



Tradición e innovación en Julio Cortázar

(lectura de “No se culpe a nadie”)

*Cleusa Ríos P. Pasos
(Universidad de São Paulo)*

La cadena de los espejos



n el año en que se conmemoran el nacimiento (1914) y la muerte (1984) de Julio Cortázar, cabe reconocer, una vez más, la importancia de su obra como ficción organizada a través de un lenguaje, al mismo tiempo fantástico y poético, el cual pone en juego formas literarias tradicionales, desarticulándolas y recreándolas alrededor de una de sus cuestiones más insistentes y vitales: la presencia del deseo, designado como búsqueda, por parte de la crítica. Esa obsesionante persecución, que jamás se satisface, gana diferentes perfiles y se apoya, sobre todo, en una vertiente integrada a una parte de la tradición ficcional de los países de la América Hispánica, la vertiente de lo fantástico, medio y proceso para quebrar lo que el autor considera la “costra” de lo real.

Su modo revela, sin embargo, marcas peculiares y paradójicas. Por un lado, Cortázar arma un juego constante entre la “realidad”, determinada por acciones y vocablos conocidos, ya automatizados y vaciados de sentido, y su ruptura; por otro lado, recupera lo conocido en el interior de la tradición y lo reelabora, instaurando diálogos con diversos tipos de artes. Los dos aspectos subrayan el desplazamiento y el reemplazo de un universo familiar por otro, sujeto a un “nuevo” orden, extrañamente inquietante, pero constitutivamente inventivo.

De esa manera, los rasgos del mundo conocido se desdoblán en dos movimientos: uno, cotidiano y mecanizado, que será desestructurado por

sentimientos inquietantes, vinculados con la angustia; otro, oriundo del arte y también conocido, pero destinado a conseguir un orden “nuevo” y placentero, por haber sido gestado gracias a diálogos entre sus textos y distintas esferas artísticas. En resumen, la relación con lo Otro, en el interior de la propia obra, se hace angustiante y fatal para el “yo” automatizado por el universo que lo rodea. Los vínculos con lo Otro, desde el punto de vista de la “exterioridad” textual, de la cual participa la tradición literaria, se vuelven vivos y fructíferos, ya que prestan y “absorben” aspectos ajenos, reinventándolos en la “nueva” obra.

Ese “segundo” movimiento se constata a partir del ángulo comparativo, referente a la percepción de lo literario como “un vasto sistema de intercambios”, siempre activo, relativizándose las ideas de propiedad y originalidad. Vale recordar que el acto de comparar implica observar semejanzas y diferencias pero no es suficiente con hacer analogías, sino que se deben acentuar las últimas, pues de ellas brotan las peculiaridades de cada autor. Es la transfiguración la que genera lo nuevo. Y Cortázar es un maestro en el arte de recrear nexos entre las literaturas hispanoamericana y europea, circulando entre las dos tradiciones con sutileza, a manera de su personaje de “El otro cielo”, quien entra por un lado de una galería en Buenos Aires para salir, del otro y sin asombro, en París. El universo literario parece darle continuidad a su historia personal. Nacido en Bruselas, de padres argentinos, regresa a Argentina con cuatro años de edad, para volver a vivir en París, durante la época del peronismo.

Sin embargo, el idioma de sus escritos es el castellano, revelándose como una elección afectiva que valora nuestro continente; a su vez, sus producciones privilegian el elemento fantástico, corriente vinculada tanto con Europa como con la América Hispánica. En líneas generales, la obra de Cortázar está marcada por una duplicidad propia, en la cual aspectos de los dos continentes se incorporan y se comunican. Desde el poema “Los reyes”, publicado en 1949, en el que revisa el mito del Minotauro, se instaura la seducción por lo ajeno, sea como un Otro inquietante, sea como préstamo de rasgos contenidos en las obras de terceros, que serán reconfigurados.

El placer del arte lo domina, involucrando sus producciones e impregnando las más diversas esferas del conocimiento. Del boxeo al jazz, de la fotografía al cine, del folletín a la alta literatura, el autor captura siempre el lado estético de cada campo al transfigurarlo literariamente. Esa diversidad obliga al lector a elegir un camino en su obra. Aquí el escogido se articula a partir de un cuento, “No se culpe a nadie”, de una impresión (la “extrañeza inquietante”) y de un tema, el de los “miembros mutilados”, más precisamente, el de la mano que se desvincula del cuerpo y gana una inexplicable autonomía; este asunto se integra a la historia literaria de diferentes países, faltándole, no obstante, estudios sistemáticos.

