

Poética, reversibilidad e historia en dos cuentos de Julio Cortázar

Gustavo Lespada*
ILH, Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 19-03-2024 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-05-2024

RESUMEN

Cuando se están cumpliendo cuarenta años de la desaparición física de Julio Cortázar, su escritura, todas las manifestaciones de su escritura –narrativa, poética, ensayística, crítica, polémica, testimonial y aquellas no clasificables–, nos sigue convocando con un vigor y una riqueza que no menguan a pesar del transcurso del tiempo. En esta ocasión, a la manera de un modesto homenaje, analizaremos dos cuentos paradigmáticos de su producción que forman parte del volumen *Final del juego* de 1956. Pero lo haremos también recurriendo a algunas reflexiones teóricas del propio Cortázar acerca del género cuento y el lenguaje poético que, tempranamente, alumbran sus ensayos de las décadas del 40 y 50 con una lucidez tal que mantienen toda su vigencia.

PALABRAS CLAVE

cuento; poética; reversibilidad; historia; comunidad

Poetics, reversibility and history in two short story of Julio Cortázar

ABSTRACT

Forty years after Julio Cortázar's passing away, his writing, all the manifestations of his writing – narrative, poetic, essayistic, criticism, controversy, testimonial and those that cannot be classified – continue to summon us with such a vigor and richness that does not diminish despite the passage of time. On this occasion, as a modest tribute, we will analyze two paradigmatic short stories of his production that are part of *Final de juego* (1956). But we will do it also resorting to some theoretical reflections by Cortázar himself about the short story genre and the poetic language that, from the beginning, illuminate his essays of the decades of the 40s and 50s with such lucidity that they maintain all their validity.

KEYWORDS

Short story; poetics; reversibility; history; community.

El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como Poesía; instauración en el triple sentido de ofrenda, fundación y comienzo. El arte como instauración es esencialmente histórico.

M. Heidegger

Cuando se están cumpliendo cuarenta años de la desaparición física de Julio Cortázar su escritura, todas las manifestaciones de su escritura –narrativa, poética, ensayística, crítica, polémica, testimonial y aquellas no clasificables–, nos sigue convocando con un vigor y una riqueza que no menguan a pesar del transcurso del tiempo y la fugaz sucesión de las modas, a pesar de un mundo cada vez más propenso al *zapping* y en el que *el otro* – en tanto prójimo– no existe, salvo convertido en mercancía. En esta coyuntura presente –mezcla de capitalismo salvaje, expansión tecnológica y mercado de trabajo pulsional–, Cortázar, su proyecto de escritura comprometido con todos los aspectos de lo humano, está vigente más que nunca como una atalaya erguida en medio de tanta inestabilidad, decadencia, pos-verdad y falta de valores. Tal vez por esto último es que sigue siendo tan necesario volver una y mil veces a una obra que siempre tiene algo nuevo que decirnos. Porque la novedad está en los clásicos, como dijera Ítalo Calvino y, al igual que Jorge Luis Borges, Cortázar es un clásico. Más que nunca son necesarias sus figuras, sus constelaciones, sus mundos analógicos, su poética radical –en consonancia con la de César Vallejo–, esa *tarea de restitución* del sujeto liberado de credos y de dogmas que él ya reclamaba en su “Teoría del túnel” de 1947, ese “volverse contra lo verbal desde el verbo mismo” –partiendo de la ejemplaridad limítrofe del “escritor rebelde” encarnado en Rimbaud y Lautréamont– para que la escritura “reemplace lo estético por lo poético, la representación por la presentación” (Cortázar 1994a: 61-68). Postulados que verán sus mejores frutos en la incomparable *Rayuela* de 1963. Como ha sido dicho, la prosa cortazariana está imbuida de poesía, es, siempre, escritura poética y, como tal, reveladora de verdades, de hondas verdades humanas irreducibles a ninguna lógica racional (Lespada 2019: 163-164).

En esta ocasión, a la manera de un modesto homenaje, analizaremos dos cuentos paradigmáticos que forman parte del volumen *Final del juego* de 1956. Pero lo haremos también recurriendo a algunas reflexiones teóricas del propio Cortázar acerca del género cuento y el lenguaje poético que, tempranamente, iluminan sus ensayos de las décadas del 40 y 50, con una lucidez que mantiene toda su vigencia pese a la escasa difusión académica y que, afortunadamente, están reunidos en los tres tomos de su *Obra Crítica*.

