

Llácer, Eusebio

Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar : "La autopista del sur", "Las babas del diablo", "Cartas de mamá"

Études romanes de Brno. 1998, vol. 28, iss. 1, pp. [69]-75

ISBN 80-210-2011-3

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113193>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

EUSEBIO LLÁCER

**RELACIONES ESPACIO-TEMPORALES EN TRES
CUENTOS DE CORTÁZAR:
„LA AUTOPISTA DEL SUR“, „LAS BABAS DEL DIABLO“,
„CARTAS DE MAMÁ“**

En „La autopista del sur“, perteneciente a la colección *Todos los fuegos el fuego*, Cortázar elige un tema tan cotidiano como un embotellamiento en una gran autopista parisina¹.

En una tarde dominical de agosto, una enorme masa humana retorna, o mejor intenta retornar a sus hogares en la gran urbe después de haber intentado olvidarla por unos días. Conducteros y pasajeros entablan conversaciones desde los coches a través de las ventanas, entreabiertas debido al intenso calor estival. A medida que discurre el tiempo, se estrechan los lazos de amistad. Períodos de movilidad e inmovilidad se suceden alternativamente; aun así el bloque metálico avanza, y las posiciones de las máquinas permanecen casi invariables. De vez en cuando, un „extraño“ se aproxima desde un lugar desconocido para informar al grupo del estado del embotellamiento. En el crepúsculo el tiempo transcurre entre necesidades y pasatiempos nocturnos: comparten los víveres, duermen, y desaparecen discretamente en la complicidad de la noche.

Los pasajeros, unidos por encuentro tan fortuito como el estancamiento del tráfico, se convierten en habitantes de una sección de la autopista. Cada grupo designa enviados que recorren otras áreas de la autopista e inspeccionan los alrededores en busca de una nueva información. Así se sabe de la existencia de otros grupos que han sido formados a lo largo y ancho de la autopista, y se empieza a sospechar de los individuos que comercian de aquí para allá con agua y alimentos.

En la nueva célula formada por cada grupo, comienzan a surgir tensiones y problemas. El alimento escasea y se produce la primera fricción por el robo del agua, tan preciada como precisa dadas las actuales circunstancias. Los jóve-

¹ Cortázar, Julio, „La autopista del sur“ y „Las babas del diablo“. *Relatos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.

nes ayudan a los más viejos, los niños juegan y pelean, y los líderes comienzan a emerger de los grupúsculos. Se suceden los días; a veces llueve, y por momentos los automóviles logran recorrer unos metros para finalmente volver al estado de inmovilidad primero.

Si bien la radio anuncia la situación de emergencia, sólo un helicóptero vuela bajo y ninguna otra ayuda parece vislumbrarse. El grupo protagonista trata de adaptarse a la tan nueva como extraña situación. El Peugeot se acomoda para servir de ambulancia a los enfermos. Un conductor se envenena acabando con su mísera existencia, y es hallado inerte apoyado contra el volante de su vehículo. Los diversos intentos por establecer contacto con otros grupos resultan vanos cuando no son repelidos con cruda hostilidad. Para entonces, existe incluso un mercado negro organizado que se crece en la adversidad ajena. Las estaciones transcurren rápidamente en la historia. El tórrido sol estival muere, mientras aprieta el frío invernal. Ahora la gente se envuelve en sus mantas y acciona las calefacciones, lo que les hace temer una eventual descarga de baterías en sus *coches-casa*. Un buen día llega la nieve. Pero después de todo, incluso en la adversidad queda lugar para los pequeños placeres de la vida como las charlas, los juegos y las reuniones alrededor de la hoguera.

La vida continúa normalmente tan pronto como termina la gélida estación. La joven del Dauphine le comunica al ingeniero del Peugeot 404 que está esperando un hijo suyo. La anciana del Citroen ID muere un día como otro.

De repente, las columnas metálicas comienzan a avanzar. El ingeniero y la mujer del Dauphine, cada uno desde su coche, se lanzan miradas que expresan la esperanza de llegar por fin a París: de poder bañarse y comer, beber y dormir en sábanas limpias. Las filas de coches ya no avanzan en bloque, y los amigos son reemplazados por extraños. El grupo se dispersa mientras el ingeniero, pensando y esperando ver algún rostro familiar, recuerda las rutinas de su existencia durante la congestión automovilística. El ingeniero no desea romper con la vida que le fue impuesta por la casualidad, y recuerda con nostalgia las noches cálidas de invierno con la mujer del Dauphine, las estrellas y las nubes, la vida pasada.

