivas, es decir autobiográficas, de un modo problemático. Porque siempre que lo autobiográfico penetra al terreno de la escritura y se deja leer hasta en la anécdota, surgen los conflictos para todos: el lector y el crítico que han de desenredar los hilos de los distintos Julios para luego volver a enhebrarlos en una comprensión compleja y global, y el autor que nunca puede controlar esta "Botella al mar": a qué playas descifradoras o pervertidoras de lectura arribará, cuánto de él quedará contenido y depositado (y hasta dónde) en esa extraña forma del naufragio, más que de la aventura, que es la operación de revertir la puerta de la ficción y dejar que "el arte" tome contacto y posesión de los materiales de la propia vida y los haga derivar, que no conducir por una improbable "vía recta" (que acaso postularía la lectura autobiográfica mecánica), al espacio impredecible de la experiencia literaria... "pero al mar en que derivaron no es el mar de los navíos y de los albatros".

Todo invita al complicado juego literario con la figura del autor; juego que empieza ya con la complejidad maliciosa del vocablo juego: conjunto de relaciones que se constituyen entre sí/ju gueteo por el que al final se elude la presa "real" de "Julio Cortázar" y entonces todo queda en el aire de los juegos-ficciones-virtualidades-realidades ambiguas y abiertas por inconclusas del juego de la literatura. El texto que se consolida como entidad in clausurable aunque se expliciten en la piel de la anécdota e ilustr tren los procesos anecdóticos y narrativos. Juego o conjunto de elementos interrelacionables entre sí que yacen articulados en la "caja" del relato y que son capaces de impulsarse entre sí en un continuo de Moebius.

En la historia del cuento, el escritor argentino "Julio Cortázar" le escribe una carta a Glenda Jackson para acusar recibo de una coincidencia que siente como "respuesta" y es "una incalculablemente hermosa simetría". Ella acaba de filmar una película

de espionaje donde está enamorado de un espía (el narrador como espía, ya lo habíamos detectado al menos 20 años antes para el caso de "Sobremesa") que es "viejo y escritor como yo" y autor de "Hopscotch, que aunque no es mi novela deberá llamarse obligadamente Rayuela cuando algún editor de 'best-sellers' la publique en español." Base suficiente para que la prosa lunar de Cortázar se sienta atraída por la marea de la actriz inglesa y lance sus frases como botellas que contengan mensajes secretos -al mismo tiempo imbuidos del carácter de la urgencia vital del acto rotundo de la comunicación humana entre los pares y de la indescifrabilidad propia de un cuento que merezca el nombre de tal por el extremo trabajo logrado en sus cifras-.

El gato tiene su cascabel y el cuento sus cifras: la lectura ha de actuar. El espacio textual se abre a la convivencia simultánea de por lo menos tres géneros literarios: la ficción narrativa, el ensayo reflexivo sobre el propio arte ficcionalizador y el ensayo de tono lírico sobre el celeberrimo tema de la "otredad" cortazariana. Tres formas por las que la palabra busca hincar su diente en la masa conflictiva de la realidad, de la propia realidad ("escribir, echar palabras como perros buscando...", dice la misma voz del narrador-autor en el cuento que cierra el volumen). Arriesgar la escritura en busca no de las confecciones hermosas de un cuento clásico y sin conflicto sino de "una verdad más honda" que sólo alcanza la pluma del escritor de ficciones. Se hace, pues, el relato interno de la búsqueda cortazariana de ciertas instancias de metafísica trascendental, aquellas que son la substancia de su obra y de su vida visible en tanto autor de ésta. Y se trata del último libro de Cortázar, entre los decaimientos y recuperaciones de las enfermedades que lo asediaban: arriesgar al máximo la escritura cuando la muerte empieza a trazar su garabato. El mismo relato habla de poner "una coda a algo que parecía destinado a terminar con ese perfecto cierre definitivo que para mí de ben tener los buenos relatos".

Veamos los tres textos (que no sólo discursos) dentro del

texto general. Primeramente, todo proviene del cuento anterior "Queremos tanto a Glenda". Al desdoblarlo, se instala de lleno el juego de espejos donde el segundo en aparecer es en efecto la imagen refleja, que es decir especular/especulativa: hacia el final de su trayectoria y con motivo de uno de sus muchos cuentos escritos, Cortázar se pregunta: ¿Qué pasa cuando escribo un relato?, ¿cuál es el hurto que hago de la realidad para amasar mi texto y qué le entrego de retorno a la susodicha realidad?, ¿en qué la beneficio (y me beneficio a mí) al cocinar ciertos sucesos y proponerlos como piezas de una literatura reflejo de los accidentes y fracturas cotidianos (y fantásticos) de la vida burguesa que todos padecemos por acá?

Por esa vía, la reflexión del cuento en el cuento (y como cuento) desemboca en esa vena de metafísico lírico y heterodoxo que fue Cortázar. Patafísico más que metafísico, de acuerdo a su propia adscripción voluntaria y orgullosa a la estirpe de Jarry. La literatura es un taladro que busca afanosamente la "otredad" vagarosa, verdadero vellocino incierto y deslumbrante que fue el dogma central de la fe cortazariana, su bandera izada y tema de los mensajes embotellados de los cuentos. "Otredad" que se conoció fulgurantemente en ciertos solos de Charlie Parker, en el júbilo suyo por la Cuba revolucionaria y en ciertos momentos íntimos totalmente memorables de Saingon o de Bánfield.

Si el rigor metafísico no fue satisfecho, es del todo rescatable la fuerza y la vigencia de su patafísica. La obra toda de Cortázar es la manifestación de fe por lo asombroso de lo cotidiano, que siempre nos aguardará detrás de cualquier suceso en realidad nimio (metros, funciones de teatro o cine, pueblos a la orilla del camino principal, recuerdos del país de la infancia). Extrañísima y radical aventura de lo emotivo como metafísica y de formular una metafísica de la física, de lo callejero. A eso es a lo que Cortázar se abría paso a golpe de palabras. Una actitud vital y filosófica donde la empatía se propone como el principio de ordenamiento teórico y activo del universo. No de otro modo he

escrito mi obra, parece decirnos Cortázar en todas sus páginas; no de otro modo es posible vivir. Preeminencia de lo emotivo-inmediato, el aquí/ahora como máximo esplendor de la humanidad; suerte de existencialismo vuelto de revés por un rabioso optimismo. Adán que, al nombrarlas, saluda a las maravillas del jardín, de la calle iluminada. El gesto patafísico de describir la vida cotidiana, su enorme sopor castrante, desde sus fracturas, desde las posibilidades de interrumpir (la "inmiscusión terrupta" como dice el Ultimo round cortazariano) el marasmo y arribar a prodigiosas islas egeas al mediodía justo. Pero el entusiasmo no abarata el Paraíso de nuevo prometido: cada agonista -se ha visto de sobra- es responsable de sus acciones y decisiones ante la fractura abierta; existencialismo optimista, reitero, en el que se decide la vida a cada instante, en todas las fracturas del minuto. De aquí provienen los cuentos cortazarianos, minuciosa y delirantemente, aterradora antología patafísica de las fracturas: "Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas", como dijera Oppia no Licorio para titular su obra -pues que de Paraísos es la búsqueda estética.

Esas son, sumariamente, las líneas básicas de los ensayos de reflexión cuentística y de propuesta vital -enhebrados entre sí que el texto acoje. Es también una ficción literaria (más que cuento, propiamente dicho). Los sujetos básicos mencionados, Glenda Jackson y el Julio Cortázar que le escribe una carta, funcionan y se desenvuelven como personajes literarios. Hay una trama entre ellos: ella es la actriz que ha protagonizado Hopscotch y él es el artista verbal que ha descifrado/proyectado un mensaje en clave dirigido a él, y ahora él se dedica a escribir con sus actos de personaje de sí mismo la respuesta y continuación de la historia en marcha. Tenemos, pues, un relato con personajes y sucesos propios de la textualidad: una ficción. Y una ficción que se hace provenir deliberadamente del mundo previo al hecho literario. (Todo esto parece un continuo rumor borgeano que reclama ser atendido).

