

ÁLVARO LLOSA SANZ

JULIO CORTÁZAR EN TRES MOVIMIENTOS Y UNA VARIACIÓN

(Implicaciones de la poética cortazariana: su reflejo en el relato “No se culpe a nadie”)

A Fernando, cronopio infatigable

INSTRUCCIONES PARA LA LECTURA DE ESTE TRABAJO.

(Notas al programa)

Dejando aparte los motivos –razones de amistad, obligación profesional, curiosidad, tedio...– el requisito fundamental es obtener el trabajo completo, preferiblemente numerado, aunque si se posee un fragmento solo o desordenado tampoco es como para echarse a llorar, tranquilo, siempre hay cosas peores. Dependiendo de la calidad de la copia la lectura literal será más cómoda o menos, y si se conoce un castellano estándar procedente del norte peninsular podrá hacerse una comprensión correcta, siempre que uno y sus circunvoluciones se lleven bien. La lectura ha de ser detenida, realizada sobre un cómodo sillón verde –nunca sobre la cama– y de espaldas a la puerta, mientras anochece lánguidamente. No se asuste si los perros no ladran, no tienen que ladrar, sobre todo si usted no tiene perros. Una vez acabada la lectura, que ha de haber sido administrada en dosis pequeñas –no se han contemplado efectos secundarios, aparte una extraña obsesión con ciertos jeseyses–, y si sale con vida propia, el lector puede proceder a olvidar todo lo que haya leído, siempre en el caso de que recuerde algo.

Queda totalmente prohibida la lectura de este trabajo a toda persona ajena a la obra de Cortázar.

ADVERTENCIA SOBRE EL FORMATO APARENTEMENTE ANÓMALO Y TRANSGRESOR DE ESTE TRABAJO.

(Más notas al programa, para lectores interesados no familiarizados con el autor)

Este artículo pretende ser a la vez explicación y homenaje a la poética de Julio Cortázar. Tarea difícil ante un autor que a menudo negaba la estricta racionalización del mundo en el que vivimos. Sin embargo, de esta doble intención surgen los epígrafes algo enigmáticos o cuando menos sorprendentes para un lector no familiarizado con algunos de los textos del autor¹. Estos epígrafes, las Instrucciones que anteceden a esta

¹ Por ello me permito recomendar la lectura de los relatos contenidos en los volúmenes titulados *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa, 1998., *El Perseguidor*, Madrid, Alianza, 1996., *Las armas secretas*, Madrid, Alfaguera, 1997., *Final del Juego*, Madrid, Alfaguara, 1998. y todo lo que el lector quiera asumir como riesgo propio. No puedo dejar de mencionar la novela *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1997. y otra obrita interesante de juventud, *Deshoras*, Madrid,

Advertencia y la Obertura nostálgica que sigue son parte de ese homenaje que se va colando después entre las explicaciones: son metáforas, juegos y símbolos que regresan a la obra y al autor origen de estas reflexiones, y que asoman para que no olvidemos que entre toda la metafísica está su letra y está su voz. Por ello mismo aparece como director en el índice de este trabajo, un trabajo a manera de concierto, porque un concierto de elementos ordenados que se disparan hacia el caos es la obra de Cortázar. Este trabajo consta de una primera parte teórica en la que a través de tres movimientos-epígrafes casi sinfónicos –a la manera clásica– se trata la poética del autor, el proceso de cómo desde un mundo clásico-racionalista pasamos a otro que nos extraña, nos desconoce y finalmente descomponen y transgreden todo lo que somos en nuestra vida diaria, ese mundo aparentemente real en el que vivimos y que puede hacernos monstruosos, ese mundo que se deforma si lo ponemos en crisis y que cuando falla da paso a lo desconocido y a posibilidades insospechadas para el ser humano: la escritura de Cortázar sufre este progresivo descubrimiento; entonces ya no hay sinfonía clásica y así, en una última parte de este estudio con forma de variación jazzística, la letra y pulso de uno de sus relatos toma este trabajo por asalto y nos demuestra que su poética se hace texto y se hace vida; se hace vida de una manera inquietante, y de forma tan trepidante e inesperada (pero como si estuviera secretamente trazada desde nuestros ancestros y desde la oscuridad de nuestra alma) como el propio ritmo de jazz que posee todo su estilo y su obra y cuya afición Cortázar cultivó apasionadamente.

Es posible que este estudio resulte en ocasiones complicado en su lectura, y creo que sólo se puede disfrutar plenamente tras leer con atención los relatos más conocidos de Cortázar.

Y así, sin más demora, doy paso ya a Julio Cortázar, que será interpretado en las claves de su obra mediante tres movimientos y una variación, dirigidas –eso me gustaría pensar– por él mismo. Si hay que aplaudir a alguien, aplaudan al director.

Obertura nostálgica: DECLARACIÓN DE INTENCIONES

Ante la letra misteriosa y profunda, tierna y como torpona, irónica, metafísica y genial, la tarea de «iniciar un análisis de la obra de Cortázar es proponerse una tarea no carente de riesgos.»². Porque ello implica vivir la aventura de un hombre que conscientemente atraviesa el espejo, quebrándolo, y se transmigra ineludiblemente a sus fragmentos repartidos y a la vez unidos azarosamente, como en un oculto juego, y cuyos múltiples reflejos muestran todos los yos que ha sido, es y será, que se consume en sus otros fuegos, que es un perseguidor infatigable de otros momentos y lugares, que te cuenta en quince minutos lo que le ha ocurrido en sólo dos... un hombre, un mundo, una escritura.

Pero imaginemos, en fin, que en un cotidiano viaje –viaje iniciático, sin duda– por la literatura hemos topado con la obra de Cortázar, cuyo torrente de novedad y sorpresa causan un enorme embotellamiento en nuestro ser habitual, y nos vemos urgidos a tratar variadamente con tramas y personajes, ideas y mundos, cronopios, famas y esperanzas... durante un tiempo lo suficientemente largo, espero, como para viajar por los ochenta mundos –París, Londres, Buenos Aires... conectados por singulares parques– y llegar a

Alfaguara, 1993. Existe una colección Cortázar reciente en Alfaguara, con los cuentos completos en dos volúmenes: *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1999.

² FILER, Malva E., *Los mundos de Julio Cortázar*, Las Américas Publishing Company, New York, 1970, p. 19.

las reglas de un juego que rige indefectiblemente su final, aunque, de todos modos, y a la postre, no se culpe a nadie, ni siquiera de esa carta a cierta señorita y doce piosos.

Para ello hemos de tratar de acercarnos a la cosmovisión de un hombre, cosmovisión que nos la ofrece, en este caso, su obra –universo, más adecuadamente– literaria. Obra literaria que intenta superarse, ser más que ella misma, y alcanzar un nuevo *estatus* a partir de su propio ser, de su continua renovación y superación tras el anihilamiento del puñal en el hombre escribiendo una novela.

**Primer movimiento: La transgresión de la realidad.
Allegro con brio.**

«Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver.»³

Cortázar parte, para ello, y desde un primer momento, de la realidad, la realidad más cercana y cotidiana, más segura por el engañoso y frágil hecho de afirmarse día a día y de un mismo modo en nuestro universo común y habitual, «con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio»⁴. Monotonía. Y contra ello se rebela cronopio Cortázar, y comienza «la tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo.» En este mundo indolente donde «las cosas nos encuentran otra vez cada día y son las mismas», a Cortázar le «duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria». Y quiere «apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa.» Por ello va a re–crear una visión del mundo, y otra, y una tras otra, y esa atonía se modulará en una politonalidad tan sugestiva e intensa como una pieza de jazz. La realidad más inesperada surgirá del objeto *aparentemente* más ingenuo (un reloj, un jersey, un pecesito...), y tras la máscara *aparentemente* inerte de las cosas descubrirá otros mundos –¿ochenta?– vivos, y quizás por ello afirma convencidísimo el autor: «tengo una relación bélica con la realidad; es una especie de batalla, una batalla fraternal porque yo soy muy realista, en el sentido de que la realidad me apasiona.»⁵. Batalla porque el descubrir es una lucha constante por mirar de otra manera, por acentuar una perspectiva, por poseerla y conquistarla. Y no es fácil ni común lanzarse a esa aventura, percibir que es posibilidad humana y ventana a otras realidades: «La gente se figura que algunas cosas son el colmo de la dificultad, y por eso aplauden a los trapezistas, o a mí.», dice el saxofonista Johnny. «Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapezista se rompe los tendones cada vez que da un salto. En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades.»⁶. Cortázar lo

³ CORTÁZAR, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Edhasa, p. 64.

⁴ *Historias de cronopios...* p. 9. Éste y los próximos fragmentos pertenecen al prólogo de las “*Instrucciones*” del libro citado. creo importante reseñar que esas dos paginitas son el alma viva de Cortázar, su declaración de principios poéticos y vitales. Merecería un artículo aparte lleno de cariño y agudeza crítica.

⁵ GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, 1978, p. 83.

