

Julio Cortázar:
«Alguien que anda por ahí»

La publicación en España del último libro de relatos de Julio Cortázar titulado *Alguien que anda por ahí*¹ ha sido acogida por la crítica con un llamativo silencio cuando no con evidentes muestras de decepción. Ni siquiera ha cambiado las cosas el hecho de que el propio autor —invitado por la editorial— haya acudido personalmente a su representación y participado en una entrevista ante importantes personajes del mundo de las letras. La razón de esta indiferencia se debe, pienso yo, no a la calidad inferior de los nuevos cuentos, sino a que para muchos ha resultado una mera reiteración de ciertos recursos temáticos y técnicos ya explotados por el autor².

Sin dejar de reconocer el justo derecho a la valoración de la obra literaria nos reservamos todo juicio que no haya precedido de un análisis no por mínimo menos profundo del libro en cuestión. Coincidimos, por lo tanto, con Todorov cuando, matizando las ideas de Northrop Frye al respecto, apunta la preeminencia de la descripción, del análisis, por su mayor objetividad³.

Con respecto a la obra que nos ocupa, desconocemos hasta el momento la existencia de cualquier estudio serio; de ahí que nuestro propósito en estas líneas vaya regido por el intento de penetrar con

¹ Madrid, Alfaguara, 1977. En lo sucesivo, para evitar el cúmulo de notas especificaremos las citas tomadas de este libro con la inicial «A» seguida de la página a continuación del texto citado.

² Cf. la reseña de RENATA ROCCOCUZZI que con el título de «Cortázar, pero menos» apareció en la revista *Triunfo*, Madrid, sept. 1977, núm. 762, p. 49.

³ Cf. TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 13-14.

un mínimo rigor en estos relatos para desentrañar la actual posición de Cortázar como escritor y, sobre todo, como cuentista.

Alguien que anda por ahí no es un libro uniforme, está compuesto de una serie de relatos de temática muy heterogénea y se aproxima más a *Todos los fuegos el fuego* o *Final del juego* que a *Bestiario*, donde se dejaba traslucir sin reservas un propósito unitario —sugerido en el título— a través de lo animal como elemento integrador de la vida cotidiana. No obstante, algunos presentan analogías de orden temático y técnico susceptibles de clasificación; tampoco debe sorprendernos reconocer en su lectura lo que constituye viejas obsesiones del escritor: la duplicación, el poder corrosivo del hábito en la vida de la pareja, la impotencia para romper con lo establecido, los problemas afectivos de la adolescencia o la intensa receptividad del niño con respecto al entorno familiar; y junto a estos temas conocidos asoman otros nuevos, muy actuales, más vitales que existenciales, tomados de la realidad política de los países suramericanos, que han afectado las fibras humanas del escritor argentino hasta el punto de obligarle a dar un viraje en su línea creadora.

En primer lugar, agruparíamos una serie de relatos unidos por una especie de afinidad actancial: «Cambio de luces», «Vientos alisios», «La barca» y «Las caras de la medalla». En ellos la pareja y el tipo de relación que los une constituyen respectivamente los actantes principales y las funciones. Mas no queda ahí el parentesco; excepto «La barca», todos se relacionan en mayor o menor grado con el tema fantástico de la duplicación, que, si hacemos memoria, matizaba el tejido narrativo de *Todos los fuegos el fuego* o *Las armas secretas*.

En «Cambio de luces» la duplicación responde a la imagen que los protagonistas se forman respectivamente uno del otro antes de conocerse y que, finalmente, al confrontarla con la imagen real les lleva a sentirse defraudados.

Tanto el impopular actor de radionovelas Tito Balcárcel como Luciana, su única e incondicional admiradora, se resisten a prescindir de los «fantasmas» creados en su imaginación y cada uno a su modo, tácitamente, trata de darles vida. Ya no se trata del encuentro con el doble propio, de uno mismo, como en «Lejana», sino con el del otro: Tito refigurando físicamente a Luciana con los rasgos que le había atribuido en un principio, antes de conocerla, y adaptando de la misma manera el decorado que la rodea; Luciana, buscando un hombre que se pareciera físicamente al actor de quien se había prendado. En este sentido, «Cambio de luces» aporta un elemento distinto al tema del doble que no deja de resultar interesante.

