

## ALGUIEN QUE ANDA POR AHI

Es bien sabido que *Alguien* anda con Julio desde hace mucho tiempo. Para hablar sin disimulos: siempre estuvo a su lado, fiel, perverso, tiernamente consecuente. Se ve el reflejo de soslayo en sus ojos, cuando varían el azul-verdoso hacia el gris; queda relegado cuando, al hablar, mueve sus largos dedos como un titiritero en la oscuridad.

El diálogo es imposible. El encono, la lucha, francamente ingenuos. Por eso nos hemos acostumbrado a verlo en el guiño juguetón, en un suspiro de tedio, o en la decisión de un paso que se adentra en el miedo.

A un crítico literario le gustaría —o más bien lo necesitaría para confirmar su naturaleza— definir esa «extraña compañía» y hasta tiene dispuesta una palabra, tal vez con una mayúscula trascendentalizadora. Hace un cuidadoso inventario y, para su sorpresa, descubre multitud de disfraces que cuentan con la complicidad de Julio. Un fama seguramente escribiría un largo tratado con punto final y una etiqueta: *Alguien*. Un cronopio le haría reverencias desfachata-das, lo convencería de su necesidad de tiempo y, al final, se iría del brazo, reclinando confiadamente la fatigada cabeza. *Alguien* siempre anda por ahí.

\* \* \*

Un crítico literario tiene la obligación de ver la obra de un escritor *literariamente*. Por eso se le pueden escapar latidos o esquives: el espesor mínimo de la vida. Sus parámetros de interpretación, por más libre que sea su imaginación, aspiran a encontrarse con los niveles de la realidad. Pero, como dice Bruno, en uno de sus momentos de lucidez y también de sinceridad, «no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad».

Un mero lector también necesita ver claro, pero, sobre todo, sentir claro. La claridad —especialmente cuando se habla de Cortázar—

no tiene nada que ver con la simplicidad o con la menor-distancia-entre-dos puntos. Casi siempre es contacto, reconocimiento, la certidumbre de la inutilidad de casi todo, la «invitación al viaje».

Paradójicamente, el Cortázar intelectual, el Cortázar lúdico logra que sus invenciones —aún las más fantásticas— conecten con la vida de cualquier hombre, coincidan como una especie de sobreimpresión con nuestra experiencia, de modo que *leemos* el solo de *Amorous* de Johnny Carter con el mismo estremecimiento que escuchamos uno de los últimos cuartetos de Beethoven, o cuando estamos enamorados, aceptamos con toda naturalidad los encuentros imprevistos por la sola presencia de La Maga y Horacio en el Pont des Arts.

Más allá de estos asombros casi anecdóticos están las pulsiones de una realidad audaz, proteica, misteriosa, que es la de sus narraciones y que coincide con la realidad aparentemente objetiva en extractos de horror, de incertidumbre, y también de candor, de empecinada esperanza.

La audacia nos asalta al mismo tiempo con el muelle de lo imprevisto y con la pátina tensa de lo ordinario. «Lo fantástico nace en mí de lo vivido», ha dicho Cortázar (1), sin que por ello nos lo imaginemos vomitando conejitos blancos, negros y hasta grises. Nace. Es decir, surge no de la idea, sino de la experiencia. No se desarrolla en una elucubración teórica, sino que se alimenta de una tensión interna, de un *tempo* vital ordinario que, de pronto, se condensa en una obsesión, un sueño, una visión, y se transforma autónomamente en el cuento. Tal su partenogénesis. Sin necesidad de acudir a una explicación estrictamente autobiográfica, a la confesión de una pesadilla o de un recuerdo infantil, *Apocalipsis en Solentiname* es el ejemplo más fácil: la doble implicación de la expresión artística —pintura, foto— enlaza dos núcleos de experiencia, una visita a Solentiname «antes» y la trágica historia actual de los pueblos latinoamericanos, viviente en la conciencia del escritor.

Una realidad proteica. En el cambio sin arte de birlibirloque, en «la alteración momentánea dentro de la regularidad» (2) está la clave estructural del cuento fantástico cortaziano. No importa el grado de variación en el ángulo que forme la sorpresa —extremo en *Reunión con un círculo rojo*—, no importa la cantidad de pistas, si es que aparecen —la atención sobre el cuchillo desde el principio en *En nombre de Bobby*— no importa un comienzo o final abrupto: *Cambio de*

---

(1) Evelyn Picon Garfield: *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, México, 1978.