⁶ CORTÁZAR, Julio, *Ceremonias*, Seix Barral, 1985, p. 244.

sabe, se atreve, y logra sentir que «una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido». Y en busca de lo vital cotidiano, del secreto arcano de las cosas, se lanza a escribir –a vivir–, en una sufrida pasión bajo la inevitable acción de esos objetos, a descubrir y conquistar, desde la mirada y con la palabra, todos los mundos a su alcance y cuyo eje va a ser el hombre individual, ese yo de tantos de sus cuentos, ese Johnny que persigue el tiempo, hombre instalado en una encrucijada multitemporal que acaba en el terrible juego del destino, como que ya está todo decidido («Esto lo estoy tocando mañana»), como que uno es uno y todos los fuegos, figura y doble de otros hombres, y está boca arriba, para el sacrificio, y la cabeza de un hombre en el sillón leyendo una novela, que es el lector involucrado infinita e inevitablemente. Es el hombre y su realidad circundante en clave de peligroso juego el que va a constituirse como gran núcleo cortazariano, el gran asunto de este neo-humanista que cuestiona la metafísica y la cultura tradicional del occidente socavando desde el lenguaje y la idea sus más aceptados y cotidianos pilares.

Occidente racionalista y causal, poco amigo del azar, de la improbabilidad de lo cierto y del juego como aventura donde nuevas reglas determinan un nuevo territorio. Occidente conservador y falsificador con sus hábitos de conocimiento universal y aseguradores –fieles guardianes, columnas filisteas que este Sansón descolocará– del orden y el equilibrio a perpetuidad. Se trata de romper con todo ello, de recrear los ideales de una nueva Revolución cubana, y destruir esa apariencia, esos clichés – verbales, morales, ontológicos– que lo cubren todo y lo falsean. He ahí el origen de la escritura cortazariana en todas sus dimensiones –éticas y estéticas–: «Le repito que si el hombre es lo suficientemente poroso, lo bastante permeable para no aceptar la noción de realidad aristotélico tomista, que le ha sido dada por la civilización occidental, inmediatamente una serie de elementos, llamémosle fantásticos, empiezan a actuar en él, se le vuelven tan naturales como sumar dos más dos.»⁷.

Pero, entonces, ¿qué se entiende por real y por realidad? Porque para el argentino los límites habituales y cotidianos del término se amplían de una manera sorprendente y multidimensional: si «el mundo es siempre una manera de mirar», la realidad se compone de esos diferentes modos de percibir, de las distintas perspectivas que se conquistan, y entonces entra dentro de lo permitido comunicarse con un ajolote precisamente por mutua contemplación, o descubrir el amplio laberinto de un pulóver, crear unas instrucciones para llorar, para subir una escalera, o plantearse unas maravillosas ocupaciones raras y acabar con el orden imperante enviándole al Señor Ministro una pata de araña en el interior de un sobre. No es asombroso así vomitar conejitos, uno tras otro, mientras provocas el regocijo de un cronopio, el rechazo de una fama y la pena de una esperanza. Lo surreal, onírico y fantástico se cierne sutilmente sobre la vida común: es el latido de metal de esa cucharita, su advertencia sospechosa. Así penetra lo que se adjudica normalmente a la esfera de lo fantástico, y que, aquí, sin embargo, no tiene carácter divisorio alguno: «Desde el principio, lo fantástico mío irrumpe en lo cotidiano y es lo cotidiano, además. Si utilizo el término fantástico es sólo por cuestión de vocabulario, nada más, y porque, de todas maneras, se trata de cosas diferentes a pedir un vaso de agua y que se lo traigan.»⁸. Así de sencillo: lo imaginario vive con nosotros, en cada objeto y cada momento, y si las sombras de Lovecraft, Poe y Maupassant, Quiroga, nos atemorizaban con sus locuras y terrores fantasmales –aunque

⁷ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 136.

⁸ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 136.

existe notable gradación y evolución del primero al último—, cual delirio esquizofrénico que derrumba una lejana casa Usher, ahora asistimos a la invasión de nuestra propia intimidad ante seres desconocidos e irreconocibles que toman la nuestra: «No es necesaria la mansión en ruinas ni el relámpago para que los héroes o protagonistas inicien su entrada en un mundo extraño, vayan descubriendo su existencia o sean golpeados por lo insólito. (...) Lo fantástico está injerto en la vida diaria, y se nos presenta tan real —no tan sólo tan verosímil— como lo real cotidiano.»⁹ La imbricación real-fantástico se realiza desde esta perspectiva, de tal modo que «...no podríamos pensar un solo momento en un conjunto de elementos fantásticos existentes en sus relatos sin tener que afirmar la fuerte presencia de lo real en todos ellos.»¹⁰ Lo insólito de vivir diferentemente las realidades de cada día, — a más de permitir los azares e improbabilidades—, y proveerlas de otros significados distintos, da sentido a toda la obra de Cortázar: «Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario de la esquina.»¹¹

No extrañará conocer el planteamiento nuevo y abierto subyacente a estas ideas, que el mismo autor nos resume: «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.»¹²

Literatura excepcional de excepciones, de la que uno sale —o no sale, si queda atrapado en ella al final del juego— con la experiencia de haber crecido y madurado, con la sospecha continua de saberse ante textos vivos y pensados para capturar al lector y absorberlo (¿he ahí la enigmática solución al triángulo de las Bermudas, y de tantas

⁹ CAMPOS, Jorge, «Fantasía y realidades en Cortázar», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 326 y ss. La cita aparece en la p. 327.

¹⁰ CAMPOS, Jorge, *art. cit.*, p. 327. Atiéndase la precisión de FILER, Malva E.: «En efecto, lo irreal siempre irrumpe dentro del marco de la realidad. Cortázar ubica la acción en lugares existentes y bien conocidos, alude a hechos de dominio público, con especial referencia a lo contemporáneo, menciona sucesos de todos los días, reproduce el lenguaje callejero, los *slogans* y propagandas comerciales, da a sus personajes los nombres más comunes y menciona en su obra innumerables personas famosas de las más variadas ocupaciones y nacionalidades.» En *op. cit.*, p. 24.

¹¹ *Historia de cronopios y de famas*, p. 10.

¹² CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento», en ALAZRAKI, Jaime (ed.), *Obra crítica/2*, Alfaguara, Madrid, 1995, pp. 365-385. La cita pertenece a la p. 368.

misteriosas desapariciones cotidianas?), con el temor de sentir el puñal tras el sillón de ese uno mismo leyendo una novela.

Con estos presupuestos ontológicos, la divisoria real-fantástico crea un falso problema, una absurda dicotomía para quien ve el mundo y todos sus fenómenos –explicables o no por la razón o el conocimiento científico– como unidad indisoluble, para quien asegura que «...lo fantástico me fue familiar desde muy pequeño; formaba parte, evidentemente de algo que podríamos llamar hipersensibilidad. (...) Nunca fui incrédulo. (...) ...lo verdaderamente fantástico, el gran fantástico... (...) No había la menor duda que era una cosa aceptable, viable y que podía darse en cualquier momento.»¹³

Ahora bien, para llegar a ese gran fantástico se necesita *tal* hipersensibilidad, para descubrir el mundo se exige *saber verlo*. Y Cortázar nos muestra cómo no hemos sabido mirar, y cómo a él mismo le ha gustado ver más allá siempre, como cuando su gato Theodor W. Adorno –¿el gato negro de Poe, un filósofo animal?– queda mirando al aire con la atención crispada de quien ve aparecer un espectro o siente una presencia inesperada. De este modo, estimula constantemente sus sentidos y nos demuestra ampliamente que «al fijarse en lo cotidiano, al agudizar la percepción –a la manera de Leonardo da Vinci–, se puede descubrir el valor de lo nimio y lo trivial que se despiertan ante los ojos sedientos de lo maravilloso.»¹⁴. Se produce u opera una transformación en la realidad que nos parece sorprendente y maravillosa por la sencilla razón de que jamás se nos había ocurrido imaginar algo así, sentir tan cercano a nosotros tanto misterio y singularidad con los que, además, nos transmutamos y en cuyo mundo creemos vernos implicados. He ahí el comienzo de una metafísica –pues va más allá de lo puramente físico objetivable de cada realidad– en Cortázar. Todo lo engloba en una única forma vital, en una sola esfera de existencia, en lo que constituye la «realidad del hombre»: «A Cortázar le interesa lo humano en su totalidad y en su universalidad.»¹⁵

**Segundo movimiento: La transgresión metafísica.
Adagio sostenuto.**

«Somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es desde sí mismo (pero entonces ya no es sí mismo) la realidad total.»¹⁶

Sin duda, «el mundo se le presenta como una convivencia de acontecer ordenado y de cortes inesperados e irrupciones del absurdo. No hay separación posible entre ambos planos. La realidad, aun la más inofensiva y cotidiana, está poblada de fantasmas. Vivimos rodeados de sombras, producto de nuestra propia imaginación, que en cualquier momento cobran vida y se rebelan contra nuestro control, invadiendo y trastornando nuestro sistema de vida tan meticulosa como precariamente cimentado. El orden está siempre amenazado por el caos.»¹⁷. Si esto es cierto, si ofrecemos cabida a todo aquello que diariamente esquivamos cuidadosamente –miedos, fobias, manías–,

¹³ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁴ PICON GARDFIELD, Evelyn, «Lo maravilloso en la realidad cotidiana», en LASTRA, *op. cit.*, pp. 150-163. La cita aparece en la p. 152.