Axolotl

El *axolotl* (“monstruo del agua” en náhuatl), también conocido como ajolote, es un anfibio en peligro de extinción oriundo de la cuenca de México, propio de estanques y lagunas de poca profundidad. Es parecido a un pez, pero con

patas, que en su tamaño adulto llega a los 15 o 20 centímetros de largo, siendo una de sus particularidades más llamativas su gran capacidad de regeneración de miembros y otras partes del cuerpo. Animal sagrado para la mitología azteca (dios *Xólotl*), aparece en los códices nahuas vinculado a Quetzalcóatl, como el hermano que lo acompañó al reino de los muertos, pero también como el que se resistió a ser sacrificado mediante varias metamorfosis, por eso se lo asocia a la idea del cambio y de la vida.

En una conferencia durante su primer viaje a Cuba en 1963, Cortázar mencionaba la importancia del tema en la escritura de un cuento y de cómo el carácter concentrado de estas formas breves impactaba en el lector como “aglutinante de una realidad infinitamente más vasta que la de su anécdota, despertando todo un sistema de relaciones analógicas” (1994b: 374-375). Por su parte, en la primera tesis sobre el cuento, Ricardo Piglia afirma que todo relato “siempre cuenta dos historias”, y que el cuento moderno “abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo” (92-93). En este cuento la historia de la metamorfosis es la que abre la puerta a *la otra historia* (que apenas se menciona), aquella interrumpida y silenciada, la del remoto señorío de los *axolotl*.

1. La primera

Se narra una metamorfosis al igual que en el relato de Franz Kafka, pero en primera persona y en menos de cuatro hojas. ¿Qué sucede en el relato de Kafka? Pues que, contrariamente a la estrategia del fantástico en el que se parte de una situación perfectamente natural para, luego de una progresión de indicios cargada de *suspense*, llegar a la irrupción de lo sobrenatural, aquí se parte de una situación inverosímil tratada como algo común, es decir, despojada de la extrañeza que requiere la ruptura o la incertidumbre del fantástico.¹ Esta normalización de lo extraño o insólito tiene como primer efecto diluir el *efecto fantástico*, en tanto que, lejos de centrarse en el rasgo sobrenatural, persigue una mirada nueva sobre aquello tenido por cotidiano. En consecuencia, resulta evidente que el objetivo del cuento no está puesto en esa conversión sino en el cómo y en el por qué, es decir, en el desarrollo que *explica* esa metamorfosis –“explicación” que también contradice los preceptos del fantástico (Todorov 1976), así como lo “anormal” tampoco se presenta como un problema, sino todo lo contrario, aparece como algo habitual (Barrenechea 1981). Desde su apertura el pacto con el lector es poner todas las cartas sobre la mesa, el texto nos dice desde el comienzo: *esto es una ficción*.

En el cuento de Cortázar también se parte de una situación inverosímil: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl (...) Ahora soy un

¹ Veamos la primera frase del célebre cuento: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto” (Kafka: 15).

Axolotl” (1973: 161). Este primer párrafo se cierra con esa afirmación concluyente que se saltea el desarrollo del devenir humano en *axolotl* y que constituye la estrategia para estimular su lectura. A partir de allí y por medio de una *analepsis* (retrospección) el relato va a desarrollar el proceso que culminó en la conversión. Por otra parte, la reversibilidad, tan cara a Cortázar –ejemplar en el cuento emblemático que abre este volumen: “Continuidad de los parques”–, se encuentra en la reflexión final del axolotl: “Y en esta soledad final, en 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” (1973: 168). La figura circular, cíclica, del relato es perfecta: el título es su última palabra. Esta circularidad formal –proyecto de escritura y relato acabado de leer resultan lo mismo, presente y futuro mordiéndose la cola– es también analógica respecto de su temática, puesto que la temporalidad para occidente es lineal y consecutiva, en tanto que para las civilizaciones americanas originarias –en este caso la azteca– la concepción del tiempo era cíclica, todo retornaba y se renovaba como las fases de la luna o las estaciones climáticas.

La idea de metamorfosis (que se encuentra en la naturaleza, en la conversión del renacuajo en rana o del gusano que se transforma en mariposa) resume en sí la hipérbole del cambio que subyace en todo organismo vivo, por tal podemos pensarla, desde lo literario, como la figura que condensa el devenir, pero, además, en tanto elemento simbólico, es un pasaje hacia *lo otro* diferente y, a la vez, constitutivo: *ser un otro*, alienación fundacional del texto, del arte, de la existencia. Arthur Rimbaud en dos cartas dice: *J'est un autre* (Yo es un otro): frase emblemática que encierra en su misma formulación verbal (*est* en lugar de *suis*) el pasaje a la otredad. Similar recurso narrativo percibimos en este relato donde la conversión es, formalmente sintáctica, gramatical. El sujeto que comienza la oración es uno (el joven fascinado por los *axolotl*) pero ya *es otro* al concluir la cláusula:

Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de unos quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de *nuestro* cuerpo (1973: 162 [el destacado es nuestro, para señalar la conversión gramatical]).

