



Esto no es un sueño: los personajes frente al concepto onírico en los primeros cuentos fantásticos de Julio Cortázar

This is not a dream: the characters and the oneiric concept in Julio Cortázar's first fantastic stories

Dulou, Jérôme

Jérôme Dulou
duloujerome@gmail.com
Sorbonne Université, Francia

Orbis Tertius
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 1851-7811
Periodicidad: Semestral
vol. 27, núm. 36, e250, 2022
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/81/813532008/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18517811e250>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Este ensayo trata el tema de los sueños en la obra de Julio Cortázar de manera soslayada. Se problematiza la relación falseada que mantienen los personajes con esta noción en los cuentos fantásticos de la primera etapa cortazariana, *La otra orilla*, *Bestiario* y *Final del juego*. ¿Son las experiencias que viven los personajes unos sueños? Volviendo a una metodología de narratología clásica, tomando en cuenta el carácter hipersubjetivo y fantástico de la obra cortazariana, así como el papel activo del lector en la producción del texto, se analizan más detenidamente los cuentos "Las manos que crecen", "Distante espejo", "Retorno de la noche" y "La noche boca arriba".

Palabras clave: Julio Cortázar, Sueños, Realidad, Fantástico, Personajes.

Abstract: This essay deals with the theme of the dream in Julio Cortázar's work in a neglected way. It problematizes the falsified relationship that the characters maintain with this notion in the fantastic stories of Cortázar's first stage, *La otra orilla*, *Bestiario* and *Final del juego*. Are the experiences that the characters live through dreams? Returning to a methodology of classical narratology, considering the hyper-subjective and fantastic character of Cortázar's work, as well as the active role of the reader in the production of the text, the stories "Las manos que crecen", "Distante espejo", "Retorno de la noche" and "La noche boca arriba" are analyzed in more detail.

Keywords: Julio Cortázar, Dream, Reality, Fantastic, Characters.

Algunos de los cuentos de Julio Cortázar están basados en sueños, y la constante onírica ocupa un lugar importante en su escritura. Esta última es tan omnipresente que algunos lectores, por muy informados que estén, pueden interpretar como sueños las experiencias fantásticas vividas por los personajes. A menudo oigo, cuando hablo de mis investigaciones sobre la cuestión de los sueños en la obra de Cortázar, que lo que viven los personajes de "La noche boca arriba" son sueños y pesadillas, y que, como en "Las ruinas circulares" de Jorge Luis Borges, cada uno de los dos protagonistas acaba convirtiéndose en el sueño del otro.

En un artículo de 2016 que se propone situar a Cortázar en los debates sobre los sueños que animan la filosofía occidental desde sus orígenes hasta la actualidad para definirlos como un concepto opuesto a la razón, a lo decible y a lo representable, Roland Spiller otorga a este cuento un lugar importante en su análisis. Sin embargo, consideramos que su demostración cae en la trampa de muchos lectores "pasivos":

“La noche boca arriba” consiste en cuatro sueños entrelazados entre sí. Como en “Axolotl” se alternan dos historias, la del motociclista accidentado en el París del siglo XX y la del “moteca” perseguido en la “guerra florida” en la época precolombina. La angustia ante la muerte se une con la imaginación onírica. La historia es presentada por un narrador que al principio parece ser capaz de distinguir entre sueño y realidad [...]. Este final funciona como un sueño-palíndromo, porque permite una lectura del cuento al revés, un protagonista llega a ser el sueño del otro, y al mismo tiempo muestra la doble vectorialidad de los sueños, que pueden ser retro- y prospectivos. En el palíndromo onírico de Cortázar opera una doble vectorialidad temporal que contiene la dinámica transcultural porque el moteca mexicano sueña con su futura muerte parisina. En la superficie semántica el sueño termina con el último despertar antes de la muerte (Spiller, 2016, pp. 29-30).

En ningún momento el especialista cuestiona la realidad onírica de las experiencias vividas por los personajes. Nos gustaría analizar esta cuestión desde un punto de vista narrativo.

