

LEER UN LIBRO DE CUENTOS: *DESHORAS* DE JULIO CORTÁZAR

PETER FRÖHLICHER
Universidad de Zurich

La contigüidad de los cuentos de una recopilación suscita casi inevitablemente una lectura comparativa: el lector percibe cada texto sobre el trasfondo intertextual del conjunto del libro. Entre los cuentos de *Deshoras* se notan, en efecto, numerosas correspondencias y analogías temáticas tales como la lucha o la escritura de los recuerdos; en varios textos, el actor-protagonista cumple un recorrido que lleva a la muerte («Segundo viaje», «Satarsa», «Pesadillas», «Fin de etapa»); algunos cuentos aluden a una relación amorosa («Botella al mar», «Deshoras», «Diario para un cuento»), otros ponen en escena la amistad entre amigos o hermanos («La escuela de noche»), «Segundo viaje», «Pesadillas»). Sin embargo, parece difícil identificar, por debajo de la gran variedad de intrigas y de temas, una estructura común a todos los textos. ¿Cómo articular, en efecto, el diario que documenta la imposibilidad de escribir sobre la prostituta Anabel con la conversión de Diana en figura pictórica en «Fin de etapa» o el descubrimiento de la reunión secreta en «La escuela de noche»? ¿Qué vínculo puede haber entre la carta dedicada a la interpretación de mensajes artísticos y las aventuras de un grupo de terroristas, convertidos temporáneamente en cazadores de ratas gigantes? Además, la diferencia de nivel discursivo plantea dificultades incontrastables a un análisis basado únicamente en la estructura accional. De hecho, en algunos textos la «anécdota» se confunde con la historia de la narración misma.

Un enfoque unitario como lo supone, en principio, la lectura comparativa de un libro de cuentos es sugerido por los textos mismos de *Deshoras*. Llama la atención, en efecto, la correspondencia entre los cuentos límites: la serie de los ocho textos se inicia con «Botella al mar. Epílogo a un cuento» que se presenta como una carta dirigida a la actriz Glenda Jackson y se cierra con «Diario para un cuento». Anterior al cuento que pretende preparar, «Diario para un cuento»,

colocado al final de la recopilación, manifiesta una posición en cierto modo simétrica respecto del texto inaugural cuyo título, «Botella al mar. *Epílogo a un cuento*», representa un momento posterior a la escritura del cuento de que se trata. El hecho de que el «Epílogo» aparezca al comienzo del libro y el proyecto al final invierte el orden habitual de lo virtual y lo realizado. En esta tensión entre la fase posterior a la realización del cuento y su existencia puramente virtual se inscriben los demás textos de *Deshoras*. Del parangón de los cuentos límites se desprenden configuraciones y esquemas susceptibles de orientar el análisis de los otros cuentos. Tanto la carta inaugural como el diario que cierra el libro evocan un actor femenino separado del narrador por una distancia espacial y/o temporal. En ambos casos el proceso de la escritura apunta a una relación de comunicación: el diarista querría «ver a Anabel», mientras que el remitente y la destinataria de la carta terminan por mirarse en un «territorio fuera de toda brújula» (22). Constitutiva de la comunicación literaria en los textos límites, la figura de la mirada aparece de alguna forma en cada uno de los demás textos.

Es en el cuento epónimo de la recopilación en donde el proceso visual se convierte en verdadero leitmotiv. Comparable con los intentos de Aníbal para ver, cerrando los ojos, a la hermana mayor de su amigo, la evocación «literaria» de Sara-amante por parte de quien escribe, confirma el objetivo, por así decir, visual del proceso de la escritura; como en los cuentos límites, así la escritura literaria establece, en «Deshoras», una comunicación con un personaje femenino ausente.

En los tres textos la relación visual se caracteriza por la reciprocidad. Voluntaria y valorada positivamente en la escena final de «Botella al mar», la mirada recíproca se delinea en el diario final como una condición no deseada pero inevitable del discurso literario. En lugar de ver a Anabel, el narrador es «visto» por ella, como si el objeto del discurso hubiera asumido la función de sujeto. Agregada al recuento de los recuerdos a la manera de un suplemento estructuralmente necesario, la «mentira literaria» del narrador en «Deshoras», quien al final reconoce haber inventado el encuentro erótico con Sara, establece finalmente la equivalencia deseada, paliando la asimetría que caracterizaba la relación entre Aníbal adolescente y la hermana de su amigo.

Estructuras análogas a las que sustentan la relación del narrador con el actor femenino en los tres cuentos mencionados se manifiestan de alguna manera en todos los textos que integran el libro *Deshoras*. Cada cuento pone en escena una relación de comunicación dual; las demás figuras actoriales sirven esencialmente bien sea como mediadores entre los sujetos implicados en la relación comunicativa —tal es la función de los «lectores» en «Botella al mar» y del amigo Doro en «Deshoras»— o como comparsas de un espectáculo que suscita la relación comunicativa (el grupo de profesores y alumnos en «La escuela de noche» interpretado por los dos amigos). La relación dual puede desdoblarse en el mismo relato y afectar a varias figuras actoriales, de manera que se originan comunica-

ciones comparables; así, la mirada recíproca entre el boxeador y el narrador de «Segundo viaje», quien parece comprender el enigma de los éxitos inesperados contrasta con la incomprensión que expresa la cara del interlocutor.