En „La autopista del sur“, una situación fortuita, una excepción se transforma en costumbre por medio de la exageración. Los pasajeros se acostumbran, con alguna excepción (el hombre que se suicida y el que huye dejando su coche abandonado), a una nueva forma de vida, igual que cada persona se adapta, tarde o temprano, a las situaciones, por extrañas e inverosímiles que parezcan en la vida real. El embotellamiento dura días, meses y casi años, para simbolizar el paso del tiempo en la vida real. Al fin y al cabo, el hombre se acaba limitando a la rutina diaria.

Todo en „La autopista del sur“ nos recuerda la vida. Cortázar emplea elementos variados para subrayar este paralelismo. Detalles como el anonimato de los personajes detrás de las marcas de los coches, sugiriendo que cada uno puede ser lector a autor (o ambos), nos transportan al plano de la realidad por medio de un simbolismo mágico. El mismo uso de automóviles –posesiones materiales– indica que los personajes, como en las sociedades actuales, son val-

orados no por lo que son sino por lo que poseen. Pero aún al final de la historia el anonimato persiste, para señalar ideas como la incomunicación y la soledad del hombre moderno. Por su estrecha relación con la vida, son el tiempo y el espacio extremadamente importantes en este cuento.

La ruptura del tiempo que Cortázar mantiene en su teoría del cuento está implícita en „La autopista del sur“ por medio del motivo de la inmovilidad espacio-temporal provocada por el embotellamiento. Ésta resume perfectamente el concepto del tiempo fragmentario, según el cual la vida se recuerda no como un todo continuo, sino, más bien, como un conjunto de memorias asociadas a personas, hechos y situaciones. Cortázar se sirve además de esta inmovilidad espacio-temporal para expresar irónicamente distintas facetas de la existencia humana en sociedad: solidaridad, incomunicación, desamparo, esperanza, etc. El avance lento y esporádico de los coches simboliza el carácter monótono y aburrido de la vida moderna, especialmente en las grandes ciudades. Esta monotonía del tiempo aparentemente estancado provoca ansiedad, pero también una creciente sensación de comodidad a la que se adaptan muy pronto la mayoría de los personajes.

Al final de la historia, la entrada súbita en el vértigo del tiempo „real“, distancia y aísla a los pasajeros, a la vez que simboliza el „stress“ de la vida moderna. El ingeniero recuerda con tristeza las experiencias y los amigos pasados, porque sabe que nunca más se repetirán amigos o situaciones. Es la agonía que todos sufrimos cuando sentimos el paso del tiempo: lo que quisimos, lo que no conseguimos, lo que perdimos, lo que vivimos.

„Las babas del diablo“ pertenece al grupo de historias breves *Bestiario*. El protagonista, Roberto Michel, es un traductor chileno afincado en París, cuyo hobby es la fotografía. Sentado en el alféizar de una ventana de su apartamento, Michel observa el suave pasar de las nubes y las palomas, y nos cuenta su aventura sucedida un día de noviembre. Caminando por la ciudad hasta llegar a una isla en el Sena, ve a una mujer de mediana edad, rubia, tratando de seducir a un adolescente. Su desconcierto comienza al observar a un hombre con sombrero gris, sentado en un coche aparcado en el muelle. Michel siente el poder de la mujer, su acercamiento, dulce y sádico a la vez, abordando al joven, sonriendo, agitando una mano en el aire. Imagina la seducción última del chico en el apartamento de la mujer. Pero el protagonista tiene la extraña impresión de que la mujer no quiere realmente seducirlo. Michel toma una fotografía de ambos. Cuando la mujer lo nota, le pide la película, y el joven aprovecha el desconcierto para huir despavorido. El hombre del sombrero gris se aproxima a Michel amenazadoramente. Su grotesca figura sorprende a éste, que se niega a satisfacer sus pretensiones y desaparece.

Varios días después, Michel revela el film y queda fascinado por la fotografía de la mujer y el joven. Clava una ampliación en la pared, ya que siente que su intervención permitió la huida del chico.

Una fuerza oculta le hace olvidar su trabajo de traductor y concentrarse en la fotografía. Descubre entonces que en la escena no se trataba de una vulgar seducción: lejos de ser la mujer la eventual ganadora de los deseos del joven, ésta

no es sino un reclamo que el homosexual del sombrero gris utiliza para satisfacer sus pasiones encubiertas.

La escena comienza a repetirse cuando la fotografía dotada de un extraño dinamismo, se convierte en película a los ojos de Michel. Ante la impotencia de no poder actuar en defensa del chico, Michel grita en el momento en que se interna en la fotografía. El hombre y la mujer se vuelven hacia él; de nuevo, el chico aprovecha este momento para huir. Nuestro protagonista lo ha salvado por segunda vez. Michel se siente acorralado por una mirada demoníaca; cierra los ojos y llora. Al abrirlos, la pesadilla ha desaparecido y, como al principio, aparece sentado en la repisa de la ventana.

