

Mirar así:

un cuento de Julio Cortázar

Alberto Paredes

para Aurora Bernárdez

Un cuento, uno solo de los setenta y seis reunidos en los ocho libros de cuentos de Cortázar, puede significar un puente fundamental en el viaje que el conjunto de narradores, organizados con la cronología que les atribuyo *contrariu sensu* de lo que testimonia la historia documental de su obra; es el puente sin el cual el viaje en pos de la visceralidad del yo que cuenta —que cuenta un azoro, un desconcierto en el clímax y la crisis de la experiencia humana del autor-narrador, pero esto vendrá después— no transitaría hacia el narrador protagonista, estadio éste sin el cual el narrador-autor (que sigo creyendo que es la Mecca de los abismos de papel que son los cuentos cortazarianos) permanecería inaccesible como un claustro abisal al que no se llega pues no hay manera de respirar ahí, es el narrador-coprotagonista.

En efecto, entre la ausencia de lejanía de contar la propia historia —se trate de un personaje ficcional ordinario o del enmascaramiento en sí mismo que es el narrador-autor— y el borde liminar que es, ya en el vértigo de la primera persona, contar la historia de otro (el personaje incidental o secundario que cuenta la historia que lo roza), hay la cofradía, el cómplice casi tan imbuido del suceso como lo padece y activa el personaje en el centro del turbión. Narrador-coprotagonista: “Ayer cumplió los ocho años, le hicimos una linda fiesta y Bobby estuvo contento con el tren a cuerda, la pelota de fútbol y la torta con velitas”. —Tal es el *incipit*, tan cortazariano, con el que la tía en primer grado —hermana de la mamá— cuenta una fascinación, un cuchillo llamativo y el temblor de las manos y los ojos atónitos del niño de ocho años. Es la tía, amorosa y atolondrada, volviéndose ojos que cuentan “En nombre de Bobby”, como declara el título.

Cuento lo que amo y lo que temo —podríamos atribuirle a esta narradora. Cuento desde mi amor, pero cuento: consigno lo que tal vez quisiera no decir que veo, no ver que escribo. Cortázar, el autor real, está ahí, cómo podríamos dudarle. A un milímetro. En el abismo infinito pero estrechísimo de la conciencia autorial. (Por eso es, ya para siempre, uno de los fabuladores que pesan y permanecen, en la nómina del siglo XX.) La primera oración está plena de la marca de estilo de Cortázar. Lo primero que me salta a la vista es el ritmo de prosa. Dos comas y dos “*ies*” copulativas sostienen una cadencia que crea su atmósfera relatoria. Son tres frases-aseveraciones del mismo rango, suavemente coordinadas por los nexos de menor opacidad (la primera coma y la primera *’y*) concluidas con el deslizamiento, la coda dúctil de los tres elementos enumerados, en los que aparecen, en un rango de jerarquía sintáctica menor, la segunda coma y la segunda *’y*; simetría y asimetría; ritmo de prosa; cadencia.

Sigo leyendo el *incipit* para encontrar a Cortázar, en estas tres líneas medidas. Una a una las tres frases coordinadas establecen su orbe: cumpleaños; fiesta; estar contento. ¿Será que, como afirmó Borges, en alguna crónica sobre cine, pertenecemos a un tiempo que no puede creer en los *happy endings*? Hemos leído el cuento, pero supongo que desde la lectura virginal, el *Beati nos* con que empieza, tal como en Horacio y tal como en el mar de historias que es la *Biblia*, es un *Paradise Lost*. Para nuestra felicidad literaria, por supuesto. Y sí: el suave y diestro ritmo de prosa con que Cortázar narra, conduce, como en un *ostinato* de estilo y de fobias, sin fisuras ni cambios de movimiento, al polo opuesto, el terror de la sangre derramada. Es una obra, si podemos extender el símil, en un movimiento, un *continuum* para tres personajes —niño, madre y tía— y cuchillo incesante como pulso rítmico.