Lo que debilita al texto de ficción como cuento es que los sucesos no acontezcan dentro del tiempo relato. El mecanismo epistolar empleado (y he ahí un cuarto texto: una carta que no quiero hurtar de tu baraja, lector) hace que el narrador hable de sucesos y coincidencias que se desarrollan antes y fuera del tiempo de la escritura... todo ha sucedido ya o seguirá sucediendo después de escribir... pesimismo no por reiterado menos terrible del acto verbal que se define como el vacío de los hechos. Esta ausencia de sucesos internos es lo que abre el espacio a los dos ensayos superpuestos que hemos detectado: se habla de hechos, se los aprovecha como motivos ejemplificados que convienen a ciertas tiradas teóricas o especulativas. Pero tal operación intelectual-ensayística se da como evocación anecdótica de un sujeto específico, por lo tanto hay ficción. La ficción en cuanto tal es débil o ajena a sí misma en esta tierra de nadie de la búsqueda expresiva de Cortázar: nada sucede en el cuento que así se adelgaza; que a sí se adelgaza; casi todo es aludir a eventos anteriores que dan pie a su glosa o "análisis"; hacia el final se percibe la cercanía de otros sucesos, el "desenlace" posterior al punto final de esta "Botella al mar". Y si el desenlace queda en la tercera orilla del flujo verbal, todos los hilos se mezclan hacia el final del texto efectivo (que prefiguran un "desenlace" ulterior) y en el mismo improbable suceso transliterario (lo cual es una forma de la locura verbal: la literatura tomando parte no sólo de acciones específicas del mundo real-colectivo, sino de acciones que aunque adjudicables a tal esfera, en "realidad" nunca acontecerán en ninguna parte de la realidad ni de la literatura porque todo esto es "literatura"): tales hechos vendrán -habrían de venir- entre Glenda Jackson y Julio Cortázar porque el golpe de dados verbal los ha causado en el juego de azar incierto que ha comunicado a dos artistas -ella inglesa, él argentino de París- distantes entre sí (que viven en "mundos" ajenos), y con el mismo golpe de pluma se han deslizado las fronteras entre tres géneros literarios (más el cuarto de la carta, género de lo personal por excelencia, como bien dijo el defensor Pedro Salinas) que no acostumbran andar tan mezclados.

Importa señalar la maestría final del narrador: dueño de sus palabras, convoca múltiples géneros y se autopostula un complejo problema retórico que satisface en la medida en que los tres géneros son legibles de uno en uno y, puestos en eso, los podemos atender autónomamente de los otros dos. Si no están desarrollados hasta su punta final, si existen en la medida suficiente; de hecho el objetivo de la lectura no puede aspirar a ese desarrollo exhaustivo, para eso que se busque el lector un cuento sin ensayo o viceversa: se trata de que todos comparezcan satisfactoriamente y profieran su signo. Maestría o felicidad del narrador en su oficio también presente en el objetivo éste si ingrudable de que tanta dispersidad soltada en una "Botella al mar" sea recogida efectivamente por la unidad textual: es el reto de domeñar el azar sin anularlo. La superficie del texto dice que todo aquí pertenece al reino aleatorio: coincidencias extrañas entre la Jackson y "Cortázar", ensayos y cuentos y cartas (además de novelas y películas...) que de pronto comparten las mismas siete páginas de un mero relato.

Riesgos tomados y terrenos extremos también "tomados" por el osado relato de ficción. Todo, a fin de cuentas, es un despliegue de poder de la palabra narrativa que todo lo vuelve ficción de densidad inusual. Todo es ficticio aquí: los sucesos anecdóticos están fuera del relato, la huella autobiográfica de los "Julios" es conflictiva, los géneros se superponen y en buena medida son simulacros de sí mismos (no hay ensayo especulativo del cuento ni ensayo de patafísica entusiasta ni cuento, sino partes verbales del relato que funcionan como tales). Y la carta también es ficticia, por más que rotule al texto: "Berkeley, California, 29 de septiembre de 1980." Ficción de ficciones, el cuento mismo se vulnera cuando su propio juego ficticio lo toca; se vulnera y se vuelve problemático, es decir, densamente real: hay que conformarlo como una ficticia "Botella al mar" arrojada al mar de la literatura... "la única posibilidad de decirle esto es dirigiéndolo una vez más a quienes van a leerlo como literatura".

Es significativo que todos los textos estén etiquetados: "Botella al mar" es un título que los lectores de Cortázar sabrán perfectamente adecuado a sus textos difusos de patafísico a la letra o de cuentista arriesgado. "Epilogo a un cuento" (nota inicial) va en el mismo sentido, y aunque en términos generales el texto que se decide a ser "epilogo" de un cuento habrá de estar en el mismo terreno de la ficción, pues será su cierre, siento que aquí tampoco ha de excluir al lector la posibilidad de que venga un ensayo en tono personal del mismo hombre que ha escrito ensayos como "Paseo por el cuento" o aquel que se titula "-Yo podría bailar ese sillón- dijo Isadora" y también medita sobre el arte y el oficio de cuentista. Luego de la nota viene el fechado de la "carta", que ya cité: lo que también podría leerse fácilmente como el arranque de un cuento que se presenta como una carta.

La carta, por cierto, es un género que recorre de cabo a rabo a los otros y, al par que va sosteniendo la unidad textual, reitera la empatía radical de Cortázar: es una misiva asombrada e intimista que se envía a una desconocida con quien el autor se ata cálidamente gracias a una serie de sucesos coalescentes del tipo "Cristal con una rosa dentro" y de palabras afectuosas que buscan su cómplice y le preguntan ¿qué le parece?, ¿qué hacemos ahora?

Y como relato de ficción, retomemos ese hilo, la carta queda englobada de vuelta, junto con los dos ensayos. El narrador-autor sabe atar sus cabos y cierra el texto con el suceso, con la única "anécdota" capaz de cerrar la historia y el movimiento del texto: la muerte. Sólo la muerte es la solución anecdótica de todas las propuestas contenidas, lanzadas, embrolladas, desarrolladas en el texto complejo y breve. Si todas las propuestas expresan búsqueda, azar, movimiento y movilidad -es decir vida-, la muerte es la única rigidez posible y suspensión del signo vital. Muerte: punto final (o puntos suspensivos), fractura final:

En el cuento que acaba de salir en México yo la maté simbólicamente, Glenda Jackson, y en esta película usted colabora en la eliminación igualmente simbólica del autor de Hopscotch. Usted como siempre es joven y bella en la película, y su amigo es viejo y escritor como yo. Con mis compañeros del club entendí que sólo en la desaparición de Glenda Garson se fijaría para siempre la perfección de nuestro amor; usted supo también que su amor exigía la desaparición para cumplirse a salvo. Ahora, al término de esto que he escrito con el vago horror de algo igualmente vago, sé de sobra que en su mensaje no hay venganza sino una incalculablemente hermosa simetría, que el personaje de mi relato acaba de reunirse con el personaje de su película porque usted lo ha querido así, porque sólo ese doble simulacro de muerte por amor podía acercarlos. Allí en ese territorio fuera de toda brújula usted y yo estamos mirándonos, Glenda, mientras yo aquí termino esta carta y usted en algún lado, pienso que en Londres, se maquilla para entrar en escena o estudia el papel para su próxima película.