En „Las babas del diablo“ la „violación“ espacio-temporal aparece en el momento en que la fotografía adquiere vida a los ojos de Michel. Así, pues, la inmovilidad del tiempo y del espacio en la imagen fotográfica, instalada en la vida de Michel como el recuerdo fragmentario de un instante de percepción, se constituye en el motivo primigenio con el que Cortázar consigue la compleja realización del cuento. Sin embargo, es en el instante en que la imagen estática adquiere vida „propia“, cual si de cine se tratase, cuando la ruptura espacio-temporal alcanza su máxima expresión. La fotografía transformada en película define el internamiento de Michel en la historia referida por él, debido a su identificación psicológica con el joven objeto de la seducción homosexual. Al mismo efecto contribuye el constante cambio narrativo, de 1ª a 3ª persona, cuando Michel relata su aventura. Hasta cierto punto puede considerarse que Michel y el joven son un mismo personaje desdoblado: ambos escapan de una violación homosexual, sea psicológica o física. Michel rebasa materialmente los límites espacio-temporales al revivir de nuevo su historia, en una especie de catarsis metaficcional, es decir, Michel exorciza su experiencia por medio del relato; igual que el lector lo hace al construir la obra literaria en cada lectura del texto.

Al final, los gritos y el llanto le devuelven a su ventana. Al lector no le es dado distinguir a ciencia cierta realidad y ficción, como a Michel tampoco le es dado distinguir entre fotografía (texto estático) y cine (texto dinámico objetivo de Cortázar). „Las babas del diablo“ es, en fin, una brillante metáfora metalingüística, en la que el autor logra exponer perfectamente su concepción de la obra literaria como combinación única (en un espacio y tiempo determinados) de tres elementos indispensables: autor-texto-lector.

El último cuento que analizaremos, „Cartas de mamá“, entra igualmente dentro del grupo de los publicados en el *Bestiario*. El protagonista, Luis, es un publicista argentino que emigró a París con su mujer Laura, y cuyo único contacto con el pasado son las cartas que recibe de su madre periódicamente. El problema surge cuando descubrimos que Nico, su hermano que murió de consunción poco antes de su boda con Laura, fue novio de ésta. Laura y Luis evitan hablar de Nico como si éste último jamás hubiese existido. Un día reciben una carta de la madre de Luis en la que ésta dice que Nico planea visitarlos muy pronto en París. Los dos se encaminan hacia la estación, aunque por separado, al encuentro del hermano difunto. Por supuesto Nico nunca llega. Al final Laura

y Luis rompen el tácito acuerdo y, por primera vez en años, vuelven a hablar de él.

En esta historia, pasado, presente y futuro se entremezclan continuamente creando una atmósfera de ensueño en la que realidad y fantasía se superponen como partes de un todo atemporal y cósmico. El pasado es doloroso para Luis, ya que le lleva a recordar a su hermano Nico, y a la atmósfera enrarecida de los días postreros antes de su repentina huida con Laura: „Cada carta de mamá (...) cambiaba de golpe la vida de Luis, lo devolvía al pasado como un duro rebote de pelota“ (CM, 501)². Las cartas suponen una alteración en el tiempo y un escándalo dentro del orden establecido por Luis, en el que a base de autoconvenimiento y engaño, trata de esconderse de sí mismo. Su libertad, tan duramente conquistada, al menos aparentemente, se desvanece al leer aquellas cartas que le sujetan inevitablemente a su pasado. El presente para Luis es un matrimonio aburrido y carente de amor, un trabajo rutinario y pesado; una vida construida sobre el engaño, la resignación y la tristeza del que no puede aceptar su verdad. La súbita mención de Nico en una de las cartas, que era „casi un escándalo“ (CM, 504) para Luis, amenazaba con acabar irremediablemente con el frágil equilibrio del que gozaban hasta entonces. Esta ruptura de la estabilidad se expresa a su vez en una confusión de tiempos por parte de la madre, y provoca el análisis que Luis hace de su vida.

Ahora comienza Luis a reflexionar en términos más realistas sobre los acontecimientos pasados en Argentina y París. Recuerda con triste nostalgia „la partida sin remilgos ni consideraciones para con mamá, el olvido de todos sus deberes sociales, de los amigos, entre sorprendidos y desencantados“ (CM, 505), y la monotonía de su vida en París donde la suerte les había sonreído, la vida era sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el apartamento bonito, las películas excelentes“ (CM, 506); aunque sentía una profunda y enraizada culpabilidad hacia su hermano y su madre principalmente: „No las detestaba; si le hubieran faltado habría sentido caer sobre él la libertad como un peso insoportable. Las cartas de mamá le traían un tácito perdón (...), tendían el puente por donde era posible seguir pasando“ (CM, 506). Luis recrea el tiempo en el que Laura era todavía la novia de Nico y de como al azar hizo que él la conquistara, mientras „la comedia había terminado con la blanda derrota de Nico, su melancolía en una romántica muerte de tísico“ (CM, 507). Nuestro protagonista siente que el silencio de Laura sobre Nico „empezaba a parecerse a la traición“ (CM, 508), por lo que tenía de reproche y arrepentimiento.