¹⁵ FILER, Malva E., *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ Cita de Cortázar, en MONSIVÁIS, Carlos, «Bienvenidos al universo Cortázar», en LASTRA, *op. cit.*, pp. 15-33. Cita en p. 24.

¹⁷ FILER, Malva E., *op. cit.*, p. 22.

cuidadosamente, para eludir nuestras inaceptadas inseguridades, si dejamos tomar nuestra casa por la irracionalidad –pues lo fantástico lo es por no pertenecer a la realidad cotidiana, a lo habitual, que no es más que lo razonable–, si eso ocurre, entraremos en un universo distinto, terrible, desconocido, en el que Cortázar lucha «por asimilarlo a la realidad normal, a lo cotidiano y banal.»¹⁸. Lo incorpora, sin miedos ni elusiones, a nuestra vida. Y con ello, nos amplía horizontes, y nos compromete a la vez con los nuevos descubrimientos. Nadie que haya leído *Axolotl* se siente con control completo ante ninguna mirada animal, sospechando su oculta psicología; nadie que haya leído *No se culpe a nadie* se colocará un jersey con la seguridad de salir de él vivo; nadie que haya leído las *Instrucciones* subirá una escalera sin pensar lo complicado y singular que puede resultar, ni dejará de mirar con temor mortal la esfera y manecillas de su reloj; nadie que haya leído *Continuidad de los parques* volverá a abrir un libro sin la sospecha de que no todo es invención, y que quizá él es personaje de otra historia y un destino ya previsto. Desde la mirada inicial a un mundo distinto, llegamos a trasuntos, planteamientos profundos de Tiempo, Muerte, Destino... que compondrán el juego circular constante y obsesivo en los relatos aparentemente más ingenuos, cuando menos lo esperemos.

En definitiva, «su obra nos ayuda a ver la realidad y a nosotros mismos, asumiendo toda la indeterminación y la ambigüedad que hay en ella y en nuestro ser, con sentido crítico, con la *inocencia madura* propia de un poeta que también es un hombre contemporáneo.»¹⁹. La indeterminación nos descoloca, el irracionalismo nos confunde e infunde inseguridad. El problemático psicologismo de sus relatos nos descubre el interior humano más oculto, nuestro Mr. Hyde. En el fondo, la prosa de Cortázar no es otra cosa que la muestra de un mundo ya tiempo descolocado, en que la imposición de unas determinaciones programáticas superiores acotan la espontaneidad de pensamiento, el lugar para lo insólito, –nadie comprende a Johnny– y se pretende un autocontrol continuo desde instancias superiores –cual las instrucciones para John Howell–, con tal de estimular una estabilidad social perenne. Por otro lado, esas instancias o supraleyes participen y conviven en el relativismo general causado por un hombre que no tiene dueño, esquizoide y perdido, que hace lo quiere sin saber lo que quiere, que crea la irracionalidad diaria víctima de un Destino forjado por él mismo y el azar, atrapado por su sistema y la improbabilidad, por su propio juego, y que lo lleva ineludible e inexplicablemente a la Muerte, final del juego. Es el culmen y el precio de una cultura occidental que llega en un siglo XX a la autodestrucción de sí misma, a la paradoja de existir aniquilándose, negándose en lo que no comprende ni acepta, limitándose, contemplando sus ruinas para ensalzarlas vacuamente.

Todas las inseguridades descolocadoras, las visiones y perspectivas nuevas, esas ventanas que nos muestran la realidad del hombre nos llevan a la concepción de este hombre como un ser múltiple y dividido, fragmentado, complejo y desconocido, que vive en un auténtico laberinto de mundo.²⁰ Es el mundo de *62. Modelo para armar* –el título lo dice casi todo–, el mundo de los mundos tempo-espacialmente interconectados

¹⁸ FILER, Malva E., *op. cit.*, p. 24.

¹⁹ GARCÍA CANCLINI, Nestor, «La casa del Hombre», en LASTRA, *op. cit.*, pp. 97-106. Cita en p. 104.

²⁰ MONSIVÁIS, Carlos, *art. cit.*, p. 20. «En estas colecciones de cuentos se mueven y entremezclan dos ideas dominantes que podríamos calificar de metafísicas, en el mejor sentido literario del término: por un lado, el laberinto como símbolo y signo del mundo; por otro, la realidad como escisión, el hombre como un ser dividido infinitamente.»

de *La noche boca arriba*, el mundo de *Todos los fuegos el fuego*. Todos los hombres el Hombre... Y descubrimos «esa visión caleidoscópica, tan propia del hombre contemporáneo, que resulta de vivir simultáneamente en distintos mundos físicos y espirituales. Para Cortázar cada individuo es un microcosmos.»²¹

Cada hombre es un mundo –cada cuento lo es–, y como tal necesita de referentes para construir su unidad. El hombre descolocado fabrica su universo, como Cortázar sus cuentos, fija sus reglas y leyes, y se coloca en algún sitio. Como en un juego, una rayuela. El centro referencial es la búsqueda constante, y es lo que no llegan a encontrar sus personajes, porque éste varía, o no existe²². La incertidumbre llena las páginas, inmersas éstas en disfrazadas ceremonias milenarias que se pensaban ya extinguidas –regresa Circe, vuelven las Ménades– y sacrificios rituales continuos de la vida humana, que se repiten paralelamente una y otra vez, actualizándose eternamente. Buscando la suprarrealidad, en ardua «empresa de conquista de la realidad», se restaura así la locura, el amor, el humor, el juego, el sueño, la revelación del inconsciente, lo maravilloso, la omnipotencia de mirar... se abren al conocimiento otros caminos y la ambigüedad, la posibilidad humana se dispara insospechada y peligrosamente; lo que, en última instancia, «equivale a confesar que la existencia humana, por estar abierta a cambios, es indefinible.»²³. Indefinición que la mantiene en lo imposible, en una arriesgada aventura cuyas reglas se convierten en las de un juego peligroso e insólito –cual manuscrito hallado en bolsillo–, y cuyo final es insospechado pero determinado por la inflexibilidad de esas leyes, en esa inmensa rayuela que es el mundo y sobre el cual podemos combinar las múltiples acciones, siempre sobre las mismas nueve esferas. Se trata de jugar, de explorar las posibilidades y variantes del juego, y pensar que, cual genuino Aleph, «quizá haya un lugar en el hombre desde donde pueda percibirse la realidad entera.» (Rayuela)

***Tercer movimiento: La transgresión escritural.
Vivace victorioso.***

«Escribir, para mí, es hacer el esfuerzo de soñar, una tentativa de romper barreras y sucede que a veces, escribiendo, algunas ventanas se entreabren.»²⁴

Cortázar lo intenta con la escritura, que culminará en la totalizadora novela *Rayuela* (1963). En renovada versión neorromántica, ve la literatura como medio explorador de la realidad, en el que la creación, la *poiesis* «tiene como objetivo el descubrimiento, la exploración y la posesión del mundo, y busca un contacto mágico-mítico con la esencia de las cosas.»²⁵. Y esos descubrimientos se transmiten en la escritura, que se transmutan y se universalizan en la mente del lector, como explica el propio Cortázar: «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

²¹ FILER, Malva E., *op. cit.*, pp. 20-21.

²² AINSA, Fernando, «Las dos orillas de Julio Cortázar», en LASTRA, *op. cit.*, pp. 34-63 opina que «Esa misma existencia circular, cargada de las dudas sobre si se está realmente avanzando sobre un centro o alejándose de él, agobiará siempre a los personajes de Cortázar.» p. 43.

²³ GARCÍA CANCLINI, Nestor, *art. cit.*, p. 105.

²⁴ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 137.

²⁵ SCHOLZ, László, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977, p. 63.

determinado tema y hace con él un cuento. (...)Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene –a veces sin que él lo sepa conscientemente– esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.»²⁶

Es la madre sauco de Andersen, a cuya sombra fresca aquellos ancianos rememoran sus recuerdos, reviven sus historias, *inmemorialmente*. Y las historias revividas, redivivas, transmitidas a un lector, quedan en él, formando parte de su ser. Y no sólo eso: le hacen participar –partícipe– de esas historias. Y con maestro Cortázar las historias incitan a llegar aún más lejos, a que el lector prosiga la labor del escritor. Para ello, es primordial «desatar al lector tradicional de su ámbito acostumbrado para que su actividad exploradora siga después de leer la obra.»²⁷ Ya hemos asistido a los planteamientos profundos que llevan a ello, pero nos falta asistir al proceso escritural del mismo, que responde a los mismos principios y es causa –o quizá ellos de él– de estos: «...tanto los cuentos como las novelas de Cortázar son fruto de una misma concepción de la realidad, de una misma postura ante el mundo...»²⁸.