El cotejo de los cuentos límites evidencia los distintos valores que encarna la mirada recíproca. Figura contractual en «Botella al mar», la imagen está vinculada a la reflexividad del discurso literario con la que tiene que habérselas el diarista que trata de escribir un cuento. Un pasaje de lo contractual a lo polémico puede observarse en «La escuela de noche»: en el momento en que el grupo de profesores recita el decálogo de corte fascista, el narrador deseoso de huir busca la mirada de su amigo; pero a la mirada recíproca anhelada se sustituye la mirada-clavo que marca el final de la amistad y figurativiza la amenaza ejercida por parte de Nito, que ha adoptado la ideología totalitaria.

Interpretable como expresión de una comunicación perfecta, la mirada recíproca toma matices diferentes de acuerdo con el contexto. En «Botella al mar» y en «Segundo viaje» los sujetos implicados comparten el mismo creer, es decir, adhieren al mismo sistema de valores y se «comprenden» mutuamente sin recurrir al lenguaje verbal. La paliación de la asimetría en «Deshoras», por su parte, está asociada a la confesión de una verdad nunca antes manifestada, a saber el amor imposible de Aníbal por Sara. De manera análoga, la reciprocidad visual mediatizada por el espejo del diario corrobora la sinceridad y la autenticidad de la comunicación. Al mismo tiempo anhelado y temido por Lauro, el intercambio virtual de miradas con la paciente visionaria de «Pesadillas» remite a la revelación de un saber esencial sobre el destino de los personajes.

En cambio, la configuración al final de «Satarsa» —Lozano y su antagonista, el oficial enemigo, mueren, por así decirlo, simétricamente y sus cuerpos ocupan posiciones comparables— articula la dimensión polémica con una imagen de la equivalencia que acomuna a los dos «fratricidas». La posición de Lozano tendido en la maleza «boca abajo» parodia su actitud de cazador —mira el suelo donde juegan las palabras-ratas— a la espera de un palindroma apto para enseñarle «algo nuevo». A ese saber, que toma la forma de un desengaño en el momento de la muerte, alude, sin duda, el palindroma que sirve como epígrafe, «Adán y raza, azar y nada»; sin mirarse, los dos antagonistas asumen posturas visuales complementarias, configurando el destino absurdo de la «raza» de Adán que terminan por intuir.

«Fin de etapa» expresa otra variante «negativa» de la configuración básica en la medida en que el artista representado le da «obstinadamente la espalda» a Diana que mira los cuadros en el museo. Excluida explícitamente en el dominio visual, la reciprocidad sustenta, en cambio, el quehacer del artista y la actitud de la espectadora; con la «obsesión realista» el pintor hiperrealista que apunta a la abolición de la frontera entre arte y vida se corresponde la «triste manía» de Diana que cumple el recorrido simétrico hasta convertirse en figura pictórica.

En los cuentos límites dedicados explícitamente a problemas poetológicos,

la mirada recíproca tiene el status de una metáfora; es el proceso de escritura el que origina la comunicación visual con Glenda y con Anabel en cuanto destinatarias virtuales de sendos textos. En todos los otros cuentos, en cambio, la configuración visual implica a los actores del enunciado.

Si el «marco» conformado por los cuentos límites complementarios define, según nuestra hipótesis, una problemática de la cual participan los demás cuentos, la configuración de la mirada recíproca en el nivel del enunciado puede acarrear también contenidos poetológicos. El vínculo entre la enunciación y el enunciado está tematizado en «Deshoras»: la narración de los recuerdos auténticos exige un suplemento inventado para que pueda realizarse la comunicación verdadera con la mujer. La simetría finalmente alcanzada mediante la mirada recíproca es al mismo tiempo la expresión auto-reflexiva de la escritura del relato que la sustenta.

En «Segundo viaje» la relación entre el viejo narrador y el joven hincha puede interpretarse en términos metapoéticos; parangonado con la mirada recíproca de entendimiento, el discurso literario —la logorrea del viejo que el interlocutor no entiende a juzgar por la «cara que está[...] poniendo»— aparece como una forma comunicativa insuficiente y degradada. En la comunicación virtual de los protagonistas de «Pesadillas» se enfrentan dos puntos de vista complementarios —la descripción de la realidad por parte de Lauro y la intuición visionaria de su hermana— cuya articulación podría originar una comunicación total y «reveladora». Con la crítica del discurso literario realizado que encierra la historia del boxeo se corresponde, pues, el modelo ideal no realizado configurado por la relación entre Lauro y Mecha.

