

«RELATO CON UN FONDO DE AGUA»: UNA INTERPRETACION

Relato, como algunos cuentos de Poe, con el que Cortázar muestra afinidad (1), gira, en un nivel superficial, en torno al asesinato de un monomaniaco: éste, al reconocerse en el ahogado de una pesadilla, mata a un amigo y arroja el cadáver al agua; confía en que el cadáver flotando en el canal satisfaga el pronóstico del sueño; la añagaza logra sólo intensificar su obsesión suicida: «todavía puedo matarlo otra vez, pero se obstina y vuelve y alguna noche me llevará con él» [114] (2).

El narrador posee carácter independiente del creador. Cortázar le comprende más íntima y profundamente que lo que él mismo pueda comprenderse. La estructura del relato revela una inteligencia crítica e irónica (3) y una coordinación artística que establece una perspectiva superior, que rebasa la del narrador. El ritmo de la narración, lenta al comienzo, se acelera a medida que el pavor se señorea del personaje y pierde el dominio de sí; psicológicamente muestra una progresión en su deterioro mental, que culmina, librado a su dinámica destructora, en el colapso mental inminente (4).

El relato, escrito en primera persona, desde la perspectiva interior del protagonista, presenta la estructura del soliloquio confesional. El silencioso interlocutor, a quien el narrador llama Mauricio, no interrumpe el monólogo, que queda netamente definido: «Uno habla

(1) «Cortázar pasó dos años de su vida traduciendo las obras completas de Poe» (Luis Harss: «Cortázar o la cachetada metafísica», en *Mundo Nuevo* núm. 7, París, enero 1967, páginas 57-74). Véase también Graciela Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Buenos Aires, 1968).

(2) La numeración entre corchetes insertada en el texto corresponde a las páginas del cuento, en *Ceremonias* (Barcelona, 1970).

(3) Antón Arrufat: «Las armas secretas de Julio Cortázar», en *Casa de las Américas*, año IV, núm. 26 (La Habana, octubre-noviembre 1964), pp. 130-134.

(4) El progresivo deterioro mental del narrador en «Relato» se observa en el protagonista y narrador de «Axolotl»; ambos personajes son, en cierta manera, precursores de Oliveira en su búsqueda existencial. Véase Ana María Barrenechea: «Rayuela, una búsqueda a partir de cero», en *Sur* núm. 288, Buenos Aires, mayo-junio 1964, pp. 69-73. Véase también Néstor García Canclini: «Los perseguidores», en *Cortázar: una antropología poética* (Buenos Aires, 1968), pp. 35-51, y Saúl Sosnowski: «La intuición de la muerte en *Las armas secretas* de Julio Cortázar», en *Hispania*, LII (1969).

con vos y es como si al mismo tiempo estuviera solo, y a lo mejor es por eso que uno habla con vos como yo ahora» [110]. El relato se desarrolla en dos planos: en el consciente, que se limita a lo que el narrador quiere que sepamos, y al inconsciente, que nos descubre indirectamente lo que desearía callar. Así, aun atormentado por su conciencia culpable, elude confesar su crimen; lo revela al sucumbir al terror que le avasalla ante la llamada de la víctima que le convoca a su muerte.

El cuento rebasa el testimonio psicológico, el del enfermo en encarnizada lucha contra sus impulsos suicidas, y explora la presencia del misterio; su poder sobre el mundo físico tangible y racional. En un nivel profundo, *Relato* es la historia infausta de un hombre que, en inquebrantable obstinación de permanecer en el «paraíso perdido» de la adolescencia, se desvincula de la vida normal y mora desasido de las cosas en el término de toda esperanza, cerradas las posibilidades de rectificación.

Hay ambigüedad poética respecto a la identidad del asesinado, Lucio; este personaje extraño reacciona respecto al narrador como el *alter ego* (5), que no le permite aceptar el aparato de lo establecido y le impele a la búsqueda torturante de su esencialidad: «nos mirábamos desde lejos, realmente desde ese otro mundo cada vez más atrás, el pobre paraíso perdido que empecinadamente él volvía a buscar y yo me obstinaba en defenderlo casi sin ganas» [113]. Es una clara alusión también al peregrinaje místico, o la búsqueda del Graal, tema obsesivo en Cortázar, que expresa la permanente indagación interior referida a un cielo, a un paraíso o edén, a una Edad de Oro mítica, a un kibbutz, y es metafóricamente el viaje al centro interior o abismo del ser (6). Lucio puede interpretarse entonces como el desdoblamiento del narrador, con el que debe fundirse para alcanzar la armonía de lo eterno en una ascesis o purificación personal tras el dolor y la muerte.

