

REVOLUCIÓN EN “LA NOCHE BOCA ARRIBA”

Noli me tangere

Marino [...] sintió que [...] los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo.

J. L. BORGES, “Una rosa amarilla”

INTRODUCCIÓN*

Estas páginas contienen una disquisición especulativa sobre el “mensaje literario”. Tomamos como punto de partida la complementariedad de enfoques del lingüista y del crítico literario: podría pensarse que lo que está dado para el uno es justamente lo que constituye un problema para el otro.

Para un lingüista, un texto no es más que el material de base para una gramática, cuya confección exige:

- i) la identificación de las distintas formas presentes en el texto;
- ii) su caracterización en términos semántico/pragmáticos, de tal modo que se explique por qué, para transmitir el mensaje específico que transmite el texto, se ha recurrido justamente a las formas que constituyen el texto.

El peligro de circularidad queda salvado si:

* El orden de los nombres de las autoras es estrictamente alfabético. Este trabajo está basado en DORINE NIEUWENHUIJSEN, “«La noche boca arriba»: el doble y el desdoblamiento estructural”, lección pública, Departamento de Español, Universidad de Leiden, 1985; agradecemos a E. Reina sus comentarios sobre dicho estudio, y a R. de Jonge valiosos aportes críticos al presente ensayo.

i) la caracterización de las formas es general, o sea válida para cualquier (con)texto, y no sólo para el corpus particular bajo análisis;

ii) el mensaje específico que transmite el texto en cuestión está avalado independientemente del uso de las formas en cuestión.

O sea: un lingüista no puede postular valores *ad hoc* para una forma lingüística¹, ni tampoco puede “manipular” el sentido del texto, haciéndole decir lo que convenga a su análisis. En la lingüística se presuponen, entonces, tanto la recurrencia de las (mismas) formas en otros (con)textos, como un control independiente del sentido particular del texto analizado. O sea: el mensaje debe estar *dado*; sin esta base, es imposible establecer el valor de ninguna forma.

En el caso de la literatura, el problema parecería ser al revés: está dado el valor de las formas, puesto que sabemos qué quiere decir (en sí) cada palabra en un poema o una novela, pero el sentido de la obra —el mensaje literario— es, justamente, lo que se debe identificar y caracterizar de manera no arbitraria (y, en lo posible, de forma intersubjetiva²).

SIMBOLISMO Y MENSAJE

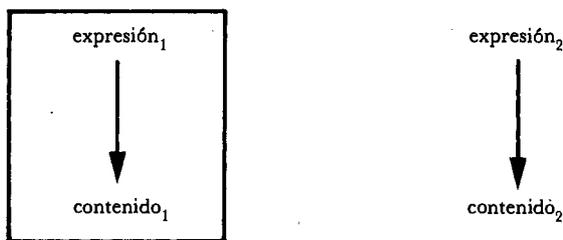
La literatura nos confronta, pues, con un problema particularmente interesante: por ser su medio de expresión la lengua, uno siente la tentación de creer que el mensaje está “dado” (como lo está para la lingüística). Pero nada menos cierto, porque en el caso de la obra literaria hay *dos* mensajes en juego, que integran una doble relación simbólica.

En primer lugar, como en todo uso de lengua, tenemos “expresión” y “contenido”, relacionados de la misma manera que en cualquier otro texto —éste, por ejemplo. Pero el contenido “inmediato”, o sea, el primer contenido (al que nos referiremos como contenido₁), no es, evidentemente, el verdadero sentido de la obra. Detrás de la comprensión superficial se intuye un contenido más profundo y mucho menos precisable: este segundo contenido (contenido₂), que sólo puede aprehenderse mediatamente,

¹ De ahí el problema “insoluble” que plantean los *hapax legomena*, ya que es imposible distinguir el valor inherente de la forma de su interpretación en el (único) contexto dado.

² Esto es posible en medida muy limitada debido, justamente, a la natu-

sería el “mensaje literario”, el “verdadero” sentido de la obra³.
En la figura 1 simbolizamos esta doble relación simbólica:



1. La doble comunicación de la obra literaria

El problema planteado por una obra literaria es, por lo tanto, *doble*: no sólo “¿cuál es el sentido de la obra?”, sino algo más básico aún: “¿hay acaso un tal «sentido» más allá del mero sentido de las palabras?” ¿Cómo se sabe que el texto *no* se ha producido simplemente para decir lo que en efecto dice? Porque, si bien dice lo que dice, no es esto por qué lo dice.

Ya que sólo una respuesta afirmativa a esta segunda pregunta permite el planteamiento de la primera (relativa al “sentido” ulterior del texto), comenzamos por tratar de averiguar cómo es que se sabe que un texto debe verse como expresión₂ de un contenido₂⁴.

La respuesta es sencilla: porque el contenido₁ no es lo suficientemente pertinente como para constituir la (única) intención informativa del hablante/escritor⁵. Por otra parte, la forma del texto —la expresión₁ del contenido₁ que resulta insuficientemente pertinente— es demasiado compleja como para haber surgido por

raleza de todo proceso comunicativo y, *a fortiori*, de aquél en el que median obras de arte. Acierta TALBOT J. TAYLOR, *Linguistic theory and structural linguistics*, Pergamon, New York, 1981, pp. 104-107, en su crítica de la estilística estructuralista, y es muy fundada su insistencia en que “comunicación” no presupone intersubjetividad.

³ Cf. UMBERTO ECO, *A theory of semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1979, p. 217 y *passim*, sobre la función productora de signos.

⁴ Por definición, la expresión₂ no está dada como tal: se la reconoce como expresión al establecerse la relación entre ella y el contenido₂. La expresión₁, en cambio —por estar constituida por formas lingüísticas de la lengua— sí es reconocible como tal.

⁵ DAN SPERBER & DEIRDRE WILSON, *Relevance*, Blackwell, London, 1986, pp. 222, 234-237 y *passim*.

azar⁶. Presupone, por lo tanto, una intención comunicativa⁷ en la que el contenido₁ no puede representar el papel central. Es esto lo que obliga al lector a buscar una segunda, tercera, etc., interpretación, hasta que la pertinencia de lo comprendido equivale al esfuerzo que representa dicha búsqueda.

Todo depende, entonces, de la perfección con que se transmite un mensaje esencialmente no pertinente. La fuerza del texto literario radica en la desproporción del medio (expresión₁) y el fin aparente (contenido₁) que, tomado literalmente, no justifica una expresión tan acabada. Es la perfección del texto en relación con el mensaje primario lo que sugiere la existencia de un mensaje trascendente⁸, cuyo conocimiento sería la verdadera "información" transmitida por el texto⁹.