(DE, p 17)

Texto-abismo, el relato siembra su continuo de muertes vivas: se empieza con la doble muerte de los personajes-símbolos de la actriz y del escritor (que en la película es un Walter Mathau a quien ella pierde en la muerte ficticia para recuperar órficamente en el más allá del coche calcinado que vendrá después de The End mítico); se sigue por el final o muerte conjunta de todos los textos del relato cuando él le cuenta a ella en su "carta" la coincidencia y el encuentro de las muertes simuladas (en el párrafo que acabo de citar), y el movimiento paradójico de muerte continúa con "una incalculablemente hermosa simetría" -sombria más que hermosa- del otro lado de la escritura, donde también hay un Julio Cortázar que muere pocos meses después de que saliera a la venta el libro suyo cuyo primer relato es precisamente esta "Botella al mar" que así ha vuelto a articular el signo, el garabato rotundo de la muerte: punto final o puntos suspensivos. Y también al convocar este relato y el peso de la muerte transgresora (de la tanatografía que se encara a la biografía), esta pesquisa narratográfica se acerca ya al borde de su punto final.

Pero tal vez puntos suspensivos: la obra de Cortázar, con su lenta y firme convocación de la muerte, continúa moviéndose como hecho vivo de literatura por una crítica que con varia fortuna prosigue hilando su suma dialógica (y ahí quizá la última página de esto que escribo sea roturada por los lectores con el espacio abierto de los puntos suspensivos). Habla Roland Barthes otra presencia que para nosotros es hoy figura de la muerte y la literatura, de la tanatografía: "el crítico sólo puede continuar las metáforas de una obra, no reducirlas". Pues bien mirado, ¿qué es un texto que habla de otro sino metáfora?

"Ahí pero dónde, cómo" (OC) marca el punto de mayor violencia y tensión narrativas en la doble búsqueda retórica y vital de Cortázar como cuentista. Los propios recursos se proponen arrojarse en seco contra la muralla inmutable de la otredad que la misma obra ha erigido. Con toda seguridad, sólo Ravéla extremó al mismo grado la violenta guerra de conquista de nuevos territorios humanos a través de la palabra. Y que tales estallidos sean la sustancia del acto narrativo.

La anécdota es mínima y rotunda: Paco, aquel amigo "que gustaba de mis relatos", según reza la dedicatoria de Bestiario (1951), vuelve como imagen de un sueño a "Júlio Cortázar". Pero no es un sueño común, o todavía más, completando el epigrafe que invoca un cuadro de Magritte: Esto no es una pina; esto no es un sueño. Es Paco, "Algo que está ahí pero dónde, cómo" y un escritor que para describir una experiencia que se postula como radicalmente excepcional -no categorizable- vuelve a hacer explotar su retórica (la que postulara a la salida de su primera "crisis" de cuentista en los tiempos de "El perseguidor") para hablarnos de algo que no es ni sueño ni vigilia, ni vida ni muerte, ni vida "real" ni mentira literaria. Se empieza por la tipografía: en letra normal se relata la lucha consciente con aquel "sueño" que ya ha sucedido y se quiere comprender y volver legible: una "pesadilla" "que ningún dentífrico despega de la boca" a la mañana

siguiente; en letra menor y separada, al modo de las citas textuales en los libros de ensayo, se da entrada directa a Paco agonizando en Buenos Aires treinta y un años atrás: fragmentos deliberadamente caóticos que "toman" el texto del narrador-autor en equivalencia a su vida que ha sido "tomada" por el fantasma (que no es un fantasma) de Paco as he lies dying alarmante, incomprensiblemente.

Juego de juegos fantasmales: Cortázar siente y acepta que al guien anda por ahí y su respuesta es echar palabras como perros buscando atrapar la presencia extraña; persecución que a él mismo lo desfasa hasta descubrirse extrañado -culpa de Paco y de las palabras- en "un ahí sin asidero". Ausencia total de modelos, de referencias de donde asirse: para su mal, todo mundo obtiene lo que busca: ahora sí Cortázar y su escritura librados al terreno radical de las experiencias no categorizables; a la fractura que es angustia del vacío: "la otredad".

Ante la ambigua existencia de Paco ("está vivo de otra manera que nuestra manera de estar vivos o de ir a morirnos"), el cuento se inutiliza como principio conformador de sucesos coherentes: "esta máquina que no servirá de nada ahora que estoy despierto y sé que han pasado treinta y un años desde aquella mañana de octubre". No se trata de homenajear al amigo muerto ni de aceptar la intrusión de un fantasma clásico ni de reportar una de tantas pesadillas. Es el problema de relatar (de vivir en tanto cuentista) una anécdota indefinida y todo lo que ella acarree. La "muerte sin sepultura" de Paco que a sí misma se enajena de todo código racional y hasta ocultista ("no iré a consultar videntes porque también ellos tienen sus códigos, me mirarían como a un demonte"); un Paco inclasificable que tiene contacto con el narrador-autor en el sueño, entendido éste como espacio formal que ha sido ocupado por un contenido que le es ajeno y lo pervierte. Se trata de dar cuenta de una experiencia que momento a momento que se desarrolla (tipografía chica) y que momento a momento que se desarrolla el intento descriptivo (tipografía grande) se indefina.

Cortázar, el narrador-autor, se dirige directamente al lector de sus angustias:

Te digo, esos treinta y un años no son lo que importa, mucho peor es este paso del sueño a las palabras, el agujero entre lo que todavía sigue aquí pero se va entregando más y más a los nítidos filos de las cosas de este lado, al cuchillo de las palabras que sigo escribiendo y que ya no son eso que sigue ahí pero dónde, cómo. Y si sígo es porque no puedo más (...)

(OC, p 95)

Hay una utópica conscientemente usada por el narrador y de la que el sueño es imagen (pero no debemos confundirlas). "Paco está vivo... mientras yo duermo; eso que se llama soñar." El, Paco, "puede permitirse el lujo de disolver casi en seguida las vividas secuencias de la noche y seguir presente y fuera del sueño". El sueño es el sitio neutral de los encuentros inexplicables: "...¿voy a soñar, puesto que el sueño es la única zona donde puedo verte?...". Neutralidad o utópica mariniana: "Ahí pero dónde, cómo": "quedás vos de este lado, vos que no sos un sueño, que me has estado esperando en tantos sueños pero como quien se cita en un lugar neutral, una estación o un café, la otra utilería que olvidamos apenas se echa a andar" la maquinaria racionalizante; aquí se busca, en cambio, la escritura de la diferencia y la escritura como diferencia: "algo diferente, una especie de superposición, una zona otra, aunque la expresión sea incorrecta pero también hay que superponer o violar las palabras si quiero acercarme, si quiero alguna vez estar." En la necesidad ineludible de concebir y comunicar verbalmente ese espacio suspendido, el narrador-autor no puede ni lejanamente actuar desde la posición con todo más ecuánime de "Botella al mar". No hay sitio para la paciencia autorreflexiva ni para el tejido de varios textos en un sólo tapiz. "Ahí pero dónde, cómo" no contiene una metapoética del cuento (aunque su arrojó la postule con el ejemplo): es la lucha por conquistar una escritura y no la reflexión sobre la escritura ya sucedida. "Botella al mar" volvía los ojos sobre "Queremos tanto a Glenda" y a los sucesos que desencadenó; por ello es un corolario

reflexivo. "Ahí..." surge de una experiencia presente que se descalabra a cada frase que la va haciendo visible en su incertidumbre esencial. Tal suceso reclama una escritura especial, una escritura otra, que sea denegación de todo modelo formal, incluido el elástico modelo ideado por "El perseguidor". Es, a rajatabla, el momento irrepetible de la neutralización del cuento: ni un cuento ni un no-cuento; el "cuento" que describa la experiencia de lo indefinido. Indefinición que ocupa todos los niveles: no se puede precisar lo que sucede (¿pesadilla, fantasma, "remordimiento con traje de noche" como dijo Cernuda?: nada se puede precisar), tampoco a quién le sucede (¿quién es ese Paco, qué realidad o irrealdad lo soporta?), ni en qué tipo de espacio sucede (ni vigilia mortificada ni pesadilla conjurable, ni literatura ni realidad usuales), ni, para colmo, quién recibe todo aquello y lo relata (categorías esgrimibles en este punto, todas ellas mostrando su insuficiencia: narrador, narrador autobiográfico, narrador-autor, autor implícito, autor real).