No sólo hay transformación de hombre en *axolotl*, hay disolución de la dualidad, en tanto el registro del joven comparte el párrafo con el de los *axolotl* sin solución de continuidad. Más aún, hay *pasaje* –tan caros a Julio– dentro de la misma unidad sintáctica de un narrador *singular* a otro en *plural*. La primera persona que enuncia al comenzar corresponde a un sujeto –que pertenece al occidente “civilizado”, moderno y racionalista– cuyo pronombre (Yo) está elidido, sin embargo –deslizándose por el objeto “de una delicadeza extraordinaria”– se transfigura en un “nosotros”: la percepción individual se ha trasmutado en un pensamiento comunitario –el

de los *axolotl*, identificados míticamente con la civilización azteca– y esto también tiene sus implicancias, como veremos.

Ahora bien, esta no distinción entre ambas instancias –la del joven y los *axolotl*– contradice el principio de identidad y el de contradicción de la lógica porque, efectivamente, ingresamos en el sistema analógico –irracional– compartido por la magia y la poesía. Porque la esencia de la *participación* consiste, justamente, en abolir toda distancia, toda dualidad y, en esta integración, como dice el propio Cortázar, en un ensayo de 1954, “Para una poética” (1994b 267-285), la poesía apuesta a la “omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el “valor sagrado” de los productos metafóricos” (271). En esa línea, apoyándose en la antropología de Lévy-Brühl, concluye que “el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada*, erigida en método e instrumento”: magia y poesía son “dos planos y dos finalidades de una misma dirección” (270). Ese sentimiento de identificación tan intenso con la otredad, propio de estadios primitivos, habría sobrevivido en el poeta a pesar de los siglos de domesticación lógica, y vuelve a citar a Rimbaud: “la symphonie fait sont remuement dans les profondeurs” (275). La poesía sería la actividad lingüística que, al evitar la reducción racional, se relaciona con cualidades ontológicas de la *otredad*, que amplían el horizonte sensible y cognitivo de poetas y receptores.

A su vez, la preeminencia de del sentido de la vista, en el relato nos remite a la lectura o, si se quiere, a las exigencias de la lecto-escritura: acto que privilegia la vista sobre los otros sentidos a los que bloquea o al menos inhibe parcialmente y, por ende, nuevamente al cuento en tanto tal. Toda la acción transcurre a través de la mirada, (de esos “ojos de oro” sin párpados, misteriosos, percibidos como de “una profundidad insondable”, cargados de mensaje humano, de mitologías ancestrales, “testigos de algo”, “jueces”), una lectura que busca descifrar un misterio: el de la trasmigración del personaje-espectador. Conversión, *suspense*, desdoblamiento con ecos especulares: ¿Acaso “abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente” (1973: 163) no es el propósito cifrado de toda lectura? Así se narra el pasaje que anula la dicotomía dentro-fuera:

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 (1973: 166).

Comprende lo *incomprensible* de estar en ambos lados a la vez, de pertenecer a ambos mundos o planos de la existencia, de haber caducado el principio de identidad: *el verdadero pasaje es el que se produce entre un discurso articulado lógicamente y otro que procede por analogía poética.*

El texto insiste en que “no hubo nada de extraño”, en que lo único extraño era que, después de la conversión, continuaba pensando igual que antes: “Darme cuenta de eso fue en el primer momento como el horror del enterrado vivo que despierta a su destino” (1973: 167) –¿sesgado homenaje al maestro del cuento, Edgar Allan Poe (“El entierro prematuro”)?. Desdoblado, duplicado el *axolotl* habla de su otro yo: “Él volvió muchas veces, pero viene menos ahora”. Lo que se transformó en *axolotl* ha sido una idea, un sentimiento, una pulsión: “los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre” (1973: 167). Otro guiño metadieético: el cuento autorreflejado, *puesto en abismo*.

“Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible” (1973: 167): lo que esta poética descarta –como imposibilidad de *comprensión*– es la racionalidad del lenguaje directo o enunciativo porque justamente de lo que se trata es de desbordar, de transgredir los límites de una “realidad” encorsetada mediante la imaginación, los sueños, el azar, la premonición, la magia o el inconsciente, como proponía el surrealismo.

2. La otra historia

Ahora bien, la recursividad no es un mero juego capicúa ni solamente un anillo de Moebius, aunque también lo sea. Toda recursividad implica un desdoblamiento existencial que roza lo siniestro y la enajenación, el tema del doble y la introspección; un cuestionamiento y una reflexión sobre el ser y sobre cuánto de nosotros queda impregnado en la experiencia, en los trances vitales, cuánto nos transforman las circunstancias, las situaciones límites a lo largo de nuestra vida. En la recursividad literaria –además del infinito atrapado en el ciclo– se juega la conciencia de nuestra finitud puesta en abismo. *La forma significa*.