Este proceso se inicia con un rechazo general a todo lo que suene a *cliché* en literatura; y ahí topamos con casi todo: géneros, *topoi*... Pero Cortázar fue tenaz: «Abordó siempre a contramano los géneros convencionales, y se inmunizó rápidamente a los lugares comunes. Es un hombre de fuertes anticuerpos. Con el tiempo ha ido descartando todos los efectos fáciles de la narrativa tradicional: el melodrama, la sensiblería, la causalidad evidente, la construcción sistemática, las amabilidades y corpulencias estilísticas. Ha buscado siempre en la paradoja el verdadero acorde.»²⁹ El lenguaje va a contar con un papel primordial y definido, y el estilo que surgirá de ese intento significa por sí solo –y muy vanguardistamente– su actitud hacia el mundo: la calle es ahora floresta viva. Cada manera de ver exige una forma de decir. Y este ver es el de otras posibilidades de decir: «El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás.»³⁰ El lenguaje cotidiano es un muro que también hay que fragmentar, romper... hay que cruzar el espejo, como Alicia, y construir un nuevo mundo de bases nuevas con un nuevo hablar. Hablar es transmitir, comunicar experiencia, y crear experiencia a la vez a través de la palabra. Es re-crear el mundo, nominándolo cada vez que hablamos, y para Cortázar ha de ser un continuo descubrir otras dimensiones y posibilidades humanas: logra trascender el puro juego ingenuo –que quizá no lo es tanto– de un País de las Maravillas para convertirlo en materia vital, razón permanente del ser humano, crisis auténtica de todo lo existente en un esfuerzo de purificación neovanguardista hacia un nuevo volver a empezar: «La verdad, dice Cortázar, es que esos cuentos, si se los mira, digamos, desde el ángulo de *Rayuela*, pueden parecer juegos; sin embargo, tengo que decir que mientras los escribía no tenían absolutamente nada de juego. Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del

²⁶ «Algunos aspectos del cuento», pp. 374-376.

²⁷ SCHOLZ, L., *op. cit.*, p. 56.

²⁸ FILER, Malva E., *op. cit.*, p. 18.

²⁹ HARSS, Louis, «Julio Cortázar o la cachetada metafísica», en HARSS, Louis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1977. Cita en p. 255.

³⁰ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 85.

cuento.»³¹. La posibilidad, por ejemplo, de ingresar en una fotografía viviente para evitar un secuestro, es, desde luego, inquietante por lo que pueda suceder desde el momento en que se nos ofrece esa posibilidad de internamiento en una fotografía, testimonio estático de un espacio y tiempo ajenos, distintos.

Los hallazgos del escritor –como de cualquier descubridor– a menudo vienen caracterizados por la *intensidad* de una búsqueda. La intensidad de la mirada –como la del hombre que observa reiteradamente al ajolote– producirá por su parte un aumento de *tensión*, constante, que sólo la *significación* final, el desenlace, culminará. Son las claves de una vivencia, y de un relato –lo proponía el hermano Quiroga–, que no es en Cortázar hombre-escritor más que otra vivencia: «La primera fase de la creación como tal consiste en sufrir un sentimiento de extrañamiento (que se espera de cada poeta que está descolocado) y expresarlo como exorcismo. Naturalmente en esta etapa lo que importa no es la obra (con tales y cuales valores estéticos) sino que el autor de alguna manera se libera de su vivencia haciendo uso –por ser poeta– de la palabra. (...) Una vez cumplido dicho objetivo, queda como resultado una obra de arte (...) que apunta a algo que ya no es el propio autor, apunta al hombre.»³²

Esos hallazgos los compartirá efectivamente el lector, mejor cuanto mejor lo impliquen dentro del relato, hasta hacerlo suyo y asimilarlo incluso dentro del relato mismo, en continuidad de ambos planos: «La segunda etapa, pues, del proceso creativo tiene una meta bien precisa: hacer llegar la obra a los otros, tender un puente entre el autor y el lector, dado que escribir como exorcismo es nada más que un fruto momentáneo de la “dichosa enajenación”, del extrañamiento, y para la autorrealización integral del poeta como hombre se necesita un encuentro verdadero con el otro hombre. Es por esta base ética por la que insiste Cortázar en tener un lector-cómplice, un compañero de camino, pues sin él, es decir, sin la re-creación de sus obras por parte del lector, no puede el autor sugerir *acción* alguna para el hombre de hoy, lo que significaría la frustración para él tanto en cuanto hombre como artista.»³³

Es decir, se necesita un *otro* que, como decíamos, lleve más allá las consecuencias del relato, alguien que observe y reflexione, perpetúe la idea sugerida y descubra otros yos dentro del suyo. Multiplicidad. Es una especie de juego en busca de la identidad absoluta, un juego que se propone al lector –el lector, todos los hombres– para que juegue él también, se incluya dentro del tablero y las reglas de juego inconscientemente: «El juego es considerado como un medio de conocimiento para adentrarse en la esencia de los objetos y de los seres humanos (...). El autor exige del juego que introduzca un nuevo sistema cuyos límites se definen a base de unas reglas mínimas para facilitar la mayor libertad posible para el jugador, o sea, para el lector. Esa libertad, sin embargo se entiende dentro de los marcos del juego, y no disminuye el carácter riguroso de la actitud con que es preciso cumplir dichas normas.»³⁴ Hay que jugar lo que el juego marca: estatua o actitud, y hacerlo lo mejor posible con los medios posibles, despertando ocultas personalidades y capacidades hasta entonces ignotas: «La tarea del juego está precisamente en explorar zonas que han sido consideradas irreales y que –captando su esencia– deben ser incluidas en nuestro mundo». Éste comienza a formar parte esencial de nuestra vida, todo un juego con reglas que se cumplen o transgreden, que se sufren o disfrutan, que se explotan o se ignoran: «...el juego no es solamente medio explorador, es

³¹ HARSS, Louis, *op. cit.*, p. 270.

³² SCHOLZ, *op. cit.*, pp. 34-36.

³³ SCHOLZ, László, *op. cit.*, pp. 34-36.

³⁴ SCHOLZ, *op. cit.*, pp. 89-90.

por sí mismo la realidad. Instrumento y fin vuelven a fundirse una vez más.»³⁵. Los diferentes juegos en que se ven inmersos los personajes de Cortázar representan su propia vida, su razón de existencia, su colocación en el mundo e incluso su razón de crearse en el cuento. Sin juego, ese juego antirracional –obedece a leyes arbitrarias– y colectivo –por lo que el movimiento de un elemento atañe sin poder evitarlo e incluso azarosamente al movimiento del otro–, sin ese juego característico del hombre moderno, necesario en su relativismo, no existe narrativa cortazariana, ni la profundidad de que ésta se carga. Cortázar es un Peter Pan, nuestro primer niño moderno, ese niño que no quiere crecer y cuyas aventuras increíbles en Nunca Jamás atraen a todos los niños perdidos que a él quieran unírsele. Un Peter Pan divertido y juguetón, travieso a conciencia, sin poder evitarlo... pero también un Peter Pan que añora una madre y cuyo recuerdo lo llena a veces de angustia, porque Nunca Jamás volverá a un hogar, a pesar de las Wendys que halle. Se halla atrapado en su propio juego, en la terrible decisión de no madurar, en jugar como lo más importante del mundo, sin poder pensar en otra cosa ni , por ende, salir de su juego³⁶. Por ello Peter Pan es atemporal y vive en las mentes de todos los niños. Y por ello Peter Cortázar despierta lo infantil imaginario de todos nosotros –en un sentido ritual, además–, pero en una dimensión terriblemente más rigurosa e inmediata, con visos de implicación, la de nuestra realidad y nuestro mundo, la de nosotros mismos, la de la amenaza secreta de un pulóver y doce pisos, cual moderno garfio de cierto capitán.

No será difícil apreciar entonces que «Cortázar es uno de los escritores latinoamericanos que se compromete, sin dialécticas, con la seriedad de los niños, por eso el juego penetra todos los niveles de su creación literaria.»³⁷. Juego constitutivo de la realidad, y también de la escritura, como él mismo afirma: «...la literatura siempre fue un ejercicio lúdico para mí.»³⁸. Literatura que, como juego, es capaz de dar sentido al hombre en su facultad superior, la de ser feliz: «Creo que la literatura sirve como una de las muchas posibilidades del hombre para realizarse como *homo ludens*, en último término como hombre feliz. La literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana: hacerla y leerla.»³⁹

Literatura como posibilidad, como apertura a la vida plena del hombre, hombre que vive plenamente la literatura... abierto a toda posibilidad.

VARIACIÓN SOBRE EL MISMO TEMA: *No se culpe a nadie.*

(En ritmo de jazz)

Notas al programa: Perteneciente a Final del juego, este relato muestra –como tantos otros– cómo lo dicho anteriormente se plasma de una manera inquietante, amén de otros muchos valores cortazarianos que apenas han

³⁵ SCHOLZ, *op. cit.*, p. 90.

³⁶ Dice Cortázar: «Finalmente, ¿qué es madurar? Es una operación selectiva de la inteligencia que va optando cada vez por cosas consideradas como importantes, dejando de lado otras. Para el adulto deja de ser importante jugar a la rayuela y pasa a ser importante pagar el alquiler. El niño, como a lo mejor ni sabe lo que es el alquiler, juega a la rayuela como algo muy importante.» En GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 48.

³⁷ SCHOLZ, *op. cit.*, p. 89.

³⁸ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 49.

³⁹ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 84.

quedado aludidos o sugeridos previamente y que pueden desarrollarse aquí con mayor comodidad. Es imprescindible conocer el libreto. Digo yo.

