

FIGURA Y DISRUPCIÓN EN “LA NOCHE BOCA ARRIBA” DE JULIO CORTÁZAR

Ramón Ordaz

Universidad de Oriente

En el variado y complejo mundo de la literatura latinoamericana contemporánea la Poética cortazariana tiene su peso específico, su umbral propio, más allá de las deudas de ley que en su momento supo reconocer y trascender. Edgard Allan Poe (1809-1849), Alfred Jarry (1873-1907), Leopoldo Lugones (1874-1938), Macedonio Fernández (1874-1952), Jean Cocteau (1899-1963), Jorge Luis Borges (1899-1986), Roberto Arlt (1900-1942), son algunos de los autores que giran en la órbita de sus inicios. Su obra tiene una inserción transparente, lúcida, con acentos y matices insoslayables en el corpus mayor de nuestra literatura.

En reiteradas ocasiones Cortázar hizo alusión a los motivos, a las claves, a los “secretos” de un oficio que lo convirtieron en un hábil cazador de relámpagos en esas hendiduras donde

lo real nos muestra sus pergaminos, sus pliegues y repliegues. Lo que **ex profeso** hemos denominado su Poética obedece a esas conjeturas suyas en cuanto a la esfera del cuento y a la relación simbiótica que guarda con el universo de la poesía. Un lector de Cortázar sabe cuánto es el grueso de ella en el volumen de su obra, por lo mismo que, no por atender a otros llamados, no tuvo valor para dejarla en la orilla del viento. Supo protestar contra la calificación de poeta frustrado que le endilgaban, mientras condenaba la estrechez de miras ante la fusión de los géneros que empezó a vislumbrarse desde el siglo XIX, hasta alcanzar su más alta "epopeya" en el presente.

Para Cortázar el cuento carece de una "estructura de prosa", atributo más propio de la novela, del ensayo, por ejemplo. Su concepción del cuento, entonces, estará más cerca de la poesía, tal como lo evidencia en su ensayo "Del cuento breve y sus alrededores": "Pero entonces, ¿no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: la comunicación se opera **desde** el poema o el cuento, no **por medio** de ellos".¹ Reveladoras palabras que nos ahorran, también, explicaciones o disquisiciones acerca del destino del texto literario. Importa más advertir cómo coloca en igualdad de condiciones al cuento y al poema. Cesare Pavese, poeta y narrador también, subyugado por esos limbos llegó a afirmar que "La poesía es la imagen 'clara' de aquello que en la experiencia nos pareció 'oscuro', 'misterioso', 'problemático'. En cualquier experiencia'. Y en cualquier momento histórico que nos toque vivir".² Este podría ser un buen epígrafe para introducir eso otro, inexplicable, que circunda el espacio narrativo del autor de **Rayuela**. Lo oscuro, lo misterioso, lo problemático -ámbito de la poesía para Pavese- son vectores que califican sin retracción alguna el móvil de la cuentística de Julio Cortázar y que éste explanó en ensayos,

artículos, entrevistas o a través de las voces de algunos de sus personajes.

Pues bien, las atrayentes ponderaciones que nos ha dejado Cortázar en cuanto al *sustratum* que traspone los límites en el cuento para alcanzar la apertura, el lugar de excepción que desemboca en lo fantástico, tiene sus antecedentes en el repertorio de las poéticas de los románticos. Novalis, seguidor y contemporáneo de otro visionario, Jean Paul Richter, llevará a puertos más lejanos la angustia metafísica y visionaria de éste. Dios, el tiempo, el sueño, la dualidad y sus correspondencias con una estética aparecen problematizados en sus obras: "Todo descenso en el yo, toda mirada hacia el interior, es al mismo tiempo ascensión, asunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior"³ expresa ejemplarmente Novalis para ofrecernos las figuraciones, los deslumbramientos que posibilitan esa dualidad contrastada de la existencia. Al igual que sus antecesores románticos, se resistía a aceptar como único el universo conocido. La "patria de la imaginación" de Jean Paul lo llamaba, exigía de él su ingreso para constataciones más vastas. En "Los discípulos en Saís" el mundo se ensancha, se magnifica a través de los intersticios y el detalle: "Los hombres marchan por distintos caminos; quien los siga y compare, verá surgir extrañas figuras; figuras que parecen pertenecer a aquella escritura difícil y caprichosa que se encuentra en todas partes: sobre las alas, sobre la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en la configuración de las rocas, sobre el agua congelada dentro y fuera de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en los resplandores del cielo, sobre los discos de vidrio y de resina cuando se frotan y se palpan; en las limaduras que se adhieren al imán y en las extrañas conjeturas del azar...".⁴ De esta

pluralidad posible de la escritura, nos interesa destacar cómo la Figura sirve de espéculo a Novalis para acercarse y develar realidades insólitas: la **figura** es radial, polivalente, prismática, enigmática, insondable. Será una búsqueda, una meta, una obsesión: **“Quiero pues, yo también describir mi Figura y, si de acuerdo a la inscripción grabada allí, ningún mortal descubre el velo, tendremos que tratar de convertirnos en seres inmortales”**.⁵