Con todo, la anécdota sigue siendo el suelo humilde que sos tiene todos los malabarismos retóricos de la indefinición: brutal, inolvidablemente, Paco está vivo en esa zona, siempre a punto de morirse, agoniza, él es la agonía. Interregno entre la vida y la muerte; neutralización y nueva indefinición rotunda sembrada en la historia contada, contro agónico que se sustenta en las terminales de muerte y vida al tiempo que los niega y busca arrojar se al precipicio. Agonía que dicta la angustia dominante del relato: aunque hacia el final del relato hay un intento valeroso por sostener una fe optimista ("la alegría deslumbrada que me da saberte vivo es más fuerte que la palidez de tu cara y la fría debilidad de tu mano"), impera naturalmente la desesperación de no poder ayudar al amigo (no)muerto:

Y después de eso, ¿voy a dejar de soñar, te sabré de veras muerto? Porque hace ya muchos años, Paco, que estás vivo ahí donde nos encontramos, pero con una vida inútil y marchita, esta vez tu enfermedad dura interminablemente más que la otra, pasan semanas o meses, pasa

Paris o Quito o Ginebra y entonces viene Claudio y me abraza, Claudio tan joven y cachorro llorando silencioso contra mi hombro, avisándome que estás mal, que suba a verte, a veces es un café pero casi siempre hay que subir la estrecha escalera de esa casa que ya han echado abajo, desde un taxi miré hace un año esa cuadra de Rivadavia a la altura del Once y supe que la casa ya no estaba ahí o que la habían transformado, que falta la puerta y la angosta escalera que llevaba al primer piso, a las pizzas de alto cielo raso y estucos amarillos, pasan semanas o meses y de nuevo sé que tengo que ir a verte, o simplemente te encuentro en cualquier lado o sé que estás en cualquier lado aunque no te vea, y nada termina, nada empieza ni termina mientras duermo o después en la oficina o aquí escribiendo, vos vivo para qué, vos vivo por que, Paco, ahí pero dónde, viejo, dónde y hasta cuando.

(Ibid., pp 101-102)

Lejos de funcionar como reflexión del cuento en el cuento, la escritura de "Ahí..." se propone como la lucha extrema por dar vida dentro de la obra a la experiencia de otredad cortazariana, representada por la vida que mantener de Paco, de entre todos, el ser "que gustaba de mis relatos"... lucha imposible de llevar y entonces la escritura acepta ser constancia de desesperación. Pero no de fracaso: innegablemente, Paco "es" en el relato, "está". Más acá o al margen de todas las neutralidades, surge la materia sólida y vital de la rebeldía primaria ante todos los códigos y muertos coludidos: el cuento/no-cuento existe y está poderosamente entre nosotros. La anécdota, por su parte, no se cancela con ningún final, casi todos los párrafos son el climax de la tensión impuesta desde el mero principio y son su no-conclusión final indefinida: la rebeldía como acto abierto que se opone a toda conclusión que es cancelación y muerte:

releer esto es bajar la cabeza, putear de cara contra un nuevo cigarrillo, preguntarse por el sentido de estar tecleando en esta máquina, para quién, decime un poco, para quién que no se encoja de hombros y encasille rápido, ponga la etiqueta y pase a otra cosa, a otro cuento.

Y además, Paco, por qué. Lo dejo para el final pero es lo más duro, es esta rebelión y este asco contra lo que te pasa. Te imaginás que no te creo en el infierno, nos haría tanta gracia si pudiéramos hablar de eso. Pero tiene que haber un por qué, no es cierto, vos mismo has de preguntarte por qué estás vivo ahí donde estás si de nuevo te vas a morir (...)

(Ibid., p 100)

El cuento como el texto notarial por el que el escritor recibe en herencia una vida no sucedida (porque ni Paco solo ni con la complicidad enérgica pero insuficiente de su vicario la colman); una vida que no ha arribado a su verdadero nacimiento (de la másmuerte o de la másvida); como testimonio de que el secreto es tuvo a punto de ser conquistado y de nuevo se replegó arrojando al narrador de sus pliegues y pliegos, a sus páginas -chocando ahí con una de las retóricas más violentas que ha conocido el cuento en el siglo nuestro-. La cosecha de Cortázar es relatar el choque con la otredad, producir esas imágenes en la escritura. Y obtener la impresión vivida de que su obra se escribe con la articulación de esos derelictos y no con la plenitud de haber arribado al puerto órfico y su anhelada "caverna del tesoro"; escritura intensa e indefinida: "Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo/" "Y si sigo es porque no puedo más,"

BARRERAS,
PLIEGUES...

Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura.

Hijo o entenado del surrealismo, Cortázar embrolla la experiencia -rotunda pero no inusual- de descubrir(se) ligado más allá de la muerte a un afecto, a un amor. Podemos aludir a Quevedo y a Pavese: "polvo serán, mas polvo enamorado", "vendrá la muerte y tendrá tus ojos". También se puede recordar el lugar privilegiado del Eros necrofilico que es la literatura inglesa.

gótica: Poe y Sheridan Le Fanu. Ello para elucidar la diferencia en Cortázar, debido a su secuela intelectual-surrealista: Si todas las épocas postulan su canon de normalidad y el de sus fantasmas (qué son, cuándo aparecen, qué reclaman para estarse secuestrados en su más allá, cómo entendernos con ellos, etc.), los góticos aceptaban como parte normal en la locura amorosa el hecho de que con harta frecuencia muerto el sujeto amado o fenecido el presente activo de la pasión no se acabara la rabia o la historia de ese afecto: había una supervivencia del recuerdo ocupando el presente vacío que instalaba en una coda ambigua del amor-dependencia al naufrago o "Leandro el amoroso" (Garcilaso). Ahí la neurofilia, el fetichismo exacerbado, las transferencias que la psicología freudiana clasificaría con fruición... "ahí": un estado emotivo que fusiona recordar y amar, obsesivamente sufrir-gozar la vida como una fijación erótica más firme que nunca gracias a la muerte del amado; el amante se sabe en dependencia de su historia íntima para definirse y significarse: "serán ceniza, mas tendrán sentido".