Apenas a modo de ejemplo y restringiéndonos a tres grandes nombres de la literatura francesa, podemos citar a Nerval, “La main enchantée” (1852), Maupassant, “La main d'écorché” (1875), y Verlaine, “La main du



TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN JULIO CORTÁZAR
(LECTURA DE "NO SE CULPE A NADIE")

major Müller" (1888-90), como variantes representativas de esa constante. No se puede igualmente olvidarla en la literatura hispanoamericana. Entre varios autores predecesores de Cortázar, vale citar Leopoldo Lugones "El milagro de San Wilfrido" (1897), Rubén Darío "La larva" (1915), Ramón Gómez de la Serna "La mano" (1918) y enfocar una narración, de las más primorosas, para demostrarlo. "La mano del Comandante Aranda", escrita por Alfonso Reyes, probablemente en 1940, se apropia del tema de la mano descepada, provocando un extrañamiento particular, distinto de los anteriores, pues contaminado por el humor y por la reflexión cultural acerca del papel de ese miembro, a lo largo de los tiempos. Del trabajo habitual al arte, de la lira de Alfión a la pintura de Rembrandt, de la quiromancia a la intervención práctica, el sabroso texto de Reyes rastrea las formas de tal presencia, creando, simultáneamente, una mano que, separada de su dueño (el comandante Aranda) en una acción de guerra, es traída para dentro de casa como objeto de contemplación.

Poco a poco, ese misterioso "talisman" se va "volviendo familiar". Contrariamente a los cuentos antecesores, en los cuales el miembro autónomo se vuelve inquietante, se invierte el modo de composición y la impresión de los lectores: primero, "familiar", luego, cuando le crecen las uñas y entra "en la circulación doméstica" (perdiendo, inclusive, el respeto de los chicos), origina cierta inquietud, para, al fin, convertirse en algo que comporta, al mismo tiempo, la familiaridad y el extrañamiento, ablandado por el cómico. Sagaz, Reyes mezcla sensaciones dispares. El lector oscila entre la risa y el asombro, pues la mano gana vida propia, se vuelve "burlona" y ingobernable a tal punto que sale a tomar "el fresco en automóvil", trae a la casa objetos de arte ajenos, entre otros hechos inusitados. Además, su inconveniencia se extiende a todas las clases sociales, sin que nadie la detenga, sobre todo porque adquiere, irónica y inexplicablemente, "la facultad del vuelo".

Esa independencia solo puede ser interrumpida por el mismo proceso que la engendra, la palabra inventiva, y el narrador no esquiva esa tarea. Melancólicamente, una noche, la mano entra en la biblioteca y lee los cuentos de Maupassant y Nerval acerca de manos cortadas o encantadas y, aún más, encuentra los apuntes de Gaos sobre la fenomenología de la mano... descubriendo a su propia naturaleza: no es un ente autónomo, sino un tema literario "ya muy traído y llevado por la pluma de los escritores". Pesarosa, se dirige a la vitrina de la sala, se acomoda en su estuche y se deja morir (con "señales de asfixia..."). Indudablemente, Reyes recrea el tema, rehaciéndolo paradójicamente y ampliando su alcance cultural en virtud de sus variaciones de tonalidad y de su desenlace: al contrario de los cuentos anteriores, el doble representado por la mano no lleva su dueño a la muerte.

El renombrado "ensanche" de Reyes aquí se organiza gracias a la apropiación de un rasgo conocido y su transfiguración en un texto, marcado por procedimientos peculiares, o sea, por la oscilación en diversos niveles y por la muerte del doble, preservándose el sujeto. Entre el ensayo y la ficción,



la risa y la inquietud, los escritos anteriores y su propia invención, el autor teje los hilos de la escrita manteniendo y alterando la tradición, que acaba revigorizada, y así genera un eslabón más de la cadena literaria en la cual se inserta Cortázar.

Es en 1956, con la publicación de "No se culpe a nadie" (*Final del juego*), que el autor argentino recupera el tema, dándole un perfil eminentemente ficcional, pero dejando aflorar algo del carácter risible (menos evidente que en Reyes) para tranquilizar al lector, en las primeras líneas, luego sofocándolo, metafóricamente. Así, su reelaboración le añade a la constante un perfil y un sentido específicos, propiciando no solo el reconocimiento de resonancias ajenas, sino también la convergencia entre la literatura y el psicoanálisis, hecho que permite analizar la sensación angustiante proyectada en su lector. Conviene, sobre ese aspecto, recordar que ya en 1919, Freud se interesó por una narración de Hauff acerca de la mano amputada, para elucidar su concepto de *unheimlich* (Freud, 1919) sentimiento provocado a menudo por la ficción y comprendido como el regreso de algo, inquietante, que "debería permanecer oculto pero reaparece".