La abstracción romántica de la Figura será, como veremos, una presencia, una fijación que en su trayectoria de lector y de escritor influirá y determinará el universo ficcional fantástico de Julio Cortázar. Su apreciación en cuanto a este género, si bien guarda paralelismo con la concepción de Poe, tal como lo demuestra María Luisa Rosenblat en su ensayo “Poe y Cortázar: Encuentros y divergencias de una teoría del cuento”,⁶ es evidente que ofrece atisbos propios, singularidades, tamizadas de sus lecturas primeras. En su novela **Los premios** (1960) el personaje Persio funge de **alter ego** de esta visión. Desde entonces enfatizará sobre la noción de figura para indicar **“... de que aparte de nuestros destinos individuales somos partes de figuras que desconocemos”**, tal como se lo expresa a Luis Harss en **Los nuestros**.⁷ Al mismo Harss hará confesiones acerca de las leyes ocultas, a la superposición de éstas a lo real, al punto de darnos esta síntesis explicitadora: **“... las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible”**.⁸ Alrededor de la **figura** Cortázar desarrollará una sinonimia para referirse a lo “problemático”: casualidad, pasaje, fisura, intersticio, enigma, entrevisión remiten a lo mismo. En el largo y enriquecedor asedio que le

hace el escritor Omar Prego⁹ insiste en la entrevisión, en el fantástico asecho de las figuras. Con antelación Borges trazó, dio un breve rodeo acerca del misterio de la figura¹⁰ que es posible correlacionar con la versión/visión de Cortázar. Los mundos de la alteridad, la representación de lo alterno, constituyen la materia que moldea a través del lenguaje el Cortázar de una cuentística que tuvo su inicio feliz a partir de la publicación de **Bestiario** en 1951.

En la edición de sus **Relatos**¹¹, los cuentos aparecen clasificados en tres secciones: Ritos, Juegos y Pasajes. "La noche boca arriba", cuento perteneciente al libro **Final del juego** (1956), es incluido en la sección "Ritos". La anécdota es sencilla, sólo que se hace más compleja en el momento del **pasaje**, en la **figura** que vehicula el tránsito de una realidad a otra. Un distraído motorizado sale una fresca mañana a cumplir con sus tareas del día, de improviso una mujer se interpone en su camino, al tratar de esquivarla choca contra ella y pierde el conocimiento al estrellarse contra la calzada. Un accidente, luego el martirio del tratamiento médico en el hospital: la agonía, siempre en un estado de realidad latente. El resto, el corpus mayor del cuento, es otro cuento, el túnel de la pesadilla que conduce al universo de los aztecas, época de la "guerra florida", donde un moteca es perseguido por sus enemigos, capturado luego y llevado al altar de sacrificio. Después de la caída, del golpe contra la calzada, ésta deviene en la autorreferencia del sujeto que se escinde, cuya perturbación lo coloca en la dualidad, ante un mundo de realidades superpuestas; dos planos del discurso en los cuales los acontecimientos estrechan su correlato mediante el recurso de un simbolismo paralelo. La calzada persiste en las dos realidades -a la izquierda-, como asidero, pasaje entre ambas que el narrador evidencia: **"Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada.**

Y al mismo tiempo tenía la sensación que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas¹². Este pasaje del sueño, hacia la noche sin término, hacia la eternidad que configura la pesadilla, -"pozo negro"- remite, por el parentesco con el mismo escenario, la persecución por los aztecas, el sacrificio al dios de la guerra, con el personaje Gales de **El visitante nocturno**, de Traven.¹³ Gales, después de una obsesiva lectura de libros en la selva, dominado por la fatiga y la somnolencia, se extravía en un laberinto de pesadillas del que parece no regresar jamás. En las intermitencias de realidad-irrealidad que padece, igual que el motorizado de Cortázar, Gales se dice dubitativamente: **"En el lapso que duró aquel silencio me percaté de que volvía a confundir el presente con el pasado"**¹⁴ El personaje de Traven vive realidades diversas, pero en una de ellas es notoria la semejanza con el moteca de Cortázar: **"El gran sacerdote se aproximó, enrolló las anchas mangas de su camisa blanca y tiró hacia atrás de mi barba, brutalmente, forzando con crueldad mi cabeza sobre la espalda como si se dispusiera a sacrificar a un buey. En seguida hundió en mi pecho su cuchillo de obsidiana y desperté"**.¹⁵ Frágil despertar, ya que Gales no logrará dar el salto de la pesadilla a la realidad, así como el personaje de Cortázar, circuido por las mismas intermitencias, ante la muerte inevitable despertará en la realidad otra, en el lugar donde **"vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano"**¹⁶.