Pero no todo es recursividad y metalenguaje en este cuento, como ya lo esbozamos. El *Axolotl* es un ser sagrado de la mitología azteca –el propio cuento se exhibe en esto– y, por lo tanto, todo ese universo de sufrimiento encapsulado en el pequeño organismo –que posee una conciencia comunitaria, opuesta a la individual del joven parisino que va a contemplarlos– adquiere una configuración emblemática respecto de esa cultura, la azteca, a la que nos remite. Entonces, aunque Cortázar no sea un *transculturador*, según la caracterización de Ángel Rama (1982), puesto que no escribe *desde* el sustrato cultural que mantiene vivo al legado aborigen (el mito azteca se percibe como la otredad seductora pero a la vez enigmática e inaccesible), y a pesar de que su registro se inscriba en la tradición occidental, podríamos hablar de un reconocimiento y hasta de un homenaje de la *ciudad letrada* hacia las civilizaciones oriundas de nuestra América cuyas culturas y cosmovisiones fueron enmudecidas, excluidas, condenadas a meras muestras exóticas de museo. Pero, además, como vimos a partir de las propias reflexiones teóricas de Cortázar, persiste en su

lenguaje poético una conexión más firme y profunda con el pensamiento mágico o primitivo de aquellas civilizaciones previas a la conquista, un vínculo con aquel sentimiento analógico del mundo a espaldas del individualismo cartesiano o de la lógica positivista.

Por otra parte, el acuario (del *Jardin des Plantes*) es como una forma de museo (de seres vivos), calificado por los axolotl como “tan mezquino” (1973: 163); acaso porque su reducido espacio esté cifrando otra forma de *reducción*; la de monumentales culturas convertidas en fragmentarias piezas de colección, pintorescas y desarticuladas, o la *reducción* de sus exuberantes lenguajes orales en escrituras impuestas (que tuvieron como modelo regente el español o el latín). Además, la “mezquindad” resulta una característica del occidente conquistador (también contrapuesta a las organizaciones indígenas en las que prevalece el interés comunitario sobre el individual), un móvil que siempre ha estado detrás de todas las usurpaciones y los genocidios de la historia y un rasgo predominante de la sociedad capitalista contemporánea, donde cada vez es mayor la desproporción entre la riqueza concentrada de las corporaciones y las carencias más elementales de las mayorías populares.

El relato de ficción abre la puerta a otra perspectiva del mundo y de la vida. Se dice que en los ojos del *axolotl* hay “otra manera de mirar” en la que se vislumbra “una vida diferente”, es decir, *otra cultura*. El personaje-narrador percibe en ellos “una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad” (1973: 165): “No eran *animales*” (1973: 164), se afirma como una protesta concluyente, tal vez porque fueron tratados como tales. Todo esto también está en el texto, tanto en el plano explícito como en los niveles alusivos o de implicancia. Y se menciona que sufren silenciosamente, con un “sufrimiento amordazado”, que “espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl” (1973: 166). Por eso ahora “eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces” (1973: 165). Quien los contempla se siente “innoble frente a ellos”, percibe “una pureza espantosa en esos ojos transparentes” (1973: 165), espanto que trasunta algo del orden de la carencia o la deuda. Si la *pureza* espanta es por no sentirse dignos de ella, por no haber podido comprenderla, por haberla mancillado, mutilado o corrompido. Por eso también lo de “testigos” y lo de “horribles jueces”, tal vez por sentir una herencia culpable frente a esos silenciosos “ojos de oro” (el oro que justificó saqueos, violaciones y matanzas), por sentirse representante o perteneciente a una civilización rapaz y genocida (1973: 164).

“Eran larvas, –dice el texto– pero larva quiere decir máscara y también fantasma” (1973: 165). De la misma raíz latina proviene *larvatus*, larvado, que significa oculto, que esconde algo, que no se manifiesta abiertamente. Este concepto puede volcarse sobre el propio relato, como una *mise en abyme*, en el sentido que también el cuento es un texto enmascarado, larvado; cuenta una historia para contarnos otra, como dice Piglia. El texto también se pregunta: ¿qué hay detrás de esas máscaras indígenas (como las

que están exhibidas en los museos de todo el mundo), qué hay “detrás de esas caras aztecas, inexpresivas” (1973: 165)? La clave de lectura pareciera estar en el siguiente pasaje:

El horror venía –lo supe en el mismo momento– de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, *condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles*. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente (1973: 167 [el destacado es nuestro]).