Ahora bien: en este proceso de interpretación, la relación entre expresión₁ y contenido₁ es radical y fundamentalmente distinta de la que media entre expresión₂ y contenido₂, etc. En el caso del texto "en sí", la expresión₁ consiste en formas lingüísticas, y su interpretación no puede estar reñida con las características del código lingüístico, arbitrario por esencia. En el caso del contenido₁ ("lo que dice" el texto en un nivel superficial), por lo tanto, se puede dar, y normalmente se da, una cierta intersubjetividad o coincidencia en cuanto a la interpretación. Pero no para el contenido₂, porque la relación entre expresión₂ y contenido₂ de ninguna manera puede estar codificada. Esto se sigue de dos hechos capitales:

i) la expresión₂ (el texto con su contenido₁ percibido) es *única*: nunca más recurrirá en la transmisión de otro mensaje, al revés de las formas lingüísticas, que justamente sí recurren. Por ello es imposible que en el caso de la expresión₂ se llegue a un consenso respecto a su valor;

ii) lo que está en juego en la percepción del contenido₂ es la derivación de implicaciones más y más generales, pertinentes para segmentos más y más amplios de nuestro conocimiento del mundo¹⁰. Esta derivación será, necesariamente una operación *individual*, distinta para distintos lectores, que no sólo tienen distinto conocimiento del mundo (conocimiento de mundos distintos)

⁶ UMBERTO ECO, *op. cit.*, p. 261.

⁷ DAN SPERBER & DEIRDRE WILSON, *op. cit.*, pp. 61, 63.

⁸ UMBERTO ECO, *op. cit.*, p. 274.

⁹ La obra de arte quizá podría compararse con un acertijo, cuya forma delata una intención oculta.

¹⁰ DAN SPERBER & DEIRDRE WILSON, *op. cit.*, pp. 195, 200.

sino que también se diferencian por la importancia que atribuyen a aquello en lo que sí coinciden.

El análisis corre, entonces, el peligro de ser circular, porque no tiene control independiente alguno, ni en la recurrencia de la expresión (que en el caso de la obra literaria es única e idiosincrática), ni en la congruencia del mensaje con el resto del contexto (puesto que el mensaje literario es total).

¿Qué es, entonces, el famoso contenido₂? Sabemos que lo hay, que es preciso buscarlo, pero no cuál o qué es, ni cómo identificarlo. Lo único que sabemos con seguridad es que se ha recurrido a esta manera particular —e indirecta— de transmitirlo. Sólo cabe concluir que *no* se trata de algo que pueda transmitirse de manera explícita. Lo₂ que se quiere decir no sólo es algo distinto de lo₁ que se dice sino, mucho más importante aún, algo que no hay manera de decir₁¹¹.

La solución al problema tiene que emerger, entonces, de la propia naturaleza del problema mismo. Si la relación expresión₂-contenido₂ *no* está codificada¹² y sin embargo suponemos que el escritor quiere transmitir “algo” a sus lectores, es imposible que dicha relación sea arbitraria: porque si lo fuese, quedaría excluida toda posibilidad de comunicación. La única alternativa, entonces, es que la relación entre el “primer” mensaje y el “verdadero” sentido de la obra sea natural, y *no* arbitraria. Deberá ser, por lo tanto, de tipo asociativo o icónico. Y así es, en efecto: el contenido₂ es lo que se sigue del contenido₁ cuando se trata de relacionar a éste con contextos cognoscitivos cada vez más amplios¹³.

O sea: en el terreno de lo indecible₁ por el que debemos aventurarnos en literatura, nuestra única guía y salvaguardia contra la circularidad es la naturaleza de la expresión₂, y la seguridad

¹¹ Lo “dice” con arte insuperable el final de *Marta Riquelme*, de MARTÍNEZ ESTRADA, cuya última frase es: “Todo lo que sigue es sencillamente estupendo”.

¹² UMBERTO ECO, *op. cit.*, pp. 249-250.

¹³ Lo prueba, entre otras cosas, el carácter auto-referencial de muchas obras de arte, como por ejemplo el cuento “Continuidad de los parques” de JULIO CORTÁZAR (*Ceremonias*, Seix Barral, Barcelona, 1983, pp. 11-12), o “Ese mundo que es éste” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1979, t. 1, p. 73), textos que llaman la atención sobre su propio valor de símbolo (UMBERTO ECO, *op. cit.*, p. 271). Como la auto-referencia es un *plus* informacional, incita a la búsqueda de una interpretación que la justifique, demostrando su pertinencia (DAN SPERBER & DEIRDRE WILSON, *op. cit.*, p. 197).

de que *hay* implicaciones que la hacen pertinente al máximo. Este máximo debe buscarse por dos lados:

i) en el contexto cognoscitivo, o sea, la experiencia del lector individual, que permitirá diferentes asociaciones y, por lo tanto, resultará en una variedad de lecturas/interpretaciones; pero también

ii) en la expresión₂ misma.

La descripción *más económica y completa* de la expresión₂ —o sea, de la relación expresión₁/contenido₁— es, por lo tanto, lo único que puede ponernos en la pista del tipo de asociación o implicación que debemos establecer o buscar: por algo el escritor escribió su obra como la escribió. No tiene sentido tomar al azar, o según algún criterio externo (y, por ende, arbitrario) determinados rasgos de la obra: tales intentos de análisis están condenados al fracaso desde el principio. Porque es de suponer que —como en un buen acertijo— en la obra de arte no sobra nada, y todo es pertinente de alguna manera.

ILUSTRACIÓN: “LA NOCHE BOCA ARRIBA”

Un ejemplo concreto quizá nos permita ilustrar lo que queremos decir con “la descripción más económica” de la expresión₂ —cosa que viene a coincidir, creemos, con lo comúnmente perseguido en el análisis de textos. Hablaremos del cuento “La noche boca arriba” de Julio Cortázar¹⁴, tratando de localizar los elementos “significativos”, tanto de la expresión₁ como del contenido₁, que estructuran el cuento convirtiéndolo en expresión₂ (icónica) de un “verdadero” sentido.

LNBA forma parte del libro de cuentos *Final del juego*, que apareció en 1956. Es la historia de un motociclista que sufre un accidente en la calle. Gravemente herido, es llevado a un hospital, donde lo operan. Después, en la cama, al recuperarse de la anestesia, le atormenta una pesadilla en la que él es un indio moteca perseguido por los aztecas. El sueño se interrumpe varias veces por breves lapsos de vigilia, pero el protagonista vuelve cada vez al mundo de los aztecas, quedando al final totalmente excluido de la realidad del hospital, y ofrecido en sacrificio al dios azteca.