En tal punto de otredad y trastocamiento del individuo (lo primero que queda en entredicho: la identidad del amante: ¿quién soy si mi signo es depender del amado muerto?), Cortázar vuelve un conflicto el ya existente amoroso tormento de descubrirse habitado por el fantasma del amor. Un García Márquez, entre sus colegas contemporáneos, no tendría problema en relatar una historia donde alguien (que puede ser él mismo) es visitado en sueños por un viejo amigo entrañable; pero el complejo capote de fábrica surrealista que cubre al argentino lo hace vivir la magia y lo paranormal como experiencias desconcertantes e ininteligibles. Surrealismo es arrojarse al abismo y al cielo de lo extraordinario con la espontaneidad del que piensa; es mi deliberación la que es espontánea dice Barthes: entonces resulta incomprendible (pero se trataba de no querer comprender, de que las venas fogosas dijeran su sentido más allá de la ceniza) que la plomada erótica lo siga ciñendo a uno, que uno no pueda ("no depende de la voluntad" dice la drástica primera frase del cuento) desligarse

del imán del amor aunque ahora irradie su fuerza pervertida desde la muerte y la tumba. Cuando el Eros se vive con la facultad intelectiva, sobreviene la inutilidad alarmante de una afición privada de sujeto dialogante, de sentido claro en este lado de la vida. Pero ese está ahí y ocupa implacablemente todos los intersticios que va encontrando y socavando. No se entiende lo que se vive en esa instancia absoluta que ocurre como dentro de la cueva irreal y oximorónicamente retunda del soñar. "Las babas del diablo" da cuenta de otra alteración profunda de la realidad, de cómo un latinoamericano en París la resiente como incomprendible y, por lo tanto, dice en la frase inicial de su cuento: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto".

Al amoroso tormento de tener lazos eróticos que la muerte no suspende, se añade la angustia, el estar suspendido sobre el vacío de que no haya ningún para qué. Único sentido: volverse testimonio del Eros incomprendible: catorce páginas sin cabo ni rabo pero todas ellas diciendo, desde el abogo de la dedicatoria, una frase que ni falta hace que aparezca con todas sus letras: Paco, carajo, te sigo amando. Llegar laberínticamente a la aceptación de que el Eros "perder sabe el respeto a ley severa": la ley de la inteligencia que declara que no se cruza la frontera entre vida y muerte... El cuento se somete abrumado a la nueva ley del corazón insensato de que no hay olvido; aunque no se sepa cómo ni cuándo, "nadar sabe mi llama la agua fría"... y el narrador-autor se deja "tomar" por Paco. El cuento, como laberínto sin centro ni sentido final, produce fehacientemente el signo de la incomprensión.

Y en este punto, me pregunto ahora, al margen pero no a contrapelo de Cortázar: ¿Qué laberintos habrá cruzado o se habrá saltado olímpicamente Juan José Arreola para producir una de las anécdotas orales más bellas que de él se saben, aquella en la que entre mil complicaciones se las arregla para hacer el viaje de México a Buenos Aires, a la Heca de todo escritor en español que es el departamento de Jorge Luis Borges, para, al llegar a la

presencia de Almotasim-Jorge Luis, tan sólo susurrarle al oído, como saludo del poeta y después enmudecer pues todo está ya dicho: "La mujer que yo amaba ha muerto, ahora se ha vuelto un fantasma y yo soy el lugar donde hace sus apariciones". Estos estados segundos extrañísimos que ocupan al corazón (lo habitan, lo entretienen), tan difíciles de que la razón los diga, los entienda.

De Eros he venido hablando, creo que sin trastocar la ubi cación natural del afecto que tan violentamente ha desquiciado al narrador-autor. Este es otro modo de la indefinición: Un Eros más allá de toda catalogación; el ligamiento esencial que el autor tiene con aquel Paco. Un afecto radical y no adjetivado que es, por cierto y si de persistencias hemos de hablar, el modo por el que Cortázar continúa y extrema la tradición argentina de la literatura de la amistad. No se ve otra zona de la literatura en español donde haya cobrado semejante o mayor altura y nobleza el culto macho de la amistad. Estas páginas han mostrado que todo Cortázar hace la novela de los dos amigos (con puntales como Johnny Carter y Bruno, Oliveira y Traveler): sería más breve el enlistado de los textos donde tal vínculo no se muestra que en los que sí teje su afecto... Y mirando un poco atrás se descubren Martín Fierro y Cruz; también "Un paisano del Bragao,/ De apela civo Laguna" y su amigo el Pollo... para no hablar de la amistad en la vida y en la obra de Borges (él, que hereda de su padre la amistad con Macedonio y el trato de las letras junto con el azoro de la metafísica, y que produce la figura literaria de su relación estrecha y cotidiana con Bioy Casares -su "simbioisis"-)...

Cortázar vuelve a las aguas que siempre pasan por la Argen tina: el amigo. Tema, asunto ético/estético e inquietud. Al dar cuenta y hacer el cuento de un Paco que no lo suelta, de que la amistad no termina ni con la muerte ni el abandono del país ni los treinta y un años transcurridos, se inscribe como otro de los escritores-personajes de la memorable antología argentina de la amistad (como si toda amistad fuera argentina o de plata), y

aboga por un movimiento continuo de trascendencia de las definiciones, ubicando su asunto en el punto neutral entre vida y muerte, amor y amistad, vida y literatura: la persistencia de Paco en el terreno indefinido, indefinible, en la utónica nítida del Eros irrestricto, única tierra nativa de los afectos constantes más allá de la muerte.

Hemos ya detectado que aquí y en "Botella al mar" el autor acude al anzuelo retorcido de incomodar y acusar a los lectores que recibiremos esto como literatura, se queja del lector como imagen general, aquel monstruo que llegue y "ponga la etiqueta y pase a otra cosa, a otro cuento". ¡Y qué bueno que tomaremos esto como literatura! Pero literatura que no se deja atrapar por la mañosa falacia que nos parece colocar en el jaque burdo de la dicotomía entre "literatura" y "vida" como lo insustancial contra lo lleno. No hay tal. El mismo autor ha sobrepujado su concepción del oficio literario más allá del ya respetable medio expresivo que permite a terceros padecer con el autor sus pesadillas y amores ingobernables: más lejos se llega, literatura como el espacio humano y simbólico (y el hombre es un signo que emite signos, dice Paz) donde ocurren y afloran con plenitud las experiencias radicales de cada individuo. Utónica privilegiada, patria al margen de toda geografía, que es el asiento de nuestros afanes más soterrados. Y qué bueno que más allá del jaque o chantaje implicado en esas frasecillas sueltas, Cortázar fue expresivamente capaz de entregar su Eros inocultable en la producción de una obra verbal que se define por su intermitente itinerario de encontronazos -fracturas, revelaciones- en y con la vida.

En la calle Gay Lussac me cruzo con el colombiano que viajó en mi camarote cuando regresé al Perú en 1958 a bordo del Marco Polo. Entonces fuimos muy amigos, vivíamos encerrados en un pequeño espacio, leíamos, fumábamos y bebíamos juntos. Ahora, seis años más tarde, nos cruzamos como dos desconocidos, sin ánimo de sobrepararnos para estrecharnos la mano. No es solamente la fragilidad de la amistad lo que me sorprende, sino la coincidencia de habernos cruzado en París,

de haber estado otra vez los dos, aunque sea por unos segundos, ocupando un espacio reducido. El infinito encadenamiento de circunstancias favorables para que este encuentro se produzca. Desde que nos despedimos en Cartagena en 1958 hasta hace un momento en la calle Guy Lussac, todos los actos de su vida y los míos han tenido que estar dirigidos, regulados con una precisión inhumana para coincidir, él y yo, en la misma acera. Cualquier pequeña falla que hubiera ocurrido ayer o hace una semana o hace un año, hubiera impedido este encuentro. En la vida, en realidad, no hacemos más que cruzarnos con las personas. Con unas conversamos cinco minutos, con otras andamos una estación, con otras vivimos dos o tres años, con otras cohabitamos diez o veinte. Pero en el fondo no hacemos sino cruzarnos (el tiempo no interesa), cruzarnos y siempre por azar. Y separarnos siempre.