A objeto de obviar el desdoblamiento, la invasión de una realidad por otra, conviene precisar el paralelismo simbólico insinuado arriba:

(Sangre - marismas)
(Olor a hospital - olor a guerra)
(despojo: indumentaria - despojo: amuleto)
(Médico - sacrificador)
("enyesado, colgaba de un aparato con pesas y poleas" - "sogas en las muñecas y tobillos").

Son algunos contrastes entre lo real y lo alterno, donde **"las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor, y quedarse."**¹⁷ Universo dual donde prima la indeterminación y la **disrupción**¹⁸, el frágil contacto con lo real donde lo ominoso hace su aparición ante la imponente manifestación del doble¹⁹. El doble irrumpe, suplanta, invade el mundo de lo real, viene a "quedarse" para violentar la continuidad del acontecer, ya que **"El aspecto último del mundo luego del perfeccionamiento de los sentidos y del conocimiento, es el de la discontinuidad"**²⁰, discontinuidad que, si cicatriza, es a través de un tiempo plural: presente, pasado y futuro, tríada que jalona para centrar el acontecimiento, para imponer un sentido, en el que la **presencia** no es más que apariencia, un **tour de force** ante la paradójica tensión temporal que, a su vez, constituye la negación del sentido, así como puede ser también la irradiación de éste, porque como afirma Adorno: **"...existe un sentido en la negación del sentido"**²¹.

El paralelismo de las acciones que se presenta en **"La noche boca arriba"**, el acontecer hacia la muerte de los dos personajes, nos sitúa ante la paradoja del tiempo que se expresa **"en la confluencia y simultaneidad de las diferentes experiencias temporales"**²² como concluye Víctor Bravo des-

pués de analizar la aporía de San Agustín donde formula el triple presente y la tendencia del tiempo a “no ser”, y que en la reflexión moderna profundizará Heidegger bajo el concepto de **temporalidad**, tal como lo compendia Kuropulos: **“Este fenómeno unitario de futuro-pasado-presentificado, Heidegger lo llama temporalidad. Es la característica básica del tiempo, propia del estar, que se revela como el sentido de la preocupación auténtica, de la angustia”**²³. La tensión temporal, la **temporalidad**, la **confluencia y simultaneidad** del tiempo es lo que advertimos en la trama final de “La noche boca arriba”, en la hora incierta del motorizado y del moteca. El motorizado vive en lo real un presente de angustia, su Mismo²⁴ postrado, oliendo la muerte, ante un Yo evasivo, tironeado por la ficción, por una realidad “otra” donde está a punto de ocurrir un sacrificio. La identidad se desvanece, mientras se acentúa una silenciosa batalla entre el “verdadero yo” y el “falso yo”²⁵ hasta la total irrupción de uno en el otro. Las referencias del narrador, los breves consejos de los compañeros de cuarto apenas remiten a la realidad del hospital. La percepción es vaga, cruzada de recuerdos imprecisos, ilógicos, que no llegan a esclarecerse, sino que se interpenetran, se desdibujan, los envuelve la penumbra que domina el débil razonamiento. El hueco en su memoria -discontinuidad- tiene su trasfondo de continuidad en el distraído, en el “falso yo” que se desplaza en el espacio ilímite donde todas las realidades son posibles. Realidades que se cruzan, a veces, en el lenguaje, por efecto del paralelismo simbólico que ya hemos señalado. La noche boca arriba, luego boca abajo, da inicio a su avatar:

“Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la

*figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños*²⁶

El tiempo se torna virtual en este pasaje. La presencia es blanda, escurridiza. Por momentos, los acontecimientos quedan suspendidos pendularmente en el tiempo. El ambiguo, confuso despertar, se esclarece en la reiteración: "ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto...", trance que aviva la "figura" de la muerte ante la cual se impone la otra realidad, donde **"la ficción intenta asumir su textura, convertirse en una realidad distinta, con sus leyes y razones de ser propias, y guardar con ese "afuera" que es lo real relaciones complejas"**²⁷.

