

nante escondite. Al principio esto crea en Isabel una comprensible sensación de estupor. Pero «después de unos días se habituó al orden de la casa, a la no difícil disciplina de aquel verano en Los Horneros». En el ínterin Isabel llega a penetrar el complejo entramado de odios, terrores y simpatías que preside las relaciones entre los personajes. «Carta a una señorita en París» concluye en un suicidio; «Bestiario», en un asesinato. Tanto el uno como el otro han sido fríamente premeditados: han brotado de un orden de cosas presidido por esas nuevas costumbres. La enajenación (el fenómeno de apropiación de los personajes por una circunstancia exterior) concluye por revelar su esencia trágica.

«Omnibus», como los anteriores, está construido con una gran economía expresiva y una idéntica economía de elementos. Es la tarde del sábado, y Clara parte para encontrarse con su amiga Ana. Toma el 168, y al subir todas las miradas se clavan en ella. Repentinamente descubre la razón de su singularidad. Es la única entre todos los pasajeros que no lleva un ramo de flores. Esta singularidad se transforma pronto en causa de una abierta hostilidad. Otro joven sube y la escena se repite. La hostilidad los acerca. Una escena perfectamente cotidiana se ha convertido en un viaje en el terror. Todo cobra perfiles ominosos; pero, pese a todo, Clara y el joven no descienden. Oscuramente se intuye que han transgredido las reglas. Cuando, finalmente, bajan en el Retiro, el joven compra dos pensamientos y entrega uno a Clara. En ese preciso instante la fraternidad se desvanece y todo vuelve a su lugar, y obviamente, cuando la escena se repita, esta vez Clara y el joven estarán entre los agresores.

La perfecta circularidad de este cuento, donde Clara y el joven son incidentalmente las víctimas, y a partir del provisorio desenlace quedan prefigurados, mediante la adquisición de un par de flores, como futuros agresores, prueba cómo más allá de un dudoso simbolismo político (hay quien ha querido ver en este cuento una alusión al peronismo) Cortázar apunta un poco más lejos. Describe el orden perfectamente racional y coherente de una sociedad cosificada y alerta sobre los peligros de toda singularidad. Este mundo, para el cual la singularidad reviste carácter de amenaza, prefigura ya bastante claramente la atmósfera esquizoide de la obra cortazariana posterior. Pero, por ahora, los personajes se contentan con ensayar tímidamente diversas tácticas defensivas, sin comprender realmente la esencia del conflicto. Habrá que aguardar hasta la irrupción de los cronopios para encontrar una metodología eficaz y coherente de la rebelión.

No está de más recordar que Julio Cortázar ha sido desde temprano un devoto admirador de escritores como Franz Kafka y Robert

Musil, etc. (2), escritores todos aquellos en quienes la presencia de este conflicto se manifiesta de manera pertinaz y obsesiva, y que precisamente el último de los nombrados ha dejado escrita en su epopeya genial *El hombre sin cualidades* esta comprobación reveladora: «La pobreza interior, la mezcla pavorosa de agudeza en cuanto a los detalles y de indiferencia en cuanto al conjunto, la inmensa desvalidez del ser humano en un desierto de detalles...» A la luz de las palabras anteriores puede quizá resultar algo más comprensible este primer libro de Cortázar. Más allá de toda conjetura sobre la contradictoria simbología de estos cuentos hay una verdad insoslayable. Sus personajes, el anónimo redactor de la «Carta a una señorita en París» o los protagonistas de «Casa tomada», más ambiguamente los personajes de otros cuentos y más explícitamente aún los de «Omnibus» o «Cefalea», son seres que se ajustan por entero a la observación de Musil: maniáticos de una falsa objetividad, náufragos en un océano de detalles, y cuya interioridad indigente se revela en su misma incapacidad para comprender la verdadera dimensión de los conflictos que los aquejan. En suma, como en Joyce o Kafka, los personajes de Cortázar no son otra cosa que hombres vulgares, a los cuales les suceden cosas exorbitantes.

En todos estos cuentos, pese a la minuciosa veracidad de los detalles que la informan, la realidad emerge como una inmensa y desoladora abstracción. Una constante en todos estos personajes es su sentimiento de impotencia frente a una realidad que los desborda y cuyos perfiles se desdibujan en la vaguedad de lo no conocido. Como segunda constante surge la cosificación del individuo, su apropiación por parte de elementos exteriores a su persona. La vida de estos personajes está regida —condicionada— por unos fantásticos conejitos, la amenaza de un tigre o la invasión de ciertos espíritus ominosos. De la imposibilidad de comprender la naturaleza de los conflictos se produce el salto a la intuición de una quiebra de la racionalidad —o un cierto tipo de racionalismo vulgar—, y ese descubrimiento de la irracionalidad —el absurdo— de lo cotidiano los sitúa en el umbral de la disolución. Vale la pena observar que estos personajes continúan aferrados, sin embargo, a ese racionalismo vulgar, que se obstinan en resistir la irracionalidad desde dentro de ese mismo racionalismo vulgar. En suma, no hacen otra cosa que sufrir la cotidianidad como una condena. Será necesario aguardar hasta *Las armas secretas* para encontrar los pri-

---

(2) Esto no quiere decir que ya por aquella época Kafka y Musil fueran los «maestros» de Cortázar. Indica sólo cómo, instintivamente y desde un principio, la obra de Cortázar se orientó en un sentido similar, cómo el encuentro posterior con los dos escritores mencionados es más el resultado de una conjunción que de una elección arbitraria.

meros indicios de una rebelión de los personajes cortazarianos contra los abusos de la razón.

