

Un ejemplo célebre brinda *Casa tomada*, donde unos misteriosos seres denominados por el autor «ellos», sin ningún determinante, invaden, en un ambiente de espanto y resignación, una casa, expulsando a los propietarios que ceden, cuarto tras cuarto, y al fin abandonan su vivienda, «antes de ser demasiado tarde». El ciframiento procede aquí por omisión. El escritor no ofrece ningún indicio para que sepamos quiénes son estos «ellos» que ahuyentan a un inofensivo filatelista y a una no menos inocente tejedora de pulóveres. Este ciframiento es un caso particular de un procedimiento muy empleado y poco estudiado hoy en día: el rehusó de narrar.

El desciframiento puede operar primeramente al nivel sociopolítico: «ellos» serían agentes, representantes de un poder dictatorial —no han faltado en Argentina— que expulsa, confisca, etc. La atmósfera pesada, fatídica, la sugerencia que se trataría de fuerzas sobrehumanas, infirman esta interpretación demasiado simple y demasiado precisa: ¡la culpa es de la policía! A un nivel más hondo, el del psicoanálisis, se supone que los dos personajes viven marginados porque se sienten culpables vagamente de una situación incestuosa. La expulsión sería aceptada como un merecido castigo. «Ellos» serían la concreción de su conciencia «culpabilizada». Desgraciadamente, no hay ningún argumento de texto en tal sentido y, una vez más, la angustiada respiración del misterio pasa también más allá de Freud. ¿Entonces? Personalmente, creo que al más profundo nivel, numenal, metafísico, «ellos» son seres fantásticos, malignos. Invisibles y, por ello mismo, sumamente inquietantes. Una clase de cazadores maléficos, de ángeles de la guarda de signo negativo. Si pensamos en los personajes dostoevskianos invisibles que parecen estar detrás de los visibles, ahuyentándolos, llevándolos hacia la perdición, podemos afirmar que «ellos» son los que nos acechan, nos persiguen, nos expulsan de nosotros mismos. Nos toman «la casa». Pero esta solución transreal conduce a otro tipo de ciframiento —el efectuado por un salto a lo fantástico— distinto del por omisión.

Otro admirable cuento construido igualmente sobre el principio de la «mancha blanca» es *Después del almuerzo*, en el cual un adolescente, agobiado de vergüenza, temor y náusea, se ve obligado a pasear y vigilar a «eso». ¿Hermano degenerado? ¿Bicho repugnante? ¿Monstruo? Aquí también el desciframiento es polivalente: en la «mancha blanca» puede asomar en cualquier forma la vieja amenaza, *hic sunt leones*. El múltiple desciframiento de este tipo tiende a la teratología. El monstruo como factor común.

#### IV. Ciframiento por fábula

Este tipo inaugura la renuncia al plano real. El ciframiento reside esta vez en crear un plano fantástico-extravagante, en que se mueven seres in-

ventados, entre hombres y animales, semejantes a los personajes de las fábulas. En esta zona zoo-antropomórfica se sitúa el brillante librito de Cortázar, *Historia de cronopios y famas*<sup>5</sup>, que ilustran perfectamente el ciframiento por recurso a la fábula. Con verdadero derroche de fantasía graciosa, humor e ironía benigna, el escritor plasma un mundo tricategorial, integrado por extraños seres que se constituyen con una inédita gramática del ciframiento: sustantivamente, por su nombre y semblanza, ellos están más cerca de la zoología (una fictiva, por supuesto), mientras que adjetivamente, por sus cualidades, y verbalmente, por sus acciones, ellos tienden hacia lo humano. La primera y la más importante categoría está poblada por los *cronopios* —término cortazariano que, naturalmente, desafía el diccionario. Los cronopios son «estos verdes, erizados, húmedos objetos» que colocan la vida bajo el signo de la alegría, el juego, la sorpresa, la imaginación. En la categoría opuesta, los *famas* (que podrían llamarse, en lenguaje de *science-fiction*, los «famantes») son graves y de pocos alcances, autoritarios y utilitaristas, pero sobre todo aburridos, pedestres. Entre las dos categorías, oscilan los *esperanzas*, mediocres, imitativos, bien intencionados, en perpetuo asombro. El desciframiento descubre en los cronopios una combinación de por lo menos tres tipos humanos: el niño ingenuo y jugueteón, el poeta espontáneo, imaginativo, y el simple amorador de la vida, exuberante, capaz de saborear su hermosura y encanto. En los famas se puede identificar también una triada: el mercader, el prepotente, el filisteo. Los esperanzas representan al hombre mediano, sometido a unos y a otros, muy contento con su sometimiento. En el centelleante texto de *Historias de cronopios y famas*, ciframiento y desciframiento se colocan a continuación, forman una sola y exquisita fabulación. No puedo menos de reproducir el pasaje atañadero al modo diferente de guardar los recuerdos imaginado por los cronopios y los famas.