No se culpe a nadie es la historia de un accidente: el de un hombre –todos los hombres– que intenta ponerse un pulóver –de *pull over*, que es sacar, tirar fuera, volcar, nótese la ironía– y que pierde la vida en el intento al caer –¿o ser *lanzado*, mejor?– por la ventana abierta del cuarto, enfrascado hasta el último momento en la operación. Cabría preguntarse si no es eso mala suerte, o si no es mala baba –y del diablo– por parte del autor. Parece una manera *demasiado* tonta de morir.

Pero asistamos al proceso.

Normalmente, Cortázar parte de sensaciones globales en la concepción de sus cuentos⁴⁰, y de ahí arranca: «los temas me eligen a mí, me caen encima; de golpe algo pasa que me lleva a mí a escribir»⁴¹; e incluso ocurre que no sabe cómo va a concluir la acción hasta que llega el momento de escribirla: «En la mayoría de mis cuentos no conozco el final. No sé lo que va a pasar en el cuento y creo que si lo supiera eso lo mataría en mí. Sería una simple construcción literaria: principio, medio y fin: se trataría sólo de escribirlo bien.»⁴². Pero no sólo escribe bien, sino que además concibe la operación escritural del cuento como un auténtico ritual, ceremonia o sacrificio incontrolable: «Siempre me he sentido un poco médium cuando escribo cuentos; veo nacer las frases con cierta independencia de mis decisiones, como si me las estuvieran dictando. Las novelas las firmo sin problemas pero a los cuentos me da un poco de vergüenza firmarlos porque no estoy seguro de ser el autor.»⁴³. El poeta transmisor de esferas superiores, enviado y profeta, es la idea neorromántica que subyace encarnada en un espíritu especial – las Musas–, un *divino furore* que posee y utiliza al creador en su creación. Cortázar es de los poetas viscerales, de los que sienten sacudidas además de labrarse una técnica propia y personal: «Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Pero lo contrario será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación.»⁴⁴.

⁴⁰ «Lo que yo tengo, como punto de partida es una sensación global. Por ejemplo en *Manuscrito hallado en el bolsillo*, lo que me pasó fue que vi el reflejo de una mujer en el vidrio del Metro, se cruzaron nuestras miradas pero la politesse francesa hacía que ella no pudiera mirarme directamente; el contacto lo hacían nuestros reflejos en el cristal de la ventanilla. Eso me dio la idea del juego.» En GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 138. Más adelante, comenta la génesis de *Casa tomada*: «Soñé el cuento –con la diferencia de que no había allí esa pareja de hermanos; yo estaba solo –la típica pesadilla donde usted empieza a tener miedo de algo innombrable, que nunca llega a saber lo que es porque el terror es tan grande que se despierta antes de la revelación. En ese caso se trataba de unos ruidos confusos que me obligaban a mí a tirarme contra las puertas, a cerrarlas y a ir retrocediendo mientras los ruidos seguían avanzando y algo tomaba la casa. Es curioso cómo lo recuerdo: era pleno verano en mi casa de Villa del Parque, en Buenos Aires; me desperté bañado en sudor, desesperado ya, frente a esa cosa abominable, y me fui directamente a la máquina y en tres horas el cuento estuvo escrito.» En *Íbid.*, pp. 139-140.

⁴¹ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 83. Ver también, «Algunos aspectos...», p. 374.

⁴² GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 138.

⁴³ GONZÁLEZ BERMEJO, E., *op. cit.*, p. 138.

⁴⁴ «Algunos aspectos...», p. 381.

En el caso que nos ocupa no es difícil comprender la posible motivación generadora del relato. ¿Quién no ha sentido alguna vez la ansiedad de calzarse un jersey estrecho por la cabeza y en estando dentro se le ha ocurrido pensar que no hallará la salida nunca? ¿Quién no se ha puesto nervioso mientras pasa la prenda con cierta dificultad, especialmente cuando uno es niño y quiere quitarse todo de una vez pero se queda atascado hasta que alguien lo saca del lío, y uno sofocado, y con la respiración húmeda y la lana del jersey en la boca?⁴⁵

Normalmente obviamos el problema, la costumbre intenta consolarnos de que no ocurre nada, no nos vamos a ahogar, y lo más fácil es que entre, al final. Y sin embargo, nos decimos todo eso para evitar que ocurra, para asegurarnos y defendernos de algo que no tenemos *tan* claro, porque entrar dentro de un jersey es vagar por la oscuridad durante unos segundos, perder el contacto con el mundo, olvidar nuestra orientación, confiar al mundo nuestro destino más inmediato, entregarnos a él, hasta que emergemos al otro lado, cual héroe venido de los infiernos. He ahí el pequeño reto cotidiano que solventamos todos los días –esencialmente los de frío–. ¿Y si alguna vez la prueba resulta insuperable? ¿Si nos perdemos dentro del laberinto del jersey?

De cualquier modo, sea el origen que tuviera este relato, Cortázar ha encontrado un tema que le parece digno de tratar, pleno de significación para su desarrollo literario: «A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre *excepcional*, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser *extraordinario*, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana.»⁴⁶ Como en este caso. Cortázar acude a la monotonía diaria para demostrarnos una vez más que los azares e improbabilidades, el secreto orden de las cosas que no llegamos siempre a percibir, pueden variar el destino previsto y meticuloso del hombre –especialmente el occidental– por otro totalmente distinto y quizás absurdo, pero irremediable e ineludible. Paradojas de la vida. Y de Cortázar.

Parece inocente ese comienzo diciendo: «El frío complica siempre las cosas...», y no sabremos hasta qué punto no lo es si no leemos la última palabra: «...y doce pisos». Y, sin embargo, el título ya nos lo advierte: «No se culpe a nadie». Ojo con buscar responsabilidades –¿el despiste de dejarse la ventana abierta? ¿ese frío otoñal que «es un ponerse y sacarse pulóveres»? ¿quizás «a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver»?–: el título incita al lector a olvidarse de las posibles relaciones causales en el cuento, a no plantearse inmediatamente si a causa de que no entraba el jersey perdió la orientación y cayó por la ventana casi sin darse cuenta. Y, paradójicamente, ya el primer párrafo se llena de relaciones causa-efecto: A causa de que su mujer lo espera para comprar un regalo ha de salir a la calle, pero como hace frío y además es tarde ha de ponerse algo encima, que será un jersey. Un razonamiento, punto por punto, cartesiano, inapelable. Y, sin embargo, no se culpe a nadie –imperativamente–, y al final el asunto debe dar más impresión de acumulación casual, azarosa, más que causal y lógica. De hecho, el desenlace fatal llena de estupor e

⁴⁵ ¿Y quién, que sea aficionado a las lenguas, no se percató de la procedencia inglesa de *pulóver*, y su filiación etimológica? Cortázar –no importa demasiado– podría haber concebido el cuento de la sugerencia –escasamente cotidiana, y por ello común en un insaciable buscador de sentidos en la realidad, experto en miradas–, en la irresistible sugerencia de pensar –irónicamente– que qué es lo que sucedería, si, en vez de quitarnos nosotros un jersey, fuera él quien nos quitara a nosotros de encima, nos *pull overara*, nos expulsara.

⁴⁶ «Algunos aspectos...», p. 374.

incomprensión nuestra mente, que rechaza vigorosamente una muerte tan tonta. Nos inquieta. Y buscamos causas pero, en última instancia, no las hallamos.

El asunto se confirma un poquitín más si percibimos cómo el hombre realiza un acto para él enormemente cotidiano, que habrá practicado durante años. El «hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul» denota un hábito de experiencia causal: porque hace frío, agarro el jersey azul y salgo con él a la calle, una vez puesto. Y es evidente que muchas veces su esposa lo habrá esperado en la calle para hacer cualquier otra compra, y se habrá colocado el pulóver con la ventana abierta y con cierta prisa. La escena inicial parece tan cotidiana e inalterable... pero por ello mismo nos sorprende su alusión, intensificada por elementos extraños que captan nuestra atención. Volviendo al título, que en absoluto describe nada de lo que pueda orientarnos acerca del cuento, es un título singular, un aviso, y una invitación a la curiosidad lectora: *No se culpe a nadie*. ¡Qué sutileza! ¡Es que algo va a pasar en el relato! ¿Culpas a nadie? Si se plantea una culpabilidad es que algo tiene que suceder, aunque luego no tenga nadie la culpa. ¿o sí? El lector ha picado en el anzuelo, y comienza a leer: «El frío complica siempre las cosas...» Ya tenemos un primer aparente culpable o causante de lo que suceda posteriormente, un cómplice de las cosas, las circunstancias. La sugerencia es sospechosa: ¿en qué modo puede el frío *complicar* –un verbo que etimológicamente alude a acumulación compartida de cosas– las cosas?. El frío como sujeto activo nos lanza una sombra, es algo que nunca controlamos –ni siquiera se adivina en el parte meteorológico–, una sensación cuyo origen nos es desconocido y contra el cual luchamos mediante calor artificial. Por eso «en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel». El calor natural nos evita estos problemas, nos desnuda, nos hace nosotros mismos más que de otra manera, y, por el contrario, «el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando.» Es acorazarse hacia el mundo, separarse de su contacto vivo y crear un mundo particular, enmascarado. Cortázar apuesta por la desnudez humana, el desenmascaramiento más esencial. Lo contrario es destruirse.