Si bien la recurrencia actúa como factor desencadenante de lo fantástico en «Cambio de luces», advertimos cambios sustanciales en la lógica narrativa de este relato; frente a una fantasía instalada brusca-

mente en la realidad —hecho frecuente en anteriores cuentos— nos hallamos ante una realidad fantástica perfectamente explicada. Así lo muestran los fragmentos reproducidos a continuación: «escribí como si esa mujer que imaginaba más bien chiquita y triste y de pelo castaño con ojos claros estuviera sentada ahí y yo le dijera que me conmovían sus palabras» (A, 15). Más adelante repite el héroe narrador: «Pensé que de nuevo la vi, siempre he sido visual y fabrico fácil cualquier cosa, de entrada Luciana se me había dado más bien chiquita y de mi edad o por ahí, sobre todo con ojos claros y como transparentes, y de nuevo la imaginé así, volví a verla como pensativa antes de escribirme cada frase y después desdiciéndose» (A, 17).

Con todo, reconocemos en Luciana y Tito al héroe-víctima cortazariano: de la misma manera que los personajes de «Todos los fuegos el fuego», formaban una figura sin saberlo; ambos trataban de suplantar lo real por lo irreal.

«Vientos alisios» es el intento, por parte de un matrimonio burgués, que lleva veinte años de vida en común, de escapar a la rutina mediante un viaje previamente programado por ellos a modo de juego con una serie de reglas a respetar. El punto de partida es, por lo tanto, similar a «Verano»⁴ en cuanto al efecto degradante de la vida cotidiana en la pareja, pero, a diferencia de Mariano y Zulma, no son seres absolutamente pasivos. Si queremos encontrar un precedente de Vera y Mauricio bastará con remitir al protagonista de «Manuscrito hallado en un bolsillo», para quien un viaje en metro podía convertirse en destinador de su felicidad a través del conocimiento de una mujer por otras vías distintas a las convencionales. Precisamente el título de «Vientos alisios» alude al significado del viaje que planean los protagonistas: una especie de la tregua de felicidad o de vientos alisios, sin rutina.

En ambos casos, el juego ataja toda la trascendencia que el viaje como búsqueda, como encuentro con el destino, pudiera tener, con la particularidad de que en la historia que estamos analizando el juego iniciado por los protagonistas cobra autonomía propia convirtiéndolos en peones de otro juego más amplio en el que forman figura con otra pareja: Sandro y Anna, y que, en definitiva, es el juego del narrador: «Vientos alisios de Anna y de Sandro, seguir bebiéndolos en plena cara mientras se miraban entre dos bocanadas de humo, por qué Mauricio ahora si Sandro seguía siempre ahí, su piel y su pelo y su voz afinando la cara de Mauricio, como la ronca risa de Anna en pleno amor anegaba esa sonrisa que en Vera valía amablemente como una ausencia. No había artículo seis, pero podían inventarlo sin palabras;

⁴ Este relato pertenece al libro *Octaedro*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 67-79.

era tan natural que en algún momento él invitara a Anna a beber otro whisky que ella, aceptándolo con una caricia en la mejilla, dijera que sí, dijera sí, Sandro; sería tan bueno tomarme otro whisky para quitarme el miedo de la altura...» (A, 41).

El suicidio final, recurso tan familiar en Cortázar, apunta también a «Manuscrito hallado en un bolsillo», pues, a mi juicio, éste no concluye de forma abierta, sino que existe en el título una clara alusión a la muerte (suicidio) del protagonista que cierra de modo definitivo el tono de expectación en que había quedado el último segmento.

Si en «Vientos alisios» el malestar resultaba de un mutuo conocimiento pleno, sin secretos, conseguido a costa de largos años de convivencia, en «Las caras de la medalla», por el contrario, todas las vías están por explorar, la novedad presenta tantas perspectivas que ninguno de los personajes se decide a dar el paso definitivo: «Es demasiado fácil echarle la culpa a la delicadeza, a la imposibilidad de ser brutal u obstinado o generoso. Entre seres más simples o más ignorantes eso no hubiera sucedido así, acaso una bofetada o un insulto hubieran contenido la caridad y el justo camino que el decoro nos vedó cortesmente. Nuestro respeto venía de una manera de vivir que nos acercaba como las caras de la medalla; lo aceptamos cada cual de su lado: Mireille en un silencio de distancia y renuncia; Javier, murmurándole su esperanza ya ridícula, callándose por fin en mitad de una frase, en mitad de una última carta» (A, 181).