<sup>5</sup> Véase Manuel Durán: «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas» (en Homenaje a Julio Cortázar, editado por Giacomani).

<sup>6</sup> Manuel Benavides: «La abolición del tiempo. Análisis de Todos los fuegos el fuego» (en Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 364-366, 1982); Alejandro Gándara Sancho: «Comentario de un cuento» (ibidem); Wolfgang Luchting: «Todos los fuegos el fuego» (en Mundo Nuevo, núm. 35, mayo, 1969).

Los famas para conservar sus recuerdos proceden a embalsamarlos en la siguiente forma: luego de fijar el recuerdo con pelos y señales, los envuelven de pies a cabeza en una sábana negra y los colocan parados contra la pared de la sala con un cartelito que dice: «Excursión a Quilmes» o «Frank Sinatra». Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos sueltos por la casa, entre gritos alegres, y ellos andan por el medio y cuando pasa corriendo uno, lo acarician con suavidad y le dicen: «No vayas a lastimarte» y también «Cuidado con los escalones». Es por eso que las casas de los famas son ordenadas y silenciosas, mientras en las de los cronopios hay gran bulla y puertas que golpean. Los vecinos se quejan siempre de los cronopios. Y los famas mueven las cabezas comprensivamente y van a ver si las etiquetas están todas en su sitio.

## V. Ciframiento por desconexión

Un inmejorable ejemplo de este tipo se halla en *Todos los fuegos el fuego*<sup>6</sup>, uno de los más sutiles y preñado de significaciones cuentos cortaza-

rianos. En una lectura restringida al aspecto fáctico, a la anécdota, la narración no parece contener nada de ciframiento, ni de desciframiento. Se trata aquí no de una historia, sino de dos, independientes y separadas por dos milenios. En el tiempo de la Roma imperial, un procónsul decrepito y venenoso, mata por intermediario y traición a un valiente gladiador a quien, durante una victoria anterior, su esposa había regalado una sonrisa. En nuestros días, un *homme du monde* de París abandona con frío cinismo a su amante que se suicida. Tomadas separadamente, las narraciones podrían dar la impresión de que se trata de dos casos de infamia sin ningún lazo de acción o comunidad de personajes. Cada relato es perfectamente inteligible y se desenvuelve en el plano real, sin enigmas ni intenciones recónditas, pero tomando las narraciones juntamente, la situación se complica. El desenlace es similar: el procónsul perece al incendiarse el circo y Roland muere junto con su nueva amante, cuando su piso parisino se incendia. Las reflexiones en lo transreal son ineludibles: por ende la infamia no muere con el procónsul, el mal resucita y vuelve, pero vuelve igualmente el castigo, el fuego purificador, que se repite y se repetirá siempre por necesidad. Pero si es así, todos los fuegos son un solo fuego. Dos tesis *ex profundis* devienen ahora posibles: en la dialéctica de la lucha del bien y del mal, el mal llama al castigo, lo «pide» en el sentido de Hegel, pero al mismo tiempo no lo destruye definitivamente, no lo anonada. Cortázar llega a contemplar dos entidades que repiten en los milenios su terrible y ejemplar enfrentamiento. En la práctica literaria, el escritor ha concretado este antagonismo abisal, metafísico en dos casos concretos, fijados en la historia. En el fondo, se trata de la misma historia —Roland es el procónsul en versión moderna— escindida empero por Cortázar y ordenada alternativamente. Cortázar pasa nueve veces, a continuación de texto, de una secuencia romana a otra, parisina. El ciframiento consta, por consiguiente, en partir una sola verdad en dos narraciones aparentemente diferentes. En cuanto al desciframiento, éste se efectúa por dos operaciones: a) reemplazando la alternancia por la sucesión de los episodios, colocando la serie parisina no *detrás*, sino *bajo* la serie romana, secuencia por secuencia, y b) leyendo las narraciones verticalmente: la secuencia parisina número 1 bajo la secuencia romana número 1 y así sucesivamente. Nos percatamos entonces de una significativa simetría: las secuencias número 6 contienen, ambas, la infamia (la muerte del inocente) y las secuencias número 9, el fuego, el castigo. La lectura vertical confirma, pues, la revelación esencial de que el mal no muere y que el fuego purificador es una necesidad permanente. Cortázar ha cifrado hábil y atrevidamente esta significación transreal, rompiendo la narración en dos relatos y arrojando cada pedazo en otro tiempo y otro lugar. Ha procedido por desconexión, confiando en que

