

1985

Política y ficción fantástica

S. Reisz de Rivarola

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

de Rivarola, S. Reisz (Otoño-Primavera 1985) "Política y ficción fantástica," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 20.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/20>

This Escritura Política is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

POLITICA Y FICCION FANTASTICA

Susana Reisz de Rivarola

En 1973, en el prólogo a su *Libro de Manuel*, Julio Cortázar declaraba:

si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestra el confuso y atormentado itinerario de algún personaje (7).¹

En efecto, tanto en sus novelas como en las varias colecciones de cuentos publicadas hasta esa fecha, la convulsionada historia de nuestros días solo aparecería ocasionalmente. Uno de esos momentos excepcionales corresponde al cuento "Reunión" (incluido en *Todos los fuegos el fuego* de 1966). Su breve historia, relatada desde la voz y la óptica de un representante ficcional del Che Guevara, abarca un episodio de la lucha guerrillera que llevaría a Cuba al triunfo de la revolución castrista. El cuento no es fantástico sino más bien realista, su tono es lírico, su final, feliz. La penosa marcha latinoamericana hacia la liquidación de los regimenes totalitarios y la instauración de un orden más justiciero es saludada en él – no por medio de la ficción sino desde ella – con una esperanzada fe en el futuro. La revolución cubana todavía estaba joven y aún no se había desatado el horror total en los países del cono sur. Los cuentos de la desmoralización y el espanto vendrán más tarde y serán fantásticos. Esta conexión es la que me interesa dilucidar. Pero antes de hacerlo convendrá tener presentes los postulados estético-ideológicos que "Reunión" expresa y realiza, por cuanto en ellos se sustentarán también los cuentos-pesadillas.

El relato de los padecimientos físicos del héroe asmático y de sus recuerdos y emociones durante su avance a través de lodazales y bajo el fuego enemigo, puede considerarse – sin riesgo de traicionar el proyecto literario del autor – una condensada poética con raíces en la política a la par que un programa político latinoamericano con raíces en la poética. Desde el mundo de valores del Che – y de Cortázar – la revolución, como el cuarteto de Mozart que acude a su mente reiteradas veces – y como el texto que se despliega ante los ojos del lector – es capaz de trasponer *una ceremonia salvaje* [la caza] a *un claro goce pensativo*. Las penurias y atrocidades de una guerra sucia se muestran de pronto como parte de un diseño nítido y armonioso:

también nosotros a nuestra manera hemos querido trasponer una torpe guerra a un orden que le dé sentido, la justifique y en último término la lleve a una victoria que sea como la restitución de una melodía después de tantos años de roncros cuernos de caza...

Esas mismas penurias como material del cuento se trasmutan a su vez en un regocijado ejercicio verbal que se complace en mimetizar tanto una música que glorifica los tradicionales valores estéticos del viejo mundo como la conciencia de "hombre nuevo" en que ella actúa.

En los cuentos de los últimos años, aquéllos escritos bajo el impacto de los genocidios practicados por los regímenes militares de Argentina y Chile y de la delicada situación de la revolución socialista en Centroamérica, los problemas latinoamericanos a que aludía Cortázar en *Libro de Manuel* se abren paso repetidas veces y se instalan con sorprendente naturalidad en un género que no parecería ser el más apto para hacer de la ficción un medio de desenmascaramiento y denuncia. Casi todos ellos son fantásticos – como "Segunda vez", "Apocalipsis de Solentiname", "Recortes de prensa" y "Grafitti" – o bien se ubican en la borrosa frontera de lo extraño con lo fantástico² – como "pesadilla", "Satarsa" y "La escuela de noche" – y casi todos cumplen el programa anunciando en "Reunión": el desplazamiento de las acciones humanas más brutales y sórdidas al ámbito de una elevada experiencia estética indesllgable de la reflexión moral.³

Los cuentos que acabo de mencionar están en el corazón o en los aledaños de lo fantástico pero se inscriben en este ámbito de un modo específicamente cortazariano. La marca genérica se reconoce de inmediato en la coexistencia problematizada de distintos mundos, sean éstos el del sueño y el de la vigilia, el de la cordura y el de la locura, el de lo normal y el de lo anormal, el de lo posible y el de lo imposible.⁴ Dentro de la mimesis de mundo que cada relato propone, la reunión de órdenes inconciliables – transgresiva de la noción de realidad en cuyo horizonte se implanta la ficción – suele presentarse como efectivamente producida o como una posibilidad inquietante, que amplía el espectro de posibilidades "reales" (en el sentido hegeliano).⁵