El hecho de que los personajes digan que lo que vivieron fue un sueño no significa que sea necesariamente un sueño. Como en el mundo real, los sueños son, para estos seres de ficción, una experiencia que tiene lugar mientras están durmiendo, pero también son una palabra y un concepto que les permiten aprehender la realidad en la que viven. Los personajes tienen impulsos psicológicos muy realistas, y su relación con la realidad suele estar distorsionada por el uso de esta palabra.

“Uf, sólo fue un sueño...”, pensamos al salir de una pesadilla, todavía envueltos en el edredón, pero aliviados de volver a la tranquilizadora realidad de la madrugada. En el lenguaje cotidiano, los sueños se oponen radicalmente a la realidad, a los aspectos tangibles de nuestro día. Se reducen a una experiencia ilusoria e intrascendente que debe olvidarse mientras nos tomamos un café.

De forma contradictoria, y por tanto irónica, este recurso frecuente a los sueños marca una depreciación de lo que representan y aportan a la experiencia humana, y se burla, o hace un uso superficial, de las teorías oníricas que la psicología ha desarrollado con el fin de devolverle a esta experiencia nocturna el lugar que le corresponde en nuestras sociedades diurnas y en nuestro inconsciente (individual y colectivo).

El propósito de este ensayo no es abordar frontalmente la definición del sueño en la obra de Cortázar, sino, más sencillamente, situar esta cuestión dentro del carácter hipersubjetivo de la escritura cortazariana. Hay que volver, pues, a las nociones básicas de la narratología, como son el punto de vista (o focalización) y los tipos de discurso directo o indirecto, hay que volver a la relación entre realidad, sueños, pensamientos visionarios y fantástico dentro de la ficción y del lenguaje cortazarianos, y, por fin, interrogar nuevamente el rol activo del lector.

Tomemos el ejemplo de cuatro cuentos fantásticos del primer período cortazariano. En “Las manos que crecen” (1937), Plack, el protagonista, que trabaja en la Municipalidad, lucha contra un colega llamado Cary. Este último lo ha insultado y ha puesto en duda sus cualidades como poeta. Plack le pega con las manos como si estuviera boxeando y sale de la Municipalidad, orgulloso de la fuerza y la agilidad de sus puños. Sin embargo, al salir, sus manos empiezan a crecer desmesuradamente hasta tocar el suelo. Acude al médico, éste lo anestesia y le amputa las manos. Cuando se despierta, su colega está a su lado, preocupado por lo que le ha ocurrido. Plack, sin entender lo que está pasando, se refiere a la experiencia como si hubiera sido un sueño: “Entonces, de manera fulminante, Plack comprendió la verdad. ¡Había soñado! ¡Había soñado! ‘Cary me acertó un golpe en la mandíbula, desmayándome; en mi desmayo he soñado ese horror de las manos...’”. Lanzó una aguda carcajada de alivio” (Cortázar, 1994a, p. 41). El recurso a los sueños, al reducirlos a una alucinación, es solo una vía de escape para evitar enfrentarse a la verdad. El alivio que siente al reducir su experiencia a un sueño es, de hecho, una negación de la realidad. No hay ninguna indicación objetiva en el texto de que el acontecimiento fantástico no haya ocurrido realmente. El lector solo lee los pensamientos, las observaciones y los análisis del personaje, mediante el uso del estilo directo o indirecto libre. En este fragmento

nos encontramos con una de las especificidades del estilo de Cortázar: el punto de vista del narrador y el uso complejo de diferentes tipos de discurso (directo, indirecto e indirecto libre). El texto entero, desde la primera frase, está escrito desde una focalización interna. La aprehensión de los hechos se realiza a través de las percepciones del personaje. Por tanto, la frase “Plack comprendió la verdad” debe leerse desde el mismo punto de vista. Es el propio personaje el que cree entender la verdad de lo que le ocurre. La focalización no se convierte en externa, y mucho menos en omnisciente. Los signos de exclamación y la repetición de la frase siguiente, que no dice más que: “Uf, sólo fue un sueño”, demuestran que la focalización sigue siendo interna y que se trata de un estilo indirecto libre. Esta frase informa del pensamiento de Plack: ¡Lo tengo! Al reducir lo sucedido a un sueño, Plack está expresando en realidad su deseo de recuperar sus manos, de las cuales estaba tan orgulloso, le gustaría haber perdido el combate, haberse desmayado y poder volver a luchar para vengarse. Pero esta negación de la realidad dura poco. Plack mira sus brazos levantados y solo puede ver sus muñones. Sea cual sea la realidad de lo que ha vivido, ha sido amputado. No fue un sueño.