el lector cómplice, tan deseado por el escritor, descubriría la unidad profunda, reveladora de las dos historias.

## VI. Ciframiento por metáfora y símbolo

Por sus mismas estructuras y funciones, la metáfora y el símbolo son ya cifradas, antes de toda enigmatización narrativa, así como entre ambas incitan fuertemente a desciframientos cada vez más atrevidos y significativos.

Respecto a la metáfora, si aceptamos su ordenación en dos términos —el sujeto y el *modifier*<sup>7</sup>— el último entra en la estructura con uno de sus sentidos connotativos, preferiblemente con el que opera «en la sombra»; si admitimos la estructura trinaría —el término metafórico, el término propio y el término modificador—, queda omitido el segundo<sup>8</sup> y en la estructura cuaternaria —sustituyente, sustituido, modificante, modificado—, el segundo y el tercer término se hallan fuera de la metáfora<sup>9</sup>. Es obvio que todas las omisiones y sustituciones son elementos de ciframiento.

Por su función, la metáfora y el símbolo son susceptibles de indicar el camino y hasta la solución del desciframiento, de resolver el obstáculo levantado por el ciframiento. Lo ha afirmado claramente Ortega y Gasset, para quien la metáfora es «un medio esencial de intelección» valedero sobre todo cuando es preciso pensar ciertos objetos *difíciles* y «aprehender lo que se halla más allá de nuestra potencia conceptual»<sup>10</sup>.

En cuanto al símbolo, definido como un «objeto verbal» que representa otro objeto<sup>11</sup>, partimos de la tesis que entre los dos medios de expresión se dan relaciones de continuidad, lo que permite hablar de «metáforas simbólicas», de significación profunda y perspectiva infinita, semejantes al símbolo. Sin embargo, la transferencia semántica difiere: en la metafórica permanece una dosis de incongruencia, nunca reducida del todo, mientras en el símbolo la congruencia es tan fuerte que cualquier determinante suplementario en el término simbolizante acrece la expresividad y el valor del objeto, el ser o la entidad simbolizada. Una metáfora continuamente desarrollada por su autor (no por su comentarista) se autoanula, mientras que el símbolo, en las mismas condiciones, puede florecer y enriquecerse indefinidamente. Esta posibilidad, especialmente interesante para los narradores, se explica por el carácter recurrente, por la posición central irradiante, y por el elevado nivel de generalización e importancia propias del símbolo. Salvo muy raros casos, los bonitos abalorios no pueden adquirir el rango y la fuerza expresiva del símbolo.

Cortázar emplea, con efectos diferentes, tanto el ciframiento metafórico, dentro de perímetros restringidos y con acción limitada, como el ciframien-

<sup>7</sup> Monroe C. Beardsley: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958, pp. 129-146.

<sup>8</sup> Jerzy Pełc: «*The Application of Semantic Functions of the Analysis of the Concept of Metaphor*», en *Poetics*, Varsovia, 1961.

<sup>9</sup> Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, IV ed., 1966, p. 66.

<sup>10</sup> «*Las dos grandes metáforas*», en *Obras completas*, Madrid, 1943, p. 433.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges: *Historia de la eternidad*, Emecé, 1963, pp. 73-78.