¹⁴ JULIO CORTÁZAR, “La noche boca arriba”, *Ceremonias*, pp. 131-139. De ahora en adelante LNBA.

Un narrador nos cuenta la historia en tercera persona, no objetivamente, sino completamente identificado con el protagonista, tanto con el del accidente como con el del sueño. El narrador nos transmite los pensamientos y temores del protagonista:

Se sentía bien, era un accidente, mala suerte; una semana quieto y nada más (p. 132, r. 49-51).

Tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez (p. 135, r. 152-153).

Sin embargo, pese al aire de lógica del relato, que lo hace fácil de aceptar por el lector, desde el principio ya hay indicios de que todo no es tan lógico como parece:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores (p. 133, r. 74-75).

Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que era habitual, que hasta entonces no había participado del juego (p. 133, r. 85-88).

Sólo al final nos damos cuenta de que lo que habíamos interpretado como realidad en efecto ha resultado ser ilusión y sueño, que el que soñaba era el otro, y que la verdadera realidad del personaje es el mundo del moteca:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños (p. 139, r. 307-310).

Junto con este cambio de los términos "realidad" y "sueño", junto con la desaparición del hospital como realidad, cambia la perspectiva del narrador. Ya no está identificado con el protagonista-motociclista, sino únicamente con el moteca, que no entiende los fenómenos que se dan en el sueño:

[...] un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas (p. 139, r. 311-314).

O sea que el otro, el motociclista, el doble del moteca, ha desaparecido para siempre.

Consideremos ahora la estructura externa del cuento: en la introducción, de aproximadamente una página, el narrador nos cuenta cómo ocurre el accidente. Nos enteramos de las cosas que le pasan al motociclista después de la caída. La introducción termina justamente cuando empieza la operación en el hospital, y en el texto sigue un espacio en blanco. A partir de este momento se nos presentan las dos historias alternativamente, por un lado los momentos de vigilia en la sala del hospital después de la operación, por el otro las cosas que le ocurren al protagonista en el sueño: un moteca está huyendo de los aztecas y trata de esconderse en la selva. Los aztecas andan a la caza de hombres para sacrificarlos a los dioses. Entonces, de repente, nos encontramos en el hospital: el motociclista está en la cama, con el brazo enyesado; vienen una enfermera y un médico para examinarlo y le traen algo de comer.

En el segundo fragmento del sueño que sigue a la escena en el hospital, el moteca todavía está huyendo de los aztecas, pero los enemigos lo capturan. En ese momento vuelve a la sala del hospital y trata de reconstruir el accidente, pero

[...] había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas (p. 136, r. 200-207).

Por tercera vez vuelve al mundo de los aztecas, donde está en el teocalli esperando la muerte. Cuando por última vez salta al hospital, se da cuenta de que mientras esté despierto, la pesadilla no podrá apoderarse de él. No obstante, no consigue mantener los ojos abiertos y vuelve al mundo de los aztecas, ahora para siempre.

Como resulta del resumen de las dos historias, ambas se desarrollan en espacios y tiempos completamente diferentes. La introducción y los momentos de vigilia en el hospital ocurren en un espacio que los lectores podemos relacionar fácilmente con nuestro propio mundo, ya que se habla de cosas como “hotel”, “calle Central”, “ministerios”, “enfermera”, “radiografía”, etc. En cambio, el moteca se encuentra en una selva y se mencionan cosas como “marismas”, “tembladerales”, “ciénagas”, etcétera.

El tiempo del accidente y del hospital parecen corresponder al tiempo lineal, "real". Hay varias alusiones al transcurso del tiempo:

[...] eran las nueve menos diez (p. 131, r. 4-5).

Abrió los ojos y era de tarde, con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala (p. 134, r. 110-111).

El moteca, en cambio, no está dentro de un tiempo lineal. En cada fragmento que se nos presenta es de noche y aunque piensa que

Tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez (p. 135, r. 152-153),

nunca, en efecto, amanece.

El moteca está dentro del tiempo de la guerra florida que

[...] había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches (p. 135, r. 163-164),

o sea, dentro del tiempo sagrado, que no es lineal, sino cíclico. Los guerreros tienen la misión cósmica de capturar enemigos y sacrificarlos a los dioses: solamente con la sangre y el corazón del hombre puede alimentarse a los dioses y garantizarse la continuidad del mundo y de la vida. De ahí que esa misión y ese tiempo sagrado nunca terminen, puesto que el continuo retorno del día y de la noche y el cambio de las estaciones tienen que repetirse (y se repiten) eternamente, lo que se compagina con el epígrafe: "Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida", cuyos verbos en imperfecto reflejan el carácter cíclico, el eterno retorno del/al tiempo sagrado del moteca.

Reflejando este ciclo que se repite, se nos presentan alternativamente los fragmentos del hospital y del mundo de los aztecas. Cada salto resulta en un nuevo párrafo, pero al final del cuento, cuando el protagonista hace un último esfuerzo para no dormirse, la transición se da en la misma oración:

Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca (p. 138, r. 284-288).

Las transiciones al mundo del moteca se producen a través de los sentidos, sobre todo a través del olfato¹⁵. Del motociclista llegado al hospital el narrador nos dice:

Pero lo tuvieron largo rato en una pieza con olor a hospital (p. 132, r. 58-59).

Poco después se da el primer salto en el espacio y en el tiempo, y se lee:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano (p. 133, r. 74-75).

Pero el olor cesó y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche (p. 133, r. 77-79).

“Huele a guerra”, pensó (p. 133, r. 88).

Este fragmento termina con otra referencia al olor, y se produce la transición al hospital. Allí le dan una taza de caldo que huele a puerro, apio y perejil, y este olor lo lleva otra vez al mundo moteca:

El olor a guerra era insoportable (p. 135, r. 175-176).

De nuevo despierto, es la frescura del agua que lo lleva al sueño y se transforma en un

[...] olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones (p. 136/137, r. 221-222).

En el mismo fragmento se habla del “olor a antorchas” y de que “olería el aire libre”.

Cuando al final el protagonista trata de quedarse despierto, el texto dice:

Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía la muerte (p. 139, r. 303-305).

¹⁵ Cf. ZUNILDA GERTEL, “«La noche boca arriba», disyunción de la identidad”, en PEDRO LASTRA (ed.), *Julio Cortázar (el escritor y la crítica)*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 286-319 y 291, 293.

—Se trata, pues, de sensaciones internas al enfermo, que éste experimenta como placenteras en el hospital, pero que se transforman en su conciencia para reaparecer en el sueño como terribles y amenazantes.