En cuanto inversión de la mirada recíproca, la mirada-clavo en «La escuela de noche» denota la dominación por quien ha abrazado la nueva ideología totalitaria. En lugar de apuntar a un contacto visual con otra instancia, el proceso de la escritura tiene aquí la función contraria: el sujeto logra liberarse de su *alter ego* sólo al escribir el cuento. Otra variante «negativa» de la mirada recíproca se encuentra al final de «Satarsa»; en virtud del vínculo entre el enunciadore implícito y el héroe que parece haber inventado el epígrafe, la revelación final puede interpretarse también desde la perspectiva de la producción del discurso literario: el «rumbo» señalado por el palindroma inicial se corresponde con la configuración simétrica que aparece como la «solución narrativa» del relato.

De manera explícita o implícita, los cuentos de *Deshoras* aluden a una gran variedad de problemas poetológicos: la naturaleza del texto (diario, cuento, carta, ...), la relación entre lenguaje y realidad, arte y vida, la finalidad de la escritura, el problema del compromiso. Si un relato como «Segunda vez» sugiere una determinada concepción del texto —el cuento actualizado como discurso deficiente—, otros textos plantean un modelo poético para luego sustituirlo por otro. El pasaje de una poética a otra puede observarse ya en el texto inaugural del libro: el narrador de «Botella al mar» se ve obligado a revisar la noción de

cierre definitivo del relato y termina por postular un cierre en forma de apertura apto para engendrar nuevas significaciones. La poética enunciada al comienzo de «Deshoras», que descansa sobre una concepción instrumental del lenguaje literario, da pie a una nueva estética basada en la comunicación verdadera entre interlocutores en posiciones simétricas. El paulatino descubrimiento de la reflexividad de la escritura, que implica el compromiso total del sujeto consigo mismo, pone en entredicho el modelo de Bioy Casares admirado por el narrador al comienzo de «Diario para un cuento».

Entre las constantes estructurales que sustentan la estética implícita o explícita de los últimos relatos de Cortázar destaca, como hemos visto, la reciprocidad, que se manifiesta no sólo a través de figuras propiamente visuales sino también en otros campos, como la perspectiva narrativa.

Glenda, Anabel, Sara ocupan posiciones simétricas y cumplen funciones, hasta cierto punto, equivalentes con respecto a las del narrador; la perspectiva de quien escribe el cuento es completada por la de la mujer. Cada interlocutor sanciona implícitamente la sinceridad del otro; de acuerdo con la estética de *Deshoras*, la comunicación verdadera nace de la articulación de puntos de vista complementarios. Una actitud análoga determina la relación del sujeto con las figuras del mundo. Lozano, la figura delegada del enunciador en «Satarsa», tiene la «manía de andar dando vuelta los guantes, de verlo todo desde la otra punta» (66); al acercarse a la casa «real», la protagonista de «Fin de etapa», por su parte, tiene la impresión de estar «abordando el cuadro desde el otro lado» (30); en «La escuela de noche» los dos amigos terminan por descubrir el haz oculto de una institución aparentemente anodina.

En los casos traídos a colación el descubrimiento del otro y de lo otro implica también el conocimiento de sí mismo y una forma particular del compromiso. A través de un sutil manejo de la perspectiva narrativa el amigo fascinado por la ideología totalitaria en «La escuela de noche» se insinúa como una instancia del sujeto narrador mismo. Por su parte, el autor del «Diario para un cuento», quien experimenta la imposibilidad de la escritura transitiva, debe asumir la imagen del traductor cobarde que se desprende la «anécdota de milonga» narrada, en última instancia por Anabel que de objeto y destinataria del cuento se convierte en sujeto.

Los textos de *Deshoras* documentan el afán de constituir nuevas totalidades a partir de elementos complementarios similares, pero no idénticos. Lozano, el protagonista de «Satarsa», desecha los retruécanos perfectamente simétricos porque no «tiene[n] ninguna fuerza» (61); es el elemento asimétrico introducido en el palindroma el que produce sentido: surge el anti-héroe que determina el desarrollo narrativo de «Satarsa». La «hermosa simetría» entre la película y el cuento sobre Glenda que funda la mirada recíproca descansa, de hecho, en una estructura abierta de actos comunicativos, como sugiere la imagen de la actriz que se prepara para su próxima actuación.

Un principio análogo lo hemos observado a propósito de la relación entre los cuentos límites. Es significativo el hecho de que la expresión más elaborada de la comunicación literaria se manifieste precisamente en el texto inaugural; parece como si la configuración afirmada al comienzo se deshiciera a continuación en el juego de las variaciones hasta desembocar en el mero proyecto de un texto imposible de escribir. El orden de los textos de *Deshoras* es apto para poner en tela de juicio lo que aparece como un elogio de la comunicación artística. Aludidos ya por las modalidades de la «ek-stasis» en «Botella al mar» —la comunicación «verdadera» supone paradójicamente la presencia de «máscaras», la del escritor y la de la actriz— los problemas inherentes al discurso literario se tematizan de alguna manera en cada uno de los cuentos de la recopilación.

Si al final de su último libro de cuentos el diarista «Julio Cortázar» pretende ser incapaz de escribir el cuento proyectado, hace gala, sin duda, de una «inmensa coquetería» según la expresión de Aurora Bernárdez; pero al mismo tiempo documenta —a través de un texto particularmente logrado— la autenticidad de una búsqueda nunca terminada.