La marca de autor se hace patente, en cambio, en el modo de inserción de lo insólito o lo imposible dentro del marco de lo habitual y posible, así como en la naturaleza particular de los elementos anómalos, que se resisten invariablemente a ingresar en el dominio de lo sobrenatural o lo supra-real codificado.⁶

En un ensayo incluido en *Ultimo Round*, "Del cuento breve y sus alrededores", Cortázar, inspirado en el "decálogo del perfecto cuentista" de Quiroga, propone su propio "arte de escribir cuentos fantásticos". Entre las muchas observaciones interesantes que hace allí (como las referentes a la congenialidad del cuento con el poema, al común origen de ambos en las *latencias de una psiquis profunda* o al logro de la autonomía total mediante una narración *en la persona* o con *focalización interna* en el personaje,⁷ destacan, en relación con el aludido sello cortazariano, sus reflexiones sobre el modo de coexistencia de los dos órdenes incompatibles. Respecto del desarrollo temporal que considera privativo del género alerta contra dos graves defectos: la introducción repentina y efímera de lo sobrenatural *en la sólida masa de lo consuetudinario* y, en el extremo opuesto, la invasión total del escenario *por una especie de "full-time" de lo fantástico*. Las palabras con que expresa su ideal poetológico – que dista por igual de los dos casos rechazados – son, a la vez, la más ajustada descripción del "clima" característico de los cuentos que nos interesa examinar: *Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado* (80).

En todos los cuentos "políticos" – excepto tal vez "Apocalipsis de Solentiname", donde el efecto fantástico es una especie de corolario de una historia de tipo autobiográfico sobre un viaje perfectamente normal a una Nicaragua muy agradable⁸ – la "regularidad" alterada súbitamente por lo inexplicable está a su vez tan enrarecida y resulta tan angustiada, que los hechos juzgados imposibles – como la desaparición de gente en el cuarto con una única puerta de "Segunda vez" o el discurso de la muerta en "Graffiti" – se insertan casi sin escándalo en las "estructuras ordinarias" de un mundo que mimetiza la realidad más real y, sin embargo, la más semejante a una pesadilla. Lo excepcional que pasa a ser la regla y que presenta todas las características de lo "siniestro" freudiano (*das Unheimliche*) invade aquí los dos mundos cuya coexistencia constituye un desafío a la razón.

Un caso extremo de regularidad en lo anómalo está representado por "La escuela de noche", un relato en el que todos los sucesos que asombran y aterran al protagonista se dejan explicar por causas naturales – tales como perversidad sexual, corrupción administrativa y un radicalismo ideológico de raíz sado-masoquista – pero que, a la vez, echan por tierra todas las expectativas razonables en torno a lo que puede ocurrir en un colegio fuera de las horas de clase. Este es el único cuento de la serie que se ubica explícitamente en un pasado bastante anterior al de la era del terrorismo de estado (los años treinta, época de la juventud de Cortázar) pero precisamente por eso se puede interpretar como una alegoría sobre el resurgimiento

del fascismo en la Argentina y, en general, de las ideas totalitarias en las que se reconocen los gérmenes y la explicación de esa *escalada del desprecio y del espanto*⁹ que forma el contexto de "realidad" de los demás relatos.

En "Satarsa" el mundo de lo "normal" es el de unos hombres acorralados, que en su huida de unas oscuras y sanguinarias "fuerzas del orden" se ven obligados a vivir de la caza de ratas gigantes en un pueblo perdido, que sin embargo, no escapa al control de los detentadores del poder. El hecho "anormal", la identificación de unas ratas humanoïdes sedientas de venganza con los implacables perseguidores, se inscribe en una "regularidad" tan anómala que resulta casi acorde con ella.

En "Segunda vez", "Grafitti" y "Pesadillas" el trasfondo de los sucesos racionalmente inexplicables es el horror cotidiano en una Buenos Aires acosada por el miedo a la violencia policial y parapolicial, ese mismo horror que evocan y denuncian los textos reales que enmarcan la sórdida historia de "Recortes de prensa".

En todos los casos se cumple cabalmente aquella premisa planteada por Cortázar muchos años antes, cuando intentaba definir lo específico de su arte fantástico en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Un eficaz oficio puede avasallar al lector sin darle oportunidad de ejercer su sentido crítico en el curso de la lectura, pero no es por el oficio que esas narraciones se distinguen de otras tentativas; bien o mal escritas, son en su mayoría de la misma estofa que mis novelas, aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido ("Del sentimiento de no estar del todo", p . 25).