Las transiciones al mundo del hospital, en cambio, parecen deberse a intervenciones externas, por ejemplo, a observaciones de otros pacientes, que al decir algo despiertan al protagonista¹⁶. Así es como después del primer fragmento del sueño leemos:

—Se va a caer de la cama —dijo el enfermo de al lado—. No brinque tanto, amigazo (p. 134, r. 108-109).

La segunda vez ocurre lo mismo, pero es muy significativo que, en la última vuelta al hospital, no sea la voz de otro enfermo lo que lo ha despertado; es él mismo que ha gritado (en el sueño o en la realidad moteca):

Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba. Pensó que debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados (p. 138, r. 271-274).

No queda nadie, pues, que pueda salvarlo y evitar que vuelva a pasar al otro mundo. Y, en efecto, vemos que no consigue quedarse despierto, y es llevado al sacrificio.

Como se observa, no hay comunicación directa entre los dos espacios y tiempos. Los dos mundos entran en contacto sólo a través del sueño y de la posición del personaje, boca arriba: el operado, de espaldas en la cama, reproduce al moteca capturado. El texto alude a esta coincidencia de la siguiente manera:

Como dormía de espaldas, no le sorprendió la posición en que volvía a reconocerse (p. 136, r. 220-221).

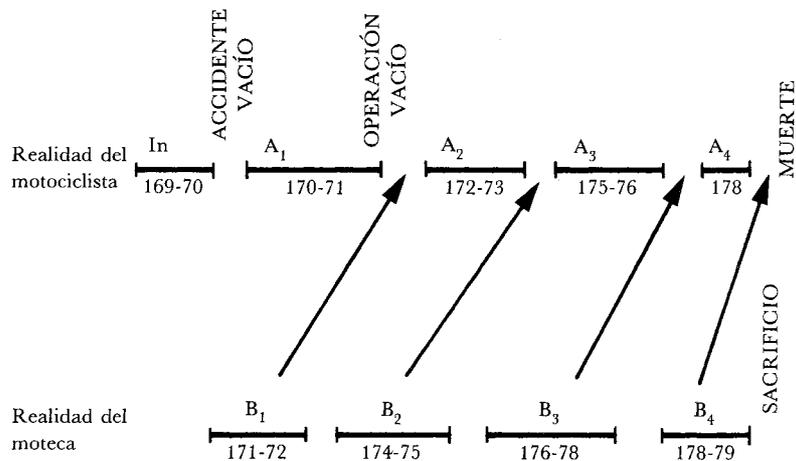
Pero, al igual que en el caso de las sensaciones (agradables para el operado, penosas para el moteca), esta posición, que alivia al motociclista, es anuncio de sacrificio y muerte para el moteca.

“LA NOCHE BOCA ARRIBA” POR DENTRO

Es evidente que el desdoblamiento en dos lugares (calle, hospital/ciénagas, teocalli), dos tiempos (siglo XX / siglo XV), y dos perso-

¹⁶ Cf. ZUNILDA GERTEL, art. cit., p. 293.

nalidades (motociclista / moteca) alternantes convierte a este cuento en ejemplo paradigmático del “pasaje”¹⁷, cuyo tema es la transmutación de una realidad en otra que le es, a la vez, análoga y complementaria. En la figura 2 indicamos la alternación de las dos “realidades” tal como la esquematiza Gertel¹⁸:



2. Esquematización de LNBA según Gertel

Tanto Campra¹⁹ como Gertel²⁰ listan y organizan simétricamente numerosas “correspondencias” entre las dos realidades²¹. Tales correspondencias contribuyen a que el lector identifique las dos realidades como una sola y llegue a la conclusión de que en efecto todo fue un sueño, pero no (como creía al principio) del motociclista, sino desgraciadamente del moteca, que así “mata”

¹⁷ Cf. el magistral análisis de ROSALBA CAMPRA, *La realtà e il suo anagrama*, Giardini, Pisa, 1978, de este modelo en diez cuentos de Cortázar. Señala que para la edición italiana de *Bestiario* Cortázar dividió sus cuentos en *ritos, juegos y pasajes* (p. 10, nota 3).

¹⁸ ZUNILDA GERTEL, art. cit., p. 289.

¹⁹ ROSALBA CAMPRA, *op. cit.*, pp. 35, 38, 42, 49-50, 64-65 y sobre todo 87-89, 127.

²⁰ ZUNILDA GERTEL, art. cit., pp. 307 (nota 23), 309.

²¹ La obra de R. Compra llegó a nuestro conocimiento una vez concluido el trabajo ya citado de DORINE NIEUWENHUIJSEN. Es interesante señalar que las correspondencias destacadas por Campra no siempre coinciden con las de Gertel; cf. ROSALBA CAMPRA, *op. cit.*, p. 87: “[...] una *calle larga*, bordeada de árboles” (p. 131); “[...] cuidando de no apartarse de la *estrecha calzada*” (p. 133); “[...] la *penumbra tibia de la sala* le pareció *deliciosa*” (p. 136); “[...] la *oscuridad del chaparral* desconocido se le hacía *insoportable*” (p. 135); “[...]”

a su *alter ego*²². Curiosamente, ni Gertel ni Campra señalan la identificación verbal del motociclista con el moteca (vocablo al parecer inventado por Cortázar, ya que fuera de LNBA no hemos hallado ninguna referencia a tal tribu), ni reparan en el ciclismo del motociclista. Como veremos luego, es en esto, aún más que en el “pasaje” mismo, donde radica la verdadera fuerza del cuento.

En la figura 3 presentamos nuestra primera aproximación a la estructura (binaria) del cuento. Al contrario de Gertel la representamos verticalmente, porque el tiempo del moteca no es lineal, y porque en el texto leemos: “Ahora volvía a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo” (p. 136, r. 214-215), o sea que para el narrador la transición de realidad a sueño, que se repite varias veces y que al final se hace definitiva, resulta ser un proceso cíclico hacia abajo —como corresponde en un relato de “pasaje”, en el que la faz negativa impone su destino a la otra.

Pero en LNBA hay mucho más que un simple desdoblamiento. El desdoblamiento mismo se desdobra: al releer el cuento advertimos que, además de la estructura binaria conformada por la alternación de fragmentos de sueño y realidad, el texto *también* presenta muchas correspondencias que asocian dos líneas diagéticas. Comenzamos por dar algunos ejemplos:

[...] la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada [...]. Frenó con el pie y la mano, desviándose a la izquierda (p. 131, r. 21-24).

[...] ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie (p. 133, r. 75-77).

[...] y cuando lo alzaron gritó, porque no podía soportar la presión en el brazo derecho (p. 132, r. 28-30).

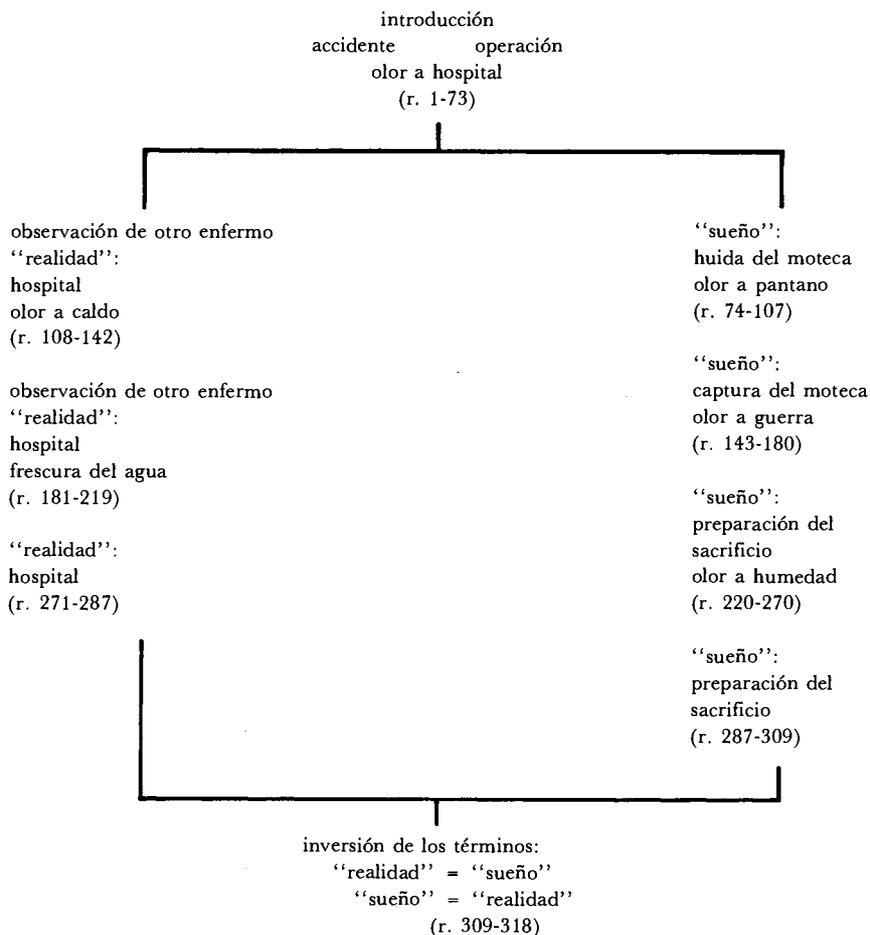
estaba *inmóvil en la cama*” (p. 139); “Estaba *estaqueado en el suelo*” (p. 137); “[...] *alto cielo raso dulce*” (p. 138); “[...] *a un metro del techo de roca viva*” (p. 137). ZUNILDA GERTEL, art. cit., p. 307, nota 23: “[...] y lo subieron a una *camilla blanda* donde pudo tenderse a gusto” (p. 132). “Estaba *estaqueado en el suelo, en un piso de lajas helado y húmedo*” (p. 137). “[...] el verdadero paseo: una *calle larga bordeada de árboles*” (p. 131); “[...] aunque arriba el cielo cruzado de *copas de árboles* era menos negro que el resto” (p. 135).

²² De igual manera en “El otro cielo” (*Todos los fuegos el fuego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pp. 167-197) el protagonista queda definitivamente exiliado de París después de la muerte de su *alter ego*, “el sudamericano”.

Su brazo derecho, el más fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y tuvo que ceder (p. 137, r. 247-248).

El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha (p. 133, r. 70-72).

[. . .] y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano (p. 139, r. 305-307).



3. LNBA: estructura externa

Estas correspondencias se dan entre la "introducción" y la historia del moteca. Las cosas que le pasan al motociclista se re-

flejan en lo acontecido con el moteca (o viceversa): el trayecto del motociclista antes del accidente corresponde a la huida del moteca, la caída del motociclista corresponde a la captura del moteca, la farmacia y el hospital corresponden al teocalli azteca, y, finalmente, la operación es el paralelo del sacrificio final. El mismo narrador alude a estas correspondencias cuando dice, al final del cuento:

En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba (p. 139, r. 314-317).

El reconocimiento de este paralelo nos obliga a revisar el esquema de la figura 3, ya que en éste falta la correspondencia entre la introducción al cuento y el sueño del moteca.

En efecto: lo que conforma la estructura del cuento es un *doble* juego de correspondencias binarias:

a) por un lado está la alternancia de las dos historias del motociclista operado y del moteca, o sea, una correspondencia entre pasajes que corren juntos en el tiempo narrativo, pero que son independientes en cuanto a sus líneas diegéticas;

b) por el otro lado tenemos la "introducción" (el accidente del motociclista) y la captura del moteca: estos episodios están separados en el tiempo de la narración, pero en cambio se corresponden exactamente en sus líneas diegéticas, y quizá también en tiempo "real" (desde la salida de la casa, hasta la operación, bien puede haber transcurrido el mismo número de horas que durante la huida en las marismas, la captura y el sacrificio²³).

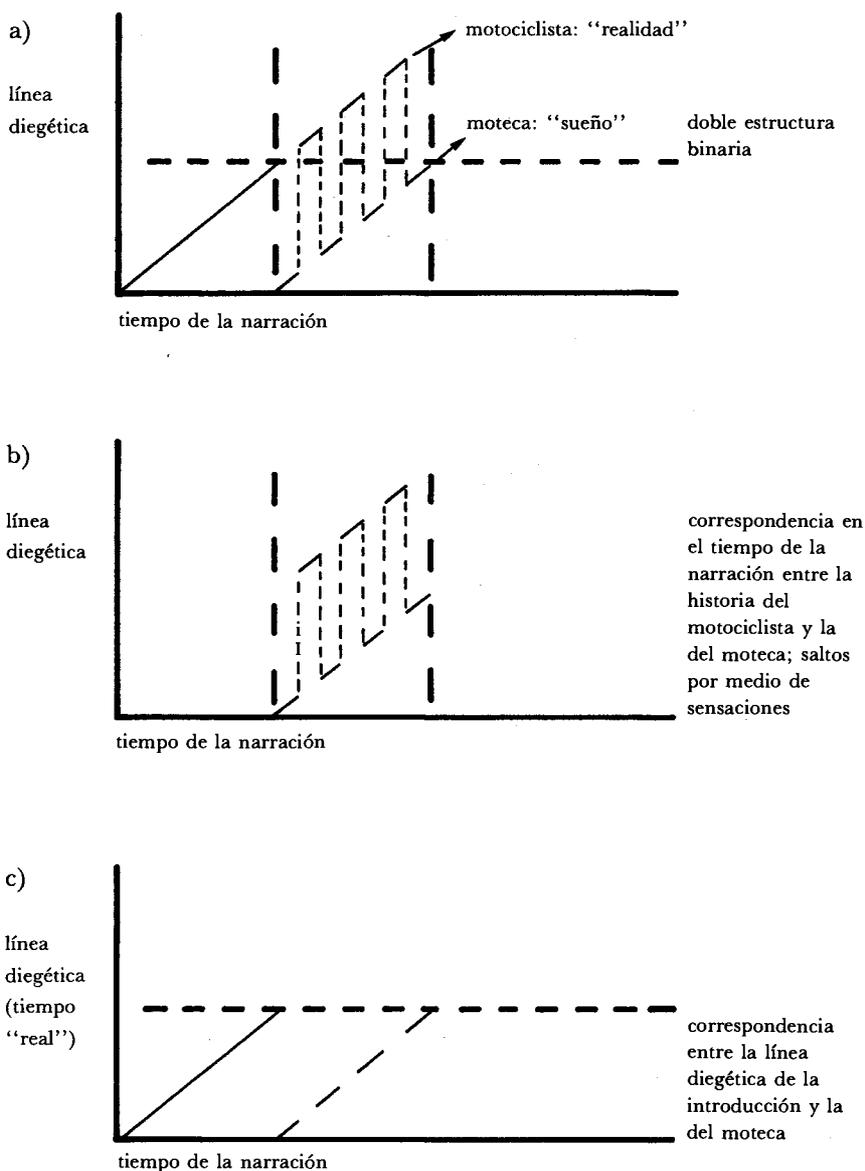
Esta doble correspondencia dentro del cuento emerge tanto en un rasgo de la expresión₁ como de un hecho del contenido₁: en el texto aparece un espacio en blanco (un *hueco*) antes de que comiencen las historias alternantes del motociclista que sueña y del moteca²⁴; el sueño del moteca está estrictamente limitado a la realidad pre-operatoria²⁵.

²³ Obsérvese que para la estancia del operado en el hospital no hay realmente ninguna indicación de tiempo preciso, como correctamente lo señala GERTEL (art. cit., pp. 300-301), quien, sin embargo, no repara en lo significativo de este hecho.

²⁴ Ni Gertel ni Campra aluden a este espacio, ni reparan en el lugar central que ocupa en la estructura del cuento.

²⁵ CAMPRA está en error al presentar la estancia en el hospital como "sueño" del moteca (*op. cit.*, p. 65).

La figura 4 representa los dos tipos de correspondencia: el eje horizontal del gráfico representa el tiempo de la narración, mientras que el vertical es el "tiempo real", en el que transcurren las líneas diegéticas (las dos historias) paralelas del cuento.



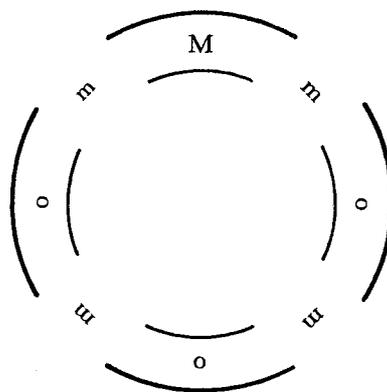
EL MUNDO PATAS ARRIBA

Ahora bien: la identificación del moteca con el motociclista nos obliga (por la lógica misma de la correspondencia) a admitir la muerte de este último, y a ubicarla en el momento preciso de la operación. Es esto lo que sugiere la correspondencia más obvia y más dramática del cuento:

El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha (p. 133, r. 70-72).

[...] y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano (p. 139, r. 305-307).

Pero si hacemos esta identificación, debemos volver a diagramar la relación entre el doble juego de correspondencias; lo intentamos en la figura 5.



M = motociclista
m = moteca
o = operado

5. LNBA: estructura cíclica

El motociclista y el operado son, evidentemente, el mismo individuo: comparten una misma identidad, por ello los simbolizamos como franjas que llevan letras identificatorias. El operado sueña intermitentemente con el moteca: por eso "o" alterna con "m". El moteca y el motociclista están en relación, porque el primero sueña ser el segundo, se identifican en la raíz léxica que los nom-

bra (m, M), actúan y se mueven en el espacio, y —lo fundamental— padecen la misma muerte.

Pero ahora nos hallamos ante un dilema (in)soluble: ¿cuál, exactamente, es el estatus del operado? ¿Realidad o sueño²⁶? Si el operado “existiese” de veras, el motociclista no habría muerto, y LNBA no narraría más que una coincidencia curiosa a través del tiempo. Nada impediría que el operado se curase de la fiebre y se despertase la mañana siguiente (en la próxima página del cuento, que por algún motivo Cortázar habría dejado de escribir). Todo terminaría bien, y con un suspiro de alivio diríamos: “no fue más que una pesadilla”.

Pero no: fue verdad. Justamente por ser tan imposible, LNBA tiene que haber sido cierto. El sueño del operado es demasiado angustiante para que el moteca no imponga su muerte a través de los siglos. Lo dice el final del cuento:

En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras (p. 139, r. 314-317).

Por lo tanto, nunca hubo “de veras” un motociclista operado.

Pero el operado tampoco existe como sueño: porque si el moteca es el sueño del operado, y el motociclista es el sueño del moteca, el operado no es soñado por nadie. El operado, entonces, no es más que *lo que podría haber sido*²⁷. Podría haber llegado a ser si no fuera que, al soñar con el moteca, le permitió a éste una invasión en el destino del motociclista. El operado es un hueco, una bifurcación del tiempo que se auto-elimina.

²⁶ Esta indeterminación del contenido halla su contrapartida expresiva en la ambigüedad verbal tan característica de Cortázar (*ibid.*, p. 93), y de la que damos un ejemplo: “no me miraría [Hélène] en los ojos para decir verdaderamente alguna palabra que llegara como desde un largo viaje entre helechos Hélène, lagos Hélène, colinas Hélène, una palabra que no se basara en los biombos del día que acabábamos de vivir, en el hombre que había muerto en la clínica, en la muñeca que le había enviado Tell, coartadas que el tiempo y las cosas iban inventando para no *hablar* nunca de ella, para no ser Hélène cuando estaba con nosotros” (62, *modelo para armar*, Sudamericana, Buenos Aires, 1972, p. 162). Aquí la imprecisión del infinitivo *hablar* permite pasar de la impersonalidad del tiempo y las cosas a quien (Hélène) está detrás de esas coartadas.