Podría afirmarse, utilizando un término muy en boga para definir ciertos fenómenos que se producen en nuestra sociedad, que las relaciones entre Mireille y Javier entrarían dentro del «Kitsch», surgido en este caso de una falta de libertad interior, de espontaneidad, si bien los protagonistas resultan ser meras víctimas de una sociedad cuyos convencionalismos les conducen a la inhibición, como se refleja en el siguiente fragmento: «... inútil recomenzar algo perdido, mejor ser solamente amigos; en apenas ocho líneas un abrazo de Mireille. Cada cual de su lado, incapaces de derribar la medalla de un empujón. Javier escribió una carta que hubiera querido mostrar el único camino que les quedaba por inventar juntos, el único que no estuviera ya trazado por otros, por el uso y los acatamientos, que no pasara forzosamente por una escalera o un ascensor para llegar a un dormitorio o a un hotel, que no le exigiera quitarse la ropa en el mismo momento en que ella se quitaba la ropa; pero su carta no era más que un pañuelo mojado, ni siquiera pudo terminarla y la firmó en mitad de una frase, la enterró en el sobre sin releerla» (A, 196).

Como procedimiento narrativo se ha utilizado la puesta en abismo, es decir, el relato se presenta a sí mismo como texto escrito: «Sólo uno de los dos escribe esto, pero es lo mismo, es como si lo escribiéramos juntos... Lo escribimos como una medalla es al mismo tiempo

su anverso y su reverso que no se encontrarán jamás, que sólo se vieron alguna vez en el doble juego de espejos de la vida» (A, 180).

En virtud de este pasaje resulta comprensible la transgresión pronominal existente en la enunciación por la que alternan la primera persona de plural y la tercera de singular. Es como si ese «nosotros» formado por «yo+tú», o «yo+ella», o «yo+él» se desdoblara a veces en el texto centrándose, ya en Javier, ya en Mireille, los dos integrantes del «nosotros» o, metafóricamente, las dos caras de la medalla. Una vez más el dilema fondo-forma es superado por Cortázar con una sólida maestría. No obstante, en ocasiones ese sujeto sintáctico plural se transforma con una gran incorrección gramatical —que no lógica— en un narrador impersonal dentro de la misma frase: «Un mediodía nos encontramos en casa de Mireille; casi como por obligación ella lo había invitado a almorzar con otros colegas...» (A, 182).

Tampoco podía faltar aquí el juego, esa sutil comparsa de tantos y tantos cuentos del argentino, aun reducido a su mínima expresión: «Así como él se paseaba por juego, por ver si antes de treinta y tres Mireille o una vez más fracasa» (A, 178).

Como puesta en abismo destaquemos el carácter parcialmente autónomo de la historia con respecto al creador; esta dialéctica por la que el texto depende del escritor y de su experiencia, pero al mismo tiempo, en cuanto texto escrito, deja de pertenecerle, queda patente en dos segmentos casi simétricos: «Javier no sabe llorar, sus lágrimas eligen condensarse en pesadillas que lo despiertan brutalmente junto a Eileen, de las que se despoja bebiendo coñac y escribiendo textos que no contienen forzosamente las pesadillas, aunque a veces sí, a veces las vuelca en inútiles palabras y por un rato es el amo, el que decide lo que será dicho o lo que resbalará poco a poco al falso olvido de un nuevo día» (A, 180). Compárese con el que citamos a continuación: «Pero Javier no sabe llorar, sólo tiene pesadillas de las que se despoja escribiendo textos que tratan de ser como las pesadillas; allí donde nadie tiene su verdadero nombre, pero acaso su verdad; allí donde no hay medallas de canto con anverso y reverso, ni peldaños consagrados que hay que subir; pero, claro, son solamente textos» (A, 197).

Además de la idea tan común en este escritor de la literatura como obsesión o pesadilla —así nos suele explicar la gestación de sus cuentos—, también se desprende de lo anterior las posibilidades de la escritura, del lenguaje, en la creación del hombre nuevo; en síntesis, la búsqueda de la autenticidad a través del lenguaje.

«La barca o nueva visita a Venecia» es un relato cuyo interés radica principalmente en cuestiones de tipo técnico, como, por ejemplo, tratarse de una reescritura actual de un texto de 1954, aunque más que reescritura lo que el autor nos presenta es una caricatura del texto a través de uno de los personajes, con la peculiaridad de que sus

objeciones podrían atribuirse con igual propiedad al personaje, al narrador e incluso al propio lector. Con ello, Cortázar sigue una línea muy suya, encabezada por relatos como «Las babas del diablo», en la que se plantean problemas teóricos acerca del cuento en su interior, se trata de ese fenómeno denominado por Raúl H. Castagnino «meta-cuento». Y ciertamente es el artificio técnico lo que salva el interés de este relato de poca calidad —como reconoce su autor— próximo a lo folletinesco. No olvidemos que Cortázar es maestro en salvar temas y situaciones que de otro modo resultarían triviales; ya lo demostró al convertir las historias amorosas de «Todos los fuegos el fuego» en uno de los relatos más importantes que ha escrito.