Establezcamos la escena: día feliz; hogar, familia joven en todos sus miembros; nuevamente: familia sin padre (ni figura paterna alguna); día de excepción. Sí, elemental mi querido Freud; ausencia del Padre, —del Nombre, diría Lacan. ¿Cuántos padres —auténticos y vigentes— hay en la obra de Cortázar? No lo recuerdo; poquísimos, cuando mucho. Eso establece una doble condición. Por un lado, y creo que es el tono del inicio de estos cuentos, y la atmósfera que reflejan esos breves grupos familiares, hay un valor positivo, en el orden de lo lúdico. No hay Padre, no hay eje de autoridad rotunda, por lo tanto son cofradías de parentela festivas, un tanto desordenadas y juguetonamente permisivas. Como estar de vacaciones. La familia, de la madre soltera, con su hermana, se fue de vacaciones a su casa, pues no hay marido que imponga un “régimen-fama”. Pero inevitablemente, está la valencia negativa, que es como si su efecto fuera a producir una inestabilidad en el átomo familiar. La familia no tiene Nombre, no tiene Ley imposible de ser transgredida; por tanto es difusa. Eso también dice esta tía-narrador con su seductora *cadenza* que lleva frase a frase hacia la hipnosis del cuchillo. Lo permisivo del régimen lúdico-cronopio de este hogar también es una falta de claridad, de “cada cosa en su sitio” (el cuchillo siempre apareciendo aquí y ahí: “justo cuando ya estaba por dormirme me entró la duda si había guardado el cuchillo o si estaba todavía en la mesa”); lo que genera una casa-hogar-laberinto. Así, parece una alianza, una especie de polifonía: dos voces desarrollándose paralelas en una sola obra: el asunto temático del hogar sin padre y la narradora que extiende su fraseo en un *ostinato* que va de las luces de la fiesta a las sombras del fin de fiesta. Lectores de Cortázar: no esperéis *happy endings*.

No puedo contar lo que no invoco; convocar los sucesos acontecidos, en el nivel de la historia, es invocar en tanto acontecimiento de palabras de un cuento de Cortázar. “Por momentos me venía la idea de que era yo la que estaba inventando” —se hace maña el autor para que diga su narradora, metiéndose en el abismo de las palabras que hacen literatura. Evidentemente, contar desde dentro de la familia, desde la tía, al mismo tiempo segunda madre (que no figura paterna ni de autoridad inapelable) y cómplice joven, establece la intimidad, la temperatura que el narrador en tercera persona, por próxima que fuese, enfriaría; la perspectiva de la tercera persona vería más, y por ello, podemos especular, no vería el detalle de las fisuras y premoniciones, que, justamente, aquí, *es lo que cuenta* (lo que cuenta contar). Lo mismo, supongo, una primera persona ajena al núcleo familiar tendría que *salir de la casa* en los momentos cruciales, después de la fiesta de cumpleaños, cuando empieza la noche del relato. Por ello, es un cuento que, conforme se genera a sí mismo, y nace en nuestra lectura, convence que tenía que ser contado desde ahí; un *abí tan cerca*. Una tautología avala la destreza de todo texto narrativo: que el lector concluya convencido de que ésa era la única elección acertada para hacerlo nacer en un puñado de páginas, la única ubicación del punto de vista. En el caso de “En nombre de Bobby” es el espejo oblicuo jamesiano, colocado sin perspectiva, en la inmediatez del primer plano: al mismo tiempo distorsión y fidedignidad; fidedignidad a la distorsión.