Sólo habría que añadir que la realidad argentina que sirve de material a los cuentos "políticos" de la última época no requería un escrutinio muy sostenido para dejar de ser tranquilizadora. La afirmación de Sartre sobre la idiosincracia literaria de Kafka o Blanchot adquiere, al ser aplicada a estos relatos, un tinte de humor negro: si para aquellos narradores *no hay más que un solo objeto fantástico: el hombre*,¹⁰ para el Cortázar que hacia el final de su vida conoció los extremos de crueldad y de refinamiento destructivo a que llegaron las fuerzas de la represión en la Argentina y otros pafses latinoamericanos, ese mismo privilegiado "objeto fantástico" debió aparecérselo bajo una luz nueva y aterradora: como si los viejos vampiros, hombres-lobos y sanguinarios fantasmas consagrados por la literatura del siglo pasado renacieran en el hombre corriente de su país y de otros países hermanos bajo el disfraz de la ideología política.

Esta es, precisamente, la sensación que deja el cínico discurso del narrador primario de "Segunda vez", un cuento que recuerda, sobre todo por un llamativo aspecto técnico, ese relato borgiano cuyo protagonista es un indefinible engendro, a la vez animal, humano y divino: "La casa de Asterión". Recordemos que al

conmover discurso autobiográfico del Minotauro le sigue a manera de epílogo una brevísima escena introducida por un narrador ajeno a la historia, en la que Teseo se dirige a Ariadna para hacerle un despreocupado comentario sobre el monstruo que acaba de aniquilar en el tono de una trivial charla entre marido y mujer. Los acentos épico-trágicos de la extraña criatura presa en el laberinto desembocan, así, en un abrupto anticlimax que los morigera retroactivamente y los desplaza a la lejanía de las tabulaciones míticas.

"Segunda vez" se desarrolla en las oficinas de una tenebrosa organización oficial encubierta tras un edificio de aspecto inofensivo – como solía ser el caso de las cárceles secretas argentinas en la época en que Cortázar escribió el cuento –, cuyo procedimiento habitual es citar a la gente con el pretexto de un mero trámite burocrático para hacerla desaparecer invariablemente en la segunda convocatoria. El elemento anómalo más notorio de la historia es el hecho de que el local en que se realizan los interrogatorios y del que nadie vuelve a salir "la segunda vez", tiene una única puerta. No es éste, por cierto, un rasgo muy original: como es bien sabido, el detalle del "cuarto cerrado" (con el misterio de la entrada y/o de la salida) constituye uno de los motivos típicos del relato policial con enigma y, por extensión, de los relatos fantásticos emparentados con ese subgénero de lo "extraño".¹¹ Una lectura atenta revela, sin embargo, que la alusión a la única puerta no es el ingrediente más inquietante ni el mayor escándalo epistemológico del cuento. Así como en "La metamorfosis" de Kafka el principal suceso fantástico no es la metamorfosis misma – otro motivo típico – sino las incomprensibles reacciones que ella genera en el protagonista y su familia,¹² de un modo análogo, en "Segunda vez" el hecho que erosiona más sutilmente y con mayor eficacia nuestra noción de realidad no es el enigma del procedimiento para hacer desaparecer gente sino el de la voz que narra la historia de la joven citada a declarar y de su encuentro fortuito con otras víctimas. Como en "La casa de Asterión", el gran misterio – y el efecto de sorpresa final – radica, más que en los sucesos narrados, en la fuente de lenguaje que los narra.

El discurso "imposible" del Minotauro, así como el inexplicado cambio de voz y de visión al final del texto, tienen su correlato en las sutiles metamorfosis del narrador de "Segunda vez". Este se muestra al comienzo como partícipe de la historia. Es una moderna reedición de esos "hombres-lobos" de rango menor (o simples asistentes de los verdaderos monstruos), serviles, canallescros, de una perversidad mediocre, que obedecen puntualmente a los jefes y esperan con cierto regodeo a sus víctimas. Como para ubicar los sucesos en el contexto apropiado, explica sus funciones y las de sus camaradas, delimita responsabilidades y describe la rutina de la organización:

Así que todos los días lo mismo, llegábamos con los diarios, el negro López traía el primer café y al rato empezaban a caer para el trámite. La convocatoria decía eso, trámite que le concierne, nosotros solamente ahí esperando. Ahora que eso sí, aunque venga en papel amarillo una convocatoria siempre tiene un aire serio (38).