(2) «Del cuento breve y sus alrededores», en *Ultimo round*. Edit. Siglo XXI, México, 1969.

*luces*. En las decenas de cuentos que ha publicado Cortázar, las tácticas varían, pero la estrategia permanece constante: una línea continua, una atmósfera de naturalidad que asume su contradicción. Así, en *Segunda vez*, una curiosidad integrada a un trámite casi burocrático adquiere la dimensión de misterio trágico cuando el narrador, que en casi todo el cuento nos hace olvidar su subjetividad de personaje, la retoma decisivamente en las últimas líneas.

El misterio no se inventa: está ahí. A veces se asemeja a un mensaje escrito con tinta «simpática» que sólo espera una determinada presencia para hacerse patente: está en el reverso de las cosas, como en *Cambio de luces*, o es un problema de combinatoria, como en *La noche de Mantequilla*. Pero la intuición verdadera de lo enigmático lleva a una mayor profundidad, el hombre —el escritor— siente una atracción peligrosa porque lo domina sin permitirle más que atisbos esclarecedores. En esa experimentación en soledad el escritor mantiene su imaginación alerta, pues, alterados todos los nexos lógicos, su conciencia será «simple rellano entre abismos» (3), como percibía Louis Aragon.

En un momento un poco arrogante de *Rayuela* aparece una afirmación pesimista acerca del tiempo y la búsqueda: «El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas» (4). En un texto más modesto, pero de indagación más ansiosa e inmediata como es la que descubre «un rincón de la cocina del escritor» (5), Cortázar comprueba el valor de «lo intersticial» para aproximarse al misterio. Curiosamente el punto de apoyo para definir su misión como escritor una vez que hubo renunciado al régimen de la narración convencional hasta ese momento, es una frase de Felisberto Hernández. Este cuentista uruguayo absurdamente poco conocido, pero que introdujo una nueva dimensión en la literatura fantástica, dijo: «No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro.» Fue la confirmación teórica de lo que había en los cuentos de Felisberto y en la voluntad lúcida de quien ya estaba escribiendo 62. El contacto fructificador se había producido y para decirlo con las palabras de Cortázar, la frase de Felisberto «me llegaba como una mano alcanzándome el primer mate amargo de la amistad bajo las glicinas».

La comprensión de lo inaccesible de lo absoluto no impide el entusiasmo y la constancia en el asedio, ni hace menos enceguece-

---

(3) Louis Aragon: *El campesino de París*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1979.

(4) *Rayuela*, cap. 147.

(5) «La muñeca rota», en *Último round*.

por cualquier atisbo. La tarea del escritor «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» (6).

*Reunión con un círculo rojo*, cuento sobresaliente de *Alguien que anda por ahí* y sobre el que volveremos por culpa de *Alguien*, es de este grupo de relatos el que logra una calidad fronteriza más afinada. La concreción de los detalles exteriores de la anécdota —descripción de personajes, del escenario— contrasta con la escasa información significativa que de ellos se desprende para llegar al «por qué» y ni siquiera, con certeza, al «cómo». La solidez de la estructura del cuento —extensa preparación, súbito desenlace, comentario o explicación final— también contrasta con la fluctuante creación de la atmósfera amenazadora, que no se hace por progresión, sino por acumulación de datos, eso sí, consecuentes. Lo irreductible de la realidad está presente —aquí, como en todas sus narraciones— en lo incongruente, lo contradictorio, lo irruptivo. El lector se siente incitado por la intermitencia, sin que encuentre una invitación concreta para la participación se siente *disponible*, integrado, no en el devenir narrativo, sino en el clima; en este relato: soledad, evanescencia, tensión, muerte.

El misterio no es por sí mismo ominoso. Para el escritor hay todo un proceso de búsqueda que resulta muchas veces angustioso o exasperante. Pero la plasmación narrativa es el resultado de un acto de libertad que descarta la aburrida malla de los hechos, la engañosa frontera del tiempo, la estúpida seriedad de las categorías. No es éste, sin embargo, el libro que muestre al Cortázar más lúdico. Lo que aparece aquí es una escritura abierta, con *swing*, sostén y compás de una desprejuiciada capacidad de asombro, una virtual mirada infantil que tampoco tiene prejuicios ante el tedio, la decadencia, las diferentes clases de final que se plantean en los once cuentos, más la presencia agazapada y definitoria de la muerte, nunca vista con el habitual horror adulto.