Más que un horror ante lo sobrenatural amenazante –tan propio del fantástico– pareciera tratarse de una angustia existencial, la del ser lúcido aislado en un universo que le es ajeno, rodeado de insensibilidad: el horror a no poder comunicarse ni integrarse con los demás. Horror que, justamente cesa en cuanto percibe la presencia *axolotl* que, repitámoslo, ha sido identificada con las comunidades originarias. En pocas palabras, lo que está en juego allí es una identidad, la restitución de una identidad que sobreviene a través de un mito arcaico. Como lo mencionamos al comienzo, en la leyenda inscrita en los códices nahuas, *Axolotl* es el dios que venció a la muerte, quien valiéndose de sucesivas transformaciones logró continuar con vida: ¿puede pensarse en mejor imagen para definir poéticamente al proceso de la *transculturación narrativa*?²

La noche boca arriba

Xochiyáoyotl (del [náhuatl](#): guerra florida) era el nombre que daban a estas guerras rituales los aztecas para proveerse de prisioneros que serían sacrificados a los dioses, sobre todo en tiempos de sequía y escasez. Además del epígrafe que introduce la referencia sobre los aztecas y sus sacrificios humanos podríamos incorporarle otro más reciente de Borges: “Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña” tomado del poema “Las causas” (199). El antiguo *leit motiv* existencial de la vida como sueño (William Shakespeare, Pedro Calderón, Friedrich Hölderlin), la reversibilidad de uno en otro (Anillo de Moebius) o la vida como una ficción ilusoria.

El tema del cuento es, nuevamente, la recursividad entre la *realidad* (lo que el relato establece como tal) y la ficción (un sueño): narrado en tercera persona –aunque por medio del indirecto libre el narrador por momentos se introduce en la interioridad del personaje–, cuenta acerca de un joven

² Ángel Rama describe la *transculturación* –término que toma del cubano Fernando Ortiz– como un proceso transformador de supervivencia de la cultura originaria –puesto que refugiarse en el ostracismo significaba la muerte del legado frente al impacto modernizador–, modificando en parte el concepto antropológico, en cuatro operaciones básicas: “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones”, todo ello bajo el signo de una “plasticidad cultural” que proteja la identidad en el producto final o *neoculturación* (32-39).

motociclista que tiene un accidente de tránsito y, en el estado de somnolencia, producto del golpe primero y luego por la anestesia y los calmantes del hospital, comienza a tener un sueño recurrente en el que es un indio *moteca* (neologismo hecho por similitud a olmecas y toltecas, pueblos mexicanos originarios, y como apócope risueño de “motociclista”, posible nombre de una “tribu” de *motoqueros*) huyendo de los aztecas cazadores de hombres para sacrificarlos en ritos propiciatorios.

El sueño de la huida del indio y su posterior captura –alternado con la estancia del accidentado convaleciente en el hospital– va cobrando cada vez mayor presencia e intensidad en el relato hasta fagocitarlo por completo e invertir el sentido: lo que era pensado como un sueño de anclaje retrospectivo (en las guerras ceremoniales previas a la conquista de América) termina siendo la realidad del moteca que ha soñado que andaba por “una ciudad asombrosa” del futuro montado sobre “un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas” (1973: 179). O sea que la reversión que propone el texto también es temporal: lo que parecía un viaje hacia el pasado en la pesadilla del motociclista una regresión (*analepsis*), termina siendo una proyección del futuro (*prolepsis*) en el sueño extraño del indio: juego con el tiempo que también rompe su concepción lineal y progresiva. Con el comportamiento de los vasos comunicantes –se menciona el *pasaje* de una a otra instancia: “como si en ese hueco él hubiera *pasado a través* de algo o recorrido distancias inmensas” (1973: 176)–, el material histórico que nutre la “pesadilla” del indio se contamina con la literatura de ciencia ficción o el relato de anticipación, cuando desde la óptica del moteca se describe la ciudad moderna occidental –“con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo” (1973: 179)–, o sea que pasajes y recursividad también se establecen entre diferentes textualidades, aboliendo barreras genéricas.

Al compartirse la posición, *boca arriba*, del joven accidentado y de la víctima propiciatoria –que también puede vincularse con la horizontalidad del sintagma– se proporciona cierto soporte material en común a ese “pasaje” de uno a otro nivel, apuntalando la estructura de anillo de Moebius, capaz de vincular (sin levantar el lápiz de la hoja) dos registros ubicados en espacios y tiempos diferentes. Aunque aquí sí el elemento fantástico (el inminente sacrificio salido de un sueño que cobra “realidad” en el desenlace) es protagonista con su cierre cargado de dramatismo, a la manera del cuento clásico.