El narrador-protagonista de “Distante espejo” (1943) tiene la misma reacción para explicar la experiencia fantástica que está viviendo: una fuerza extraña le empuja un día a ir a visitar a una amiga, pero tras llamar al timbre ella no responde. A pesar de todo, decide entrar en la casa y se da cuenta de que es la misma que la casa en la que vive. Abre la puerta de su propia habitación y se ve a sí mismo trabajando, leyendo la Biblia de Lutero y escuchando la radio. Durante un tiempo se ve continuando las actividades que había empezado en su oficina y que tuvo que interrumpir para dar una clase. Al caer la noche, corre a su casa y se encierra en su habitación. Sin poder dormir, se pierde en sus pensamientos y comienza a grabar mecánicamente sus iniciales, G. M., en la madera de su escritorio. A la tarde siguiente, después de las clases, se apresura a ir a la casa de su amiga, que esta vez le da la bienvenida y le enseña la casa. Cuando ella abre la puerta de su despacho, el protagonista siente un inmenso alivio al darse cuenta de que ese lugar no es en absoluto su dormitorio, y reduce su experiencia a una alucinación, a una pesadilla absurda:

A mí me estaba naciendo una especie de felicidad que ascendía desde los zapatos, las piernas [...]. Debí suspirar con alivio [...]; yo me dejaba envolver en la felicidad de la comprobación, de saber que aquello había sido fantasía, capricho de alucinado, que debería dejar el whisky y los bromuros por un tiempo, hacer una cura de reposo y salvarme de esas pesadillas absurdas (Cortázar, 1994b, p. 87).

Sin embargo, la revelación de la verdad llega enseguida, y él y su amiga se dan cuenta de que sus iniciales están grabadas en la madera del escritorio...

La recurrencia del sentimiento de alivio entre los personajes de estos dos cuentos (gracias a la repetición de la palabra “alivio” en ambos textos) crea un interesante vínculo intratextual, y lo volveremos a encontrar en los otros cuentos que trataremos. Las dos experiencias fantásticas que han vivido los personajes no son sueños, alucinaciones o consecuencias del alcohol. Son hechos reales que ocurren en su realidad. Tienen todas las características de los sueños (el vagar por las calles, la presencia de una fuerza a la que el personaje no puede resistirse, una relación distendida con el tiempo y el espacio), pero no lo son. En cada ocasión, la revelación fantástica frustra el intento de denegación y el mecanismo de defensa psicológica que los personajes ponen en marcha para rechazar la violencia de lo que acaban de vivir. De este modo, se refugian en una concepción tópica de los sueños: decirse a sí mismo que lo vivido sólo era un sueño es restablecer una dicotomía entre el estado de vigilia y los sueños que resulta tranquilizadora. Lo que ha ocurrido en el sueño no puede tener mayores consecuencias en la realidad, existe como una barrera que protege al sujeto diurno del sueño, al que ha reducido a una alucinación absurda, y a unas palabras.

En “Retorno de la noche” (1941), la experiencia fantástica comienza en un sueño. Gabriel sueña que se está muriendo, lentamente, con horribles sufrimientos. Sueña que al despertarse, en el espejo que tiene enfrente, ve su cuerpo tendido en la cama. Es víctima, en el sueño, de una terrorífica escisión entre su conciencia, aún activa y viva, y su cuerpo muerto. Deambula de noche por las calles de su barrio durante horas, vuelve a su habitación y, en un acto desesperado, intenta reanimar su cuerpo besándolo en la boca. Consigue fundirse de nuevo en su cuerpo, que vuelve a la vida cuando se despierta de verdad:

Abrí los ojos. El sol me daba en la cara. Respiré penosamente; tenía el pecho oprimido como si alguien lo hubiera presionado con todas sus fuerzas. El canto de las aves me devolvió por entero a la realidad.