Un segundo grupo estaría constituido por aquellos relatos que revisten una intencionalidad política: «Segunda vez», «Apocalipsis de Solentiname», «Alguien que anda por ahí», «La noche de Mantequilla» y, mucho más dudosamente, «Reunión con un círculo rojo».

En «Segunda vez» aparece un elemento que a partir de Kafka —probablemente su introductor— fue elevado a la categoría de *leit-motiv* en toda la literatura fantástica contemporánea: la oficina siniestra. El héroe rodeado de una serie de hombres-medio u hombres-herramienta, como les denomina Sartre, es decir, de funcionarios, empleados, etc., y un ambiente burocrático minuciosamente llevado, pero sin una finalidad concreta aparentemente. Y, sin embargo, lo que en un primer nivel interpretativo parece inexplicable —que se convoque a una serie de personas para rellenar un formulario sin que conozcan la causa ni la finalidad y que se produzca la desaparición de una de ellas en la segunda convocatoria—, representa en una isotopía figurativa subyacente un alegato contra un fenómeno que se ha generalizado en la mayoría de los regímenes militares de América del Sur: la cuestión de los desaparecidos, de aquellos que por motivaciones de carácter político son detenidos y puestos «fuera de circulación», sin que generalmente pueda averiguarse su paradero⁵. Sin duda, nos hallamos ante uno de los mejores relatos de este grupo, por cuanto la fusión

⁵ Después de haber escrito estas líneas llegó a mis manos la ponencia presentada por Julio Cortázar en el último congreso que el Pen Club celebró en Estocolmo sobre la situación de la literatura hispanoamericana de hoy, en la que sin sorpresa leí este fragmento que venía a confirmar mi interpretación sobre el contenido del relato: «El año pasado publiqué en España un libro de cuentos, que debía ser editado simultáneamente en Argentina. El así llamado gobierno de mi país hizo saber al editor que el libro sólo podría aparecer si yo aceptaba la supresión de dos relatos que consideraba agresivos para el régimen. Uno de ellos se limitaba a contar, sin la menor alusión política, la historia de un hombre que desaparece bruscamente en el curso de un trámite en una oficina de Buenos Aires; ese cuento era agresivo para la Junta Militar porque diariamente en Argentina desaparecen personas de las cuales no se vuelve a tener noticias» (*El País*, domingo 25 de junio de 1978, Madrid, pág. VI).

de lo fantástico con lo político se produce del modo más natural, a través del arte de la alusión, de la sugerencia. En realidad, el autor se ha servido para lograr su propósito de un recurso ya familiar en cuentos como «Omnibus» o «No se culpe a nadie», por el que utiliza un hecho trivial que sirve de pantalla a otro y exige un cierto esfuerzo por parte del lector para ser interpretado correctamente. Colabora en este proceso desvelador la enunciación, verdadero síntoma o señal de ese segundo nivel interpretativo apuntado más arriba. Comienza la narración con la primera persona del plural, para objetivarse progresivamente a través de la tercera persona del singular hasta el segmento final, en que reaparece la primera persona del comienzo, exponente de esas fuerzas políticas ocultas bajo el ropaje del funcionariado.

Lo ideológico —un tanto velado en «Segunda vez»— reaparece en «Apocalipsis de Solentiname» en toda su crudeza. Se trata, en efecto, de un relato parcialmente autobiográfico. Cortázar siempre ha reconocido en su experiencia práctica e imaginativa el punto de partida de su creación; sirvan de muestra aquellos relatos en los que aparece como escritor y autor de sus propias obras —«Silvia»— o en esa otra su faceta de traductor —«Las babas del diablo», «Ahí, pero dónde, cómo». En esta ocasión, el trasfondo autobiográfico se revela a través de una doble vía: literaria o textual, por un lado, y testimonial o del autor, por otro.

Textual: «Hacia uno de esos calores y para peor todo empezaba en seguida, conferencia de prensa con lo de siempre. ¿Por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-up* era tan distinto de tu cuento⁶, te parece que el escritor tiene que estar comprometido?» (A, 96).