Entre las estrategias de la narración que comunica los dos planos de la existencia (sueño y vigilia), está la de ir sembrando algunas pistas que generen algo así como embriones de alertas o de extrañamiento en la lectura (porque apenas se los roza o sugiere, apenas constituyen sensaciones de anormalidad), el primero es señalar cierta anomalía en el sueño del moteca: “como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores” (1973: 171). Si en la lecto-escritura tiende a prevalecer la vista en tanto que disminuye las otras percepciones –ya lo hemos dicho–, recuperar el protagonismo del sentido del olfato remite a una cultura ágrafa o predominantemente oral en la que los individuos están más

pendientes del entorno inmediato y la interacción con todos los sentidos alertas, esa diferencia respecto de otros sueños aporta un indicio de consistencia, de que aquello pudiera ser algo más que una pesadilla.

Las reflexiones dentro del sueño —a la manera de desdoblamientos— aunque le dan espesor onírico también lo enajenan porque hay autocuestionamiento en y sobre el sueño: “Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces nunca había participado del juego” (1973: 172). Saberse soñando y sentir miedo en el sueño era “normal” pero la percepción de los olores incorpora un síntoma diferente, la manifestación de otro contexto. El proceso de canibalismo de un texto sobre el otro está en marcha: “Mientras trataba de sonreír a su vecino, se despegó casi físicamente de la última visión de la pesadilla” (1973: 173). Aquí es donde la adherencia del sueño —y la intensidad con que se lo narra— comienza a adquirir una materialidad agobiante en el personaje y de la cual le cuesta un gran esfuerzo desprenderse, como de una sustancia mucilaginosa.

Las pausas (un carrito con la comida, una enfermera rubia o un médico joven) son maneras de darle respiración al protagonista —y al lector—, descansos del relato para volver a sacudirlo sorpresivamente, aunque dentro de esas “pausas” o descansos se mencione “el placer de quedarse despierto” y que, al igual que en el relato del moteca, en el hospital se hace de noche: “Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado...” (1973: 173). A partir de allí el relato de la huida del tiempo sagrado de los cazadores aztecas, corriendo en la selva a oscuras, se hace cada vez más angustiante. El indio moteca pierde la referencia de la calzada, desorientado, suelta el mango del cuchillo por un momento para apretar su amuleto musitando “la plegaria del maíz” (1973: 174), mientras sentía que los tobillos se le hundían en el barro. Lo alcanzan, las antorchas entre las ramas, moviéndose muy cerca.

El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces, los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás. (1973: 175)

La vigilia lo rescata, regresa a la penumbra tibia y acogedora del hospital, al comentario del paciente de la cama de al lado que le dice “—Es la fiebre” y le recomienda tomar agua para dormir mejor (1973: 175). Vuelve a tratar de afincarse en *lo real* repasando los sucesos que lo llevaron a la internación, la salida del hotel con la moto, pero sin poder precisar el accidente: en su memoria hay un hueco que no consigue rellenar. Lucha contra ese vacío acaso porque intuye que de esa inconsistencia depende su vida. Hasta que vuelve a ganarlo el sueño. “Quizás pudiera descansar de veras, sin las malditas pesadillas” (1973: 176).

Nuevamente el deslizamiento, el *pasaje* y por estar durmiendo de espaldas, *boca arriba*, le resulta fácil reconocerse en el sueño en la misma posición, pero ahora se encuentra atado, estaqueado en el suelo. Pronto los acólitos del sacrificador vendrán a buscarlo y se lo llevarán por un oscuro y húmedo pasadizo hacia la piedra sacrificial del templo. Siente que “ahora estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final” (1973: 177). Grita a pesar de sentir las mandíbulas agarrotadas como una última defensa vital. Esta vez las descripciones agónicas del prisionero próximo a ser sacrificado cobran en extensión, tensión y dramatismo:

El chirriar de los cerrojos lo sacudió como un látigo. Convulso, retorciéndose, luchó para zafarse de las cuerdas que se le hundían en la carne. Su brazo derecho, el más fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y tuvo que ceder. Vio abrirse la doble puerta, y el olor de las antorchas le llegó antes que la luz. Apenas ceñidos con el taparrabos de la ceremonia los acólitos de los sacerdotes se le acercaron mirándolo con desprecio. (1973: 177)

Logrará escapar una última vez de la pesadilla hacia la noche del hospital, “al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba” (1973: 178), a salvo en la vigilia protectora. Nuevamente dentro de una misma cláusula se produce el pasaje de un relato a otro, de la realidad al sueño o viceversa (el cuento también sigue la lógica del palíndroma): comienza siendo el joven convaleciente en el hospital que, amodorrado, pretende alcanzar la botella de agua, para culminar la oración como la víctima sujeta, aterrada, conducida al sacrificio en lo alto de la pirámide, esforzándose inútilmente por volver a la otra realidad, al “otro lado” de una sala de hospital:

Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala. (1973: 178)

Pero será inútil, así como no puede aflojar las ataduras tampoco, por más que abra y cierre los ojos, podrá despertar de esa pesadilla que se ha transformado en la única realidad, mientras ve al hechicero ensangrentado acercarse 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...” (1973: 179 [señalamos la inversión de “cerrar” en vez de “abrir”]).