Las pesadillas son otra modalidad de este *continuum*... “pero Bobby la seguía mirando [a su madre] triste y al final explicó que no era de día, que ella era



Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar, Excelsior, México, 1975, p. 29

mala de noche cuando él estaba durmiendo...”. Bobby carece justamente de un Nombre, lacaniano, que legisle y establezca la realidad en campos discernidos (que las pesadillas fueran “sólo” expresión de sus pulsiones). Las dos jóvenes mujeres que lo custodian están conscientes de la “mezcla” en la que está preso el ser emocional de Bobby: “Esta vez mi hermana lo tomó a pecho, le dijo que ya era demasiado grande para no distinguir y que si seguía insistiendo con eso le iba a avisar al doctor Kaplan porque a lo mejor tenía lombrices o apendicitis y había que hacerle algo”. Ciertamente, ni él ni ellas son suficientemente grandes para nombrar las pesadillas como tales y separarlas de la realidad familiar; son parte de ella y la amenazan. Los tres cierran un poco los ojos, pero el *ostinato* del fraseo continúa. Éste es uno de tantos casos en que este modelo de prosa, que seguramente seducía al autor, sostiene la secuencia de los acontecimientos, al mismo tiempo premonitorios y sorprendidos.

Otra especulación. Si Bobby hubiera narrado. Ante cualquier historia de impulsos y temores, de desgobierno de la voluntad, uno podría estar tentado: “qué tal si lo hubiera narrado el protagonista...”. No en este caso. ¿Cómo se las hubiera arreglado el autor para darle la vuelta al contenido de las pesadillas? Contado desde la tía-cómplice fluye bien que no se detenga el relato en ese punto (que no genere, como cueva de Montesinos, el relato subordinado del viaje onírico). Pienso que la verosimilitud del cuento de Julio Cortázar hubiera entrado en aprietos si Bobby no relatara sus pesadillas, en caso de que él hubiera sido el emisor del texto. No reportarlas es no alterar el *continuum* de lo ominoso. “Sólo” percibir las desde el narrador más cercano de todos: la tía íntima; no la madre, puesto que tienen que

ver con ella. No se cuentan las pesadillas: recibimos con la tía (el narrador, nuestro puente) sus huellas y síntomas. La imposibilidad de evadirlas ni conjurarlas, tampoco de verbalizarlas. Se cuentan miradas y silencios que siguen infiltrándose y erosionando este paraíso sin padre... (¿Será que la condición de los paraísos es el descuido del Padre y del Nombre, y por ello fugaces y pre-históricos?). Un cuento moderno es el trayecto de una caída. Empieza cuando se desencadena el final: “La primera vez que Bobby la miró así, yo estaba planchando y él desde la puerta de la antecocina la miró a mi hermana y no sé, cómo se puede explicar una cosa así, solamente que la plancha casi me agujerea el camión azul, la saqué justo a tiempo y Bobby todavía estaba mirando así a mi hermana que amasaba para hacer empanadas”.

“Cómo se puede explicar una cosa así” y “mirando así” son la poética de este narrador. No: no explica ni se explica: por eso vale la pena, por eso es un cuento de Cortázar. Entonces narrar como si ese hogar inestable existiera “en la vereda de enfrente”, que diría Borges y, nosotros, lectores, al leer tan virtuoso escritor, no tuviéramos un libro entre las manos, sino la cabeza asomada a la hitchcockiana *rear window* y entreviéramos. Todo ello en el breve parpadeo, en el rapto de un cuento, tal como diseñó Poe este género de cámara, sofocante, improporcionado. *Ostinato rigore*.

Es un relato: cuenta lo que ya pasó; pretérito de indicativo y copretérito dicen, conforme insertan los sucesos en su flujo que “algo pasó”. Es otra forma del puente que es este cuento. Contar el suceso, irreversible, que va entre “Ayer cumplió ocho años” y el último copretérito imposible de frenar: “pienso que vi lo que él había soñado la última vez” con el que concluye la narra-





ción, llevándonos al blanco de los dos infinitivos sobrevolando la incertidumbre: “mirar así a mi hermana, mirar así el cuchillo largo”. Acaba en la vibración de los infinitivos este misterio familiar que se gestó desde un momento definido y se prolongó en un pretérito durativo, hasta llegar a los puntos suspensivos de la mirada magnetizada que no discierne entre la vista diurna y lo que se contempla en los sueños... “mirar así”...