El sueño es en el cuento el antilogos, el mensaje sin palabras que contiene el grito inapelable del destino; es también el puente al universo arcano, que rebasa el esquema de la realidad lógica; presenta la óptica multiplicada y diversa donde lo irreal y mágico se entrecruzan con las formas consuetudinarias del vivir. En Cortázar, como en el surrealismo, la imagen subconsciente del sueño se impone a manera de una mecánica de la fantasía libre motivada por la voluntad de ahondar la irreductible incógnita, que palpita en el fondo

(5) René Micha: «Le je et l'autre chez Julio Cortázar», en *La Nouvelle Revue Française*, año XII, núm. 140, París, 1 de agosto de 1964, pp. 314-322.

(6) Luis Harss: *Cortázar o la cachetada metafísica*.

de una realidad vulgar; expone la permeabilidad entre sueño y realidad (7).

En el sueño yo estaba solo en la isla, lo que era raro en *ese tiempo*; si volviese a soñarlo *ahora* la soledad no me parecería tan vecina de la pesadilla como *entonces*. Una soledad con la luna apenas trepada en el cielo de la otra orilla, con el chapoteo del río y, a veces, el golpe aplastado de un durazno cayendo en una zanja. Ahora hasta las ranas se habían callado, el aire estaba pegajoso como esta noche, o *como casi siempre aquí* (8) [111].

El paisaje nocturno de la pesadilla se ha instalado irreversiblemente en la vigilia del narrador, fundida su línea divisoria; es un paisaje de formas indeterminadas y luz lunar; es paradigma de la desolación por el complejo afectivo que transmite; el hondo desamparo y el absoluto aislamiento del narrador en el silencio alucinado de la noche. Simbólicamente descubre el paisaje la condición presente del narrador y su universo moral de incertidumbres. El angustioso despertar no interrumpe el sueño, que descubre la verdadera identidad de la realidad, que es la del sueño. Es decir, la peculiar calidad fantástica de la irrealidad soñada es la profunda e irrefutable realidad.

El aislamiento del narrador es la del ente desgajado de la realidad exterior, la del ente desprendido del tiempo y espacio físicos. El narrador mora en un universo remoto, inmóvil y atemporal, librado al flujo indeterminado de su pensamiento, que sólo puede empujarlo a la catástrofe; busca vacilante una justificación y una explicación de su existencia. La existencia se le aparece no como el ser, sino como la nada; «esa repleta nada que nos iba acosando sin que pudiéramos defendernos» [113]. El aspecto exterior del paisaje apunta a su significado arcano: es un «mundo remoto», «un mundo elemental» de barro y «mosquitos»; el «rancho medio podrido» se alumbra por una «lámpara de keroseno» [109], los senderos están cubiertos de «hojas secas» y «hojas muertas» [113].

El paisaje siniestro de *ahora*, decrepito y solitario, contrasta con lo que era *entonces*: el «verde mundo» [112] donde el grupo adolescente, amigo del narrador, acudía desde la ciudad. Era, pues, el mundo mágico donde la naturaleza poseía el frescor paradisiaco y su

(7) Ferdinand Alquié: *Philosophie du Surréalisme*, París, 1955; Anna Balakian: *Surrealism: The Road to the Absolute*, Nueva York, 1959; A. Ciriaci-Pellicer: *El surrealismo*, Barcelona, 1957; Maurice Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, París, 1945-46, 2 vols. Véase particularmente el agudo ensayo de Alain Bosquet: «De un sueño nace una realidad tangible y aceptable», «Las realidades secretas de Julio Cortázar», en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, 1968.

(8) El subrayado es mío.

radiante luminosidad; el lugar idílico de suprema armonía en el orden esencial. Se existía a salvo de la fugacidad del momento, «dueños de una sólida inmortalidad de cincuenta o sesenta años por vivir» [110]; se poseía el maravilloso asombro ante lo esotérico; se poseía la honda fe de posibilidades infinitas inexploradas y abiertas. Se sentía el horizonte desmesuradamente extendido como el principio de una inmensidad en eventualidad inagotable: «Me acuerdo de Láinez cuando nos decía que el Delta hubiera tenido que llamarse el Alfa» [109].