En cualquier caso, la primera idea nos lleva a la segunda, y ésta a la tercera, donde descubrimos, al final del primer punto, cuál es la situación de un hombre y su objetivo inmediato. Puede que aquí nos hayamos llevado la desilusión –ávido lector– de comprobar cómo no ocurre nada especial, cómo el planteamiento es de lo más conocido, de lo más arquetípico en una sociedad consumista y ceremonial: el regalo de casamiento para elegir, la mujer que espera al marido para elegir dicho regalo –porque siempre pasa que ellos se preocupan menos de esas cosas, ¿ven qué de clichés se nos sugieren? ¡Es que estamos casi programados!–, el frío y el pulóver que hay que ponerse, «cualquier cosa que vaya bien con el traje gris»: cualquier cosa –de las que tenga–, sí, pero que vaya bien con la ropa que lleva puesta, es decir, otro rasgo cultural determinado, porque no es él quien de consenso aprueba que vaya bien, es la sociedad –más o menos– en conjunto quien lo acepta. Y en fin, este hombre de gris –gris él, porque él es su ropa en invierno, esa coraza de disfraz que no se puede quitar–, ha de ponerse un jersey azul. Y no sé si porque el azul es el color del arte –según Darío y Hugo– o es el color del centro y origen del universo –según Neruda, y con ello no quiero culpar a nadie–, nuestro pulóver va a ser objeto de arte y núcleo genérico del relato a partir de ahora.

Pero justo antes tenemos la transición entre la decisión de ponerse algo y el comienzo de la operación en sí: «Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo.». En primer lugar nos encontramos con el hombre que ve imperante –«hay que ponerse»– colocarse la prenda. Imposición resignada. Toda la vida igual, quita y pon. A la par intenta contrarrestar el hastío vital silbando un tango, pero sin ganas, porque es un hombre gris,

que se va «encerrando, alejando». Por otra parte, silba algo que conoce, supongo que un tango cualquiera, con tal que vaya con la ocasión. Ese es el momento en el que el hombre intenta trivializar, no dar importancia al ritual de colocarse la prenda, la manera de enfrentarse a él esquivando el temor de entrar por un lado y salir por el otro sin que suceda nada. Silba forzosamente, para imponerse sobre el ambiente, el silencio, la amenaza, y, estando solo, silba para deshacer una tensión en ese silencio de la habitación, como si algo oculto se estuviera tejiendo. Es como luchar contra ese orden secreto de las cosas, exorcizarlo a fuerza de algo muy conocido e inalterable, como la tonadilla de un tango. Tango que, sin percatarse –¿otra casualidad?–, acabará mal, como todos los tangos –destino inapelable–, tras unos pases de baile equivocados. Seguidamente se aparta de la ventana, acción que parece también citada de pasada, pero que se vuelve otro factor más –azaroso, sin duda, pero cómplice también– de peligro y amenaza para el hombre. Todo, en secreto orden, se está volviendo contra él, y podemos imaginar una serie de metamorfosis en los objetos y circunstancias que inexorablemente fijan un destino. Se invierte la circunstancia, –ya no hay pulóver, se transforma en *pull over*– que se convertirá en dueña de la situación. El hombre, como el lector en su subconsciente, lo intuye de alguna manera. A pesar de que «ya es tarde» –¿por qué es tarde, quizás por haber retrasado en lo posible el encuentro con el frío y el pulóver, ineludible ya?–, ese hombre se plantea la situación con cierta ceremonia, elige el pulóver –cual ofrenda sacrificial de su propia vida–, y, sin dejar de silbar, se planta ante el espejo –donde se ve a sí mismo quizás para infundirse ánimo y asegurar la operación, para vislumbrar si todo está bien– y comienza la aventura como si no tuviera la más mínima importancia.

Aún no ha sucedido nada, y sin embargo, por ello mismo –¡algo raro tiene que pasar, el título lo sugiere, y es que siempre pasa algo en un cuento!– y por algunos elementos que en nuestro subconsciente comienzan a hacer efecto –la esperada llegada de una complicación, la extraña insistencia en el pulóver y su extraña relación con el otoño, el tango y sus connotaciones, la casi sin importancia ventana abierta, la oscura esencia etimológica del pulóver (*pull over*)...– observamos que nuestro interés se afianza y la tensión –débil, pero tensión– comienza a crecer. Fiel a sus maestros Poe, Quiroga, Maupassant... Cortázar logra captar el interés del lector desde las primeras tres líneas y no lo soltará hasta la última palabra, respondiendo así a la tensión e intensidad aglutinantes que caracterizan un buen cuento, maestramente logradas aquí.

Comienza el viaje, la tarea, y un puño sale esforzadamente por la manga... «pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire de arrugado y metido para adentro, con una uña terminada en punta». Es el aviso, la amenaza de que las cosas cambian, de que se vuelven siniestras, de que no todo es lo que parece. Atravesar el pulóver –como el espejo de Alicia– vuelve las cosas del revés. «De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo». El primer intento ha resultado inquietante, inusualmente difícil, «a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver». La razón busca razones, justificaciones a que no suceda lo de siempre, a que su mano no parezca la de siempre –temor de que la realidad, la mano, se altere, se haga *alter*, otra– al otro lado de la manga. Se nos inculca la duda, una pequeña premonición, la complicación se acerca poco a poco, pues al intentarlo con la otra mano –se desconfía de la usual, irracionalmente se la extraña–, se complica aún más el intento, por falta de costumbre sin duda –más razones–, «y aunque se ha puesto a silbar de nuevo para distraerse siente que la mano avanza apenas y que sin

alguna maniobra complementaria no conseguirá hacerla llegar nunca a la salida». El objeto se rebela, decididamente, contra el mundo del hombre. Se resiste contra él. El hombre ha de poner en marcha su ingenio –su razón– para solventar el problema que se le plantea. La mano no pasa, pero él no quiere dejarse influir por la resistencia: tiene que pasar, y silba para distraerse, para no aceptar que la mano no pasa y que debe inquietarse por ello. Disimula. Desafía con aparente indiferencia –falsa seguridad– al reino que lo rodea. Pero ya puede silbar –cuando el problema lo atrape dejará de hacerlo– que no será suficiente para solucionar la cuestión efectivamente. Repentinamente, un elemento habitual y una acción cotidiana se convierte en un insuperable problema. De la seguridad pasa a la duda, aunque el hombre no pierde la esperanza de salirse con la suya.

El pulóver acoge desde aquí la máxima atención, se convierte en elemento central y singular del relato, en el núcleo que ordena el cuento en torno a sí, cual sistema solar de significados y recurrencias planetarios. La mirada de Cortázar nos va a presentar una versión –visión– del pulóver (como *pull over*, en su auténtico y pleno sentido) totalmente desconocida –quizás olvidada– para el protagonista y para el lector, pero que bien –no lo negaríamos rotundamente– podría suceder. El hombre se enfrenta a ella, quiere atravesar esa lana adecuadamente, encajando –otra necesidad impuesta– cada miembro en su sitio, y revisa todas las formas de colocarse un jersey que su experiencia le ha dado a conocer, sin que ninguna sirva; es más, cada vez se complica la operación un poco más. Practica, pensadas casi a modo de instrucciones aprendidas, todas las posibilidades: una vez que ha metido la cabeza y los dos brazos, intenta razonar, en largos párrafos mentales, cuál es su situación interior, por dónde está la equivocación, si su cabeza está dentro de una manga y por eso no sale, y si su mano derecha logra salir porque está donde debería estar la cabeza, esto es, en el cuello del pulóver. Nada de todo ello es eficaz. Su viaje en el interior de un nuevo mundo, el mundo del *pull over*, no ha hecho más que comenzar.

El pulóver se convierte ya en un auténtico laberinto, el laberinto humano. Envuelto en la «repentina penumbra azul», el hombre cree absurdo –porque se da cuenta de que es inútil, de que ahora está en otro territorio que no es el suyo–, cree absurdo seguir silbando. Evidentemente, era una apariencia que ahora, cuando no puede soslayarse el problema, sobra. No queda más remedio que enfrentarse de una manera más directa. Pero vemos que los denodados intentos logran poco. Las explicaciones, procesos mentales, poco a poco pretenden deslindar lo que ocurre, lo que debería hacerse, lo que se hace y los resultados definitivos. Nuestro hombre se mueve en un mundo de suposiciones, de inseguridades, de sensaciones, porque al salir de su mundo de rutina y razón e internarse en otro cercano pero desconocido para él se pierde... y se asusta. Reconoce, «se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea» –más justificaciones, más posibles culpables–, mientras «la lana azul le aprieta ahora con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca, probablemente desteñirá y le manchará la cara de azul.». En increíble relato de carácter psicológico, con la libre y rápida incorporación a la mente de nuestro sujeto paciente por parte del autor narrador –de ahí el estilo indirecto libre, el vertiginoso cambio óptico, la acumulación de elementos en cadena casi ininterrumpida, la sintaxis trepidante, cada vez más extenuante–, se esboza con claridad cómo pensamientos irrelevantes y algo absurdos aparecen en la ayuda del protagonista, momento a momento, que pretende tranquilizarse con ellos, como queriendo recuperar su seguridad y autoridad perdidas, como si lo que más importara fuera que destiña la lana y se manche de azul. Y, sin poderlo evitar, va perdiendo confianza y afloran los nervios ante ese mundo desconocido, ese laberinto de