Retomo dos aseveraciones que he resaltado: “Por momentos me venía la idea de que era yo la que estaba inventando” y “cómo se puede explicar una cosa así”; ambas remiten, a través de las sombras de Bobby como centro de atención, a la propia tía-narradora. La primera se mueve en el plano de los sucesos ficticios y la otra en el de su verbalización narrativa. Pero ambas: contar y propiciar; el narrador y su modalidad de tía no como una neutralidad expositiva sino como la conciencia de que contar incide en los sucesos que en parte acontecen exactamente como el lector los recibe por su relato. Es otro mirar, diferente al de Bobby (él mira “algo”, la tía lo mira a él... mirando “aquello”) pero que le hace pareja: para esta narradora, mirar/contar a Bobby es intervenir, incontrolablemente, en él. En el “ahí” tan cerca que es su ser emocional en el que se gesta “aquello” que todavía no acontece. También debe percatarse la función del deíctico insistente: “así” es la forma de denominar la última mirada doble de Bobby, a su madre y al cuchillo; “así” es la “cosa”, el acontecimiento, que la tía se pregunta cómo explicar (y que en lugar de explicar, lo hace nacer como cuento); es un deíctico del que pende el relato; sin él, sin su vacío indicial, la probable obviedad del exceso de luz descriptiva (acaso racional-psicologizante). Este contar inmiscuido es un laberinto en el tiempo, entre los tiempos (línea temporal de la historia, construcción temporal envolvente de la trama), que se construye por la permeabilidad entre los dos órdenes básicos (historia y trama) de supuesta autonomía relativa. Laberinto por el hecho de que lo que el narrador altera con su relato es un suceso que se asume como ya acontecido (los tiempos verbales son inequívocos) y laberinto de órdenes permeables por cruzar la barrera entre los sucesos y su verbalización. Así, a través de este puente que es contar desde el copro-

tagonista, Cortázar nos hace ver, regalándonos el laberinto transparente de su entramado: contar es propiciar; pero lo que se propicia, deliciosamente, es el pasado.

“... Y entonces el miedo, imposible saber de qué”, dice la narradora. Significativo también que el cuento se ocupe en dejar claro que existe el médico y que no se consulta ni informa al doctor Kaplan sobre estos desórdenes emocionales, sobre estas pesadillas a partir de un cuchillo que se sabe espada de Damocles. Supongo que el doctor Kaplan fungirá como médico familiar o pediatra de Bobby; en ningún caso hay indicios para suponerle profesión psicoanalítica ni diván para su “posición de escucha”. Ni a él ni a nosotros cuenta Bobby sus pesadillas; la tía acata su función más literaria que curativa; al no nombrarlas, al dejarlas sin el Nombre del Padre, su relato es un deíctico; podrá no curar, logra algo lustralmente mucho más perdurable y glorioso: que veamos, conforme leemos, una jornada regida por esa marea de sombras. Otra destreza: acabar sin relajar el *suspense*. Léida palabra a palabra, la oración final, el *excursus*, podrá sacarnos del curso del relato y arrojararnos en el blanco sobrante de la página impresa, pero no concluye. Es decir, la zozobra del abismo está ahí. Pudo o no derramarse la sangre. No sabemos; gracias a Cortázar, a través de esta “pesadilla con mi tía”; sabemos que no sabemos:

Creo que en ese momento vi algo que debía ser su última pesadilla, no podría preguntárselo pero pienso que vi lo que él había soñado la última vez antes de dejar de tener las pesadillas y en cambio mirar así a mi hermana, mirar así el cuchillo largo.

Dos comas, una preposición adversativa (‘pero’) y la última conjunción con ‘y’ soportan el último eslabón. Éste es un cuento en el que lo que se ven son el miedo y la amenaza —y el magisterio de un gran cuentista. Un siglo después de que Hawthorne y Poe legaran la máquina perfecta del cuento moderno, somos una comunidad lectora feliz por contar a lo largo del siglo XX con, aventuro, unos veinte o treinta cuentistas de esta talla. *Beati nos*.