En "Diario para un cuento" (DE) se recupera en mayor medida que en "Ahí pero dónde, cómo" la ecuanimidad en el desarrollo del recurso de que el autor sea personaje y narrador del relato. Se le toma ya con toda libertad no como el verídico e histórico Julio Cortázar, sino como lo que estrictamente es al autoprojectarse al interior del mundo verbal: imagen, "Julio Cortázar" resurgido del lado de allá del espejo verbal como personaje que convive con aquellos seres que a un tiempo son sus pares y criaturas. Siempre para observarlo todo y venir a relatarlo al lado de acá, cuando se reincorpore al ámbito de los lectores. Efectivamente, si el autor no pudo trasladarse por entero a la otredad, en cambio su narrativa ingresó plenamente al dominio de la escritura en primera persona. Del lado de allá de esa frontera, el narrador-autor del "Diario..." lucha por hablar de Anabel, una mujer dedicada a un "trabajo del que nunca tuve una idea detallada pero que en conjunto era lo que los diarios llamaban el ejercicio de la prostitución"; por describir y contar su "tango barato" con "anécdota de milonga". Para hacerlo se procura la personificación del narrador al mismo nivel que el sujeto evocado, ambos están en un "lado de allá" narrativo. El proceso de contar tiende un puente

temporal para llegar a un pasado en el que la vida ha sucedido, verdadero "lado de allá" u otredad cotidiana y mágica a la vez: "Como en una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras."

Así, si la otredad continúa más allá de su posesión rotunda (Eros y Tánatos se han aliado en "Anillo de Moebius" para producir la escritura más extensa del "lado de allá" en toda la obra), el autor implícito ha conquistado ciertos bastiones importantes: escribir en primera persona ("yo que hablo en mi nombre", dice el narrador que ostenta las señas autobiográficas del autor) y transgredir gracias "a esta Olympia Traveller de Luxe" el presente confinado de algún cuarto de hotel europeo para arribar por primera vez ("sólo ahora sé de veras lo que pasa") a un pasado algo caricaturesco y melodramático, como ahí mismo se acepta, pero vivo al fin y al cabo.

El paso de una escritura en tercera persona que no exigía la creación del narrador-autor se asume como el fundamento de la maquinaria narrativa. Hay una conciencia declarada de la renuncia a las fórmulas decimonónicas del relato; denuncia que se expresa en la ambigua nostalgia de no poder ser un escritor de la vieja guardia, a la manera -en esto- de Bioy Casares:

En ese caso Bioy hubiera hablado de Anabel como yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) entre algunos de los personajes y el narrador. A mí me va a ser imposible, y no porque haya conocido a Anabel puesto que cuando invento personajes tampoco consigo distanciarme de ellos aunque a veces me parezca tan necesario como al pintor que se aleja del caballete para abrazar mejor la totalidad de su imagen y saber dónde debe dar las pinceladas definitivas. 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, y aunque ella sería incapaz de imaginar este cuento -si vive, si todavía anda por ahí, vieja como yo-,

lo mismo va a hacer todo lo necesario para im
pedirme que lo escriba como me hubiera gusta
do, quiero decir un poco como hubiera sabido
escribirlo Bioy si hubiera conocido a Anabel.
(DE, pp 136-137)

Otro modo de que nosotros empecemos a mirar a Anabel: En el juego posiblemente barroco del artista consumado al cabo de su carrera (este sería el último cuento), se trata de un campeón de su oficio planteándose un complicado problema técnico (lo mismo decía Truffaut de las películas virtuosas de Hitchcock, como La ventana indiscreta): ¿Cómo hacer el cuento -el retrato- de alguien incidental, alguien que pueda provenir de una referencia extraliteraria y se condense como esa rareza: el personaje menor pero inolvidable (o importante de plano), borroso pero visible? La respuesta del cuentista experimentado será la misma que la del maestro Velázquez: Las meninas. Se recrea al personaje en sus condiciones específicas; sólo se le podrá retratar si se obtiene el estado menor que lo caracteriza. Ahí, el artista desarrolla feliz su arte sofisticado; ahí los complejos planos -sucesivos y encimados- produciendo el estado menor de la (en ambos casos) mo
delo retratada. Y el artista sin más remedio que dejarse atrapar por el juego técnico de planos y especulaciones -espejos todos- que ha arrojado la fábrica de su laberíntico ingenio. El artista en su sitio: en el primer plano y de lado, como enmarcando y ru
bricando luciferinamente el retrato de mujer casual con el artis
ta.

Y mitad por voluntad y mitad por consecuencia fatal de la continua experimentación con la forma nutricia del relato, el na
rrador convive con sus criaturas del lado de allá del espejo téc
nico-verbal. Como en el aviso magritteano: "Esto no es una pipa", "esto no es el cuento", se advierte sin veladuras. Se rompen las amarras con las fórmulas probadas en nombre del conflicto que sub
yace a todo acto narrativo: "¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla?" No se trata de anular al personaje por la imposición de rótulos desde la distancia media ("prostituta",

"asesinato", "venganza", etc.) ni de caricaturizar simplemente el habla arrabalera; se trata de que la literatura la reviva en su esencia (que sirva para algo): "echar palabras como perros buscando a Anabel, creyendo por momento que van a traérmela tal como era, tal como éramos many and many years ago". Una búsqueda de las fórmulas nuevas, de conjuras y salmodias verbales "que a lo mejor me llevaría al cuento como verdad última".

Por ello es que la verosimilitud usual queda suspendida; que se problematiza la relación del narrador con los personajes y con el autor (triángulo de relaciones siempre en tensión para este autor). Por ello estalla la anécdota fácilmente tipificable. El complejo y sofisticado escritor se propone recuperar contracorriente la intensidad del cuento como acto literario que crea y re-crea un fragmento de vida vivida y no mentida en las calles del centro de Buenos Aires many and many years ago. "Diario para un cuento" se alimenta de la crisis que explotara en "Ahí..." y se escribe a partir de la diferencia con el cuento normal: a la ausencia del personaje corresponde un vacío narrativo: se escribe (o describe) con

negativas del discurso: porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel en la pieza de la calle Reconquista, ni ningún interés de ninguna naturaleza por nada, puesto que todo eso se fue consumando many and many years ago, en un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo, en un tiempo que hoy es como la ceniza de estos Gitanes acumulándose día a día hasta que madame Perrin venga a limpiarme el departamento.

(Ibid., p 140)

Hay la triste aceptación de que Anabel es por muchas vías inasequible: el recuerdo la falsea, imitar su lenguaje la caricaturiza, el cuento tradicional la despersonaliza y manifestar con exceso que se le extraña sería un abuso sentimental. Al aceptar la imposibilidad de Anabel (aun en la vida diaria, pues en su

lugar habrá una exprostituta envejecida), el narrador la recupera: se yergue una Anabel negativa -podríamos decir- obtenida por la renuncia de las Anabeles truqueadas y complacientes. Provechosamente, el narrador-autor ha vuelto un conflicto su relación con la sustancia de la vida (los recuerdos) y con la sustancia de la narrativa: entrega voluntariamente en el campo textual lo que "la vida" ya le había arrancado: la "Anabel de carne y hueso".

El sistema de negativas narrativas con que se hace un diario que a la vez será un cuento otro entrega, a la par que el género reciclado, al personaje en su esencia y médulas (o al menos no de liberadamente truqueado): la Anabel otra gracias a la Anabel negativa que produce la estrategia retórica de renunciadas y sacrificios. Rotundo narrador que sabe que su relato se conforma por fuerza con renunciadas y negativas; que la estrategia idónea es -según se especifica abrumadoramente- la del paréntesis; paréntesis: figura de gramática de inserción en la frase principal y figura de la vida en sus breves incisiones que van redefiniendo soto voce el continuo dominante de la rutina. Por todo ello el cuento -sin dejar de serlo- se hace como diario: testimonio directo de la lucha por escribir un relato válido que entregue su "Anabel", el reino del que ella es pendón y leyenda. El cuento, pues, como suma de negativas (¿como summa negativa?) y testimonio incontrastable de su propia oquedad barthesiana:

yo enfrento una nada, que es este cuento no es crito, un hueco de cuento, y de una manera que me sería imposible comprender siento que eso es Anabel, quiero decir que hay Anabel aunque no haya cuento. Y el placer reside en eso, aun que no sea un placer y se parezca a algo como una sed de sal, como un deseo de renunciar a toda escritura mientras escribo (entre tantas otras cosas porque no soy Bioy y no conseguiré nunca hablar de Anabel como creo que debería hacerlo).