En un solo acto fulmíneo recordé todo. Miré a mis pies. Estaba en cama, tendido de espaldas. Nada había cambiado salvo esa impresión de pesadez inacostumbrada, de infinito cansancio...

¡Con qué placer me hundí en el consuelo de un suspiro! Volví de él como del mar, pude sumir mi pensamiento en tres palabras que silbaron mis labios secos y sedientos:

–Qué pesadilla atroz...

Me incorporaba lentamente, gozando la sensación maravillosa que sigue al desenmascaramiento de un mal sueño (Cortázar, 1994c, p. 65).

El protagonista intenta utilizar el sueño para encontrar una explicación a lo que le ocurre. De este modo, reduce su experiencia traumática a una pesadilla, que lo explica todo y lo tranquiliza. Siente alivio y suspira. Entonces experimenta una sensación de placer y alegría. Sin embargo, la realidad sigue sin ser lo que esperaba. Se da cuenta, al mirarse en el espejo, de que su cuerpo, aunque ha recuperado la conciencia y la vida, es el mismo que yacía en la cama y que hay manchas de sangre en la almohada. Su experiencia no fue un sueño, no acaba de despertarse de una horrible pesadilla. Acaba de lograr recuperar la posesión de su cuerpo. Pero ahora no es más que un muerto viviente. El recurso a la explicación de la pesadilla solo era un mecanismo de defensa para ocultarse a sí mismo la verdad. Solo murmuró las "tres palabras" de una frase hecha, de un lenguaje racionalista preconcebido. Es cierto que la separación de su alma y su cuerpo comenzó en un sueño. Pero los personajes no controlan las consecuencias que los verdaderos sueños tienen en su realidad. Al despertar son simples víctimas aterrorizadas y no son libres de declarar como sueño lo que es su realidad fantástica.

"La noche boca arriba" (1956) pone en escena estas diferentes actitudes ante los sueños, pero de una forma mucho más rica y compleja. La anécdota biográfica que llevó a la escritura de este cuento es muy conocida. El 14 de abril de 1953, Cortázar tuvo un accidente con su Vespa en las calles de París. Por no matar a una anciana que estaba cruzando la calle cuando el semáforo estaba en verde, sus manos dieron un volantazo para no atropellarla. La moto le cayó encima, dañándole la cara y el cráneo, y rompiéndole la pierna izquierda. Tuvo que ser ingresado en el Hospital Cochin de París por varias semanas. Durante los primeros quince días, la fiebre y el dolor lo hicieron delirar en varias ocasiones. Su duermevela descontrolado y sus sueños alucinatorios son las primicias del cuento. En una de las conferencias que pronunció en 1980 en la Universidad de California en Berkeley, Cortázar retomó esta anécdota y la relacionó directamente con la cuestión de los sueños en su proceso creativo. Según su resumen parafrástico del cuento, los personajes tienen efectivamente unos sueños. ¿Pero qué tipo de sueños son? Él mismo dice, en la introducción de su explicación: "La noche boca arriba" es casi un sueño y es quizás todavía más complejo".¹ Creemos que hay que tener en cuenta las precauciones oratorias de esta frase. Veamos qué dice exactamente el texto y analicemos la relación entre los personajes y los conceptos de soñar y dormirse.