A los seis meses ciertos niños chillan cuando se les baña y ven con terror la cuchara aproximarse a su boca. Otros encuentran en ese mismo baño un placer paradisíaco y saludan en esa misma cuchara a un visitante largamente esperado. En el primer caso, sin embargo, no es seguro que pueda hablarse de niños psicóticos, retardados, enfermos o simplemente malcriados. Es probable, como algunos psicólogos sostienen hoy, que esos ragos sean congénitos. En *Final del juego* y *Bestiario* los niños reaparecen muchas veces. Sin embargo, Cortázar no incurre en la tentación de «explicar» esos caracteres. Se contenta con darlos. Porque su verdadero interés se orienta hacia las situaciones en que ellos se encuentran y no hacia la explicación de lo que ellos son. Hay un solo cuento en toda su obra en que Cortázar ha intentado *explicar* un carácter: el Johnny Carter de «El perseguidor». Y es precisamente por eso que en «El perseguidor» ha parcialmente frustrado un cuento excelente en sí, pero estilísticamente rezagado en relación a otros de *Las armas secretas*.

Esas situaciones son las que Cortázar—a su modo—pudo en un momento dado ver como claves de la existencia. Las que disparan la sinceridad o incuban el rencor, las que pueden frustrar o regenerar, enloquecer, alegrar u horrorizar. Cortázar se vale de esas situaciones—tal vez ésta sea una historia velada del origen de sus propias emociones— para instalarse de lleno en la cotidianidad. *Final del juego* se encuentra a mitad de camino entre la geometría de *Bestiario* y la asimetría ya casi total de *Las armas secretas*. El carácter ambicioso y excesivamente simbólico de cuentos como «Casa tomada» o «Cefalea» ha comenzado a eclipsarse. Puede fugazmente reaparecer en una u otra página, incidentalmente en un cuento entero—como en el caso de «Axolotl»; pero los símbolos están ya condenados. A partir de *Las armas secretas* desaparecen ya definitivamente.

En *Final del juego* hay, pues, varios cuentos de niños. El hecho no es casual. Los personajes maduros de Cortázar—Oliveira o Juan, Traveler o Hélène, Persino o Marrast—son lo que un psicoanalista llamaría individuos que tropiezan con dificultades para integrar una experiencia de la vida. Por razones biológicas, un niño se encuentra en la misma situación. Actos triviales pueden revestir para él un sentido finalista. A causa de ciertos celos infantiles, el protagonista de «Los venenos» puede fumigar un jazmín con la misma saña con que Austin asesina a Hélène en uno de los posibles desenlaces de *62/Modelo para armar*. El protagonista de «Después del almuerzo» sufre tan *íntimamente* la presión de un deber exteriormente impuesto, pasean-

do su «cosa» por la plaza de Mayo, como Hélène lo hará más tarde, llevando su paquete por la ciudad fantasmagórica de *62/Modelo para armar*. Falta aún la intensidad de las pasiones y la escatología de la experiencia y también la liberación de las formas narrativas que supone el hito de *Las armas secretas*; pero básicamente Cortázar ha acertado a definir ya con bastante precisión la esencia de su mundo imaginario. Hay, por supuesto, en este libro cuentos que no se ajustan para nada a las características señaladas; pero así como en *Bestiario* los cuentos que arquetípicamente lo definen son, por ejemplo, el que da su título a la colección y *Casa tomada*, también en *Final del juego* los momentos decisivos son, por no citar más que dos casos, el titulado precisamente «Final del juego» y «Los venenos», y no «Axolotl» o «Continuidad de los parques».

Este último presenta un problema particular. Para analizarlo, nada mejor que reproducir anticipadamente unas palabras de «El perseguidor»: «Secuencias. No sé decirlo mejor; es como una noción de que bruscamente se arman secuencias terribles o idiotas en la vida de un hombre, sin que se sepa qué ley, fuera de las leyes clasificadas, decide que a cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana que vive en Auvernia...», etc. (3). Esta teoría de las secuencias, sumariamente esbozada en *El perseguidor*, va a desembocar más tarde en la teoría de las figuras desarrollada en las páginas finales de *Rayuela*. Pero, en realidad, su origen remoto está en un cuento de *Final del juego*, precisamente «Continuidad de los parques». (Hay un larvado anticipo de ella en «Lejana»; pero de nada sirve —al menos, en este caso— extremar la sutileza). El tema no es nuevo. Está en diversas páginas de Borges y en otros varios escritores, y su estirpe se remonta hasta una curiosa fábula persa, por la cual Borges ha confesado su admiración en repetidas oportunidades, o el *Edipo, rey*, de Sófocles.

En efecto, *Edipo, rey* puede ser concebida —según Lionel Trilling observó— como la historia de un personaje que «se propone descubrir la identidad de la persona que ha cometido un crimen de gran importancia y se ve forzada por las evidencias a reconocer que el criminal es ella misma». En cuanto a la fábula persa, en la ciudad de Ispahán un sirviente va a ver a su amo y le dice que en el mercado se ha encontrado con la Muerte, y ésta lo ha mirado con gesto amenazador. Huyen juntos a Samarra. Allí se encuentran con la Muerte otra vez, y el amo le pregunta: «Por qué has amenazado a mi sirviente?» La Muerte replica: «No fue un gesto de amenaza, sino de sorpresa.

---

(3) Todas las citas de los cuentos remiten a la edición de cuentos completos del autor, publicada por Sudamericana en 1970 bajo el título de *Relatos*,