(Ibid., p 139)

Pero no se extraña ningún fantasma del pasado si no se añora algo propio. ¿De qué oquedad entrañable, de que muñón, se duele

Cortázar cuando habla de Anabel, y cuando denuncia su tristeza por ya haber cancelado para siempre la escritura del cuento clásico? Anabel y Bioy Casares: dos emblemas del propio reino perdido. El pasado en la vida y en la escritura. Anabel es la tan cortazariana fantasía recurrente (desarrollada a todo lo que da en "El otro cielo") de tener amorfios bohemios y clandestinos con una prostituta. La entidad femenina vuelta imagen del amor loco y desenfadado, Nadjas y Magas de buhardilla parisina o porteña encarnando "La verdad de su amor verdadero" (Cernuda, claro). Anabel: el reino perdido, por excelencia adolescente y aun infantil(ista) del fantaseo amoroso, erótico y no obstante casi desexualizado (el cuento tiene el "fino toque" de prescindir del asunto carnal); la libido -sublimándose- sosteniendo una escritura que en dos planos es a la vez fantástica y real: 1) En el "biográfico": ¿hasta dónde el personaje, que ostenta las notas peculiares del autor, es una suma ficticia de una detectable referencia extraliteraria de carácter autobiográfico y hasta dónde es una "ficción ficticia"? ¿O hasta dónde esa ficción independiente es, en su fantaseo, la inmediata sublimación libidinal del escritor "real"? 2) En el interior del cuento: la propia trama anecdótica es un continuo fantaseo confuso entre lo que puede estar pasando (el traductor enamorándose o no de la prostituta, descubriéndola o no una asesina en potencia o en acto, etc.) y lo que habría que hacer en cada variante, respetando una moral de doble fondo (delatar a la amante ante la policía está mal, pero también permitir un homicidio). El complejo y confuso fantaseo de los dos Cortázar -uno el narrador-autor y el otro el autor implícito- entrega la figura final del autor, un Julio Cortázar que al extrañar a Anabel añora el reino perdido de la frágil adolescencia que se complacía tortuosamente en fantasear amorfios tremendos e ingenuos -tremendamente ingenuos- de un escritor con una puta, todo porque ella -en esa Argentina que el Atlántico y los muchos años vuelven imposible- se ha ido a la cama con un marino cuyo idioma ignora soberanamente. La íntima tristeza de querer navegar contra la corriente del reloj (como en "Deshoras", acaso), buscar el pasado y descubrirse en el presente de la melancolía... "Correr hacia

la estatua y encontrar sólo el grito, / querer tocar el grito y sólo hallar el eco..." (Villaaurrutia); conformarse y empecinarse con cubrir de palabras el vacío del reino lejano, volverlo sintaxis jironeada de todo lo que, sin mucho amarlo en su momento, se pierde imperceptiblemente al caminar hacia adelante y embarcarse a París en el cincuenta y uno: "Pretender contar desde la niebla, desde cosas deshilachadas por el tiempo".

Bioy Casares: Creo que más allá de la "elegante" ironía con que se le menciona en este cuento, Cortázar extraña realmente el viejo modelo narrativo. Acaso la ironía sesgada sea la única vía a mano del autor (cuya escritura se ha vuelto de una enorme complejidad con el paso de los años y los libros) para extrañar algo. ¿Hasta dónde Cortázar se duele de que ya no esté ahí su infancia narrativa, la de Bestiario y Final del juego, hermosísimos libros del candor vuelto literatura? ¿Hasta dónde, en verdad, no sería mucho más conducente la vieja escritura (directa, intimista, decimonómicamente psicologista) cuando de lo que se trata, sin más, es de contar una historia que le sería connatural, como es la de Anabel?

Curiosa o elegante paradoja la de un cuentista que se entrega de continuo a novelar casos que por excelencia lo son de lo entrañable y aun de lo candoroso, pero cuya mantenida revisión y reflexión de las técnicas literarias lo conducen a una escritura compleja y tan llena de niveles de ficcionalización y análisis interno de la ficción que, al conformar esta especie de labertino vertical, se desprende irreversiblemente de un modelo —el de Bioy, el de Henry James, el de Maupassant si queremos seguir remontando la línea— eficaz y funcional para cualquier tiempo y para nada culpable de "simpleza técnica" o "espontaneidad acrítica". Escritura, pues, de los accidentes candorosos del corazón a través de la puesta en pensamiento sistemática de las formas narrativas y de los afectos ingenuos. El naïf más sofisticado del arte actual.

A este respecto: Lezama Lima recupera maravillosamente la anécdota del "viejo burlado burlón" que es el Aduanero Rousseau cuando se encuentra con Picasso. Lo saluda el Aduanero: " 'Nosotros somos los dos grandes pintores vivientes, usted en la manera egipcia y yo en la manera moderna.' " Explica Lezama: "Con todas esas lecciones alegres y con todos esos laberintos resueltos, el Aduanero podía considerarse con justesa un excelente representante de la manera moderna, candorosa, alucinada, fuerte, frente a las potencias infernales. Picasso no debió asombrarse ante esa frase del Aduanero, sino mostrar su aquiescencia por esa solemne penetración en su destino."

Ahí dejamos al cuentista argentino que viviera en París y viajara siempre con su "Olympia Traveller de Luxe"

(de luxe no tiene nada la pobre, pero en cambio ha traveleado por los siete profundos mares azules aguantándose cuanto golpe directo o indirecto puede recibir una portátil metida en una valija entre pantalones, botellas de ron y libros),
(Ibid., p 135)

diciendo con su último cuento que no es tan desatinado ver en sus relatos una constante lucha retórica por -con todo y a pesar de todo- progresar en la intensificación humana y afectiva como meta del cuento. Ello se consume flagrantemente cuando evoca y exorcisa un viejo recuerdo ("(la idea era que no me importaba Anabel, pero por qué me acuerdo hoy de todo esto)") en su último jirón de escritura que es un "Diario para un cuento", un cuento otro, un cuento negativo, que recicla la fuerza de un género poderoso que sigue vigente: "Las reglas del juego se cumplen desde el primer momento en las historias que me cuento", dijo por ahí el proteico narrador.

Se respeta y glorifica el cuento como espacio textual donde se procesa la intensa sustancia humana de la fractura burguesa. Ahí nace, en ese espacio de la literatura que es una fractura de

las diversas normalidades vitales y retóricas, la figura ("La figura es el enamorado haciendo su trabajo": Barthes) del narrador-autor como una de las fases máximas que llega a presentar la narrativa cortazariana. El narrador: alguien que anda por ahí desviviéndose por atrapar (y volverse cómplice de) tantos Pacos y Anabelas que le rondan en la vida y gracias a los cuales él habla del súbito que se cuele por los intersticios de su rutina, espejo de la nuestra en su posible fractura abierta a un incierto lado de allá...