Pero de pronto, sin aclaración alguna y sin que se produzca un *cambio de voz* ni de *nivel narrativo*,¹³ este narrador-personaje que por ser tal debería estar sometido a las mismas limitaciones epistémicas de una conciencia humana real, se transmuta en un narrador "invisible", totalmente sumergido y disuelto en lo narrado, capaz de ingresar en la conciencia de una de sus víctimas y de saber acerca de ella lo que sólo ella puede saber:

Por eso María Elena la había mirado muchas veces en su casa, el sello verde rodeando la firma ilegible y las indicaciones de fecha y lugar. En el ómnibus volvió a sacarla de la cartera y le dio cuerda al reloj para más seguridad. La citaban a una oficina de la calle Maza, era raro que ahí hubiera un ministerio [...] *Por lo menos tendrá una bandera*, pensó María Elena...(38)

En todo lo que sigue, la voz impersonal y anónima de esta camaleónica fuente de lenguaje se reduce a modelar las vivencias de las inocentes víctimas reunidas en la sala de espera y a reproducir los diálogos, cargados de "ironía trágica", de quienes están absolutamente ignorantes de su destino. Pero hacia el final, cuando María Elena, que ha concurrido a la oficina por primera vez y ha visto con sorpresa que uno de sus compañeros, Carlos, no ha vuelto a salir por la única puerta, piensa inquieta en su próxima cita, se produce una nueva mutación. En un movimiento tan repentino y sigiloso como el salto de un felino, el narrador-personaje del comienzo dialoga a la vez con el pensamiento de la infeliz muchacha y con el lector implícito del cuento complaciéndose en un alarde de humor negro:

Antes de irse (había esperado un rato, pero ya no podía seguir así) pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacito y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana (47).

"Grafitti", que se cierra con un análogo golpe de efecto final, funda su eficacia en un recurso similar al de "Segunda vez". No hay en este cuento un verdadero cambio de narrador pero sí el tardío descubrimiento de una identidad sorprendente que fantasmiza a posteriori todo lo narrado. A primera vista el discurso narrativo parece sostenido por una voz anónima, que se dirige al protagonista como su *narra taño*.¹⁴ Puesto que el relato está focalizado en la conciencia del protagonista, un hombre que primero por diversión y luego por rebeldía hace dibujos en las paredes de una ciudad sometida a una implacable vigilancia que coarta o castiga brutalmente cualquier tipo

de manifestación individual, se tiene la sensación de estar ante una especie de autodiálogo rememorativo, en que el personaje se cuenta su propia historia. Sin embargo, hacia el final del cuento, la voz del narrador se identifica como perteneciente a la mujer misteriosa que dejaba sus dibujos junto a los del protagonista, y a la que éste ha perseguido, ha llegado a amar en secreto y ha visto desde lejos en el momento en que era capturada por la policía. Cuando de un último dibujo – que se supone que la mujer ha hecho después de haber sido masacrada – surge la imagen de una cara destrozada por las torturas, la narradora dialoga con el protagonista explicándole que ella lo ha hecho, como todo lo demás, para despedirse y alentarle a seguir con su mudo desafío. El efecto fantástico que resulta de una historia que se cuenta desde la muerte adquiere un carácter especialmente complejo y desconcertante en el momento, inmediatamente previo a las palabras finales, en que la fuente del relato, que ahora se ubica sin ambigüedades en la ultratumba, declara *haber imaginado* la vida del hombre de los *grafitti*.

Retroactivamente, todos los sucesos narrados, todas las acciones, sentimientos y pensamientos del hombre aparecen bajo una luz incierta: ya no se sabe si han ocurrido o han sido fantaseados – por alguien que a su vez configura como una presencia "imposible", cuyo único rasgo de realidad es la voz, origen de un discurso que escandaliza a la razón. He aquí la traza inequívoca de lo fantástico-cortazariano: lo único seguro de toda la historia es que el discurso "imposible" que la narra ha sido dicho. No sólo para dejar flotando el horror de una muerte que invade la vida sino, sobre todo, para fijar en esa zona de espanto, como en su *habitat* natural, las acciones de las "fuerzas del orden" en una ciudad oprimida, amordazada, loca de miedo, similar a Buenos Aires o a cualquier rincón del orbe en que se violen sistemáticamente los derechos humanos.