lana: «De todos modos y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso, respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco, aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana, y aunque no puede verlo porque si abre los ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda.». En la encarnizada batalla, el pulóver azul va ganando terreno. El hombre no sabe salir de su laberinto, y «ha perdido la orientación después de haber girado tantas veces»: no sabe dónde está ni dentro ni fuera. Y la ironía, que ya lo atrapaba desde el momento en que Cortázar comenta las complicaciones que trae el frío, se vuelve más terrible y entretenida para el lector, sorprendido y atento a las evoluciones complicadas de la operación sobre ese pulóver imposible de *sacárselo* del cuerpo. A estas alturas ya hemos percibido el ritmo de los pasajes, amoldados a la experiencia narrada. En los instantes de descanso o en las reflexiones, los puntos marcan la pausa. Y los intentos, movimientos, amagos de éxito, destellos racionales, minuciosamente, sobre la marcha, injertos en el ritmo progresivo, se dejan trotar sobre las comas en párrafos tan extenuantes como la labor misma: «Lo malo es que aunque la mano palpa la espalda buscando el borde de lana, parecería que el pulóver ha quedado completamente arrollado cerca del cuello y lo único que encuentra la mano es la camisa cada vez más arrugada y hasta salidad en parte del pantalón, y de poco sirve traer la mano y querer tirar de la delantera del pulóver porque sobre el pecho no se siente más que la camisa, el pulóver debe haber pasado apenas por los hombros y estará ahí arrollado y tenso como si él tuviera los hombros demasiado anchos para ese pulóver, lo que en definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga, y que en cambio su mano derecha que ya está afuera se mueva con toda libertad en el aire aunque no consiga hacer bajar el pulóver que sigue como arrollado en lo alto de su cuerpo.» Una mirada dedálica a la realidad implica un lenguaje dedálico, que se lía, se acumula, se reitera, se bifurca sobre sí mismo. Forma y fondo y unidad intrínseca entre las partes y el todo –lo aprendió bien Cortázar de la Nueva Novela Francesa– es todo uno, se dirigen con una misma intención. Por otro lado, se está pulverizando (*pull over*-ando, *vapuleando*) el lenguaje más común –sólo se habla de mangas, cuellos, camisas y pulóveres, y ellas, palabras utilitarias rutinarias, paradójicamente, nos incomunican, son *otras*– y el lenguaje común impide en estos instantes la aprehensión del mundo, la comunicación con un orden que dentro del jersey ya no existe. En todos los planos, y a pesar de las precisiones, el relativismo es absoluto, la confusión total, y casi nos da igual si la cabeza está en la manga, la manga en la cabeza, qué mano es cuál... El pulóver se ha transformado en el *pull-over*, en su raíz literal ya olvidada –lexicalizada, enmascarada– por el uso cotidiano: y en este nuevo orden es él quien *tira* de nosotros. Asistimos perdidos a esa búsqueda tan surrealista e irónica –otra herencia para Cortázar– de hallar salida a un simple pulóver, que ha dejado de serlo para afirmar su existencia desnuda, auténtica. Y, sin embargo, gracias a estas

dis-versiones, nos recreamos –divertimos– lúdicamente –a través de la ironía constante, el humor⁴⁷ de este siglo que es la respuesta a la existencia desesperada–, nos recreamos en este alarde de preciosismo –por tosco que aparente ser– formal⁴⁸, en la constante cadencia⁴⁹, en el juego continuo con la realidad y los términos, la ambigüedad de sus referentes, el lenguaje cotidiano burlado⁵⁰, enfrascado, y entonces el lector también comienza a buscarse a sí mismo, como en un juego, entre las palabras, las lanas, y comienza a preguntarse, a inquietarse, a responderse que no todo es tan fácil, que vivimos arrimados a convenciones en todos los planos vitales, y que podrían desmoronarse de un momento a otro, por qué no, y quién soy yo, qué es lo que yo tengo de mí y qué es lo importante, o no lo es, de todo esto.

Alcanzamos, sin percatarnos, el grado metafísico, la conclusión filosófica de esta carrera de lo insólito: un necesario existencialismo, planteado por la situación al límite que vive nuestro protagonista, a la que se ve expuesto y desarmado, porque sus instrumentos habituales no funcionan para responder a ese problema que cuestiona su vida, al pulóver dedálico que lo encierra, que lo engueta en sí mismo sin querer soltarlo. El relativismo se hace absoluto, la solución se ve a la desesperada, y el mundo es ahora un hombre que lucha contra un pulóver, «girando en medio de la habitación, si es que está en el medio porque ahora alcanza a pensar que la ventana ha quedado abierta y que es peligroso seguir girando a ciegas». Todo lo quiere prever la razón, pero está ciega, y jamás podrá evitar que se cumpla el destino incierto. El azar, la casualidad puede más que la causalidad lógica. Se instaura un orden nuevo. Lo irracional domina el entorno, domina al hombre, lo desnuda y descubre, aunque éste lo quiera ignorar hasta el final, y lucha razonablemente por ello: «aunque su mano izquierda le duela cada vez más como si tuviera los dedos mordidos o quemados, y sin embargo esa mano le obedece». Y llegará a la otra orilla, al otro lado del abismo, «y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido fuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, el tiempo fuera del

⁴⁷ «Cortázar cree (...) que el recurso humorístico es el arma más poderosa y el recurso de mayor eficacia expresiva de que dispone el escritor contemporáneo.» En Malva E. FILER, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁸ «La prosa de Cortázar desconcierta. En primer lugar, hay que constatar su perfección formal (...) Después, el lector advierte con sorpresa que el narrador efectúa toda clase de experimentos a partir de la integridad de las palabras. Cortázar desordena y sistematiza a su gusto, pero jamás descuida una palabra.» En COMTE, Rafael, «Doce proposiciones para un festival Cortázar», en LASTRA, *op. cit.*, pp. 268-279. La cita aparece en la p. 275.

⁴⁹ Graciela COULSON trata la importancia del ritmo y su faceta creadora del texto en su globalidad significativa. Comenta: «...el texto se genera a sí mismo a partir de una onda sonora; (...) ...cada palabra va llamando a la siguiente porque el juego de fonemas y acentos (“el balanceo”) la reclama; (...)...la secuencia, que es sobre todo una elaboración rítmica, atiende primero al valor fónico (sine qua non) de la frase y después a la visión que ésta conjura, de modo que el ritmo da vida y sentido a la imagen.» En COULSON, Graciela, «“Instrucciones para matar hormigas en Roma” o la dinámica de la palabra», en LASTRA, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁰ Sobre la importancia del lenguaje, recojo la opinión de Malva E. FILER, *op. cit.*, p. 139: «La obsesión del lenguaje en Cortázar no es, pues, más que una manifestación –muy natural en un escritor, por otra parte–, de su angustia frente a todas las formas de inautenticidad, tanto en la expresión como en la conducta.» Y si no, véanse sus “*Ocupaciones raras*” en su *Historias de cronopios y de famas*.

pulóver». Vive el instante. No quiere reconocer que ha perdido, que está fuera y descansa por pura concesión, que el juego no lo ha ganado su razón, que el juego lo ha colocado en un lugar distinto, lo ha llevado, lo ha transportado a otro lindero de la realidad, lo ha sacado de su estancia cotidiana, lo ha arrojado por la ventana: «entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, vibrando en el aire antes de saltar contra sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver 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 hay un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos.» Sólo la última palabra –que nos ayuda a rellenar, como a buenos lectores cómplices, las vaguedades anteriores– confirma el temor que sospechábamos en las últimas líneas, y nos llena de estupefacción y sorpresa. Todo se une de repente: la ventana, el frío, la caída... Al otro lado del pulóver todo es distinto⁵¹, vence lo minuciosamente soslayado por el hombre, y la amenaza inicial de la uña negra se convierte en profecía inevitable: y esa mano izquierda –realmente su mano de siempre–, la que inició la auténtica aventura y que aun se cobija en el interior de la lana azul, esa mano que es la única posibilidad de volver atrás en el juego, no puede hacer más que defender el horror durante unos instantes, los instantes que un cuerpo, razonablemente, tarda en descender doce pisos.