"No se culpe a nadie" se configura, de ese modo, como un hilo conductor de una cadena temática, ya subrayada por Freud, que no solo recupera las huellas sino que se vuelve además una especie de superficie reflectora de un elemento interno del relato: el doble. Centro de una problemática mayor, es decir, el cuestionamiento del deseo de "completitud", responsable de la ilusoria certidumbre humana de autocontrol, el doble aflora en la cotidianidad del único personaje del texto, determinándole un destino perturbador.

La narración empieza con los momentos precedentes a su salida para encontrarse con la esposa y elegir un regalo de casamiento. Sintiendo frío, antes de salir, trata de ponerse un pulóver. Sin embargo, esa acción usual y ágil se vuelve, de repente, compleja y penosa. Le cuesta hacer pasar la cabeza y los brazos a través del cuello y las mangas. Solo una de las manos consigue salir. Al principio le atribuye el hecho (nosotros también lo haríamos...) a la tela de la camisa que, tal vez, se habría adherido a la lana, impidiéndole el desliz natural en el cuerpo. Como la operación se complica, surge la hipótesis de una equivocación, esto es, habría metido la cabeza en una manga y la mano en el cuello o, inclusive, nueva suposición: una de las manos habría entrado en el cuello y la otra en la manga.

Las dificultades se extienden en tres densas páginas en las que conjeturas se confunden con un creciente sentimiento de angustia, sobre todo porque la mano liberada no ayuda al personaje; al contrario, parece actuar contra él. Deshacerse del pulóver en busca del aire libre constituye el centro del cuento y la meta fundamental del hombre que, al alcanzarla, percibe el mayor logro: vibrando, la mano liberada, con cinco uñas negras (¿evocativas de Reyes?), apunta a sus ojos tratando de atacarlos.



Desorientado por los largos momentos de penumbra y lucha, imposibilitado de abrir los ojos, le resta protegerse entrando, nuevamente, en el pulóver.

El intrigante final insinúa no solo la metáfora del sujeto escindido, sino también su pérdida de orientación espacial, causadora de una brusca sugerencia de caída de doce pisos. Perplejo, el lector siente consolidarse la impresión de "inquietante extrañeza" que envuelve al personaje en las tramas del pulóver y al lector en las de un refinado discurso tan sofocante como la operación por él descrita. Es ese trabajo formal el que instaura la diferencia entre Cortázar y los escritores que se valieron del tema.

En las tramas de la angustia

Semejantes a otros cuentos del autor, las líneas iniciales de "No se culpe a nadie" presentan un mundo cotidiano, organizado y familiar, lo suficiente como para que no se nos ocurra cuestionar la necesidad de combinar la ropa gris con la blusa azul o la tradicional compra del regalo de casamiento, institución discutida, pero aún preservada. El hábito penetra de tal manera la vida que el tango silbado funcionalmente, "sin ganas", desvía nuestra atención de la ventana abierta, detalle poco significativo, a primera vista, pero básico como índice predecesor de la posible muerte final.

El ejemplo constituye uno de los hilos conductores que establecen la cadena en que se alternan hecho usual y sentimiento inquietante. De acuerdo a lo que subrayamos, un único acto sostiene la apretada narración, elaborada a través de una intriga compacta, sin ningún párrafo que le dé una tregua al lector para una pausa mayor. Por lo tanto, desde la palabra inicial hasta la final, se visualiza un texto enterizo, compuesto por insistentes conjunciones aditivas (y) cuya función esencial parece ser la de intensificar el juego circular e ininterrumpido de asociaciones e imágenes, centradas en el vano intento del cuerpo para librarse del pulóver. Por otro lado, determinan, en gran parte, el ritmo "respiratorio" de nuestra lectura.

Si la trama del tejido comprime el rostro del hombre, trastornándole el modo de respirar, la de la escritura se entreteje con el mismo fin, provocándonos también la confesada *ansiedad* que él experimenta. El discurso indirecto libre se muestra entonces un procedimiento clave, pues al condensar la tercera y la primera persona, permite ver al personaje como "otro" (diferente y apartado) y, simultáneamente, seguir su mirada "dentro del pulóver", vivenciando sus recelos y retornos y dejándonos llevar por la extrañeza dominante.