Es evidente que el cuento concluye ante la inminencia de la muerte del protagonista al que van a arrancarle el corazón con un cuchillo de obsidiana.

Es evidente también que sobrevuela el concepto del cuento como artefacto dirigido hacia un final impactante: *novela depurada de ripios* en la que no abundan los adjetivos ni los desvíos (Quiroga 1993), o como señalaba el propio Cortázar respecto de la brevedad que conlleva la incisión, la condensación, la intensidad y la tensión (1994b: 372).

Pero hay todavía un *resto* sobrecogedor en ese final, algo que no culmina. Y no es sólo porque no se mencione al cuchillo sacrificial hendiendo el pecho de la víctima, sino que lo iterativo del pasaje de una instancia a otra ha sido tan opresivo y agobiante que algo en ese final “boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras” (1973: 179) pareciera no concluir. Como si aún después del punto la recursividad no cesara totalmente, como si el relato permaneciera detenido, congelado en el horror de la incertidumbre, y que el verdadero, el peor de todos los horrores fuera esa prolongación de la angustia *ad infinitum*, sin resolución.

En otro orden de cosas, esta reversibilidad entre sueño y vigilia –fiel al principio de unir enunciado y poesía– convoca a pensar también en esa alienación constitutiva del ser que se reconoce como *otro*, según la frase de Rimbaud que rompe con la subjetividad y se anticipa a la escisión freudiana del sujeto, pero a su vez consecuente con la *participación* del pensamiento primitivo, mágico, como hemos visto. También que los sueños forman parte de la realidad, que nuestra realidad humana no es meramente racional, ni estática ni definitiva, sino que está hecha de imaginación, de sueños capaces de modificarla, como el famoso *sueño* de Martin Luther King. Por todo ello es que la escritura de Cortázar se propone como un acto existencial, como lúcidamente lo ha señalado Saúl Yurkiévich, en tanto “su poética más que una estética constituye una mayéutica” que *conjuga el surrealismo con un existencialismo* que tiende un puente sobre el hiato del yo al otro para culminar en “un humanismo que no reconoce límites a la posibilidad humana” (27-29).

Por otra parte, el relato presenta dos realidades paralelas –no importa ahora que una de ellas sea un sueño–, ambas con visos de verosimilitud, mediante procedimientos que configuran un “como si”, es decir, marcas referenciales, datos, descripciones que concuerdan con formas de vida verificables (la civilización y los rituales aztecas; la metrópolis occidental moderna), y ambas están en posiciones opuestas en tiempo y espacio –el relato plantea la disyunción: es una o la otra– y ese antagonismo aunque permanezca en el enunciado, también nos dice algo: paradójicamente el relato coloca la violencia y el derramamiento de sangre en el sacrificio ritual que, efectivamente, realizaban aquellas culturas que percibían la integración con los ciclos de vida y muerte de una manera muy distinta a la nuestra; en tanto la civilización occidental (representada en el cuento por esa ciudad acogedora del motociclista) ha provocado los genocidios más grandes de la historia, como el exterminio de la mayor parte de la población indígena de América –las cifras más prudentes hablan de unos 60 millones– a pesar de que el papa Paulo III en una bula de 1537 había establecido que los indios tenían alma y por lo tanto debían tratarse humanamente.

Las toneladas de oro y plata arrancadas rapazmente de América –con el costo de la muerte prematura de innumerables niños indígenas utilizados como mano de obra esclava en los angostos socavones de las minas de Potosí, entre otras– financiaron dos revoluciones industriales en el viejo continente, al igual que la modernización de esas ciudades como la que, en un verosímil presente, transita el joven al comienzo del relato en una motocicleta. Así, teniendo en cuenta la confrontación de dos culturas y los acontecimientos históricos derivados de la conquista de América –a los que el propio texto apela y que son decisivos en el desenlace del cuento– que la ficción de la ciudad moderna se ve fagocitada por esa pesadilla del sacrificio humano del pasado podría también verse como el cobro de una deuda, como el juicio pendiente de la historia, al menos de manera alegórica.

Puesto que una obra está hecha de palabras y de silencios –como claramente lo demuestra Pierre Macherey– un texto es lo que dice, pero también lo que calla, y en los *silencios* reside también su existencia. En cuanto a la pertinencia de lo *no dicho* debemos buscarla en los bordes de la obra, en la piel del texto, en la superficie que limita con la otredad (Macherey: 103-110). Entonces un cuento, una ficción en la que aparezcan referencias a las civilizaciones desaparecidas (excluidas, saqueadas, exterminadas) de nuestra América también puede, o mejor, *debería* provocarnos relacionar y pensar en estas cosas *no dichas* expresamente, por más que el efecto fantástico las eclipse o las haga aparecer impropias o inoportunas. El análisis formal es imprescindible, la perspectiva histórica también: ambos aspectos sustentan la *verdad* de la obra de arte, en el sentido heideggeriano (1973: 93-101).