Cuando se cae de la moto, el protagonista se desmaya y compara esta pérdida de conocimiento con un dormirse repentino: "Fue como dormirse de golpe" (1994d, p. 406). Pero, ¿un desmayo de este tipo es comparable a simplemente dormirse? En cualquier caso, sale de repente y recobra la conciencia. Llegan los socorros y lo trasladan al hospital, le hacen una radiografía y lo llevan al quirófano. El anestesta se acerca a él, y vuelve a quedarse dormido. Pero, ¿un sueño durante la anestesia, bajo el efecto de una gran dosis de sedantes, es un sueño como cualquier otro? Especialmente cuando uno experimenta una identidad dividida y cuando la continuidad espacio-temporal de su existencia se ve totalmente interrumpida. El protagonista se encuentra en la piel de un "moteca", perseguido por los aztecas durante la "Guerra Florida"; huye e intenta esconderse en los pantanos y selvas del México prehispánico. Pero no pierde la conciencia de su primera identidad, porque analiza lo que vive y lo identifica con un sueño. Sus sueños son juegos que normalmente acepta, por lo que se entiende, sin muchos problemas. Para él, todo esto no debería ser más que un sueño. Sin embargo, experimenta un sentimiento ambiguo en cuanto a esta experiencia. No es el desdoblamiento de la personalidad, ni la escisión espacio-temporal, ni siquiera la intensidad del miedo que experimenta lo que le perturba, sino que literalmente se ve "torturado" por los olores, y más concretamente por el "olor a

guerra” que le rodea. Su potencia hace que este sueño sea extraño, inusual, porque nunca ha habido olores en sus sueños anteriores. Soñó anteriormente con cosas que le daban miedo, pero nunca con un olor a guerra como este.

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. [...] Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se revelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. “Huele a guerra”, pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo. Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas (1994d, pp. 406-407).

Entonces, ¿qué es este sueño que no se ajusta a los patrones clásicos de juego onírico a los que está acostumbrado?

Una vez más, el lector se enfrenta a un texto escrito principalmente en los estilos indirecto e indirecto libre; el narrador no sabe más de lo que el personaje percibe, informa de lo que este ve, siente y piensa. El primer verbo del texto es “pensar” y tiene la función de verbo introductorio, seguido del relativo “que”, de un discurso introducido en una cláusula subordinada, como en todo discurso indirecto: “A mitad del zaguán del hotel pensó que debía ser tarde [...]” (1994d, p. 406). Todo el relato debe leerse de este modo, empezando por esta introducción que establece el estatuto del narrador. Es el personaje el que intenta reducir su experiencia a la de una pesadilla. Cuando de repente se despierta tras la operación, ya no se hace ninguna pregunta, lo que ha vivido ha sido una pesadilla de la que intenta deshacerse inmediatamente sonriendo a su vecino y observando su brazo y la habitación, como siempre ha hecho hasta ahora cuando se despierta: “Mientras trataba de sonreír a su vecino, se despegó casi físicamente de la última visión de la pesadilla. El brazo, enyesado, colgaba de un aparato con pesas y poleas” (1994d, p. 407). Pronto piensa en volver a dormir y abandonarse a un sueño de total abandono y descanso. Esto es lo que hace después de tomar un caldo. Pero se encuentra de nuevo en la piel del “moteca” y la caza al hombre continúa. Esta vez el olor a guerra ya no es un problema, se integra en el propio “sueño”; sigue siendo insoportable, pero lo huele como un “moteca”. Cuando se despierta, ya no se hace ninguna pregunta; es una pesadilla recurrente que quiere olvidar disfrutando de la tranquilidad de la habitación y del hospital:

Al lado de la noche de donde volvía la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared del fondo como un ojo protector. Se oía toser, respirar fuerte, a veces un diálogo en voz baja. Todo era grato y seguro, sin acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla. Había tantas cosas en qué entretenerse (1994d, p. 409).

Sin embargo, no puede dejar de pensar en su accidente y empieza a cuestionar, él mismo, la cualidad y el valor de su desmayo. Se da cuenta de que es incapaz de definir lo que ha vivido durante este tiempo y esto ofende su orgullo de hombre racional y occidental. El agujero negro en el que ha caído ya no puede compararse con el hecho de dormirse, ni siquiera con un desmayo; ha experimentado lo que son el vacío y la nada. Tiene la intuición de que fue en esta nada donde experimentó por primera vez estos pasajes temporales y espaciales. Se trata de una iniciación fantástica y existencial que desborda todos los esquemas de comprensión racional, y que inhabilita cualquier intento de relacionarla con una palabra o un concepto como el de dormirse o desmayarse, aunque, ciertamente, tenga lugar durante un momento de pérdida de conciencia. Esto está tan lejos de lo que puede aceptar como hombre civilizado que prefiere rechazarlo todo y satisfacerse del alivio que sintió cuando se despertó en la calle y cuando volvió a despertarse, las dos veces anteriores, en el hospital:

¿Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así? Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. 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 de 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 inmensas. El choque, el golpe brutal contra el pavimento. De todas maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. Con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión en la rodilla; con todo eso, un alivio al volver al día y sentirse sostenido y auxiliado. Y era raro. Le preguntaría alguna vez

al médico de la oficina. Ahora volvía a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo. La almohada era tan blanda, y en su garganta afiebrada la frescura del agua mineral. Quizá pudiera descansar de veras, sin las malditas pesadillas. La luz violeta de la lámpara en lo alto se iba apagando poco a poco (1994d, p. 409).

De nuevo le invaden las ganas de dormirse, no puede resistirlo, y aún espera poder descansar sin tener una pesadilla. Pero esto es imposible y la confusión de identidades comienza de nuevo y se vuelve aún más compleja. Cada vez le resulta más difícil salir de ella. Cuando el terror le devuelve la conciencia, las imágenes se desvanecen cada vez con menos facilidad. Sigue sintiendo alivio por estar despierto y espera volver a dormir sin pesadillas, por ingenuidad, represión u orgullo. Pero la somnolencia es más fuerte que él y no puede evitar que sus ojos se cierren de nuevo haciéndole perder el conocimiento:

Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora, sin imágenes, sin nada... Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca... (1994d, pp. 410-411).

Este último párrafo es indicativo del uso de términos como “sueño”, “pesadilla” o “dormirse”. Los dos primeros tercios del párrafo ya no utilizan ninguna de estas palabras o conceptos. Solo se utiliza la palabra “modorra” para significar la somnolencia que se apodera del personaje. Pero la modorra no es el sueño, es una fuerza física y psicológica a la que es difícil resistirse, y aquí no conduce a un sueño profundo, sino que lleva a un vacío y a un pasaje oscuro e interminable. Después de haber tenido estas reflexiones sobre su primer “desmayo”, el personaje ya no puede refugiarse en palabras y conceptos que ya no “dicen” su realidad. En efecto, la pérdida de conciencia, el cierre de los ojos, las primeras imágenes, que en un sueño clásico serían lo que la psicología onírica llama “imágenes hipnagógicas” y que llevan a un sueño profundo, no conducen a un sueño, sino que a una experiencia existencial violenta y a una visión de carácter fantástico: el techo de la habitación se abre hacia el cielo nocturno, la luna aparece y proyecta sus rayos sobre su rostro y sus ojos, que se abren y se cierran para no verla. Mientras dure esta experiencia, el personaje no puede reducirla a un sueño; lo que vive va más allá de esta noción y solo puede ser víctima y espectador. Por otro lado, en cuanto recupera un mínimo de conciencia e intenta escapar, vuelve a un lenguaje convencional y a una concepción reductora del “despertar”: intenta cerrar los párpados con toda la fuerza posible para “despertar” de lo que sigue identificando como una pesadilla. Pero no es un sueño, es su realidad la que ha adquirido ciertas características oníricas; la fuerza de la visión y el omnipresente olor a guerra impiden que se reduzca definitivamente a un sueño clásico:

Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque estaba otra vez inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano (1994d, p. 411).

El último tercio del párrafo, la conclusión de la historia, contiene tres apariciones del concepto “despertar” y cuatro de “soñar”. Esta es la parte del texto en la que la fusión de las dos identidades se hace completa. Este deseo de “despertar” expresado por el motorista también puede leerse como la primera expresión de los pensamientos y sentimientos del “moteca”. Hasta ahora, el texto se situaba siempre desde el punto de vista del motorista, pero es en esta frase donde se produce el cambio de perspectiva. El sujeto de “apretó” puede ser tan fácilmente el motorista como el “moteca”. Ambos, en un último esfuerzo por escapar de esta experiencia traumática y mortal, la devuelven a un sueño, ciertamente maravilloso, pero absurdo y falso. Cambiando de eje, la narración, siempre interna y en estilo indirecto e indirecto libre, nos ofrece los pensamientos del “moteca”, que en el momento de ser sacrificado, tumbado mirando al cielo, revela que ha tenido una visión del accidente del motorista, su operación y su agónica convalecencia.