En la concepción suprarreal del universo como «inmenso jardín sin llave» (9), el adolescente, hombre-niño, recobra su esencia angélica merced a la intensidad de la percepción de la naturaleza. La adolescencia, en su manifestación más excelsa, es rebeldía, huida y confrontamiento con lo humano imperfecto del adulto, desacuerdo con el ambiente, fascinación por lo azaroso, por lo insólito, por lo excepcional, desgarramiento existencial, quehacer interior, indagamiento y búsqueda de la revelación del ser y aspiración de trascender; «nos daba por el remo, por leer poesía hasta la náusea, por enamorarnos desesperadamente de lo más precario y lo más perecedero, todo eso envuelto en una infinita pedantería de cachorros sonrosos» [110]. Se vive trascendentalmente, y el narrador deja traspasar su enternecimiento en la simulada ironía al añadir: «Sabés, lo terrible de ese momento de la juventud es que en una hora oscura y sin nombre todo deja de ser serio para ceder a la sucia máscara de la seriedad» [110]. Es también la hora en que comienza a alejarse del «paraíso perdido» irremediablemente por segunda vez.

Los jóvenes idealistas de entonces han adoptado la máscara que conviene exhibir para funcionar más cómodamente; se han sometido a los encauzamientos formales de una sociedad convencional y, en confortable aceptación de la rutina, viven ahora vidas achatadas de triste domesticidad (10); han sido vencidos por necesidades de orden práctico y se resignan a una existencia trivial y a una muerte oscura. El tiempo es un elemento corruptor del hombre, concepto que tiene su origen en la novela del siglo XIX.

La posición privilegiada de la novela en la literatura del siglo XIX se explica ante todo por la circunstancia del sentimiento de que la vida está siendo trivializada y mecanizada de manera irresistible... La novela saca su principio formal del concepto del tiempo destructor y corruptor de la vida, así como la tragedia

[9] Julio Cortázar: «La urna griega en la poesía de John Keats», en *Revista de Estudios Clásicos*, II, Universidad de Cuyo, Mendoza, 1946, pp. 49-61.

[10] Lanin A. Gyurko: «Authenticity and Pretense in Cortázar», en *BHS*, XLIX, 1972, páginas 51-65.

deriva el principio de su forma de la idea del destino intemporal que destruye al hombre de un golpe (11).

Los personajes mejores de la obra de Cortázar, y que el protagonista de *Relato* ejemplifica, no se salvan de la destrucción irremediable y final: son personajes desafortunados en tenso duelo consigo mismos, que una fuerza irracional empuja a la catástrofe. Así, *Relato*, al mostrarnos indirectamente y por sugerencia el final ineludible del misterioso narrador, muestra el hondo nihilismo de Cortázar en su visión del hombre.

MARIA Z. EMBEITA

Sweet Briar College
SWEET BRIAR, Va. 24595
USA

(11) Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1969, III, p. 105. El tema de la destrucción paulatina del tiempo es reiterativo en Cortázar. Así leemos: «La tarea de ablandar *todos los días*, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, *cada mañana* topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo está en el mismo sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de *tiempo* con su letrero "Hotel de Belgique"» (*Historias de Cronocopios y de Famas*, Barcelona, 1971, p. 9). «Si se pudiera romper y tirar *el pasado* como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el *verdadero futuro*» («Cartas de mamá», en *Ceremonias*, Barcelona, 1970, p. 164). La extenuación lenta e imperceptible, el deterioro y la ruina total de la vida en el tiempo lo describe Cortázar en relación con el amor en forma no trágica; es el resultado de la erosión persistente del tiempo en las relaciones humanas: «Iban al cine *como siempre*, hacían el amor *como siempre*. Para Luis ya no había en Laura otro misterio que el de su resignada adhesión a esa vida en la que nada había llegado a ser lo que pudieron esperar *dos años atrás*» (*Ibid.*, p. 166). «La carta... lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos *dos años* de vida en París, la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos» (*Ibid.*, p. 164). El efecto aniquilador del tiempo en el amor se expresa con poder estremecedor en «El río», narración muy breve que presenta el monólogo interior del marido de la suicida; la situación se vuelve intolerable para la mujer [«le escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle)»], que acaba arrojándose al Sena: «... hace tanto tiempo que apenas te escucho cuando dices cosas así...; qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando al agua...; crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica; entonces se vería alzarse a la pareja perfecta, con el hedor exquisito del hombre y la mujer que se destrozan mirándose en los ojos para asegurarse el aplazamiento más precario, para sobrevivir todavía y volver a empezar y perseguir inagotablemente su verdad de terreno baldío y fondo de cacerola» (*Ibid.*, pp. 18-20. El subrayado en el texto transcrito es mío).