La problemática político-social que "Segunda vez" y "Grafitti" sólo connotan – por más que lo hagan con una estremecedora fuerza evocativa – se muestra inmediata y desnuda en "Recortes de prensa". Cortázar perfecciona aquí una vieja fórmula: ficción y noticia periodística, actividad fabuladora e informativa alcanzan en este texto esa ideal convergencia a la que aspiraba sin total éxito – como lo confiesa el mismo autor en el prólogo – el *Libro de Manuel*.

Hablar de la tragedia del propio país en un cuento sin que se convierta en panfleto o testimonio lacrimoso y sin que el poder ilusionista de la ficción diluya o edulcore la parcela de realidad que irrumpe en ella o le subyace, es tarea delicada y difícil. Cortázar fue perfectamente consciente del riesgo y lo convirtió en tema de reflexión en el interior de la ficción. Como "Reunión", este cuento representa la realización paradigmática de un programa a la vez estético, ético y político. A través de las figuras de una escritora – *alter-ego* femenino de Cortázar – y de un escultor que desde sus respectivos campos se proponen denunciar *la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas* (55), plantea un debate sobre los escollos que debe vencer un artista cuando desea tratar temas de dolorosa actualidad y que lo afectan

de un modo demasiado directo. El problema es de un lado de orden estético: hacer efectiva la protesta sin caer en el *tremendismo* ni la *extorsión sentimental* ni la *dudosa minucia* de tantos afiches, panfletos y documentales que buscan horrorizar al público. De otro lado es de orden ético y político: se manifiesta en la angustiada pregunta sobre la eficacia del arte – y de todo gesto pacífico de rebeldía – para combatir injusticias y atropellos.

Bajo el impacto de una realidad angustiada, que llega a los personajes en forma de un recorte periodístico en el que una mujer denuncia la feroz persecución y el asesinato de la mayoría de su familia en la Argentina de fines del 75 y del 76, el escultor y la escritora, argentinos ambos, llegan a cuestionar la existencia misma del arte que practican, se avergüenzan casi de sus preocupaciones estéticas y terminan por aceptar a regañadientes una labor que les parece de una militancia más bien inocua.

En el interior de la ficción la escritora tiene, sin embargo, la experiencia que todo artista comprometido con su circunstancia histórica anhela secretamente: pasar de la escritura a la acción, vivir aquello que se ha limitado a fantasear o a poner en palabras. Conducida por una niña llorosa, acude como salvadora al lugar en que una mujer está siendo martirizada por su compañero y organiza una refinada venganza que invierte los roles del torturador y su víctima. La desazón que genera luego en ella el recuerdo de este acto de barbarie realizado en nombre de la justicia y del amparo al más débil, pone nuevamente sobre el tapete la problemática de la respuesta eficaz y moralmente aceptable frente a todas las formas de violencia. Sugiere, a la vez, cuán poco nítida es la frontera que separa al hombre brutal, dominado por su agresividad, del hombre civilizado y respetuoso de los derechos de sus semejantes, y alerta implícitamente sobre el riesgo de quedar atrapado en esa pérdida mecánica circular en que la crueldad genera crueldad y es capaz de producir en cualquier individuo una regresión a aquellos estadios primarios de la especie en que el odio se impone a la tendencia integrativa.

Con todo, el cuento deja un resquicio para la esperanza a través del recorte de prensa que testimonia cómo una madre despojada de sus hijos y de su marido sigue creyendo en el poder de la denuncia y de la justicia regular.

Como en "Grafitti", una revelación final fantasmiza retroactivamente el episodio de horror nocturno de la escritora: lo que ella ha vivido y ha escrito como comentario a las esculturas de su amigo, aparece publicado en el *France-Soir* bajo el rótulo de "drama atroz en un suburbio de Marsella". El escultor piensa que ella ha fantaseado la supuesta experiencia personal sobre la base de esa noticia periodística. Sólo ella sabe que lo ocurrido en Marsella fue su obra y sucedió en París, a pocos metros de una calle desierta en la que días después volverá a encontrar a la niña que la llevó a su destino de vengadora despiadada.

Al igual que en "Grafitti", los sucesos se difuminan a posteriori bajo una luz dudosa, en la que el recorte imaginario podría parecer real y el real imaginario. Sin

embargo, la fricción de los planos de tabulación y verdad, de espanto onírico y repudio racional, no atenúa en lo más mínimo el peso de la denuncia histórica de la que ha nacido el cuento. El descarnado discurso de una mujer que en lugar de llorar presenta evidencias y pide justicia destaca con singular nitidez en el marco de una historia que se ubica deliberadamente en el espacio y el clima propios de esa realidad a que el discurso imparcialmente alude: el de la confusión entre razón y sinrazón, entre lucha por la supervivencia y gratuita crueldad, entre motivación moral y simple odio, entre patriotismo y locura.