Al "concretarse" la verosimilitud de la realidad alterna, ese espacio que gana el moteca al sueño en la hora de su sacrificio, sale a la superficie la paradoja del tiempo:

*"... un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrada, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras"*²⁸.

Es evidente que las realidades se cruzan permanentemente, se interpenetran, lo que genera la ambigüedad y la parado-

ja. El moteca, desde su presente en el pasado sueña un futuro que es a la vez el presente, presente en el que yace el motorizado. Dirá Cortázar, al referirse al sueño del indio en "La noche boca arriba": "Nuestro presente, para él, es un futuro totalmente fantástico".²⁹ Es, en síntesis, la problematización del tiempo que plantea Deleuze,³⁰ **La temporalidad**,³¹ en fin, la que produce el desequilibrio", la pluralidad de sentido, la imposibilidad que legitima el **tour de force** de la obra a través de la **figura** y la **disrupción** cortazarianas.

En atención a la poética de la figura en Cortázar, la lógica elemental de sus lectores sabrá advertir que ésta no es extensiva a la totalidad de su creación literaria; sin desdeñar, por supuesto, que en buena parte orbita sobre lo esencial de su obra cuentística y novelística. En cuanto a los recursos, a los procesos de creación, Cortázar fue explícito al concebir el poema y el cuento como productos de un mismo procedimiento, cuyo acto comunitativo centraba su respuesta desde **lo que es**; en tanto que en los otros géneros predominan los modos expresivos explícitos, más expositivos, más abiertos, donde la prosa puede desbordar sus cauces; mientras que en el cuento y la poesía reinan el rigor, y las posibles mediaciones son dadas por la obra misma.

Tal vez sea lícito admitir, en una apertura mayor, que la disrupción y la figura guardan relaciones de ubicuidad con las enigmáticas correspondencias de la poesía de la modernidad. En la poética de Cortázar no es azarienta esta afirmación. El poema "El gran juego" sintetiza y nos ahorra abundar más sobre lo mismo.

El gran juego

*Entiendo ya algunas figuras
pero no sé qué es la baraja,
qué anverso tiene esa medalla
cuyo reverso me dibuja.*

*En la otra cara de la luna
duermen los números del mapa;
juego a encontrarme en esas cartas
que ciegamente son mi suma.
De tanta alegre insensatez
nace la arena del pasaje
para el reloj de lo que amé,*

*pero no sé si la baraja
la mezclan el azar o el ángel,
si estoy jugando o soy las cartas.³²*

Pasaje, figura, interrupción, correspondencia, enigma, la insondable realidad de lo otro asecha lo estatuido, lo establecido, para abrirle camino a lo oculto, al feliz extrañamiento por donde la imaginación expande el universo de los hombres.

Para concluir, citamos con reverencia a Foucault, cuando sin referirse a acto alguno de creación, reafirma con palabras suyas lo que hemos planteado acerca de la figura:

*Pero Dios, a fin de ejercitar nuestra sabiduría,
ha sembrado la naturaleza sólo de figuras que hay
que descifrar (en este sentido, el conocimiento de
ser **divinatio**, en tanto que los antiguos dieron ya
interpretaciones que sólo tenemos que recoger.³³*

NOTAS

- ¹ Julio Cortázar. "Del cuento breve y sus alrededores". **Ultimo Round**. México. Editorial Siglo XXI, 1978, Tomo I. p.79.
- ² Cesare Pavese. "No hay generaciones perdidas". **El oficio de poeta**. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1964. p. 50.
- ³ Albert Beguin. "La estrella matutina". **El alma romántica y el sueño**. España. Fondo de Cultura Económica, 1978. p. 256.
- ⁴ Hoffmann, Novalis y otros. "Los discípulos en Saís". **Los Románticos alemanes**. Buenos Aires. Centro editor de América Latina, 1968. p. 11.
- ⁵ **Ibidem**. p. 16.
- ⁶ Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares. **Del cuento y sus alrededores**. Caracas, Monte Avila editores Latinoamericana, 1993. pp. 225-245.
- ⁷ Luis Harss. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". **Los nuestros**. Buenos Aires. Editorial sudamericana, 1977. p. 278.
- ⁸ **Ibidem**. p. 292.
- ⁹ Omar Prego. **la fascinación de las palabras** (Conversaciones con Julio Cortázar). España. Muchnik Editores, 1985. Están en el libro de Prego las últimas confesiones que hizo Cortázar acerca de su obra literaria, su mundo personal, sus "compromisos". Para las referencias sobre las figuras (pasajes) consúltese las páginas 27, 35, 36, 54, 55, 56, 64,87, 88, 89, 96.
- ¹⁰ Jorge Luis Borges. "El espejo de los enigmas". En **Otras inquisiciones** (1952) de **Obras completas**. Buenos Aires. Emecé editores, 1974. p. 772. Dice Borges, al referirse a la inteligencia infinita: "Los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento hasta el día de su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible figura. La Inteligencia Divina intuye esa figura inmediatamente, como la de los hombres un triángulo. Esa figura (acaso) tiene su determinada función en la economía del universo". Cortázar expresará por su parte lo siguiente: "Yo las tomaba como el cumplimiento de esas leyes e incluso desde pequeño tuve una especie de noción triangular de lo que luego yo llamaría figura". Omar Prego. **Ob. Cit.** p. 88.
- ¹¹ Julio Cortázar. **Relatos** Buenos Aires. Editores Sudamericana, 1970.
- ¹² **Ibidem**. "La noche boca arriba". p.78.