La disolución vital ofrece demasiados vericuetos para que pueda resumirse en un concepto, en una imagen, la de la muerte. Sin embargo, *Alguien* anda por ahí. Me apodero de la autodefinición que da el extranjero en el cuento homónimo porque es la que mejor se adapta al irresoluto carácter de *presencia* que ostenta la muerte en estos cuentos.

---

(6) *Ibidem*.

Volvemos a la precisión paradójica que impone la búsqueda del misterio. No se trata de lo mágico en el sentido más artificioso del término: no hay transformación, sino profundización, un movimiento indagatorio sin azar. Ese movimiento *de aproximación* que nace no de la voluntad, no del capricho, no de la técnica del escritor, tal vez pueda ser mejor entendido si recordamos una observación de Benjamín Fondane (*Faux Traité d'esthétique*) que cita Bachelard: «Primeramente, el objeto no es real, sino *un buen conductor* de lo real» (7). Por todo lo dicho hasta ahora, queda claro que la cita vale en cuanto estamos seguros de que Fondane habla de la misma realidad que la de Baudelaire, murmurante, que la de Poe, cubierta con tantos velos oníricos; que la de Cortázar, «con los destiempos y los desespacios».

El impulso imaginativo parte, pues, de algo exterior al escritor, un gesto, un paisaje, una pesadilla. El objeto, o lo objetivado, lleva —*conduce*— hacia un estrato de expresividad más compleja, pero, sobre todo, tiene un valor —aunque sea parcial— conformador de realidad. Obviamente, ni los objetos ni el impulso son autónomos, están íntimamente amparados por el escritor, quien de algún modo mima o detesta a los primeros y alimenta o se debate contra el segundo, por lo menos en la etapa de convivencia *normal*. Pero llega un momento en que el proceso de expresividad se impone al escritor y éste siente la necesidad definitiva de escribir, de expulsar a aquellos seres que, *colándose* desde el mundo exterior, se han transformado en su espíritu y en su mente en obsesiones, en «productos neuróticos». El mismo Cortázar recuerda, agradecido, un verso de Neruda: «Mis criaturas nacen de un largo rechazo.» La obra literaria se convierte así en un exorcismo, un modo de objetivar y, por tanto, de alejar de la peligrosa vulnerabilidad de su interior a los intrusos. La lucidez de Cortázar nos excusa de mayores esfuerzos: el escritor-hombre-relativamente-normal «deja de ser él-y-su-circunstancia y sin *razón* alguna, sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le de tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, es *un cuento*, una masa informe sin palabras ni caras, ni principio ni fin, pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y, además, en seguida, inmediatamente» (8).

De una manera muy clara este proceso alude a fantasmas concretos: recuerdos de la niñez o adolescencia, personajes o hechos

---

(7) Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

(8) «Del cuento breve y...

contemporáneos. Pero de una manera más difusa, y sin entrar en interpretaciones psicoanalíticas, en los cuentos de Cortázar se dan empecinadas y fundamentales *presencias*.

Lo más importante de su instrumentación narrativa está al servicio de esas *presencias* básicas, como revela cuando dice: «me apoyo en el humor para ir en busca del amor, entendiendo por este último la más extrema sed antropológica». Pero también es cierto que uno llega a tales conclusiones a través de sucesivas excursiones por el laberinto que repetidamente nos propone Cortázar. Su erótica personal para hacer más concreto el ejemplo, tal vez sea más engañosamente rastreable en la conducta —compleja, ligeramente sádica, plena de inventiva— de sus personajes. La muerte, en cambio, aparece como «latencia» en palabras del mismo escritor. Es interesante esa definición por aludir a la forma de trascender hacia la superficie del texto, ya que el núcleo temático se estructura de un modo muy difuso y también por apuntar a una especial relación que hay entre la concepción vital de autor y el tema literario.

«Para mí la muerte es un escándalo, el gran escándalo» (9). Es por eso que está, sin alharacas o violentamente, siempre como contracara de la vida y sus símbolos. De ahí que la alegría del amor la tenga siempre a su sombra y no sólo como elemento de valoración estilística, como en la famosa última escena erótica de *Libro de Manuel* entre Andrés y Francine, asomados al cementerio. Más cercanamente a este trabajo el acto de amor final de *Vientos alisios* es un último intento de evitar ese «escándalo», la última posibilidad de comunicación, «esperando y murmurándose la esperanza». El epílogo del amor será civilizadamente convenido porque «ya no tendrán nada que decirse».