He reservado para el final el examen de "Pesadillas", no sólo porque pertenece, como "Satarsa" y "La escuela de noche", al último libro de cuentos publicado por Cortázar, sino porque condensa de modo admirable los temas y las estrategias narrativas de sus mejores relatos fantásticos.

El rol que cumple en "Grafitti" el más allá, concebido como la cancelación del tiempo y del límite vida-muerte, está desempeñado en "Pesadillas" por un motivo más realista (o, si se quiere, basado en un verosímil más cercano a nuestra noción de realidad): una rara enfermedad que mantiene a una joven en estado vegetativo largo tiempo hasta que el ruido de tiroteos y de sirenas produce en ella una reacción en apariencia semejante a la de quien está durmiendo y tiene una pesadilla. La recurrencia de la reacción (correspondiente a la recurrencia de los tiroteos) parece indicar que la joven pasa por un estado de conciencia enteramente desconocido, que deja perplejos tanto a la familia como a los médicos.

La mayor parte de la historia está focalizada en Lauro, el único hermano de la infeliz muchacha, un estudiante universitario que, según se sugiere, está dedicado a actividades "subversivas". Sin embargo, ni estas actividades ni el clima sofocante de una ciudad acostumbrada a vivir en medio de constantes enfrentamientos armados y temibles rondas punitivas, ocupan el primer plano de la atención. La "realidad" política en que se ubican los sucesos privados – perfecta mimesis de la desgarrada sociedad argentina bajo la dictadura militar – es sólo el telón de fondo de un episodio extraño-fantástico que representa simbólicamente la angustia y los padecimientos de quienes están inmersos en esa circunstancia histórica. La experiencia incomprensible de una muerta-en-vida que sólo parece reaccionar – con el sufrimiento de la pesadilla – a las más directas señales de una guerra sucia, constituye un medio mucho más eficaz de transmitir el horror y suscitar la repulsa que la inmediata reproducción de la "realidad" en que aparece enmarcada.

Lauro, el activista, es a la vez víctima y testigo de la siniestra situación familiar y de las obsesiones de sus padres, cuyas vidas comienzan a girar exclusivamente alrededor de la enferma y de las conversaciones con los desorientados médicos y la enfermera de turno. Estos diálogos acerca de la enferma y su enfermedad, incesantemente reiterados con mínimas variantes, diálogos de la madre con la enfermera, del padre con el médico, de la madre con el padre y a veces con el propio Lauro, invaden de modo tan tenaz y devastador la conciencia del protagonista, que

casi llegan a sustituirla: la vida de Lauro parece reducirse a un permanente escuchar o rememorar esos fragmentos de discurso monotemáticos, recurrentes, desesperanzados o ansiosos, que él mismo imita en algunas ráfagas de su pensamiento cuando le "habla" mentalmente a la hermana inmóvil y hasta llega a insultarla agobiado por su impotencia.

El recurso de que se vale Cortázar para sugerir este atosigamiento de palabras inútiles – cabales exponentes de una "función fática" en estado puro – es el empleo intensivo del estilo "directo libre", una forma de referir discursos a la que él acude con relativa frecuencia y excepcional maestría. El paso de un nivel discursivo a otro – el cambio de voz típico del *discurso directo* en todas sus variedades – ocurre en ella de modo abrupto, sin que medie entre el discurso que refiere y el referido ninguna zona de transición: no hay *discurso atributivo* introductor ni marcas de *incrustación* de ningún tipo.¹⁵ El efecto resultante, la creación de una pseudo-unidad locutiva sobre la base de dos o más componentes distintos, adquiere aquí una coloración específica. La deliberada indiferenciación de las diversas fuentes de lenguaje y de los respectivos planos en que transcurre su actividad sugiere, conjuntamente con la monolítica fijeza de los tópicos, la quasi-anulación del psiquismo individual bajo el peso de obsesiones colectivas. Lo oído, lo recordado y lo pensado, lo articulado por uno mismo o los otros, se Intercambian y amalgaman al ritmo de la incertidumbre y el temor.

La polifonía que Bajtín consideraba marca distintiva de toda ficción novelesca alcanza en este cuento una apretada apoteosis. El coro familiar, integrado por el padre, la madre, la enfermera y los médicos, resuena en los oídos de Lauro hasta que éste desaparece del escenario para unirse sigilosamente a la resistencia.