Además se mencionan expresamente personajes auténticos y reales, tales como el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, Carmen Naranjo, Samuel Rovinski y Sergio Ramírez, José Coronel Urteche y se habla de Roque Dalton, Gertrude Stein, Carlos Martínez Rivas. Tampoco se han eludido elementos relativos a la realidad política: «Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname, en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua, y no sólo de toda Nicaragua, sino de casi toda América Latina, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia» (A, 99).

⁶ Se refiere a la versión cinematográfica realizada por Antonioni sobre *Las babas del diablo*, cuento publicado en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1959.

Testimonial: «... yo fui a visitar a Ernesto Cardenal y hubo ese momento que aparece en el cuento en que unos amigos tomaron unas fotos con una Polaroid. Y yo nunca había visto funcionar una máquina parecida. Uno ve esa plaquita en la que comienzan a salir de la nada las cosas. Me acuerdo muy bien que yo le hice la broma a Sergio Ramírez: cómo te quedarías de sorprendido si después de haber sacado esta foto, ahí te aparece Napoleón a caballo. El se rió, era un chiste bastante malo, como tantos. Y eso quedó así, y luego que hice todo el viaje por la isla me fui a Cuba, y estando en mi hotel en La Habana, una tarde de mucho calor, estaba pensando en la visita a Cardenal; pensaba que las fotos las podría ver a mi regreso a París; yo tenía los rollos, pero no estaban revelados, y bruscamente tuve la noción del cuento. Es decir, ese sentimiento de cuando yo viera las fotos en París, a lo mejor no iba a ver las fotos; que iba a ver otra cosa. Eso me vino así, y por eso es que en la última frase del cuento vuelve la referencia a Napoleón, porque, en definitiva, en el cuento se cumple en el plano fantástico lo que yo había dicho en broma en la realidad. Ese hombre toma una serie de fotos de cuadros de pintura y luego lo que ve es una especie de resumen de toda la tragedia latino-americana, entre otras cosas, la muerte de Roque Dalton...»⁷.

Estos aspectos relativos a la base real del relato se integran en la primera secuencia; la ficción, en cambio, lo fantástico queda ubicado en París, donde ocurren los hechos que originan la segunda secuencia. También en «Las babas del diablo» se creaba una realidad distinta cuando en el apartamento de Roberto Michel —el protagonista— las fotografías tomadas tiempo antes cobraban vida propia. Pero, naturalmente, la intencionalidad de denuncia faltaba en ese cuento.

Dentro de la citada línea del «metacuento» encontramos un breve fragmento muy significativo en «Apocalipsis», por el que obtenemos la impresión que el escritor, por boca del narrador, pretende justificar su posición actual equiparando el arte a la vida: «Después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo» (A, 101).

Ese desdoblamiento personal del narrador entre su «este» y su «otro» no erramos demasiado si lo identificamos con la lucha interna que Cortázar sostiene interminablemente entre su condición de es-

⁷ Pertenece a la entrevista que con el título de «Julio Cortázar: las dos caras de la imaginación» apareció en *Triunfo*, Madrid, sept. 1977, núm. 762.

critor y su compromiso con la sociedad en un afán asimilador que constituye una de las pruebas más difíciles que se haya impuesto a sí mismo.

En «Alguien que anda por ahí» un grupo de hombres se dispone a emprender una acción contrarrevolucionaria en Cuba, consistente en hacer explotar una fábrica. Dos de ellos, Alfonso y Jiménez, llevarían a cabo la acción en tierra en sincronización con un comando que les aguardaba en el mar. Cuando Jiménez llega al motel donde le espera Alfonso, decide cenar antes de retirarse a su habitación; en el comedor, una pianista que toca a Chopin, una habanera y una vieja balada de película, le trae el recuerdo del pasado —al parecer pertenecía a una familia acomodada que se exilió con el triunfo de Fidel—; ya acostado, con la habitación cerrada por dentro, se despierta sobresaltado por la presencia de un extranjero que había visto antes en el bar con aire ausente, quien tras identificarse como el autor de la música que la pianista había estado tocando y declararse revolucionario, estrangula a Jiménez.

A semejanza de «Apocalipsis de Solentiname», aquí lo fantástico —la aparición fantasmagórica del extranjero— coexiste con lo ideológico; digamos incluso que está supeditado a ello; otra coincidencia se alberga en la base autobiográfica, menor en este caso. El recurso de las reiteraciones o acumulación para producir la atmósfera incide directamente en el nudo de la acción envuelta como tantas otras en inevitable ambigüedad: «¿Quién eres? —se oyó preguntar absurdamente desde eso que no podía ser el sueño ni la vigilia» (A, 209).