Como corolario entendemos que los desarrollos temáticos de ambos cuentos logran estimular en el lector una apertura asociativa que atrae “todo un sistema de relaciones conexas”, suscitando *nociones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o en su sensibilidad* a la vez que expanden las concepciones limitadas de la realidad o los miopes alcances de ciertos “realismos” literarios, preocupación permanente en Cortázar: “El cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto” de lo pequeño hacia lo grande, *de lo individual y circunscrito hacia la misma condición humana* (Cortázar 1994b: 374-377).

A su vez, por la dimensión poética de su lenguaje, su registro tiende un puente con aquellas comunidades derrotadas por el occidente conquistador, porque el poeta en tanto tal *reconoce y acata las formas primordiales* –adjetivo que prefiere a “primitivas”– *anteriores a la hegemonía racional*, más aún, es el custodio de aquella identidad. Por consiguiente, “magia en sus orígenes”, el lenguaje poético, dice Cortázar, despliega su admiración ante las posibilidades del dominio verbal y un “ansia de exploración de la realidad por vía analógica” (1994b: 278-282). Justamente, por esta vía, la poética, la escritura de Cortázar realiza una trasposición que se remonta a lo más arcaico del ser humano y se conecta directamente –sorteando la razón occidental– con el legado y las

cosmovisiones de aquellas culturas silenciadas y *habla por boca de sus dioses*.

* **Gustavo Lespada** es doctor en Letras (uba), escritor, docente universitario, investigador de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Además de integrar ediciones colectivas y publicaciones en revistas académicas, es autor de *Legados* (Alción: 2024); *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Corregidor: 2014); *Tributo de la sombra* (Paradiso: 2013), *Las palabras y lo inefable* (Ed. Académica Española: 2012); *Nafragio* (Libros de Tierra Firme: 2005); *Esa promiscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana* (Alción: 2002) e *Hilo de Ariadna* (Último Reino: 1999); además de editar y prologar *Escritura del deseo / deseo de la escritura* (Katatay: 2020); una antología poética de César Vallejo (Corregidor: 2013) y otra de Felisberto Hernández (Corregidor: 2010); *El factor literario. Realidad e historia en la literatura latinoamericana* (ILH: 2018). Ha dictado conferencias y cursos en instituciones nacionales e internacionales. Entre otras distinciones, fue premiado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay (1997); Primer Premio Internacional Juan Rulfo 2003 (ensayo literario) – Colección Archivos (Francia-unesco); Premio único (ensayo literario) del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay (2016). Es integrante del Comité editor de la revista *Zama* (ilh-uba) y del Consejo editor de la *Revista de la Biblioteca Nacional* del Uruguay.

Bibliografía

- AA.VV. (2019). *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico* (Compilación y prólogo: Silvana López). Buenos Aires: NJ Editor.
- Barrenechea, Ana María (1981). "La literatura fantástica". *Revista Sitio* 1 (diciembre). 33-36.
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé.
- Cortázar, Julio (1973). *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1994a). *Obra crítica/1* (Edición de Saúl Yurkiévich). Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1994b). *Obra crítica/2* (Edición de Jaime Alazraki). Buenos Aires: Alfaguara.
- Heidegger, Martín (1973). "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*. México: FCE.
- Kafka, Franz (1970). *La metamorfosis* (Traducción de J. L. Borges). Buenos Aires: Losada.
- Lespada, Gustavo (2019). "'Quisiera ser Tiresias...'" (En torno a la poesía erótico-amorosa de Julio Cortázar)". En AA.VV. *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico*. (Compilación y prólogo: Silvana López). Buenos Aires: NJ Editor. 163-177.
- Macherey, Pierre (1966). *Pour une théorie de la production littéraire*. París: F. Maspero.
- Piglia, Ricardo (1999). *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- Quiroga, Horacio (1993). *Los "trucs" del perfecto cuentista y otros escritos*. Buenos Aires: Alianza.

- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo xxi.
- Rimbaud, Arthur (2016). "Cartas" en *Obra Completa*. Barcelona: Atalanta (691-698).
- Todorov, Tzvetan (1976). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Yurkiévich, Saúl (1994). "Un encuentro del hombre con su reino". En AA.VV. *Julio Cortázar: celebración del gesto crítico*. (Compilación y prólogo: Silvana López). Buenos Aires: NJ Editor. 15-30.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons