

ROBERTO HOZVEN V.

INTERPRETACION DE 'EL RIO', CUENTO DE JULIO CORTAZAR

INTRODUCCION

EL RIO, cuento de Julio Cortázar que forma parte de su libro *Final del Juego* aparecido en 1956, nos ha interesado porque condensa dos constantes expresivas de su narración: *una aprehensión del mundo por la vía analógica y simpática*¹ y *una vivencia a-temporal de su narrador*. Que esta a-temporalidad se resuelva luego en una temporalidad efectiva no niega la validez del trabajo, la corrobora. Sabemos que en sus últimas raíces la existencia humana siempre es temporal; considérese la afirmación anterior en calidad de previsor hasta no completar el desarrollo totalizado de la idea que la valida y justifica.

Creo que las dos constantes se dan en la totalidad de la obra de Cortázar, pero he escogido este breve relato por considerar que ambas constantes realizan en él su fusión más cumplida. "Lo bueno, si breve, dos veces bueno"

El desarrollo más amplio de esta doble intuición en un trabajo de mayor envergadura será una actividad que espero cumplir en futuro cercano.

PRESENTACION

A continuación transcribimos el relato *El Río* de Julio Cortázar, para proceder posteriormente a su interpretación.

¹Es decir, "esa relación no poco privilegiada, que permite sentir como próximos y conexos, elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos; sentir por ejemplo que

belleza (es igual) encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser". J. Cortázar. "Para una poética", *La Torre*, Nº 7, 1954. Puerto Rico.

EL RÍO²

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábanas y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo. Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua. Así una vez más, para dormir después con la cara empapada de un llanto estúpido, hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras.

Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincias, uno se pregunta si realmente 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. Pero ya vez, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los ojos entrecerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos de camión ridículo bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando

²Julio Cortázar. *Final del Juego*. Buenos Aires, Sudamericana, 5ª edición. 1966, págs. 19-22.

nos casamos, y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y de tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme.

Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente. Ahora resulta que duermes, que de cuando en cuando mueves una pierna que va cambiando el dibujo de la sábana, pareces enojada por alguna cosa, no demasiado enojada, es como un cansancio amargo, tus labios esbozan una mueca de desprecio, dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves, y creo que si no estuviera tan exasperado por tus falsas amenazas admitiría que eres otra vez hermosa, como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación o nuevo plazo, algo menos turbio que este amanecer donde empiezan a rodar los primeros carros y los gallos abominablemente desnudan su horrenda servidumbre. No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que yo resbalaba al olvido, y a lo mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí, probablemente en ningún momento te fuiste del cuarto, quizás un golpe de viento cerró la puerta, soñé que te habías ido mientras tú, creyéndome despierto, me gritabas tu amenaza desde los pies de la cama. No es por eso que te toco, en la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza. La sábana te cubre a medias, mis dedos empiezan a bajar por el terso dibujo de tu garganta, inclinándome respiro tu aliento que huele a noche y a jarabe, no sé cómo mis brazos te han enlazado, oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él, es preciso que me abandones la boca que jadea palabras sueltas, de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal. De la sábana que apenas te cubría alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y hora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos por sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para

volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo. Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial, sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle, rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.

INTERPRETACION

El cuento se inicia: "Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo..."; un narrador³ que en forma dubitativa se refiere al pasado de un hecho que vuelve a ocurrir en este presente. El instante escogido por él para deslizarnos en el pasado de ese ambiguo hecho es el de la duermevela:

"...una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo".

La causa de la elección es que así se eliminan "esos rotundos soñar y despertar que no querían decir nada, situarse más bien en esa zona donde otra vez se proponía la casa de la infancia"⁴. Otra causa que condiciona esta perspectiva incide en la técnica narrativa escogida: monólogo interior⁵.

Sabemos que su mayor inconveniente reside en que nos encierra en una subjetividad individual y pasa por alto el comercio con los

³Entendemos por narrador al sujeto o elemento que opera como intermediario entre el acontecimiento que se narra y el público a quien se narra. Usase en el mismo sentido la acepción hablante.

⁴Julio Cortázar. *Rayuela*, Buenos

Aires, Sudamericana, 5ª ed. 1967, pág. 555.

⁵Robert Humphrey. *Stream of consciousness in the modern novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954. pág. 127.

otros. La observación es viable a nuestro narrador sólo en principio, a saber:

a) Este monólogo se desarrolla mediante la participación de otra conciencia (mujer imaginaria), que está interiorizada por el hablante dentro de la propia. No se trata aquí del monólogo interior directo o indirecto, sino de un soliloquio que crece como un eco desde una conciencia reflexivo-refleja⁶. Luego, la objeción anterior no alcanza a este soliloquio, porque éste reproduce experiencias donde intervino otra conciencia que también se manifiesta reviviendo ambos el pasado en estrecha *colaboración conversacional*. Se trata de una dualidad en una unidad.

b) Debemos considerar el instante escogido por el narrador: la duermevela; paréntesis entre la vigilia y el sueño. La conciencia reflexivo-refleja del hablante narra desde los continuos desplazamientos a que está supeditada en este estado: a la vez segregadora de imágenes y cautiva de ellas mismas. El movimiento reflexivo-reflejo a través del cual la conciencia creará asomarse al universo intersubjetivo está facultado en su ilusión por la credibilidad de certeza que ofrecen las imágenes. (Todos hemos padecido estos estados de ilusión respecto de nuestras propias imágenes, revivamos esos fugaces momentos del alba en que desde el naufragio del sueño ascendemos a la superficie de la vigilia).

Por estos dos motivos dicha objeción no es pertinente para este narrador. Por las mismas causas nos parece acertado el término propuesto por Humphrey en la nota citada, soliloquio. Efectivamente el soliloquio es la técnica que más se adecúa al procedimiento narrativo del hablante:

- i Interiorización de otra conciencia,
- ii corroboración de lo anterior por el continuo uso que hace de la segunda persona,
- iii con este "tuteo coloquial" hace gala de una libertad que nos da y que nos toma, que nos compromete afectivamente con lo narrado además de reflejar sobre su propio discurso al

⁶O sea, desde una conciencia que pone como su objeto propio a la conciencia refleja. Esa conciencia que se constituye espontáneamente como reflexivo y a la vez refleja; que no implica *conocimiento de sí* porque es conciencia no-posicional

de sí misma, pero sí conciencia posicional de objeto, en cuanto toda conciencia siempre es conciencia de algo. Para una comprensión más detallada, ver: J. P. Sartre. *El Ser y la Nada*. Baires, Losada, 1966, pág. 18 y ss.

situarse en un nivel ligeramente desplazado de lo que sería una primera persona. Se convierte en espectador de su propia vida al desdoblarse como conciencia. Después de todo es una de las maneras que tenemos para hablarnos a nosotros mismos.

- iiii El relato está actualizado en un presente grávido de pasado, en un presente que se vuelca hacia el pasado por el esfuerzo continuo que le exige la conciencia reflexivo-refleja del hablante.

"Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincias, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos".
Frag. 2

Así, estamos en presencia de un pasado re-actualizándose. El soliloquio se realiza en vistas a un pasado, es un *raconto* desde un presente —duermevela— que no nos prepara para la acción (a la manera del conocido monólogo hamletiano), sino que se torna acción en cuanto retrocede al pasado. Esta propiedad del soliloquio (retornar sobre) acusa un predominio del *éxtasis* temporal pasado; dicho con el término que lo pensó el maestro de Friburgo, y que posee la incuestionable ventaja de concebir los tres momentos del tiempo (pasado, presente, futuro) como duraciones temporales en que nuestro propio ser se concreta, donde nuestra conciencia se hace tiempo en el movimiento mismo que la hace conciencia; de modo que el tiempo no se desarrolla por anexiones de partes sucesivas o yuxtapuestas ni tampoco es exterior a las cosas mismas.

El orden cronológico del tiempo se trastrueca por el orden de una temporalidad subjetiva, que proyecta su pasado, que lo hace existir en esa duermevela donde el hablante plasma sus imágenes como *inmediatamente constituidas pero no percibidas*:

"Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o si todavía andas por los muelles mirando el agua, y *además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche...*"*.
Frag. 3

*El subrayado es nuestro.

MODO Y ACTITUD⁷

Decimos *inmediatamente constituidas* porque el hablante plasma su pasado en común con la mujer por medio del recuento de todos los actos desagradables que ella le manifiesta:

—“... esa manera de andar golpeando las puertas...”

—“... tus amenazas...”

—“... tus chantajes repugnantes...”

—“... tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos...”

Y agregamos *pero no percibidas*, puesto que el recuento no le solicita una atención perceptiva inmediata. El narrador nunca percibe, sólo imagina, y nos relata sus objetividades bajo este modo: el imaginado⁸. Todo transcurre en su interioridad. Este modo está fijado a través de un muy particular tipo de conciencia imaginaria: la hipnagógica⁹. Vemos, por consiguiente, que el instante escogido

⁷Modo, es la especial relación que guardan o mantienen los elementos de la obra entre sí. Narrador, mundo narrado y público. Actitud viene a significar, en cuanto a su contenido, la postura síquica (en el más amplio sentido de la palabra) desde la que se habla; formalmente, significa la unidad de esa postura; y funcionalmente, la propiedad y, si no nos repugna la palabra, el artificio propio de tal postura. Así, pues, todo análisis descubre una actitud. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 3ª ed. 1961, pág. 388.

⁸Este modo imaginado coincide plenamente, en el estrato mimético, con ese discurso del narrador que la obra de Martínez Bonati (*La estructura de la obra literaria*. Stgo. Chile). Edit. Universitaria, 1960, págs. 57 a 60) denomina *enajenado en su objeto*.

El discurso de nuestro narrador

es tan íntegramente imaginativo que no encontraremos en él estratos propiamente lingüísticos, sino discursos que se mimetizan inmediatamente en mundo, sea en mundo de narrador (cuando el narrador habla sobre sí mismo) o en mundo objetivado (todo lo que el narrador nos dice del mundo; en nuestro narrador, todo lo que se refiera a la mujer imaginaria).

⁹La mejor descripción psicológica y fenomenológica la encontramos en un texto de Sartre (*Lo imaginario*, psicología fenomenológica de la imaginación. Buenos Aires, Losada, 1964. págs. 54 y ss.). “El estado hipnagógico es una forma temporal que desarrolla sus estructuras durante el período que L’Hermitte llama ‘el adormecimiento’”. El estado hipnagógico está precedido por notables alteraciones de la sensibilidad y la motricidad. Es evidente que las visiones hipnagógicas son imágenes... pero en general esta

por el narrador, la duermevela, está ínsito dentro del modo imaginante y de una actitud hipnagógica. Actitud que consiste en ese proceso en que las imágenes se alternan con los recuerdos y producen percepciones engañosas, en que los acontecimientos son revividos como nuestros y no nuestros, como constituyéndose en este mismo momento y disgregándose más tarde como ficticios. Recordemos nuestros propios estados de duermevela, suspendidos entre lo creíble y lo increíble, en que los acontecimientos están proyectados dentro de una bóveda de silencio que se vuelca sobre ellos mismos y los hace aparecer absurdos a la conciencia reflexiva. La conciencia se encuentra desvinculada de la trama de sucesos cotidianos y dentro de su cámara de vacío se propone objetividades recurrentes que, en el caso de nuestro narrador, aparecen subjetivadas y *bajo el imperativo de la mujer-mental* (imaginaria), cuya imagen está escorzada por los actos negativos y desagradables que la forman.

Así, el modo imaginativo y la actitud hipnagógica a través de la atmósfera ambigua que segregan, permiten la manifestación de esa afectividad difuminada con que *sentimos* a los objetos, aparte del espesor concreto con que se presentan. Diremos que facultan y propician una aprehensión analógica del mundo (aprehensión que se rige más por la semejanza que por la lógica, más por la *sympathia* que por la razón), al difuminar contornos y tamizar percepciones advertimos una voluntad de desintegración que ansía explicarse un acontecimiento desde *el descoyuntamiento de su continuum*. Las imágenes con que el hablante nos revive su experiencia están transidas de honda afectividad: "esa manera de andar; las escenas patéticas *untadas* —el subrayado es nuestro— de lágrimas; los adjetivos y los recuentos". Ese mismo "untamiento" nos entrega la escena patética con una densa viscosidad que enmarca muy bien dentro de la ambigüedad misma de la actitud.

imagen no se hace entre los demás objetos, su fondo es vago. Además se le conceden características de objetividad, de claridad, de independencia, de riqueza, de exterioridad que nunca posee la imagen y que ordinariamente son lo propio de la percepción. La imagen hipnagógica se mantiene en el terreno de la cuasi-observación.

Los fenómenos hipnagógicos no son contemplados por la conciencia: *son de la conciencia*.

El estado hipnagógico es artificial. "Es el sueño que no se puede formar". Las imágenes hipnagógicas aparecen con cierta nerviosidad, con cierta resistencia al adormecimiento, como otros tantos detenidos deslizamientos hacia el sueño.

La conciencia actúa libremente respecto a la intención con que animará ese corro de sombras; pero, una vez que las haya plasmado se enajenará en ellas y su primitiva libertad devendrá en fascinación. De este modo su elección, originariamente libre, quedará enmarcada en las características propias de la hipnagogia. Su conciencia —la del narrador— se creará libre dentro de su prisión de modorra y somnolencia, no asomará a la cotidianidad de la vigilia a menos que un estímulo proveniente de ella la obligue a actuar. La ruptura del encanto consentido sobrevendrá más adelante... cuando el hablante esté obligado a plantearse *en el tiempo*. Atendamos a las indecisiones que acumula el narrador sumido en esta particular ambigüedad:

“porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua”.

Frag. 4

El hablante acumula oposiciones en forme indiferenciada:
 “porque te habías ido diciendo / “has tenido miedo”
 alguna cosa / “has renunciado”
 y mediando entre ambas proposiciones el nexa “o sea...”

Para él la ausencia de la mujer (“te habías ido...”) se conjuga con su inmediata presencia (“y de golpe estás ahí...”), oposiciones unidas con un nexa conjuntivo con valor de correspondencia. El nexa pone en subordinación de continuidad a dos oraciones que expresan ideas opuestas: la primera “que te ibas a ahogar en el Sena” (ausencia) más las subordinadas “has tenido miedo, has renunciado” (presencia); luego, el nexa conjuntivo establece sintácticamente una consecución de la acción, que está negada semánticamente —imposibilidad de que la mujer se encuentre físicamente en dos lugares a la vez—. Efectivamente, si la mujer salió de la pieza para ir a ahogarse al Sena es imposible que esté a su lado, niega la sintaxis desde la significación, no se explica la presencia de este nexa con valor de correspondencia, necesitamos de un nexa con valor adversativo o negativo. Lo que sucede es que el hablante prescinde de establecer una concordancia sintáctico-semántica porque él narra desde una concepción mágico-simpática del mundo.

Además, el nexa con valor de correspondencia desborda con su

significación consecutiva a todos los sintagmas que le siguen: "has tenido miedo" - "has renunciado" - "y de golpe estás ahí" - "te mueves ondulando". Todos ellos corroboran lo dicho antes: el hablante narra desde una visión simpática que religa los opuestos y los aglutina en una misma unidad afectiva, *el miedo de que su mujer-mental se hubiese ahogado*. Por consiguiente, mediante el nexo consecutivo "o sea" se elimina la disyuntiva lógica (y sintáctica) de tener que escoger por la ausencia o la presencia, y todo lo resuelve el narrador en una unidad expresiva que afirma una sola posibilidad: miedo de que su mujer se hubiese ahogado. Todos los discursos racionales con que pretende objetivarse lo sucedido se invalidan frente a su miedo. Es este el que perdura como motivo único.

Veamos cómo esta unidad medrosa del nexo consecutivo aparece en la oración compuesta que sigue:

"y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño,..."

Frag. 5

La significación del nexo alcanza a esta oración coordinada; "y te mueves ondulando" lo interpretaremos con el sentido que se nos ha insinuado desde las primeras líneas: muerte ("ondula en el río"). Pero, acto seguido denegamos esta conclusión cuando adviene la segunda parte de la oración subordinada "como si algo trabajara suavemente en tu sueño", que nos sorprende con su contenido onírico. Nuevamente el narrador aprehendió las oposiciones como re-ligadas y aglutinadas desde su centro. La mujer-mental se nos entrega desde el río y desde el interior de la pieza. La sucesividad narrativa obedece al ser interno de la mujer que se nos entrega, ella vacila desde *un sueño en que es soñada* a la forma en que es actualizada: ni percepción ni imagen. Al ser tanto una como otra anula su presencia y queda suspendida en esos niveles de creencia preoníricos... donde todo puede suceder. La mujer como secreción mental del hablante y éste como falderillo de su miedo configuran el modo imaginario cerrado de este relato. Añádase a esto como consecuencia normal el ámbito de la actitud: duermevela.

El narrador es víctima y victimario de una imagen recurrente que sufre como *analogon* de algo que desea y que también teme. Su mujer, ansiada y temida, está ausente como imagen pero álgidamente presente en la inexplicabilidad de su temor.

TEMOR Y TEMPORALIDAD

El hablante nos narra desde un proceso en que se enlazan coherentemente las discrepancias lógicas advertidas en la sintaxis. Este proceso es el de una imagen recurrente posibilitada por ese movimiento propio de la conciencia reflexivo-refleja. Descubrimos que su imagen era la de una ausencia en el centro mismo de su presencia, que la ausencia tenía la singularidad de ser ansiada y temida.

Al preguntarnos por la esencia de la ausencia advertimos una bipolaridad, el temor tanto lo atrae como lo rechaza, atracción y repulsión se enlazan dentro de un movimiento oscilatorio que tanto avanza como retrocede. Nosotros sólo podemos avanzar o retroceder en dos dimensiones, espacial y temporalmente. Sabemos que el movimiento espacial está anulado por la propiedad misma del ámbito: imaginario. Nos queda la otra posibilidad. El temor a avanzar o a retroceder, se da en el tiempo. Avanzar en el tiempo es un modo figurado que tenemos para expresar otra cosa que, en sentido propio, se traduce como ir hacia el futuro, proyectarnos como existentes en otro lugar. Así entendemos que se pueda decir del tiempo o de la temporalidad ("modo de vivir o sufrir el tiempo") que son existenciales. Existenciales porque nuestra propia vida se desplegará y consumará en ese tiempo. Afecta a la totalidad de nuestra propia existencia, el tiempo se hallaba entretejido en una red mayor o, mejor, en el interior de un nudo gordiano que lo anulaba; la religación y la visión mágico analógica.

El presente hasta ahora conocido, en sentido estricto, no podíamos denominarlo así. ¿Acaso el hablante estaba o estuvo alguna vez presente a algo? o ¿no se mantuvo separado de toda determinación que lo pudiese "fijar" en el tiempo?, acaso, ¿no suspendió toda posibilidad de ser y de revelarse a sí mismo como hombre que quiere y que teme? Podría contestarse que el hablante no está en la realidad sino *en lo imaginario*. Pero, ¿es que lo imaginario no está sostenido en el tiempo, al igual que lo real? Por supuesto que en un tiempo diferente, en un tiempo que podemos *suspender* y abstraer por conductas mágicas; pero —y el pero subsiste— por tiempo entendemos *un modo de relacionarse con los objetos y con los seres de nuestro contorno*, una relación a la que no puedo escapar ni por lo onírico ni aún por la modorra más soñolienta. Escapar a la temporalidad sería pretender no tener conciencia, una imposibilidad que Sartre,

incluso —aunque suene a broma— extiende a los esquizofrénicos. Nuestro narrador, creemos, se escabulle del tiempo y... lo logra *mientras permanece en movimiento*. Un movimiento paranoide por huir, huir; opacar a la conciencia, a una conciencia que ansía cosificarse por un movimiento que quiere conquistar el instante, *ser el instante*, un remolino que en su espiral trata de anular al tiempo y olvidar, olvidar, olvidar. Pero, como el tiempo no nos baña sino que rebosa nuestra piel y se revela por la configuración de nuestros deseos, aún el movimiento más loco y discontinuo lo expresará, aunque sea antitéticamente.

Sabemos que el temor existencial del narrador crece desde un presente grávido de pasado y que él tanto quiere revelárselo como ocultárselo por la magia hipnótica de esa imagen que destellea presencia y ausencia. Revelarse el pasado es imponerse concomitantemente el salto mortal hacia el mañana, "donde el hombre es hombre y tiene que poner el pellejo hasta el último peligro". Cara a esto el hablante tiene la disyuntiva que ya le sabemos: *deseo de revelación y cambio, o, deseo de ocultamiento y permanencia*.

Ese corro de grises cualidades que rodeaban a la imagen central (los atributos de cacerolas y arañas de casados) aparecían y desaparecían eternamente oscilatorias, supeditadas a la tónica total de la ambigüedad. Comprobemos lo dicho; en el fragmento 4 ya citado, lo primero que se nos destaca es la profusión de formas verbales: simples, compuestas y perifrásticas que se desempeñan como estrato substancial de las frases:

"habías ido diciendo" —"ibas a ahogarte"— "estás ahí casi tocándome".

Sólo los dos primeros sintagmas arrojan la cantidad de seis palabras en función temporal de las quince que las forman. Esto nos indica ya el predominio de un acontecer intransitivo, hasta que no encontremos, más adelante, con una forma verbal y una vivenciación del mundo que hagan posibles la apertura hacia la temporalidad. El tiempo como modo de relación siempre está presente, lo que ha sucedido hasta ahora es que se ha mantenido oculto. El fluido desplazamiento ondulante del narrador, por su materia, reposa en la hermandad y semejanza de opuestos que introduce la visión analógica-simpática. Los opuestos permanecen como tales dentro de una ambigüedad donde es difícil realizar el deslinde. Ya vimos como la alteridad lógico-sintáctica se resolvía en la identidad amorosa de un hablante atemorizado.

Veamos si las seis formas verbales corroboran esta amalgamada visión¹⁰.

- a) "te habías ido diciendo"
- b) "te ibas a ahogar"
- c) "has tenido"
- d) "estás ahí"
- e) "te mueves ondulando"
- f) "como si algo trabajara"

a) La forma verbal "habías ido", tiempo pluscuamperfecto, denota anterioridad respecto a un hecho pasado, la acción se realiza antes que la segunda parte de la perífrasis se consume. Con esta forma, el hablante se distancia de una acción con la que no quiere tener ingerencia.

b) En esta forma verbal "ibas", reduce la distancia temporal que va del hecho, de lo sucedido, al sujeto hablante. El aspecto durativo desdibuja en su onda morosa lo que pueda ocurrirle a la imagen. La fluidez de su continuum tamiza las disonancias.

c) "Has tenido", "has renunciado". Esta serie de formas verbales van encabezadas por el nexos conjuntivo de doble valor ("o sea") cuya función es abrir la conciencia del lector a un acto de dos caras *en el seno de una religación de opuestos*. La puntualidad del indefinido se disuelve bajo el efecto delicuescente del nexos.

d) "Estás ahí". La forma presente irrumpe más directa que un objeto, pero dentro del contexto difuminado termina por desvanecerse y perderse en el juego de oposiciones.

e) "Te mueves ondulando". La comprensión de esta forma está saturada de realidad y de sueño. El tiempo es presente; pero su aspecto imperfectivo y la duración del gerundio lo desplazan afectivamente a una rememoración, diríamos que el tiempo presente está "llamado" desde el pasado por una fuerza que lo doblega.

f) "trabajara". Esta forma verbal es parte de una oración subordinada que cambia de modo, de indicativo a subjuntivo. Ahora entramos abiertamente a lo hipotético con un desplazamiento de la segunda persona a la primera, mayor interiorización aún. La ambigüedad del hablante nos está entregada por el adverbio "suavemente", que nos escorza a la mujer con una densidad leve y un movimiento imperceptible homólogo a la irrealdad propia del subjuntivo.

¹⁰Para un análisis sintáctico, gramatical y estilístico más detallado. VER: *Notas sobre la estructura, en*

dos cuentos de Julio Cortázar. Tesis de Grado, Concepción, 1968. Págs. 12 a 22, de Roberto Hozven.

El hablante está proyectado en los tiempos verbales como un péndulo que oscila, oscila y vacila en su ser. Nunca se identifica y concreta en el curso temporal que describe. Constantemente los trasciende.

La renuncia y renuencia a reconocerse en el tiempo radica en que no quiere *reconocer* a la mujer mental.

Es un hablante que está puesto como obligado testigo de algo que, él mismo, no quiere ver...se pone como testigo de sí no siendo su ser. La misma dialéctica interna y las oposiciones ya examinadas (presencia-ausencia; revelación-ocultamiento; cambio-permanencia) rigen para el proceso psicológico en que se manifiesta la imagen (aniquilar su entorno para ir a recapturar la experiencia en el pasado).

Esta destructividad sobre la marcha opera corrosivamente sobre el acontecimiento que le preocupa, obstruye las vías de acceso al pasado y le impide la proyección de su ser al futuro, el salto mortal al mañana. Recordemos que la probable muerte de la mujer-mental implica el aniquilamiento de la parte de mi ser que estaba en contacto con ella, así entendemos al poeta cuando nos dice que todos los días muere un poco.

Hasta ahora un pasado aparente ha crecido en un presente difuminado, donde la ley que hemos observado es la desaparición y escamoteo de un tiempo existencial. Estamos en todas partes y en ninguna, si pudiéramos caracterizar a este presente lo llamaríamos la *instantaneidad en la continuidad*. Trasladémosnos al pasado y veamos si en él podemos encontrar una existencia sólida que aprehender, observemos el modo de temporalizarse del narrador en el pasado.

PASADO Y SUS DOS MODOS DE TEMPORALIZACION

¿Por qué la intención del hablante es situarse en un *antes* que hasta ahora nunca penetra de modo efectivo?

Lo primero que nos responderíamos es: el acontecimiento que le preocupa sucedió en el pasado y teme retroceder porque teme encontrar; pero es una respuesta que no satisface porque estamos en presencia de un mundo con espesor fantasma. De un mundo que, en sentido propio, parece carecer de pasado. Pero esto es equívoco. La verdadera aceptación del pasado exige que se lo reviva y descifre para encontrar nuestros propios indescifrados signos; el hablante lo hace mediante una serie de imágenes que tejen lo posible y lo im-

posible, la vigilia y el sueño en una urdimbre que zurce recuerdo con objeto. El hablante hace hablar las cosas y éstas están hermanadas. De esta honda afectividad religativa, de hermandad íntima con las cosas, más la dialéctica que hemos venido observando, desprenderemos dos vivencias del narrador respecto de su pasado:

1. Desaparición del tiempo, escamoteo, ocultamiento.
2. Presentación del tiempo, develación.

Ocultamiento

Empecemos antitéticamente el examen del pasado.

El narrador rehuye enfrentar el objeto de sus preocupaciones y tormentos, ha anulado para ello la presencia y traza del pasado, o sea, ese pasado que vivió existencialmente y no el meramente recordado. Ha asumido en la inanidad su vida en común con la mujer pero recuerda con cariño la atmósfera que rodeaba sus actos, hay una ansiedad por encontrar en esos actos la densidad cálida y tórrida que parecía emanar de la atmósfera conyugal de otro tiempo. Ante la imposibilidad de encontrar el encanto de otra época sume su imagen en el anonimato. El resultado es de sobra conocido, un presente que se desmigaja y un futuro espectral. Todo el mundo narrativo parece reposar en el estricto instante de la lectura. Por su atmósfera no pasarán los años y sus personajes no adquirirán canas ni morirán de vejez como los de la Comedia Humana, tampoco les atribuiremos significados sociales, son exactamente unos espectros que existen al instante de su proyección; *el instante en la continuidad* parece perdurar de motivo esencial.

“...en la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza. La sábana te cubre a medias, mis dedos empiezan a bajar por el terso dibujo de tu garganta, inclinándome respiro tu aliento que huele a noche y a jarabe, no sé cómo mis brazos te han enlazado, oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él, es preciso que me abandones la boca que jadea palabras sueltas, de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal”.

Frag. 6

La imagen de la mujer (y la mujer misma) nos es entregada como presencia grata, plasmada por una relación erótica que se cumple con

la precisión de un ritual, ambos conocen sus orígenes y su desenlace, la relación amorosa también está sujeta a las oscilaciones del deseo contradictorio y a la misma lógica interna de autodenegación:

"es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza..."

"...oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él..."

"...somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un bocal".

Frag. 7

La mujer accede negándose y negándose se entrega, ambos saben que se trata de un juego odioso pero al que se han habituado. La referencia al pasado "pero los dos conocemos..." nos explica la negación de la mujer como acto parcial dentro de un todo que es la entrega final. La lucha posee la certeza de una entrega.

El hábito ha amortiguado hasta la violencia de sus rechazos, la relación se sostiene sobre el consenso de la uniformidad de sus peleas, de la uniformidad de sus coitos para ir a desembocar, mansamente, en la tranquila ribera de una vida monótona y gris.

El amor no los salva ni los hunde, ellos lo convierten en un ejercicio diario amenizado con luchas que *se saben* entregas y que les justifican sus mutuas presencias. La docilidad de esta vida se transmite a los objetos que ambos usan: cigarrillos, cacerolas, arañas de luces, camión ridículo desfilan concretando con su inalterabilidad la isocronía de sus vidas. Objetivan la desesperación gradual de la vida que están viviendo en común...su vida se les empieza a tornar otro objeto entre los objetos. Así como los actos de lucha de la mujer están enajenados en un obligado coito final, así sus vidas están enajenadas y son tan grises como los objetos que los rodean. Sus relaciones amenazan en convertirse, finalmente, en la opacidad de un objeto. De ahí esa sensación pantanosa de irse diluyendo en la penumbra verde y reduciendo la dialéctica de la conciencia a los límites de un instante que amenaza ser *cada vez más instantáneo*. La amenaza es tremenda porque la desaparición del tiempo está dada como desaparición de la conciencia.

¿A qué se debe esta ansiedad de "cosismo" (convertirse en cosa) que sentimos en el narrador? Retrocedamos al párrafo anterior del Frag. 6.

"...y creo que si no estuviera tan exasperado por tus falsas amenazas admitiría que eres otra vez hermosa, como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación o nuevo plazo, *algo menos turbio que este amanecer donde empiezan a rodar los primeros carros y los gallos abominablemente desnudan su horrenda servidumbre*".

Frag. 8

Creemos que la ansiedad del hablante por convertirse en cosa proviene del deterioro que ha sufrido la relación conyugal, deterioro que se ha espacializado hasta ese "turbio amanecer", al cual lo llaman el "rodar de los primeros carros" y esos gallos que "abominablemente desnudan su horrenda servidumbre". Algo tan concreto y sonoro como el rodar y el cacarear arrebatan virtualmente al hablante de su modorra y somnolencia, le hacen entrar a esa servidumbre *viva* que antes había advertido y ridiculizado en los útiles *inmóviles* de su contorno. La cotidianidad se hace viva para arrojarlo en una servidumbre muerta. La amenaza de alienación adquiere definitivamente un espesor permanente, el espesor de lo ya consumado, el espesor yacente de lo mortuorio.

Esto es lo que se oculta al narrador, la espacialización de su servidumbre, la erosión de su matrimonio que ha ido a reposar a la socavada ribera de un "terreno baldío" y de un "fondo de cacerola". La inhospitalidad de su vida le es tan evidente que al cambiarla por esas imágenes recurrentes de la hipnagogia puede mantenerse vivo y esperanzado. De ahí que la dialéctica de la negación y la negación misma con que opera la imagen le sean tan caras. Su negación es la respuesta sigilosa con que anula su contorno, por eso para él el amanecer es amanecer a una horrenda servidumbre.

El abrazo con la mujer-mental el hablante lo prolonga y lo sostiene contra ese turbio amanecer:

"De la sábana que apenas te cubría alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola *materia temblorosa*..."

Frag. 9

El amanecer es ahora un elemento re-ligante, que envuelve amorosamente a la pareja; pero unificante en el centro de un instante donde "ráfaga" es sístole de aire y de luz que por su violencia

hiere¹¹. El hablante logra por momentos que el amanecer turbio participe de su lujuria separatista. El juego de luces, que también se conjuga dentro de ráfaga, contribuye a configurar el momento y la anticipada desaparición de lo conmensurable. Y, "materia temblorosa" nos insinúa la interna y eterna vacilación entre ese temor larvado a la revelación, como el temblor inminente del amor grandioso. Los calificantes adquieren una bi-alusividad, pasemos a la descripción que el hablante nos hace del modo cómo efectúan su imaginaria relación:

"encogiéndote, lanzando los brazos por sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas mostruosas que quisieran separarme de mí mismo".

Frag. 10

De nuevo tenemos la fusión de rapidez con instantaneidad, todo ocurre "como si en un relámpago las tenazas quisieran separarlo de sí mismo". Tenaza y relámpago titilan una significación coactiva, la coacción se ejerce sobre el mismo hablante, es contra él que van dirigidas la rapidez del relámpago y la torsión de la tenaza... pareciera poder dominarlas:

"Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, ...)".

El erotismo abandonado de la mujer es una escisión en el interior mismo del hablante, escisión que también es puente entre vigilia y sueño; la mujer-imagen lo divide y le empieza a socavar esa duermevela que había operado como velo separador de sus actos pasados con el racconto presente. El puente imaginario entre los dos abismos (pasado-futuro) se derrumba para dejarle caer como piedra en el presente verdadero que existencialmente vive, hasta ahora, sin vivir. El tiempo, celosamente alejado, amenaza arrancarle la venda. Observemos como ello ocurrirá desde una mostración de los objetos mismos. Pero ahora, los objetos no alienarán sino que revelarán. Creemos que el cambio ontológico de la operatividad que los objetos ejercen sobre el hablante, proviene de que

¹¹Abro el diccionario: "Ráfaga. f. Movimiento violento del aire, que hiere repentinamente y que por lo común tiene poca duración. 3. Gol-

pe de luz vivo e instantáneo". Lo cierro. Estamos al borde del recuerdo, en la arista de la revelación.

ellos ahora no son los útiles a la mano que antes habíamos conocido. Es otra clase de objetos. Son objetos naturales:

"...lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos".
Frag. 12

La mujer-mental es propuesta en otro ambiente; la corrosiva atmósfera utilitaria que insidiosamente iba convirtiendo vida en muerte, movimiento en repetida habitualidad, objetos que emanaban inmovilidad mortuoria y amenazaban objetivar lo subjetivo, *han desaparecido*. La vivencia del entorno funde imágenes contrapuestas y animiza lo natural: "los juncos de tus brazos". Sentimos que el amor, no el de la habitualidad que le despertaba a ese amanecer abominable, preside este desencadenamiento unitivo. Comprobemos como la unión final se alcanza a través de una pertinaz bialusividad:

"los juncos de tus brazos"

"manos crispadas"

"ojos enormemente abiertos"

"tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré"

"de profundas burbujas ascendiendo hasta mi cara"

"tu pelo derramado en la almohada"

"en la penumbra verde"

"mi mano que chorrea"

"desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos".