El cuadro final, en el que el ruido creciente de las sirenas concluye por acallar el ansioso rumorero de los padres, hace coincidir un acceso de la enferma – que es como una siniestra caricatura de despertar – con la salvaje irrupción de las fuerzas armadas en la casa. La voz de un narrador ajeno al drama comenta irónicamente que todo eso parece preparado para que la joven vuelva a *la realidad, a la hermosa vida*. Como en "La noche boca arriba", cuyo recuerdo consituye el ineludible trasfondo de estas palabras, realidad y pesadilla se entrelazan y confunden. Así como para el hombre-de-la-moto (el "moteca") el sacrificio en el teocalli es un monstruoso sueño vuelto real del que ya no despertará, para Meche, aparente víctima de su cerebro semivivo, no hay diferencia significativa entre dormir y despertar, pues la realidad – la de una nación martirizada por el más inhumano terror de estado – ha invadido su sueño y la espera al pie de su cama."

NOTAS

1 Las citas de los textos de Cortázar pertenecen a las siguientes ediciones: *Todos los fuegos el fuego* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966); *La vuelta al día en ochenta mundos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1967); *Ultimo Round* (Madrid: Siglo XXI, 1969); *Libro de Manuel* (Buenos Aires: Sudamericana: 1973); *Alguien que anda por ahí*

'*Addenda*. Cuando este trabajo ya había sido enviado para el *Coloquio*, tuve conocimiento de un interesante artículo de Jaime Alazraki sobre "Los últimos cuentos de Cortázar" (*Revista Iberoamericana*, núms. 130-131 (1985), 21-46) que, desde una óptica más general que la mía, propone persuasivas lecturas de algunos de los cuentos que yo analizo aquí. Particularmente en el caso de "Pesadillas" las coincidencias descubiertas por mí a *posteriori* lejos de producirme el fastidio de "llegar tarde" me dieron la satisfacción de ver intersubjetivamente verificados mis puntos de vista.

(México: Hermes, 1977); *Queremos tanto a Glenda* (Bogotá: Nueva Imagen-La oveja negra, 1980); *Deshoras* (México: Nueva Imagen, 1983).

2 T. Todorov, *Introducción a la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970), pp. 46-51.

3 "Alguien que anda por ahí" es la excepción y, a mi entender, el menos feliz de la serie. Se trata de un relato de intriga con algunos de los ingredientes típicos de las historias de espionaje (con la infaltable eliminación final del traidor), cuyo tratamiento deja la sensación de que Cortázar no ha logrado crear en él un mundo enteramente independiente de sus propias vivencias y de su relación personal con Cuba. El postulado de la ficción autónoma – uno de los pilares de su poética – está entorpecido aquí por la cercanía de una experiencia real o fantaseada pero, en cualquiera de ambos casos teñida de afectividad, que se hace sentir a cada paso. La historia de este cuento se ubica desde un comienzo en el horizonte de expectativas de un simpatizante de la revolución cubana en relación con los emigrados anticastristas: un terrorista cuyo centro de acción está en los Estados Unidos (probablemente Miami) desembarca secretamente en la Isla para cumplir la misión de volar una fábrica pero a punto de lograrlo es estrangulado por un enigmático extranjero que al parecer desempeña tareas de contra-espionaje. Una pianista que toca en el bar del motel en que están alojados ambos cumple una función tan central como nebulosa. Como el cuento está dedicado a una pianista cubana, es probable que haya sido escrito todavía bajo la impresión del primer contacto con esta mujer y con la intención de hacerle un homenaje. Pero los dos motivos, piano e intriga política, no se ligan aquí con la maestría habitual en Cortázar para integrar la música en la acción.

4 Las categorías que se mencionan aquí y la definición de lo fantástico en que se apoya este trabajo están extensamente explicadas en Reisz de Rivarola,

"Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis*, III, 2, 99-170. Véase además A. M. Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy* (Caracas, 1978), 87-103 (aparecido por primera vez en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, 1972).

5 Sobre las relaciones entre el género fantástico y la noción de realidad imperante en cierta coyuntura histórica, así como sobre la posibilidad de incluir en la teoría ficcional una idea de realidad basada en criterios pragmáticos véase Reisz de Rivarola pp. 120-122 y 144-164.

6 Sobre este último punto compárense los planteos de I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (Paris: Larousse, 1974), pp. 148-152 y J. Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico* (Madrid: Gredos, 1982), pp. 41 y 42-71.

7 Por supuesto que Cortázar no emplea este término procedente de Genette pero su perifrasis corresponde exactamente a la noción cubierta por él. Véase al respecto G. Genette, "Discours du récit. Essai de méthode", *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), pp. 67-282 y *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983).