A veces la calidad del relato se torna aparentemente dudosa —a pesar de dar nombre a todo el volumen— por una suerte de engañosa facilidad: «Oh, alguien que anda por ahí —dijo el extranjero—. Siempre me acerco cuando tocan mi música, sobre todo aquí, ¿sabes? Me gusta escucharla cuando la tocan aquí, en esos pianitos pobres. En mi tiempo era diferente, siempre tuve que escucharla lejos de mi tierra. Por eso me gusta acercarme, es como una reconciliación, una justicia» (A, 209). Esa facilidad parece deducirse de que lo fantástico se ha asociado no a lo real, sino a lo maravilloso de final feliz: el traidor (representante del mal) es castigado por el revolucionario (representante del bien) antes de que cometa su mala acción contra el héroe (el pueblo). Decíamos engañosa facilidad porque por detrás de esa utopía de lo maravilloso se oculta un sentido mucho más trascendente: la idea de que la revolución no termina con el poder; si difícil resultó conseguirlo —recordemos algunos pasajes de «Reunión»—, no menos difícil será evitar las continuas amenazas del enemigo para recuperar su situación anterior. En «Reunión» cuenta que incidía sobre el mismo tema de fondo de la revolución cubana; el final feliz

revestía todas las características de lo fugaz entre el recuerdo amargo del pasado, esto es, de los compañeros perdidos en la lucha, y la expectativa de un futuro prometedor más incierto; final que no era sino una tregua en el largo camino emprendido; entonces se trataba de dar la vida por una causa; ahora, en cambio, dentro del optimismo de la venganza, se advierte la molesta necesidad de aniquilar a un enemigo que no se ha dado por vencido.

«La noche de Mantequilla» pone de manifiesto el riesgo que corre el militante en sus actividades políticas clandestinas; es un relato de acción a semejanza de «Los amigos» o «El móvil», pero de contenido distinto. De una primera lectura resulta difícil comprender unos hechos cuyos antecedentes no se precisan en medio de un habla hermética, poblada de laconismos, como corresponde a los miembros de una organización clandestina. Conocemos la acción, pero no los fines que la mueven; sabemos que Estévez recibe órdenes de Peralta de acudir a la pelea «MONZÓN V. NÁPOLES» —argentino el primero y mexicano el segundo— para entregarle una cantidad de dinero a un tercer hombre, llamado Walter. Terminada la operación y la pelea, Estévez es conducido por Peralta y Chávez a las afueras de París para decirle que la operación había fracasado, pues el verdadero Walter no había acudido a la cita, y asesinarlo de un balazo. Tan sólo dos indicios parecen apuntar a la idea de un grupo de activistas hispanoamericanos exiliados y perseguidos tal vez por las fuerzas de su país o por espías extranjeros; uno de esos indicios, el más importante, se halla en la idea que Estévez se forma de Walter cuando lo ve aparecer en la carpa: «... Estévez miró un instante su perfil, después lo vio de frente, no era cosa de mirarse mucho; Walter tenía el pelo canoso, pero se lo veía muy joven, con los blue jeans y el polo marrón. ¿Estudiante, ingeniero? Rajando de allá como tantos, entrando en la lucha, con amigos muertos en Montevideo o Buenos Aires, quién te dice en Santiago, tendría que preguntarle a Peralta, aunque después de todo seguro que no volvería a verlo a Walter, cada uno por su lado se acordaría alguna vez que se habían encontrado la noche de Mantequilla...» (A, 222-223).

El otro indicio hace referencia al posible lugar de origen de Walter y se apoya en el anterior, pues cada vez que Estévez se pregunta por su procedencia piensa en países sudamericanos donde el conflicto político es mayor, como Chile, Uruguay o Argentina: «Casi no habían cambiado palabra, aparte de algún comentario pegado a una acción en el ring, a lo mejor uruguayo o chileno, pero nada de preguntas» (A, 220). Y más adelante: «Así que le gustaban los desafiantes, desde luego no era argentino porque entonces; pero el acento, clavado un uruguayo, le preguntaría a Peralta que seguro no le contestaría. En todo caso no debía llevar mucho tiempo en Francia...» (A, 221).