Esa articulación discursiva, unida al lenguaje coloquial, muy cercano al habla, reitera las primeras escenas cotidianas del relato, instaurando una certidumbre ciega en la *normalidad*, condición indispensable para la ruptura desencadenada por *unheimlich*. A esto se une, aún, el predominio de verbos en presente, recurso importante para la atmósfera aprensiva que nos captura, pues acompañamos con el personaje cada instante de su intrigante situación,



ignorando siempre cuál será la próxima etapa que será enfrentada. Por ello se insinúan dudas respecto al lacónico desenlace que, abruptamente, nos distancia de la perspectiva anterior con el intento de introducir la seca e inesperada frase final (“y doce pisos”).

No obstante, los mecanismos de proyección se prolongan. La búsqueda del aire libre se verifica a través de oscilantes idas y venidas en que raciocinios recurrentes y cerrados apuntan a encontrar explicaciones convincentes para la extrañeza de la situación. La hipótesis de que la camisa se pegó al pulóver se opone a la primera y perturbadora imagen visual: el dedo arrugado, la uña negra y puntiaguda, la súbita forma de mirar la mano como si no le perteneciera.

Enseguida, se discriminan varias alternativas y maniobras complementarias para ponerse el abrigo, todas expuestas con una lógica aparentemente perfecta, apoyadas en soluciones comunes en tales casos. Es decir, las descripciones corroboran la sensación sofocante del ritmo “respiratorio” antes mencionado, ya que cuanto más el personaje se enmaraña entre las hebras de lana, más el lector se ve enredado en el tejido mañoso y repetitivo de los raciocinios propuestos.

Por lo tanto, y desde el punto de vista compositivo, el texto conduce a un tipo de opresión vinculada con la angustia, presencia subyacente y constante, referida verbalmente solo una vez, con el término *ansiedad*. Además de permitir, corrientemente, la acepción de “angustia”, ese término es empleado para traducirla en algunas lenguas (Freud, 1895). A ello se agrega el origen paralelo de las dos palabras: angustia proviene del latín *angustia*, “espacio apretado”, “estrechez”; ansiedad, también de derivación latina proviene de *anxietas*, *attis*, remite a *angere*, “apretar”, “estrechar”. En síntesis, ambas contienen nítidas referencias a impresiones de compresión, característica básica de la narración.

Si la angustia puede ser pensada como “reacción de defensa” del yo delante de un peligro (Freud, 1925), si ella tiene nexos innegables con la espera de algo indefinible, el cuento va, poco a poco, concretándola. Frente a la expectativa del desenlace de una situación imprevisible, sugerente de un inexplicable peligro, el personaje se ve sometido a una estrechez que, aunque no le impida respirar, lo obliga a hacerlo de *otro* modo. Tragar “el aire mezclado con pelusas de lana”, sentir el “gusto azul” del pulóver y el rostro manchado por ella, anticipan el tropiezo doloroso de las pestañas con la lana y el aflorar de la *ansiedad*, pues el acto mínimo de la vida, restringido a un espacio cerrado y sin salida, parece amenazado.

Con todas las letras, la lana azul “le aprieta con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse(…)” La cabeza, “a punto de abrirse paso”, no consigue pasar por el cuello debido a esa compresión. Por un lado, el pasaje parece evocar un instante primordial y vivido en el pasado: el nacimiento y sus reacciones angustiantes, sobre todo, si observamos la metafórica necesidad de que la cabeza “se abra camino”, conjugada con reiterados cambios respiratorios.



Véase también que la supuesta tragedia del final legitima la tensión constante entre la vida y la muerte, justificando la analogía propuesta. El rescate de las impresiones del nacimiento preanunciaría las de la muerte inminente, cabiéndole a la angustia, también, el ambiguo papel de condensar las dos puntas de la existencia.

Por otro lado, nada más representativo de la señal de angustia que la sensación de ser apretado, parte de su etimología, y la impotencia delineada a lo largo de la trama por los recursos de repetición y desplazamiento. La búsqueda de soluciones y el respectivo fracaso llevan al personaje a volver al punto de partida, o sea, los nuevos y *mismos* intentos de ponerse el pulóver y la recurrente explicación, al mismo tiempo, plausible e ilusoria: el equívoco en la forma elegida para tal operación.