²⁷ Cf. JULIO CORTÁZAR y ANA MARÍA BARRENECHEA, *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1983, p. 74: “*El doppelgänger* [...] Todo lo que *podría ser*”.

No queda duda: el operado no es un sueño. Es *el* sueño, la pseudo-realidad, la que esperamos, la que nunca llegó a ser. Justamente por eso es que en la descripción de la estancia en el hospital abundan las referencias a la paz, al bienestar y a la seguridad:

- [...] saboreaba el placer (p. 134, r. 118).
- [...] taza de maravilloso caldo (p. 134, r. 133).
- Un trocito de pan, más precioso que todo un banquete (p. 134, r. 134-135).
- El brazo no le dolía nada (p. 134, r. 136).
- [...] suspiró de felicidad, abandonándose (p. 134, r. 142).
- [...] la penumbra tibia le pareció deliciosa (p. 136, r. 184-185).
- [...] como un ojo protector (p. 136, r. 186-187).
- Todo era grato y seguro (p. 136, r. 188).
- [...] las poleas que tan cómodamente se lo sostenían en el aire (p. 136, r. 191-192).
- Bebió del gollete, golosamente (p. 136, r. 193).
- La ceja le dolía apenas (p. 136, r. 196).
- La almohada era tan blanda (p. 136, r. 215).
- [...] al alto cielo raso dulce (p. 138, r. 271-272).
- [...] a la sombra blanda (p. 138, r. 272).
- [...] gozando a la vez del saber que [...] la vigilia lo protegía (p. 138, r. 280-281).
- [...] con el buen sueño profundo (p. 138, r. 282).

Son estas alusiones a la paz, el descanso y el abandono las que tientan al lector a creer en la posible realidad del operado —pese a la advertencia explícita:

Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas (p. 136, r. 199-207).

Ahora sabemos, también, exactamente qué es ese hueco²⁸ y dónde está: es la toma de posesión del destino del motociclista por el moteca, que alguna vez soñó que

²⁸ Las alusiones a tales huecos o puntos débiles en el tiempo/realidad (a través de los cuales ocurren los pasajes) son constantes en la obra de Cortázar.

[. . .] había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas (p. 139, r. 311-314).

A este hueco esencial en el plano de contenido₁ corresponde en la expresión₁ el espacio en blanco, hueco por el que se cuele, en el texto mismo, la doble correspondencia binaria que constituye la estructura del relato. Resulta obvio, ahora, el “significado” del espacio en blanco que precede al “sueño” del operado: aquí es donde, cíclicamente, a la vez termina y comienza la verdadera historia, el via crucis del moteca²⁹. Y también, finalmente, sabemos cuántos “personajes” hay en LNBA: no tres —el operado no cuenta— ni siquiera dos: el moto-ciclista no es sino ciclo (del) moteca.

Citamos algunas: “Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra. Digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía” (“El otro cielo”, *Todos los fuegos el fuego*, pp. 167-197; p. 167). “Pero como toro triste hay que agachar la cabeza, del centro del ladrillo de cristal empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros, inasible como el picador tan cerca del toro” (*Historias de cronopios y de famas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976, p. 10). “De sólo una cosa podía estar seguro: de ese hueco en el rumor gastronómico del restaurante Polidor en el que un espejo de espacio y un espejo de tiempo habían coincidido en un punto de insoponible y fugacísima realidad antes de dejarme otra vez a solas con tanta inteligencia, con tanto antes y atrás y delante y después” (62, *modelo para armar*, p. 30). “Un día meto un dedo en la costumbre y es increíble cómo el dedo se hunde en la costumbre y asoma por el otro lado, parece que voy a llegar por fin a la última casilla y de golpe una mujer se ahoga, ponele, o me da un ataque, un ataque de piedad al divino botón” (*Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973, p. 400). “Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo” (“El perseguidor”, *Ceremonias*, pp. 216-270; 243). “PEQUEÑA HISTORIA TENDIENTE A ILUSTRAR LO PRECARIO DE LA ESTABILIDAD DENTRO DE LA CUAL CREEMOS EXISTIR, O SEA QUE LAS LEYES PODRÍAN CEDER TERRENO A LAS EXCEPCIONES, AZARES O IMPROBABILIDADES, Y AHÍ TE QUIERO VER” (*Historias de cronopios y de famas*, p. 64).

²⁹ Paradójicamente el cuento sólo puede terminar aquí si no termina aquí: la “invasión” del motociclista por el moteca exige que se relate la experiencia del operado, quien queda eliminado por la misma invasión.

LA MORALEJA

Este juego malabar con tres avatares, dos sueños y una pseudo-realidad, induce en el lector una profunda desazón. No coincidimos con Campra³⁰, según quien las inversiones que caracterizan los cuentos de “pasaje” *siempre* restablecen un equilibrio, aclarando³¹:

Il passaggio si produce sempre per una sostituzione, non per soppressione o introduzione di un elemento nuovo né per un mutamento derivato dall'interazione delle componenti del sottoinsieme. In ultima istanza, questi racconti consacrano l'immobilità, o perché si mette in rilievo solo la reiterazione degli schemi, o perché il mutamento mantiene comunque inalterato l'equilibrio del sistema

para concluir que

La lettura che vede questi racconti come un esorcizzare l'impossibilità di essere altro, è contraddetta dagli stessi racconti anche nel prospettivismo che distingue la modificazione. [...] Il passaggio dei predicati risulta una privazione e non un allargamento dell'esperienza. Si passa dalla libertà, dalle certezze acquisite, dai sicuri modelli di vita, dalla felicità —o almeno dall'inconsapevolezza— all'imprigionamento, al dolore come qualcosa di inevitabile, in una parola alla distruzione.

Esta conclusión se sigue naturalmente de la visión que tiene Campra de los relatos de “pasaje” —entre ellos LNBA— como estructuras simétricas y cerradas.

No compartimos ese juicio: dichas estructuras son cerradas, puesto que los hombres son mortales, pero también están abiertas, como son infinitos los hombres a la manera de un anillo de Moebius. La doble correspondencia binaria no sugiere sólo escepticismo, entonces: también alienta en ella una actitud de esperanza y porosidad receptiva, único escape del confinamiento de la vida tapioca³². No es por casualidad que en “Anillo de Moe-

³⁰ ROSALBA CAMPRA, *op. cit.*, pp. 76-77.