Dentro ya de lo fantástico con cierta connotación de fuerzas hostiles y contrapuestas se halla «Reunión con un círculo rojo». Próximo a «Segunda vez» por su temática y su carácter velado y misterioso, no deja de recordarnos cierto ludismo técnico patente en los relatos que integran el volumen *Juegos*, recientemente publicado en Alianza Editorial. Me refiero en concreto a ese narrador que se nos descubre al final del relato identificándose con un personaje que no es exactamente el héroe del relato, pero que, anónimamente, había jugado su mismo papel, según queda especificado al final: «Usted los miró sin hablar, sabiendo que hasta mirarlos era inútil, y yo le tuve tanta lástima, Jacobo, *cómo podía yo saber que usted iba a pensar lo que pensó de mí* y que iba a tratar de protegerme, yo que estaba ahí para eso, para conseguir que lo dejaran irse. Había demasiada distancia, demasiadas imposibilidades entre usted y yo; habíamos jugado el mismo juego, pero usted estaba todavía y no había manera de hacerle comprender» (A, 174).

El sintagma subrayado recoge el desdoblamiento del narrador en el nivel del enunciado y de la enunciación; como personaje del enunciado se muestra ignorante de lo que como narrador demuestra conocer ahora, al final.

En «Usted se tendió a tu lado», el autor se adentra en el contradictorio mundo de la adolescencia, que ya explorara con singular acierto en un cuento inolvidable: «La señorita Cora». Las relaciones enfermera-enfermo en aquél se truecan por las de madre-hijo desde una perspectiva humorística e irónica. Pero, además, en evidente paralelismo con «Reunión en un círculo rojo», una transgresión pronominal fuertemente acusada desorienta al lector desde el mismo título. En cierto modo vemos en ello la puesta en práctica de un planteamiento en forma de hipótesis que aparecía al comienzo de «Las babas del diablo»: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos duele el fondo de los ojos, y, sobre todo, así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros»⁸. No es que el autor haya logrado resolver el problema en su totalidad, pero consigue uno de los propósitos subyacentes en la base de dicho planteamiento: la interferencia de registros gramaticales para multiplicar el punto de vista: pronombres y formas verbales, en este caso. Fórmulas tan irregulares como: «Usted se tendió a tu lado y vos te enderezaste para buscar el paquete de cigarrillos y el encendedor», se reiteran a lo largo de la narración.

⁸ JULIO CORTÁZAR, *Los relatos*, 3. *Pasajes*, Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 124.

Michel Butor ha caracterizado el empleo de la segunda persona como «celui à qui l'on raconte sa propre histoire»⁹. Y representa al lector en la misma medida en que la primera representa al autor. Con respecto a la fórmula de cortesía que aplica una forma verbal de tercera persona a una segunda, escribe el mismo autor: «Il fait que la personne à qui l'on s'adresse est incluse dans l'histoire, dans la catégorie des gens publics, de ceux dont on connaît, dont n'importe qui devrait connaître les faits et les gestes»¹⁰. Valgan estas observaciones para comprender la actitud de un narrador que se dirige al mismo tiempo a dos personajes, al parecer, no del todo desconocidos para él. Sin embargo, no nos engañemos, el artificio manejado por Cortázar encuentra su validez en la estructura del relato, en su conjunto; así, si extraemos aisladamente un sintagma como: «—No, gracias, todavía no —dijo usted sacando los anteojos de sol del bolso que le habías cuidado mientras Denise se cambiaba», corremos el riesgo inevitable de no comprender que «usted» y «Denise» se refieren a una misma persona.

La autojustificación del autor dentro del tejido narrativo no se hace esperar: «... lanzados a ese para usted casi incomprensible intercambio de monosílabos, risotadas y empujones de la nueva ola que ninguna gramática pondría en claro y que era la vida misma riéndose una vez más de la gramática» (A, 69).

Adivinamos el doble propósito que alienta al escritor en tales aventuras lingüísticas: la provocación dirigida al «lector-hembra» y la preocupación por crear un lenguaje nuevo y destruir el viejo en esa doble dimensión del lenguaje como objeto de crítica al mismo que como objeto lúdico al estilo de *Rayuela* o *62. Modelo para armar*.

Por último, la ambigüedad es la nota relevante que caracteriza las extrañas relaciones entre los personajes del relato «En nombre de Bobby», particularmente entre la tía —dominada por un extraño sentimiento de frustración maternal, que recuerda remotamente a la tía Tula unamoniana, manifiesto explícitamente en alguna ocasión: «Si yo hubiera tenido un hijo, también lo habría dejado dormir así, pero para qué pensar en esas cosas» (A, 81); y un niño hipersensible —lejano émulo de la Isabel de «Bestiario»—, que, según aquélla, sufre de pesadillas en las que su madre «se porta mal con él» y, finalmente, la madre, desengañada después de su divorcio y con una precaria salud física, que parece no darse cuenta del extraño comportamiento de su hijo, progresivamente más distante de ella.