El hilo del equívoco

Innumerables veces resurge en el cuento la idea del engaño, sea por la insistencia del término "equivocado", sea por otras hipótesis, frecuentemente enredadas en raciocinios laberínticos y casi matemáticos. Mientras tanto, la inutilidad de los esfuerzos acaba introduciendo la duda, respuesta a las conclusiones lógicas y usuales, contenida, sobre todo, en una oración corta, reiterada y puntual:

En definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas, es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga (...)

Si es la manga... indiscutiblemente, se insta un equívoco, pero ya se trata de "otro" orden, insertado en la cadena significativa en que, disimulados, afloran deseo y culpa. Su presencia tiene por objetivo disfrazar un engaño mayor: la imposible realización del deseo de unidad. La autonomía de la mano puede ser leída como una metáfora de la fragmentación corporal, rechazada por el sujeto, quien se quiere entero. Difícil aceptar que solo nos vemos integralmente en otro, semejante o espejo (Lacan, 1966); difícil, aún, reconocer que mucho en nosotros se sustrae a la mirada de la conciencia.

No es por azar que la lucha del personaje empiece con una pieza de ropa, elemento contiguo al cuerpo, que sugiere tanto la noción de exterioridad como la de automatismo, representado por el acto de vestirse. Las relaciones entre las dos se muestran esenciales, pues la ropa de lana (ya evocativa del "pelo" del cuerpo de ciertos animales) logra la simbólica función de *otra* piel. Las pestañas doloridas anticipan un sufrimiento más intenso, experimentado en el preciso instante en que el abrigo es tirado para



arriba. El dolor es descrito “como si le desgarraran las orejas y quisieran arrancarle las pestañas”, subrayándose de tal forma la contigüidad cuerpo-alma en la que ambos parecen confundirse. La figurada fusión se reafirma en la obstinada idea de que el rostro se manchará con el azul desteñido de la lana, mezclado con la humedad de la boca y la respiración.

No obstante, la *finalidad utilitaria* de la ropa no logra esconder la verdad subyacente del cuerpo, que aflora, desvelando la división del sujeto, disimulada por el lúdico desplazamiento de los significantes *equivoco* y *culpa*. Dicho sea de paso, desde el principio la culpa se introdujo a través de procesos compositivos enmascaradores. Presente en el título, aparentemente, sin nexos con la trama, entrelazada por negativas (no/nadie), el discurso camufla su fuerza, denegándola. Sin embargo, ella marca el principio de la cadena metonímica, mecanismo constante de desvío de nuestra mirada.

Ejemplificando: la primera consideración expresada le atribuye al frío la responsabilidad de complicar las cosas, porque “es un ponerse y sacarse pulóveres”. El desarrollo del período insinúa cierta inquietud (“irse encerrando, alejando”), algo alejada por el silbado doméstico y “sin ganas” del tango. Enseguida, el personaje reconoce que no es fácil ponerse el abrigo, pero “a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana (...)”. Literalmente, reaparece la incómoda palabra si bien atenuada por los mismos procedimientos de reflexiones habituales y desvío de perspectiva que tratan de asegurar la obvia presencia de un equivoco y la habitual necesidad de tratar de ponerse el pulóver de otra manera. El fracaso del intento requiere una nueva dis-culpa, a saber, “la falta de costumbre de empezar por la otra manga” dificulta la operación...

La cadena de engaños no se interrumpe ahí y el personaje piensa en alguna *maniobra complementaria* apuntando hacia la salida. Varias son empleadas hasta la constatación, finalmente verbalizada, de que el equivoco acelera el proceso de sensaciones sofocantes y mantiene intensa la ilusoria cadena.

Como destacamos, poco a poco, el discurso enterizo, aliado con el esquema de intentos y errores y la racionalización ineficaz, va conformando la angustia, puntuada por obstáculos respiratorios y pérdida de orientación, fruto de los movimientos giratorios hechos para ponerse el pulóver. El lector no solo acompaña la intrincada situación como también “gira” figuradamente, junto al personaje, pues la escritura insiste en la continua vuelta de envolventes reflexiones. En ese pasaje, sin embargo, el lenguaje metafórico ensaya la ruptura de esa lógica, comparando los movimientos con, según Cortázar, una especie de:

gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas.



TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN JULIO CORTÁZAR
(LECTURA DE "NO SE CULPE A NADIE")

arriba. El dolor es descrito "como si le desgarraran las orejas y quisieran arrancarle las pestañas", subrayándose de tal forma la contigüidad cuerpo-alma en la que ambos parecen confundirse. La figurada fusión se reafirma en la obstinada idea de que el rostro se manchará con el azul desteñido de la lana, mezclado con la humedad de la boca y la respiración.

No obstante, la *finalidad utilitaria* de la ropa no logra esconder la verdad subyacente del cuerpo, que aflora, desvelando la división del sujeto, disimulada por el lúdico desplazamiento de los significantes *equivoco* y *culpa*. Dicho sea de paso, desde el principio la culpa se introdujo a través de procesos compositivos enmascaradores. Presente en el título, aparentemente, sin nexos con la trama, entrelazada por negativas (no/nadie), el discurso camufla su fuerza, denegándola. Sin embargo, ella marca el principio de la cadena metonímica, mecanismo constante de desvío de nuestra mirada.

Ejemplificando: la primera consideración expresada le atribuye al frío la responsabilidad de complicar las cosas, porque "es un ponerse y sacarse pulóveres". El desarrollo del período insinúa cierta inquietud ("irse encerrando, alejando"), algo alejada por el silbado doméstico y "sin ganas" del tango. Enseguida, el personaje reconoce que no es fácil ponerse el abrigo, pero "a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana (...)". Literalmente, reaparece la incómoda palabra si bien atenuada por los mismos procedimientos de reflexiones habituales y desvío de perspectiva que tratan de asegurar la obvia presencia de un equivoco y la habitual necesidad de tratar de ponerse el pulóver de otra manera. El fracaso del intento requiere una nueva dis-culpa, a saber, "la falta de costumbre de empezar por la otra manga" dificulta la operación...

La cadena de engaños no se interrumpe ahí y el personaje piensa en alguna *maniobra complementaria* apuntando hacia la salida. Varias son empleadas hasta la constatación, finalmente verbalizada, de que el equivoco acelera el proceso de sensaciones sofocantes y mantiene intensa la ilusoria cadena.

Como destacamos, poco a poco, el discurso enterizo, aliado con el esquema de intentos y errores y la racionalización ineficaz, va conformando la angustia, puntuada por obstáculos respiratorios y pérdida de orientación, fruto de los movimientos giratorios hechos para ponerse el pulóver. El lector no solo acompaña la intrincada situación como también "gira" figuradamente, junto al personaje, pues la escritura insiste en la continua vuelta de envolventes reflexiones. En ese pasaje, sin embargo, el lenguaje metafórico ensaya la ruptura de esa lógica, comparando los movimientos con, según Cortázar, una especie de:

gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas.



En el nivel semántico, vuelve la culpa como represión de un indecible deseo. La gimnasia eufórica, o paso de baile disimulado, las tendencias coreográficas, componen el instante básico de la sofocada recusa al revestimiento utilitario que inhibe la percepción del cuerpo como sitio de placer. Gradualmente, gimnasia y coreografía infringen el orden de la protectora capa de pulóver azul para desvelar lo que la culpa y el equívoco reprimen y niegan: el placer del cuerpo, el cual trae consigo fantasmas rechazados.

El hombre jamás renuncia a una satisfacción, vivida anteriormente. La “perfección narcisística” (Freud, 1914) de la niñez, la de registrarse entero, se incluye allí. En el relato, su velado regreso se verifica en la insistencia del personaje en rechazar la inevitable división del ser, fundamentalmente manifestada en el cuerpo. Basta recordar que, para delinearse, el propio concepto de sexualidad depende de zonas erógenas, ubicadas en puntos corporales diversos. La ausencia literal de ese deseo imposible no nos impide captar, en las entrelíneas, el mecanismo según el cual él insiste en que predomine el automatismo de la repetición, presente en los regulares actos del cotidiano, señalados al principio. Mientras tanto, ellos son insuficientes para contener la “verdad”, la que se revela a través de la mano, signo paradójico de lo familiar y reprimido.

A su vez, dándole forma a la narración de manera subrepticia, el cuerpo se revela, sea por sus partes, metonímicamente dispersas, sea por sensaciones de frío y calor asociadas a la polaridad dentro/fuera, índice no solo de referencias espacio-temporales sino también de la perturbadora escisión del sujeto. Brazo, mano, dedo, uñas comienzan la cadena seguida de nariz, boca, ojos, pestañas, espalda, cuello, pecho, hombros, cabeza, piernas, muslo, rodillas, cejas, párpados, que resumen la simulada forma de captura del cuerpo fragmentado en el texto: irónicamente, un cuerpo cohesionado y único.