La tensión, débilmente reducida –sólo lo suficiente– en el anticlímax que para el protagonista y el lector resulta el aire fresco, aumenta insospechadamente en la revelación, en la confusión creciente final, hasta que el último sintagma no deje lugar a dudas. El horror se apodera definitivamente de nosotros, la razón de que, por una vez, el hombre ha sucumbido a lo imprevisto por una inexplicable fuerza superior, sutil, innombrable, impertérrita y destructora⁵². Un horror que parte de una situación cotidiana, de un objeto aparentemente simple e inocuo, que se transforma, nos

⁵¹ En una posible interpretación metaliteraria del cuento que no voy a desarrollar, se podría deducir de aquí que la literatura es un viaje hacia lo desconocido, hacia la otra orilla del pulóver azul; al otro lado -de nuevo Alicia- donde puede suceder de todo, donde el lector puede verse guiñado continuamente –como aquí–, donde la intriga y sorpresa final sea como dejarlo caer doce pisos por un jersey. Literatura que es un viaje, que es un juego, juego peligroso –como lo demuestra el cuento inmediatamente anterior en el volumen, *Continuidad de los parques*–, y juego del que se sale transformado, distinto, y el mundo no resulta nunca igual tras haberlo leído. Literatura como transformación., descubridora del individuo, complementadora de su existencia. Posibilidad humana, en fin. Más técnicamente, se desecha al lector y crítico tradicional, a ese lector desprevenido y autómatas, sistemático, que se calza los cuentos con monotonía y precisión -su concepto del género es limitado, no está abierto a nuevas formas y posibilidades–, que se pierde cuando encuentra un pulóver azul, un cuento azul –color del arte, según Darío, ¡casualidad, divino tesoro!–, que no sabe cómo leerlo, que se siente perdido, y empeñado en hallar dónde y cómo encajar las mangas y el cuello... Y se exige aquí la aventura del lector-cómplice, arriesgado, atento y sutil, que ingresa en el cuento, y lo sobrevive, y se perca de que el hombre gris –el otro lector– ha caído los doce pisos. De que el mundo ha cambiado, es cambiante e inesperado, con nuevos órdenes, y la forma literaria también, y ese nuevo lector acepta el juego, lo sigue y llega a su final, al final del juego

⁵² Comenta MONSIVÁIS: «Como en la literatura gótica -en la que, en más de un modo, se inscribe la mayoría de estos cuentos- en la obra de Cortázar se advierte esta multiplicidad de niveles, este enfrentamiento de una razón débil con una irracionalidad lúcida, este caótico y voraz entrecruzamiento de situaciones paralelas que confluyen casi siempre en la destrucción del protagonista.» MONSIVÁIS, *op. cit.*, p. 20.

transforma y metamorfosea inexplicablemente por desconocidos procesos, y surge ese horror de lo innominado –a diferencia del de Poe o Quiroga, concausado, o al menos totalmente fantástico y externo–, horror al que resulta imposible enfrentarse –como en *Casa tomada*– porque se niega siempre, y no se sabe qué es, cómo es y cómo se combate. Una informe fuerza sometedora a la que nuestro protagonista tampoco ha sabido resignarse, por un constante empeño –no exento de notables debilidades– de salirse con la suya, de no admitir que, con su capacidad limitada, «en el fondo la verdadera solución sería sacarse el pulóver puesto que no ha podido ponérselo, y comprobar la entrada correcta de cada mano en las mangas y de la cabeza en el cuello, pero la mano derecha desordenadamente sigue yendo y viniendo como si ya fuera ridículo renunciar a esa altura de las cosas». Otra fuerza –la razón, la mano diestra que se vuelve loca, arrastrada por la autosuficiencia de su lucidez herida, y anda perdida todo el tiempo–, ese poder de voluntad de creerse empecinadamente en posesión del mundo y de la realidad –pecado original pagado con la expulsión definitiva, al pretender mantener un pulóver bajo el pobre límite de una sola designación, útil, controlada y escasamente sugeridora– pierde su habitual terreno en el momento de penetrar el hombre en el pulóver y padecer la consiguiente Revelación, la inversión del pulóver en su esencia más auténtica, invisible pero existente –es la *floresta viva*, es la desnudez de las cosas–, su orden secreto, y ahí el pulóver se *saca* –expulsa– definitivamente al hombre⁵³: «los personajes de Cortázar son aniquilados –en *stricto sensu* son sacrificados– porque, provenientes de un barrio Descartes, Hume o Locke se ven enfrentados de pronto a callejuelas William Blake o Bram Stoker o Monk Lewis.»⁵⁴. Y en esos pasillos oscuros es sólo la mano izquierda –la siniestra– la única capaz de avanzar, de comprender, y de proteger al hombre en ese viaje y en el reino del otro lado del pulóver. Nuestro hombre se empeña en hacerse valer de su lógica habitual en un caso excepcional: «y haría falta que la mano derecha ayudara en vez de trepar o bajar inútilmente por las piernas, en vez de pellizcarlo el muslo como lo está haciendo, arañándolo y pellizcándolo a través de la ropa sin que pueda impedírselo porque toda su voluntad acaba en la mano izquierda.» La razón es la enemiga, y por ella –o por su aplicación ferviente y obstinada, falta de apertura– se viene el hombre abajo. Claro que no se culpe a nadie, porque numerosos azares –¿increíble coincidencia?– parecen haber propiciado el desenlace, incluso de este comentario.

Y esta ambigüedad final es la que germina en el lector⁵⁵, y se plantea éste la necesidad o insuficiencia de *culpar* a alguien, y de qué, de preguntarse por qué pasan –o son– las cosas y por qué no pasan –o no son–, y hasta qué punto no estamos siempre al

⁵³ Y nos asalta la duda de si no habrá sido el propio cuento –ese pulóver azul– quien haya lanzado (pull over) al autor a escribirlo, y no el autor quien lo haya tejido con un dominio absoluto sobre cada uno de los elementos. Creo que no pudo evitar –fue imposible resistirse– que el pulóver lanzara al hombre gris por la ventana. Y no me extraña.

⁵⁴ MONSIVÁIS, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ Desde el momento en que aceptamos leer el cuento, de seguir con él una vez comenzado, de continuar hurgando en el pulóver, de complicarnos la vida leyendo y desentrañando el problema de colocarse un simple jersey, aceptamos las reglas de un juego, inexorable pero secreto, azaroso y peligroso, juego que nos implica directamente por el hecho de entrar en él, de leerlo, y de acatar como nuestras todas sus consecuencias. Por ello se hace algo personal nuestro, nos afecta y nos importa. Nos inquieta. Y buscamos respuestas a ese pulóver azul.

borde de los doce pisos. Perpetuamos la obra del autor, reflexionamos, y quedamos como sin respuesta, confusos, gozosos, dubitativos y temerosos, aunque conscientes de una realidad más amplia, de una posibilidad más en la esfera de lo humano, y de la casualidad –ese orden secreto de las cosas– que haya hecho encontrarnos un buen día con Cortázar y este cuento. ¿A quién culparemos?

REPARTO BIBLIOGRÁFICO

- AINSA, Fernando. «Las dos orillas de Julio Cortázar», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 34-63.
- CAMPOS, Jorge. «Fantasía y realidades en Cortázar», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 326 y ss.
- CSÉP, Attila. *Julio Cortázar y la narrativa hispanoamericana de su tiempo*, Szeged, Departamento de Estudios Hispánicos Universidad “József Attila”, 1998.
- COMTE, Rafael. «Doce proposiciones para un festival Cortázar», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 268-279.
- CORTÁZAR, Julio. «Algunos aspectos del cuento», en ALAZRAKI (ed.), *Obra crítica/2*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 365-385.
- CORTÁZAR, Julio. *Ceremonias*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- CORTÁZAR, Julio. *La isla a mediodía y otros relatos*, Salvat Editores, 1971.
- CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas*, Edhasa, 1987.
- COULSON, Graciela. «Instrucciones para matar hormigas en Roma o la dinámica de la palabra», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 280-285.
- FILER, Malva E. *Los mundos de Julio Cortázar*, Las Americas Publishing Company, New York, 1970.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. «Las casas del Hombre», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 97-106.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, 1978.
- HARSS, Louis. «Julio Cortázar, o la cachetada metafísica», en HARSS, Louis, *Los nuestros*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1977, pp. 252-300.
- MONSIVÁIS, Carlos. «Bienvenidos al universo Cortázar», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 15-33.
- PICON GARFIELD, Evelyn. «Lo maravilloso en la realidad cotidiana», en LASTRA, Pedro (ed.), *Julio Cortázar. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 150-163.
- SCHOLZ, László. *El arte poético de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977.

Álvaro Llosa Sanz

Julio Cortázar három tételben és egy variációban

Ez a cikk nem pusztán Julio Cortázar poétikájának magyarázatára törekszik, hanem egyben tiszteletadás is. Nehéz feladat elé állítja a szerzőt, aki gyakran tagadta a minket körülvevő világ szigorú racionalizálását, és aki számára élet és írás kölcsönösen feltételezik egymást, és minden a végzet és a káosz veszélyes játékává válik. Ez az írás egy elméleti részben három szimfonikus jellegű tétel segítségével –klasszikus módon– taglalja a szerző poétikáját, hogyan jutunk el egy klasszikus-racionalista világból egy másikba, amely száműz, megtagad bennünket és végül szétrombol mindent, amik a mindennapi életben vagyunk, azt a látszólag valós világot, amelyben élünk, amely szörnyetegekké tehet minket; azt a világot, amely eltorzul, ha válságba kerül és amely, ha elromlik, szabad utat enged az ismeretlennek és nem is álmodott lehetőségeknek az ember számára: Cortázar műve ezt a progresszív felfedezést követi nyomon; ez már nem egy klasszikus szimfónia, ezért e tanulmány utolsó részében, dzsessz-stílusban, egyik elbeszélésének (*No se culpe a nadie* 'Senki sem hibás') szövege és lüktetése hatja át ezt az értekezést, és megmutatja, hogy poétikája szöveggé és életté válik; nyugtalanító módon lesz életté, olyan ritmikus és váratlan módon, ahogy maga a dzsessz ritmusa, amelynek megvan a saját stílusa, hatása, és amelynek Cortázar is lelkes rajongója volt.