Los juncos son esas plantas de largos tallos que crecen a la orilla de los ríos y que se inclinan leves y gráciles sobre el lecho huyente, su flexibilidad y curvatura son los brazos de una mujer que se pliegan sobre las espaldas del varón, y así entendemos que el hablante doble los brazos-juncos, sobre el subsuelo de una comprensión que nuestra anticipada lectura intuye así: lecho y río, amor de muerte. "Las manos crispadas" son el clímax de ese abrazo amoroso y también el último gesto que la desesperación dejó en ellas. La crispación nos oculta, tanto amor orgiástico como postrer desesperación.

La crispación, que dura lo que las aguas lentas del río demoraron en engullir un cuerpo, va a morir en los ojos enormemente abiertos de un orgasmo, o, de un cadáver. Cuando su ritmo se ahonda "en movimientos lentos de muaré", ni él ni nosotros sabemos si se trata de el progresivo y cadencioso ritmo del goce que se acerca al filo de su fin, o, el hundirse silencioso de un cuerpo ya vencido por los remolinos aspirantes del agua. Ese ritmo y esas burbujas pueden ser el resultado del dulce abandono a la inmediación gozadora del placer como las últimas burbujas dadoras de la vida que una ahogada no podrá ya respirar. La burbuja estalla al llegar a la superficie del río, y a la superficie de la vigilia. El estallido de la burbuja le arroja definitivamente a ese pobre visible de su cotidianidad y le anticipa esa sorpresa que culmina en certeza, "antes de resbalar a tu lado...".

Revelación

"...SE que acaban de sacarte del agua,..."

Frag. 13

La certeza de la muerte de su mujer culmina la amorosa fusión de río con hembra. El río es el río que ahogó y la mujer es la que reposa sobre las piedras del muelle, inmóvil y desnuda. Su cuerpo perdió el encanto que la comunión amorosa con el río le confería, la mujer tenía una magia fluvial y onírica mientras se encontraba en unas ondas que al tiempo que le daban muerte le daban movimiento y la apartaban de ese carácter directo, inmóvil y estéril que es el de estar sobre las piedras del muelle rodeada de voces y de zapatos. La mujer volvió al ámbito del fondo de cacerola y de terreno baldío que mantuvieran de vivos. La muerte no la coronó de inmortalidad sino que de cotidianidad, la muerte no es lo grandioso ni lo incomprendible sino lo burdo, cotidiano ("cuando traigan el diario con las noticias de...") y servil. Ella va a morir a los pies de unos zapatos y de unas voces. La muerte tiene el insulto de lo público, ya ni el "morir tenemos" del poeta conserva su legitimidad frente a la prostitución de ese amanecer abominable.

La fusión con los elementos del río: juncos, el movimiento lento y rítmico de las ondas, las burbujas profundas, esa penumbra verde cogen a la mujer y la transubstancian en otro elemento natural más, en otro elemento que se acerca más al puro *the rose is a rose, is a rose, is a rose* que a la instrumentalidad del objeto. Vemos en este pequeño grandioso cuento una crítica exacerbada a lo que Cortázar

más tarde, y también mucho más explícitamente, desarrollara en la filosofía de sus cuentos (*Rayuela* y *La vuelta al día en ochenta mundos*); la intuición de la desintegración aniquiladora que nuestras sociedades productivas ejercen sobre el pobre humano. Hay en *El río* un atisbo *del otro camino* que *Rayuela* recorre discursiva-irracionalmente. Ya se dan en él esta pretenciosa y maravillada aspiración a otros contactos que no sean los de la estricta razón. Hemos visto que la dialéctica en este pequeño cuentecito funciona intuitivamente y no negativamente, vimos como nuestros criterios lógicos se desbarataban si querían penetrar y seguir el movimiento y onda de este río.

El ritmo unitivo en la disolvencia, que amarra las disonancias más insólitas en la identidad de un alambre sigiloso que nos hace palpar redes significantes e invisibles... es tanto el río como lo huido del amor: se trata de un tiempo analógico que discurre por la unidad de todos los éxtasis. No tiene sentido que problematicemos sobre la existencia o inexistencia de esa mujer que, por respeto al intercambio de signos, hemos denominado "mental", "imaginaria".

Si no creyésemos que lo imaginario es tan *real* como la experiencia cotidiana y que la imagen, si bien fenomenológicamente nunca coincide con la percepción, es tan reveladora de esencias como la percepción y la reflexión, *nunca* le hubiéramos dedicado todas estas páginas a este breve relato. El propósito esencial de esta interpretación fue la de aunar *en el desarrollo de un esfuerzo* lo que en otros había sido dado a escorzos. Mucho se habla de la rosa pero no se la hace crecer. Mucho se había destacado la realidad y la irrealdad, lo real y lo imaginario, la objetividad y la subjetividad, el hecho y la ficción; pero nunca, creemos se había mostrado paso a paso el crecimiento e inervaciones de estos fenómenos en la multifacética prosa de Julio Cortázar.

Concepción, mayo de 1969.