No habré podido hacerte vivir esto, lo escribo igual para vos que me loés porque es una manera de quebrar el cerco, de pedirte que busques en vos mismo si no tenés también uno de esos gatos, de esos muertos que quisiste y que están en ese ahí que ya me exaspera nombrar con palabras de papel. Lo hago por Paco, por si esto o cualquier otra cosa sirviera de algo, lo ayudara a curarse o a morirse, a que Claudio no volviera a buscarme, o simplemente a sentir por fin que todo era un engaño, que sólo sueño con Paco y que él vaya a saber por qué se agarra un poco más a mis tobillos que Alfredo, que mis otros muertos. Es lo que vos estarás pensando, qué otra cosa podías pensar a menos que también te haya pasado con alguien, pero nadie me ha hablado nunca de cosas así y tampoco lo espero de vos, simplemente tenía que decirlo y esperar, decirlo y otra vez acostarme y vivir como cualquiera, haciendo lo posible por olvidar que Paco sigue ahí, que nada termina por que mañana o el año que viene me despertaré sabiendo como ahora que Paco sigue vivo, que me llamó porque esperaba algo de mí, y que no puedo ayudarlo porque está enfermo, porque se está muriendo.

(OC, pp 105-106)

-Era un juego, ¿verdad, Julio?

BIBLIOGRAFIA

El apoyo bibliográfico indispensable para la elaboración de este análisis narrativo se remite a una breve serie de obras clave dentro de las especulaciones sobre teoría narrativa. De hecho el soporte y antecedente académico inmediato del presente trabajo es mi propia tesis de licenciatura: "Elementos para una teoría del narrador", 64 p., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1980. Ahí quedan citados (y comentados) los trabajos teóricos que a continuación enlisto:

- BARTHES, TODOROV. et al. COMMUNICATIONS, 8. L'Analyse Structurale du Récit. Eds. du Seuil, Paris, 1966, 172 p.
- BOOTH, Wayne C. La retórica de la ficción (Tr. S. Gubern Garriga Nogués). Antoni Bosch, editor, 1 ed., Barcelona, 1978, 423 p.
- BOURNEUF, y OUELLET. La novela (Tr. E. Sulla). Ed. Ariel (Letras e ideas, Instrumenta, 9), 1 ed., Barcelona, 1975, 272 p.
- BUTOR, Michel. Sobre literatura, II. (Tr. C. Pujol). Ed. Seix Barral (Colección ensayo, 254), 1 ed., Barcelona, 1967, 390 p.
- CORTAZAR, Julio. La casilla de los Morelli (recopilación y edición de Julio Ortega). Tusquets Editor (Cuadernos marginales, 30), 1 ed., Barcelona, 1973, 153 p.
- DUBOIS, Charles et al. Rhétorique Générale. Librairie Larousse, 1 ed., Paris, 1970, 199 p.
- ERLICH, Victor. El formalismo ruso (Tr. J. Cabanes). Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve, 374), 1 ed., Barcelona, 1974, 450 p.

- FORSTER, E. M. Aspects of the Novel. Penguin Books, 8 printing, Harmondsworth, 1976, 204 p.
- CULLON, Germán. El narrador en la novela del siglo XIX. Taurus Ediciones (Colección Persiles, 91), 1 ed., Madrid, 1976, 186 p.
- LUBBOCK, Percy. The Craft of Fiction. Viking Press, 1 ed., New York, 1957, 274 p.
- LUKACS, George. Teoría de la novela (Tr. J. J. Sebrelli). Ed. Siglo Veinte, 1 ed., Buenos Aires, 1974, 172 p.
- POE, Edgar Allan. Poems and Essays. Dent - Dutton (Everyman's Library), s/e, London - New York, 1975, 348 p. (cf. sobre todo los tres clásicos artículos "The Philosophy of Composition", "The Rationale of Verse" y "The Poetic Principle".)
- RIFFATERRE, Michael. Ensayos de estilística estructural (Tr. P. Gimferrer). Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve, 387), 1 ed., Barcelona, 1976, 436 p.
- SARTRE, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura? (Tr. A. Bernárdez). Ed. Losada (Biblioteca clásica y contemporánea, 433), 6 ed., Buenos Aires, 1976, 273 p.
- TODOROV, Tzvetan. Literatura y significación (Tr. G. Suárez Gómez). Ed. Planeta (ensayos planeta de lingüística y crítica literaria, 13), 2 ed., Barcelona, 1974, 236 p.
- ¿Qué es el estructuralismo? Poética (Tr. R. Pochtar). Ed. Losada (Biblioteca clásica y contemporánea, 419), 1 ed., Buenos Aires, 1975, 128 p.
- (antología y presentación). Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Tr. A. M. Nethol). Siglo Veintiuno Editores, 1 ed., Buenos Aires, 1976, 235 p.

INDICE

PROLOGO..	I.
TEORIA DEL CUENTO EN JULIO CORTAZAR..	1
TERCERA PERSONA..	22
Narrador onnisapiente.	22
"Lejana".	23
"Omnibus"..	26
"Continuidad de los parques".	27
"La noche boca arriba".	29
"Todos los fuegos el fuego"..	31
"Verano".	34
"Vientos alisios"..	34
"Pesadillas".	37
Narrador con..	40
"El idolo de las Cicladas".	40
"Historia con migalaz".	44
"Los pasos en las huellas".	44
"La isla a mediodía".	47
"La puerta condenada"..	50
"No se culpe a nadie"..	50
"Los amigos".	51
"Clone"..	52
"Fin de etapa".	53
"Satarsa"..	55
Un paso firme: del <u>narrador con</u>	
a la falsa tercera persona..	57
"Bestiario"..	59
"Cartas de mamá".	63
"Instrucciones para John Howell".	66
"La autopista del sur".	67
"Lugar llamado Kindberg".	69
"Cuello de gatito negro".	72

Falsa tercera persona.	75
"La salud de los enfermos".	75
"Anillo de Moebius".	79
PRIMERA PERSONA.	83
Primera persona morfológica.	85
"Circe".	85
Narrador personaje incidental.	88
"Las Ménades".	89
"Una flor amarilla".	93
"La banda".	97
"Texto en una libreta".	99
"Tango de vuelta".	102
Narrador personaje secundario.	108
"Las puertas del cielo".	108
"Final del juego".	113
"El perseguidor".	119
"Sobremesa".	132
"Segundo viaje".	137
"Recortes de prensa".	141
Narrador protagonista.	145
"Casa tomada", "Carta a una señorita en París", "Lejana", "Cefalea".	145
"Los venenos", "Después del almuerzo".	156
"Torito".	159
"Axolotl".	160
"El río".	163
"Relato con un fondo de agua".	165
"Manuscrito hallado en un bolsillo".	168
"Liliana llorando", "Historias que me cuento".	170
"El otro cielo".	174
"Las caras de la medalla".	180
"Queremos tanto a Glenda".	182
"Historia con migajas".	183

NARRACION EN SEGUNDA PERSONA.	192
Segunda persona aparente.. . . .	197
"El río".	197
"El móvil", "Torito".	198
"Ahi pero dónde, cómo".	200
"Relato con un fondo de agua".. . . .	201
"Reunión con un círculo rojo".. . . .	206
"Graffiti".	210
Segunda persona plena.. . . .	215
"Usted se tendió a tu lado".. . . .	215
VARIOS NARRADORES.	221
"La señorita Cora".	222
"Las armas secretas".	226
"Deshoras".	231
"Segunda vez".. . . .	238
"La barca, o nueva visita a Venecia".	239
"Las babas del diablo".	249
NARRADOR AUTOR.	257
Dedicatorias.	258
Notas y epígrafes.. . . .	266
"Las fases de Severo".. . . .	272
"Botella al mar".	275
"Ahi pero dónde, cómo".	284
"Diario para un cuento".. . . .	294
BIBLIOGRAFIA.	304
INDICE.	306