³¹ *Ibid.*, p. 78.

³² Cf. “Si yo pudiera solamente vivir como en esos momentos, o como cuando estoy tocando y también el tiempo cambia [...]. Te das cuenta de lo que podría pasar en un minuto y medio [...]. Entonces un hombre, no solamente yo sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de

bius'', uno de los últimos (y más sentidos) cuentos de Cortázar, la victoria sobre la vida tome la forma de revalorización de lo ocurrido desde la muerte misma. Cuentos como LNBA nos hacen intuir, entonces, que es sólo en la indeterminación de nuestras percepciones donde se esconde la libertad, y que el acceso a ella pasa a través de huecos en los que se deja parte de sí mismo³³.

RITORNELLO

De la descripción de la estructura del cuento hemos pasado, sin darnos cuenta casi, a alusiones sobre lo que percibimos como su sentido o "contenido₂". También está claro que este sentido de LNBA de algún modo se nos escapa de entre los dedos. Pero a esta altura del partido mayormente no importa que se nos escape. El hecho de que no sea precisable lo que "significa" LNBA no le resta sentido al cuento. Casi diríamos: todo lo contrario. La prueba de la significancia del relato está justamente en la fuerza con que se nos impone la estupenda coherencia de la expresión₂. La experiencia de esa coherencia ha sido, también ella, cíclica: leyendo y repensando el cuento hemos advertido más y más "coincidencias". Y el hecho de que tales coincidencias coincidan todas en apuntar en una misma dirección nos hace concluir que no son coincidencias, y nos ayuda a descubrir otras que refuerzan dicha interpretación, etcétera³⁴.

Ese reconocimiento de coherencia constituye la experiencia cognoscitiva que no sólo le da sentido al cuento sino que *es* el sentido del cuento. Después de leer LNBA "sabemos" más: pero de la manera en que se sabe algo por haberlo vivido. Cortázar no nos ha dicho nada en LNBA, pero sí nos ha hecho vivir mucho³⁵. El

años, si encontráramos la manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana" ("El perseguidor", *Ceremonias*, p. 227).

³³ "Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. Envidio todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado" ("El perseguidor", *Ceremonias*, p. 234).

³⁴ En esto la "interpretación" de una obra literaria no sólo no difiere en nada de la interpretación de cualquier texto "normal", sino que incluso puede verse como paradigmática y de considerable interés psicolingüístico.

³⁵ Lo vivido (la experiencia adquirida) es sentido como verdadero pese a

valor de una obra está, entonces, en la variedad e intensidad de las vivencias que induce en sus lectores. No por nada exigía Cortázar lectores “cómplices”³⁶ que contribuyesen, ellos también, a la creación de nueva vida.

Queda claro y comprobado, ahora, que (y de qué modo) lingüística y literatura constituyen quehaceres fundamentalmente distintos, y ni siquiera complementarios. No podría hacerse lingüística si no hubiese un acuerdo (al menos parcial) intersubjetivo sobre el núcleo proposicional de la comunicación. Pero no habría literatura —o lo analizado no sería arte— si lo transmitido fuese explicitable³⁷.

De lo dicho podría seguirse otra conclusión más o menos paradójica que (necesariamente) concluiría con nuestro ensayo. Si es correcto el razonamiento que vamos llevando, según el cual el sentido de una obra no es más (y nada menos) que el tipo de vivencia ordenada que inspira en su lector, la función de la crítica literaria parecería reducirse a la facilitación de una vivencia. Se “interpretaría” la obra para lectores a quienes debe suponerse incapaces de leerla (mejor dicho: vivirla) por sí mismos. Pero es precario, por no decir menos que nulo, el valor de una pseudo-vivencia, de una experiencia vicaria, de una emoción prestada: interferiría con la experiencia (genuina, al menos) que el lector habría tenido confrontándose, por sí mismo, con la obra misma.

No es ese tipo de facilitación lo que hemos perseguido en este ensayo. Aquí hemos tratado de explicitar algo que hemos advertido en LNBA, o sea, las características del texto que coherentemente lo articulan como expresión₂, y que por eso mismo han evocado en nosotras ciertas experiencias emotivas (contenido₂). Ni podemos (ni queremos) evocar en nadie la emoción que él habría experimentado si hubiese visto, por su cuenta, lo que (vi)vimos nosotras.

¿Cuál es el estatus de este ensayo, entonces? Quizá semejante al del operado en LNBA. Creemos que, como Marino, hemos agredado una cosa más al mundo, algo que tiene que ver con

—quizá, justamente, por— ser “imposible”. Lo reconocemos como “verdad”, porque no es ni caótico ni arbitrario, como parece serlo la mayoría de las experiencias “reales” que constituyen nuestra existencia normal. Así como la crítica literaria suele traer una interpretación (facilitamiento) de la experiencia artística, la literatura nos facilita la experiencia misma.

³⁶ *Rayuela*, p. 452.

³⁷ DAN SPERBER, *Le savoir des anthropologues*, Hermann, Paris, 1982, p. 73.

LNBA como tema, pero que de ningún modo deriva su valor del valor de dicho texto.

Si este ensayo tiene algún sentido, es sólo el que tiene cualquier intento de conocimiento "explicitable", o sea, la invención (en sentido tanto contemporáneo como etimológico) de un objeto ideal. Cualquier mérito que pueda tener el estudio radica exclusivamente en la simplicidad con que demuestra la riqueza de las relaciones que descubre en su objeto³⁸.

Esperamos que esta fantasía sea válida, en el sentido de que corresponda a propiedades reales del objeto estudiado, pero, por ello, su interés no deja de ser muy restringido. Lo limitan no sólo la individualidad del objeto de estudio, sino más críticamente aún, el hecho fundamental de que el valor esencial de dicho objeto (el cuento LNBA) no consiste en algo explicitable: el objeto en sí se resiste a la esencia del método de análisis.

ÉRICA C. GARCÍA
DORINE NIEUWENHUIJSEN
Universidad de Leiden

³⁸ La diferencia entre este ensayo y la descripción de un objeto de estudio científico (como el hormiguero del jardín, o la estructura nominal "la noche boca arriba") está en el hecho fundamental de que hay muchos hormigueros y muchas frases nominales, por lo cual el conocimiento adquirido mediante el estudio de un ejemplar es generizable a otros. Nuestra fantasía en torno a LNBA no lo es, ni puede serlo: sólo hay una LNBA.

Nota: en nuestro número anterior (XXXVI, 1) por un lamentable error, en el artículo de Bernard Pottier aparece en la p. 3, línea 4, "objeto-verbo-objeto" en vez de "sujeto-verbo-objeto".