La ambigüedad se hace notar cuando la tía —personaje-narrador— pone en duda la veracidad de sus propias afirmaciones: «Por mo-

⁹ MICHEL BUTOR, *Repertoire, II*, Paris, Les éditions de Minuit, 1964, p. 66.

¹⁰ *Ibidem*, p. 67.

mentos me venía la idea de que era yo la que estaba inventando, seguro que Bobby ya no soñaba nada malo con su madre, a mí me lo hubiera dicho en seguida para consolarse» (A, 86). Realidad y sueño se superponen para suscitar lo fantástico. Queda la posibilidad de plantearse como hipótesis si los sueños de Bobby no son una mera proyección de las ideas y pensamientos que atormentan a su tía, de la misma manera que el tigre de «Bestiario» simbolizaba las fuertes tensiones de «Los Horneros».

Tras este acelerado recorrido a través de los numerosos cuentos de *Alguien que anda por ahí*, hilvanaremos algunos puntos que completen la impresión panorámica del libro.

Al comienzo de este estudio abrigábamos el propósito de aproximarnos al momento actual de Cortázar para descubrir lo que en él pudiera haber de continuación o ruptura; de ahí que hayamos enfocado la cuestión recurriendo en la medida de lo necesario a una relación comparativa entre las producciones de hoy y las de ayer.

El resultado de estas someras indagaciones ha sido el reencuentro con un escritor que ha sabido evolucionar a partir de las directrices que originalmente se trazara, de modo que sí, por una parte, en algunos relatos de la nueva cosecha se produce una especie de estilización de sus más viejos aciertos técnicos, en otros se advierte un desequilibrio de la eterna dialéctica de la obra literaria favorable al lector. Tales hechos han sido posibles en virtud de su concepción de la literatura como «búsqueda»; no en balde uno de sus cuentos más apreciados se titula precisamente «El perseguidor».

El primer cambio en la cosmovisión de Cortázar se produce cuando a partir de 1957 el escritor toma conciencia de lo sucedido en Cuba y opta por el socialismo como única vía para la creación del hombre nuevo, no a través de disquisiciones políticas e ideológicas, sino por la vía rápida, habitual en él, de la intuición. En lo literario esta actitud llega a ser problemática; en su carta a Roberto Fernández Retamar explica: «Desde el momento en que tomé conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber. Pero ya no creo cómo pude cómodamente creerlo en otro tiempo que la literatura de mera creación imaginativa baste para sentir que me he cumplido como escritor, puesto que mi noción de esa literatura ha cambiado y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entendía el humanismo y la realización colectiva como la entiende el socialismo...»

Estos pensamientos se habían llevado a efecto en «Reunión», cuento incluido en el libro *Todos los fuegos el fuego*, pero de manera realista, ajustándose en todo momento al testimonio histórico.

Ahora no es sólo aquella adhesión solidaria de un escritor reconocido hacia un acontecimiento histórico de magnitud, sino la actitud

de quien se ha sentido llamado a ser útil, a mostrar su identificación con unos lectores que reclaman de él un compromiso literario cuando no personal: ser «testigo» de su tiempo. Es Cortázar cuando escribe sobre el tema de los desaparecidos en Argentina en «Segunda vez», de la tortura en «Apocalipsis de Solentiname», de los exiliados que luchan en la clandestinidad en «La noche de Mantequilla», sobre la solidaridad en la desgracia común en «Reunión con un círculo rojo», sobre el enemigo que amenaza la revolución en «Alguien que anda por ahí».

A cambio debe pagar el precio del cuestionamiento sobre la validez de esa conjunción ideológico-fantástica —si se me permite la expresión—, pues si lo fantástico no resultaba artificioso cuando irrumpía en la realidad, puede llegar a serlo cuando se aplica a situaciones concretas de carácter político: resulta muy difícil mantener en equilibrio dos fuerzas considerablemente intensas sin que la una sea absorbida por la otra.

En último término, lo verdaderamente importante y definitivo es el acto del escritor que se baja del pedestal y escucha al lector para poner su oficio a la disposición de éste, lo cual implica toda una nueva concepción del arte y la literatura que ya fuera augurada por José María Castellet en *La hora del lector*.

CARMEN DE MORA VALCÁRCEL
Universidad de Sevilla
(España)