Aprehender cada una de esas partes, a lo largo de la escritura, nos obliga a observar lo que ocultan ciertos procedimientos compositivos (fusión de las primera y tercera personas, verbos en presente, etc.), apuntando a la máxima identificación entre personaje y lector: la enigmática autonomía de una parte que, indisolublemente vinculada al todo, se destaca de él para volverse, de repente, otra y extraña. Aunque sea incómoda, esa extrañeza puntúa la ruptura de la unidad narcisística, jamás verbalizada y articulada en el discurso por el juego de la alteridad. Calor y frío, dentro y fuera, costumbre y diversidad, remiten, a primera vista, al pulóver, sosteniendo, para más allá de ellos, la insinuante exterioridad que descubre la “verdad”, responsable de la angustia.

Un detalle, inadvertido y banal, marca el comienzo de tal proceso. En las líneas iniciales, el mecánico gesto de ponerse el pulóver ocurre “delante del espejo”. Aparentemente inexpresiva, la mirada reflectora instaaura la percepción reveladora: para el personaje, visualizarse en el espejo implica asumir una ilusoria totalidad; el reflejo de su cuerpo preserva, a través de una



entereza virtual, la peligrosa confianza en el propio dominio (Lacan, 1975). No es por azar que los nexos exterioridad-alteridad se delinearán a través de las manos, al mismo tiempo, idénticas y distintas. En la peculiar inversión de la superficie reflectora, la insurgente *derecha* acaba por coincidir con la izquierda, parte íntima del cuerpo que se protege (Lacan, 1971). Familiar y ajena, la mano "rebelde" se configura como metonimia del simbólico despedazamiento del personaje y, en un nivel mayor, como metáfora de nuestra "identidad alienante" (Lacan, 1971).

La unidad: ilusorio vislumbre

Así, el logro de la "completitud" absorbe y estructura al personaje hasta el relance de la imagen reflectora, especie de solera fugaz que deja entrever al doble. A partir de ese instante, de modo progresivo, él nota su dedo "con un aire... arrugado", la "uña negra en punta y mira la mano como si no fuese suya". El verbo "mirar" introduce uno de los polos principales de la narración: la captura de la exterioridad necesaria a la percepción del doble.

Aunque el trabajo de enmascaramiento neutralice las impresiones originales y el personaje vea que "es su mano de siempre", la mirada ya desencadenó la primera señal de extrañeza, y el precio es permanecer en la penumbra (dentro del pulóver) y la imposibilidad de abrir los ojos, envueltos en la "baba azul de la lana", víctimas del intenso dolor de las pestañas. Condenada a girar a ciegas hasta alcanzar la anhelada salida, de nuevo se encuentra privada de la visión frente al impacto de las uñas contra sus ojos.

Como órganos perceptivos, los ojos captan ciertas circunstancias capaces de reavivar marcas de la vida psíquica infantil (Freud, 1919) que deberían permanecer ocultas. A más de eso, ellas no se revelan de manera textual, ganando esa ausencia la función de acentuar el enigma de la embestida específica a los ojos. Una vez más se subraya la persistencia de la ceguera, ahora expresada en el discurso, a modo de una metáfora de la resistencia a la visualización del Imaginario, (aquí comprendido como uno de los registros lacanianos que se vincula con el conjunto de representaciones: teorías, visión del mundo, filosofías, mitos etc), creadas para rellenar "la falta a ser" (Lacan 1975), es decir, del doble que se hace presente.

Según señalamos, la mano derecha crea el desorden, se convierte en la figura viva y hostil de "una rata", obligando a la izquierda a sufrir un proceso semejante. Coincidentes en el espejo, rasgos peculiares a una parecen desplazarse para la otra, que pierde su característica de extremidad corporal, para llegar, con todas las letras, a designación de "eso". Irónicamente, el reflejo insiste en el juego de la inversión, responsable de la identidad y la diferencia.

Con eso, reafirmamos, la mano se vuelve algo extraño, "fuera" del yo, disputando con él el espacio primordial de la existencia. La figurabilidad de



la “rata izquierda metida en una jaula” tratando de escapar y “afuera otra rata”, paralelamente, ayudando y “mordiéndolo” a la prisionera, acentúa no solo los nexos identidad-alteridad, sino también las reacciones agresivas preanunciadoras de la posible muerte final.