Muy por el contrario, la angustia de la muerte empapa la atmósfera amorosa en torno a Valentina en *La barca o nueva visita a Venecia*. «Tengo miedo del tiempo, el tiempo es la muerte, su horrible disfraz. ¿No te das cuenta de que nos amamos contra el tiempo?» Es la angustia del signo mágico —la golondrina muerta—, de la premonición o simplemente del tiempo a gastar, de la plenitud del amor visto ya desde su hueco. En el centro del amor está la vida, pero en sus aledaños está la muerte. Por eso el amante desborda lo nombrable, concentra su impulso en la unión, en lo unitario; pero sus latidos son como pasos. En el anonadamiento reaparece el miedo que es certidumbre y la entrega más absorta padece siempre el mismo sobresalto, que no es más que una señal de la vida. Cuando

---

(9) Evelyn Picon Garfield: *Cortázar por Cortázar*.

hay desconcierto la erótica es únicamente el laberinto de una sola salida: es Valentina al cabo de sus dos encuentros amorosos «camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina». Pero si hay verdad, la mirada amante se espesa y fija su temblor en una frágil pregunta, ya se sabe que empezamos a amar en el momento en que la muerte del ser querido se instala en el fondo de nuestros ojos y nuestra garganta.

Valentina está rodeada de personajes que son imágenes-espejo de la mortalidad —incluido el certero contrapunto al narrador por parte de un personaje, Dora, destacado de la narración. Tres clases de amor —el enamoramiento posesivo, el asalto brutal y circunstancial, la homosexualidad pura expectativa— le tienden un cerco para mostrarle su propia soledad, prólogo a una disolución que es previsible y segura casi al margen del insinuado acto de violencia final.

El marco vital que se le dé a la presencia de la muerte alterará el sistema narrativo que la plasme en un cuento. Así el casi realista de *La noche de Mantequilla*, la subversión de la normalidad en *En nombre de Bobby* o *Segunda vez* y la combinación de misterio y realismo de *Alguien que anda por ahí*.

Es indudable, sin embargo, que el tratamiento más original es el que aparece en *Reunión con un círculo rojo*. La estructura narrativa es similar a la de *Segunda vez*: un narrador que adquiere la importancia decisiva al final a partir simplemente de una pista insignificante en las primeras líneas. Hasta casi su mitad el relato se desarrolla por medio de una línea discursiva convencional. La lectura impone una significación unívoca: la escena en un restaurante centrada en los sentimientos y reacciones de un personaje único. Es la normalidad. La imposición de un determinado foco de atención al personaje marca un cambio, aunque todavía gradual: «en todo eso, que no era nada, había algo que se le escapaba y que hubiera querido entender mejor». El gradualismo, el acostumbramiento a la figura del «pobre topo miope», la falta de alusiones directas al tema central, son los caminos que llevan al *contacto*, al conocimiento tangencial, pero profundo. Los objetivos son, como observa Saúl Yurkievich, «preparar al lector, provocar su desprejuiciada disponibilidad (credulidad), acrecentar su porosidad para convertirlo en Todo Uno, en eslabón de la cadena magnética del cosmos» (10). A partir de ese momento empiezan a divergir las intuiciones del personaje central y del lector: cuanto más ciego y sin respuestas se muestra Jacobo,

---

(10) Saúl Yurkievich: *La confabulación con la palabra: «Julio Cortázar: al unísono y al dísono»*, Ed. Taurus, Madrid, 1978.

más ominosa resulta la atmósfera que lo rodea y lo guía para nosotros. Se cierra el gran equívoco: los recíprocos intentos de protección entre Jacobo y «la turista inglesa» necesariamente fracasan porque, como dice esta última, narrador encubierto: «usted estaba todavía vivo». Trivialidad e imposición ineluctable. Todo el pavor de la nada reducido a «un torpe topo», que también anda por ahí.

El «gran escándalo» se consume en cada momento y Cortázar lleva hasta el extremo su libertad mediante el juego de la verticalidad, riesgo pero, en definitiva, trascendente.

*HORTENSIA CAMPANELLA*

Evaristo San Miguel, 4  
MADRID-8