En este contexto el uso del término *político* es tan sólo una manera cómoda – y, por supuesto, simplificadora – de identificar un grupo de cuentos por ciertos rasgos temáticos comunes. El comillado expresa mi desacuerdo con el criterio clasificatorio de una reciente edición barcelonesa de bolsillo que bajo el título de *Textos políticos* incluye algunos de estos cuentos junto a pasajes de *Ultimo Round* y un par de discursos (J. Cortázar, *Textos políticos* (Barcelona: Plaza y Janes, 1985).

8 El rasgo más llamativo de este cuento es la sutil fricción de lo ficcional con lo real. El narrador es un *alter ego* de Cortázar que, como en la realidad, visita Nicaragua y se encuentra con Ernesto Cardenal, pero a quien le "sucede" lo que el hombre real pudo soñar como pesadilla o imaginar en una tenebrosa fantasía diurna. El hecho extraordinario e inquietante se produce hacia el final: cuando el narrador, recién llegado de su viaje pero ya lleno de nostalgia, comienza a proyectar diapositivas cuyo objetivo han sido unos cuadros de pintura "naive" que admiró en Solentiname, y ve de pronto que en lugar de lo esperado aparecen las más horribles imágenes de genocidios, torturas y toda clase de actos de barbarie cometidos por las fuerzas de la represión y del fascismo en diversos países latinoamericanos. A la Argentina le corresponde una toma muy típica de lo que realmente se podía ver en las calles a fines de los setenta: un asesinato en pleno centro de Buenos Aires a cargo de policías encubiertos en coches privados. Igualmente evocativa de esa coyuntura histórica es la imagen de una chica torturada por perversos sexuales.

Lo imposible que aquí tiene lugar – fotos que se Independizan de quien las ha tomado y adquieren una extraña vida – pertenece a la misma familia del de "Las babas del diablo". Como para dejar bien en claro el parentesco, el narrador cita implícitamente el antecedente al referirse a su versión fílmica, "Blow-up".

9 Con estas palabras, que me parecen la más adecuada caracterización de la situación argentina que se refleja en los restantes cuentos, Cortázar aludía, en el prólogo al *Libro de Manuel*, a un estado de cosas común a casi todo el tercer mundo (8).

10 J. P. Sartre, *Situations I* (Paris: Gallimard, 1947), p. 127.

11 T. Todorov, *op. cit.*, p. 55.

12 Esta afirmación está fundamentada en Reisz de Rivarola. Véanse, asimismo, los planteos algo divergentes de Todorov al respecto, *Introduction...* pp. 177-184.

13 Sobre estas categorías véase Genette, *Figures III*; M. Bal, "Notes on Narrative Embedding", *Poetics Today* 2, 2, 41-59; Reisz de Rivarola, "Voces y conciencias en el relato literario-ficcional", *Lexis* VIII, 2 (1983), 187-218.

14 El término (y la categoría correspondiente) procede de G. Prince, "Introduction a l'étude du narrative", *Poétique* 14(1973), 178-196.

15 El discurso referido en *directo libre* se reconoce solamente por la presencia de *shifters* indicadores de un cambio de la situación de enunciación, pero éstos no están avalados por ningún signo gráfico que, como las comillas, permita identificar en el texto la combinación de diferentes unidades locutivas. La "entonación por diferenciación" – rasgo que coadyuvaría a aislar los segmentos textuales incrustados si se empleara el procedimiento en la comunicación oral – carece, en esta manera de referir que es exclusiva de la lengua escrita literaria, de cualquier correlato gráfico. Los discursos referidos en conformidad con estas pautas se caracterizan por su fragmentarismo y brevedad, requisito indispensable para que se produzca el efecto de sentido que es típico de este recurso: crear la falsa expectativa de que los segmentos referidos forman un bloque homogéneo con el texto que los contiene, con el objetivo de frustrarla mediante la colisión de los respectivos indicadores de enunciación. Los segmentos en *directo libre* no pueden ser muy extensos puesto que se perdería de vista su encuadre en el discurso que los refiere y se difuminaría, así, la incompatibilidad de los *shifters* en el interior de la "pseudo-unidad locutiva". (Para mayores aclaraciones sobre este punto véase Rivarola-Reisz de Rivarola, "Semiótica del discurso referido", L. Schwarz Lerner-L. Lerner, eds, *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Madrid: Castalia, 1984), pp. 159-161.