Para los personajes, a pesar de la verdad de los hechos, esta es extremadamente violenta, va demasiado lejos, más allá de los patrones de la lógica para que la acepten plenamente. Solo pueden aceptar las nociones del dormirse y de los sueños que sirven para rechazar esta verdad y esta violencia en el absurdo y la alucinación.

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; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, 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 (1994d, p. 411).

Los esquemas de pensamiento y el lenguaje que los sustenta son insuficientes para concebir todo esto y para expresarlo de manera definitiva. Por otro lado, el lector activo, al que Cortázar solicita en cada texto, ya sea en *Rayuela* o en sus cuentos, tiene que hacer una distinción. Hay que tener en cuenta las reflexiones del protagonista sobre el valor de sus desmayos, del acto de dormirse y de sus sueños, que lo llevan a cuestionarlos, ya que señalan el camino hacia la verdad de lo que ocurre. Así, la descripción de la última visión fantástica debe leerse desde el punto de vista hipersubjetivo del personaje, que es el de su mirada, su pensamiento y su lenguaje. El lector no debe seguir la represión final de los personajes y reducir esta experiencia a un sueño. La última expresión del “motea”: “La mentira infinita de ese sueño” debe leerse con ironía. Al final, lo que viven los personajes de “La noche boca arriba” no es un sueño, como tampoco lo era para los personajes de las otras historias. Al rechazar la verdad en la mentira del sueño, se revelan inconscientes de todos los poderes del verdadero sueño y reprimen la complejidad dual y misteriosa de la realidad.

En la obra de René Magritte, las imágenes traicionan y una pipa pintada (incluso de forma hiperrealista y frontal) no es una pipa sino una representación, una imagen, una pintura, unos colores, unas líneas de fuerza que cuentan una visión subjetiva del mundo. Hay que acercarse a la obra con ironía. Solo es una pipa en los ojos y la interpretación del espectador. Las experiencias fantásticas escenificadas por Cortázar, por muy nocturnas, extrañas y terroríficas que sean, no pueden reducirse a experiencias oníricas y pesadillescas; son, sobre todo, discurso, narración, lenguaje y expresión de un punto de vista diferente, fantástico y poético sobre la realidad. Y en Cortázar son las palabras las que traicionan, y es con ironía como debemos leerlo.

Es quizá una de las ironías más significativas de la obra de Cortázar, tanto en sus novelas como en sus cuentos fantásticos, la que obliga al lector a leer y releer su texto, a sumergirse en la historia, a identificarse casi con lo que viven los personajes, a adoptar su punto de vista, como acabo de hacerlo al resumir estos cuatro cuentos, y al mismo tiempo obligarle a distanciarse de los personajes, de la historia y del lenguaje del texto. Es esta coparticipación en la producción del texto, a través de la lectura, esta que hace que en ningún momento podemos olvidarnos de que estamos leyendo un texto narrativo, la que sostiene la obra de Cortázar. Esto no es un sueño.

REFERENCIAS

- Cortázar, J. (1994a). Las manos que crecen. En *Cuentos completos/1* (pp. 36-42). Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994b). Distante espejo. En *Cuentos completos/1* (pp. 81-88). Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994c). Retorno de la noche. En *Cuentos completos/1* (pp. 59-65). Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (1994d). La noche boca arriba. En *Cuentos completos/1* (pp. 405-411). Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura*. Berkeley, 1980 (C. Álvarez Garriga ed.). Madrid: Alfaguara.
- Spiller, P. (2016). Solo en sueños [...] nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos. Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares en comparación onírica. En Spiller, P. (ed.), *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: relecturas entrecruzadas* (pp. 11-39). Berlín: Erich Schmidt Verlag.

NOTAS

- 1 Para la explicación completa, véanse las páginas 64-67 del ejemplar de referencia (2013). Cortázar responde a una pregunta de un alumno e improvisa una respuesta y un resumen del cuento.