13. Bruno Traven. **El visitante nocturno** México. Fondo de Cultura Económica, 1991.
14. **Ibidem.** p. 51.
15. **Ibid.** p.69.
16. Julio Cortázar. "La noche..". **Ob. Cit.** p. 82.
17. **Ibid.** p. 76.
18. Consideramos pertinente hacer una contundente cita de Cortázar donde polemiza con los juicios que tienen algunos lectores de sus cuentos, al mismo tiempo que teoriza acerca de la trascendencia de lo fantástico en su obra. En su examen de lo fantástico la **disrupción** es determinante: "Se ha dicho que en mis relatos lo fantástico se desgaja de lo "real" o se inserta en él, y que ese brusco y casi siempre inesperado desajuste entre un satisfactorio horizonte razonable y la irrupción de lo insólito es lo que les da eficacia como materia literaria. Pero entonces, ¿qué importa que en esos cuentos se narre sin solución de continuidad una acción capaz de seducir al lector, si lo que subliminalmente lo seduce no es la unidad del proceso narrativo sino la **disrupción** (subrayado nuestro) en plena apariencia unívoca?" Julio Cortázar. "Volviendo a Eugenia Grandet". **La vuelta al día en ochenta mundos.** México. Siglo XXI editores , 1979, Tomo I. p. 39..
19. "Entonces, el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquél tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios". En Sigmund Freud. "Lo ominoso" (1919). **Obras completas.** (N: XVII). Buenos Aires. Amorrortu Editores, 1976, p. 236.
20. Marcel Schwob. "La perversidad". **Ensayos y perfiles.** México. Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 147.
21. Theodor W. Adorno. **Teoría estética** España. Ediciones Orbis. 1983. p. 143.
22. Víctor Bravo. **Ironía de la literatura.** Maracaibo. Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia, 1993. pp.31-32.
23. Petros Kuropulos. **El tiempo en el hombre.** Madrid. Editores Ayuso, 1970. p. 34.
24. Georg Groddeck."La música y el inconsciente" **Estudios psicoanalíticos sobre arte y literatura.** Caracas. Monte Avila Editores, 1975. pp. 157-190.

- ²⁵ R.D. Laíng. **El yo dividido**. México. Fondo de Cultura Económica, 1988. p. 134.
- ²⁶ Julio Cortázar. **Relatos**, pp. 81-82.
- ²⁷ Víctor Bravo. "La ficción, la realidad y sus correlatos". **Los poderes de la ficción**. Caracas. Monte Avila Editores, 1985. p. 75.
- ²⁸ Julio Cortázar. *Ibid.* p. 82.
- ²⁹ Omar Prego. *Ob. Cit.* p. 66.
- ³⁰ Gilles Deleuze. **Lógica del sentido**. España. Barral Editores, 1970. El complejo mundo de las paradojas es abordado aquí con fecundidad por Deleuze.
- ³¹ Petros Kuropulos. *Ob. Cit.* Dice el autor que "el presente, al insertarse en el pasado, cobra valor de futuro, de espera. El presente no es mero presente, separado de otros presentes en una sucesión atómica, sino se caracteriza por estar rodeado de una aureola de horizontes simultáneos que constituyen su pasado y su futuro. p. 30.
- ³² Julio Cortázar. **Ultimo Round**, tomo II, pp. 92-93.
- ³³ Michel Foucault. "La prosa del mundo". **Las palabras y las cosas**. México. Siglo veintiuno editores, 1993, p. 41.