Vinculada con el resto del cuerpo, la mano no puede desprenderse; mientras tanto, como índice de una indeseada división, se proyecta más allá de él, revelándose ajena e inquietante. Así, *das unheimliche* no solo se asocia a la angustia sino que preserva igualmente un *malestar* específico, sostenido por la “desestructuración del yo” (Kristeva, 1988), que no reconoce “eso que debe ser su mano”. Intensificando aún el sentimiento angustiante, como ya dijimos, el discurso se construye con frecuentes repeticiones que, por un lado, crean las sensaciones angustiadas y, por otro, sugieren la imposibilidad de salir de la simbólica prisión del pulóver.

Vale recordar que de igual manera la elaboración sintáctica insinúa la ruptura de la unidad narcísica, gracias a la alternancia de los sujetos verbales. En los pasajes iniciales, la mano se convierte en objeto del hombre porque éste aun creía dominar su cuerpo y buscaba maniobras para *hacerla* llegar a la salida. En el final, la situación se invierte y él siente que su mano está “arañándolo y pellizcándolo”, o sea, ahora él es el objeto y, sea por la metáfora del roedor, sea por la sintaxis del discurso, la mano gana autonomía, tratando de obtener un lugar imposible. Su aflorar, como doble, implica el fatal desenlace, ya que señala el rechazo del personaje conforme divisa el logro de la “completitud”, parte de su historia, textualmente ignorada.

La ausencia, en la escrita, de cualquier rasgo de su vida pretérita puede sugerir una especie de condenación de lo “vivido” en la función imaginaria (Lacan, 1975), es decir, la existencia se encuentra regida por una constante ceguera frente a la “realidad” y al cuerpo. Metonímicamente, el acto de vestirse, relance del automatismo cotidiano, es sustituido por el relance del propio reflejo. Sin duda, el desplazamiento de uno por otro presupone una ruptura con lo habitual. No obstante, los dos parecen contener el mismo deseo de preservar el placer de tiempos pasados: la imagen perfecta obtenida por medio de la repetición.

Enmascaradora, esa angustia sostiene el engaño de la “unidad”, instalándose, en el primer “instantáneo”, como hábito y orden y, en el segundo, como búsqueda reiterada de salida. En síntesis, la repetición ocupa el espacio de posibles memoraciones, reforzando el equívoco, pues no rescata la imagen deseada (vislumbre no verbalizado literalmente) ni favorece cambios engendradores de defensa efectiva contra la “angustia”. No se puede ignorar que el relato empieza con el frío y el pulóver azul, como si el pasado no contara, y termina con la huida hacia “otra parte... alguna parte sin mano y sin pulóver”, o sea, acaba apareciendo la pulsión de muerte. Desde los primeros momentos, presente en los regresos de los raciocinios circulares, en los vanos intentos de ponerse el pulóver, presente, aún, en el eje básico de la obra, que gira alrededor de un único acto, ella representa,



TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN JULIO CORTÁZAR
(LECTURA DE "NO SE CULPE A NADIE")

además de la probable muerte del "yo", una forma de restablecimiento del orden, para siempre quebrado con la manifestación del *doble*.

Determinante, impera la incómoda escisión del personaje: la caída de un cuerpo *sin mano*, mutilado y sin su capa protectora, puntúa la dolorosa percepción de la verdad, la cual ahora provoca menos la angustia (el aire "fragoroso" lo envuelve y hasta lo acaricia...) que la irremediable pérdida de unidad, a través de un supuesto y completo despedazamiento del sujeto.

Y aquí vuelve el movimiento fundamental de la narración. Ya observamos que ella se delinea como un espacio enterizo y cohesionado, que crea "ansiedad" en el transcurso de la historia; paralelamente, esa construcción favorece un compacto "piso" textual para el lector, opuesto al vacío en que se precipita el personaje. Es decir, la última ruptura recobra el juego tenso del discurso que mantiene la entereza (hasta en la forma visual), la sensación de cortes (determinada por asociaciones ininterrumpidas que se yuxtaponen), la respiración habitual y distinta, el tiempo frío, provocador de complicaciones... En resumen, los varios niveles narrativos caracterizan lo *otro* como parte subyacente y perturbadora del *mismo*. Hasta el último instante permanece esa tensión y la experiencia rechazada por el personaje: paradójicamente, identidad y alteridad se complementan. Negarlo es perderse en su perspectiva.

Representación inserta en una rueda temática, perteneciente a diversas culturas, "No se culpe a nadie" adquiere singularidad por las tramas