Con el anuncio de la llegada de Nico a Francia, Luis presume la secreta complicitad de su madre y Laura sobre Nico. Su madre quiso siempre más a Nico que a él, y en cierta forma le reprochaba su muerte; sus cartas se reducían a un ansia de comunicación en su anciana soledad, de ninguna forma significaban amor por él. Laura por su parte había abandonado a Nico „por error, por ceguera, porque el hermano rana había sido capaz de ganar de arrebato y darle la

2 Menton, Seymour, „Cartas de mamá.“ *El Cuento Hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

vuelta la cabeza" (CM, 511), pero aún lo amaba como lo demostraban sus constantes pesadillas que guardaba en secreto como una continuación atemporal, aespacial, de su vida, y que le permitían soportar la falacia de su presente matrimonio. Luis es presentado por Cortázar como el desdoblamiento o la continuación de Nico, como observamos en: „Subió despacio (en realidad siempre había subido despacio para no fatigarse los pulmones y no toser) y al llegar al tercero se apoyó en la puerta..." (CM, 520), donde las dificultades respiratorias evocan la fatal tisis de Nico.

El momento en que Luis y Laura se dirigen a la estación representa el clímax del relato, ya que simboliza la reprimida ansia de retorno al pasado. Para Laura tanto como para Luis, la inverosímil vuelta de Nico constituye una forma de olvidar la culpabilidad por Nico, por la madre, y la frustración de su presente matrimonio. Sería como la segunda oportunidad que nadie tuvo, pero todos quisimos tener alguna vez para enmendar nuestros errores pasados. Pero el pasado sólo existe en las imágenes y los recuerdos que forman el total de una vida que llevamos a costas irremediamente y a veces se imprime como medio de catarsis en la obra literaria como dice Cortázar por boca de Luis: „Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro" (CM, 502).

El final del cuento, si bien abierto, se puede considerar como optimista dentro de la inmensa gama de posibilidades verosímiles. Laura y Luis aceptan su verdad cuando comienzan a hablar de la „presencia" de Nico como un hecho importante en sus vidas, aunque por mucho tiempo hayan querido ignorarlo. Aun teñida la historia de nostalgia y melancolía, la resolución es positiva ya que la verdad nunca es triste, sólo irremediable.

El tiempo y el espacio, como hemos visto en los tres cuentos analizados, son considerados como fragmentos que, dentro de una secuencia y un orden relativos, se funden y superponen en un aparente caos regido, al fin, por leyes superiores, y donde el hombre encaja en una armonía casi musical que nos recuerda el concepto místico renacentista del universo: „Al margen de las leyes Aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir" (CM, 128)³.

Cortázar pretende denotar ciertos aspectos de la realidad que no son normalmente observables ni observados por la gente, pero que no por ello dejan de existir. Ciertas reacciones humanas de las que agente y/o paciente son completamente ignorantes, se hacen, no obstante, sentir y se reflejan en la vida real⁴. Estas sensaciones son observables no desde un punto de vista racional, sino a través de la intuición. Por ello elige Cortázar la vía intuitiva para construir la obra literaria, y así debe entenderla el lector para llegar a comprender sus

³ González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhafa, 1978.

⁴ Picon Garfield, Evelyn, *Julio Cortázar*. Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co., 1975.

propias actitudes y, en último caso, captar la realidad en toda su extensión. Cortázar nos transporta así a la „fantasía“, al realismo mágico rompiendo con las categorías de espacio y tiempo. Por medio de la libre utilización de técnicas cinematográficas en „Las babas del diablo“, con la elección de una anécdota fortuita y casual para convertirla en un lugar común en „La autopista del sur“, y a través de la fusión y la confusión de las categorías espacio-temporales en „Cartas de mamá“, Cortázar rompe con toda lógica literaria tradicional, para guiarnos hacia lo fantástico, lo absurdo y lo grotesco: „No hay fantástico cerrado, porque de lo que alcanzamos a conocer es sólo una parte y por eso lo creemos fantástico“ (JC, 80)⁵.

Los finales de sus cuentos, cuando los hay en sentido estricto, son siempre abiertos y sugieren al „lector cómplice“ la elección de su punto de vista individual e irreplicable que complete la obra literaria. No obstante, por encima de los personajes se impone siempre la personalidad del autor, narrador o personaje, que simboliza la ley superior por la que, bajo el aparente caos espacio-temporal en el que el relato evoluciona, deberá siempre existir una inefable armonía cósmica, cuando el hombre sea capaz de encontrar la realidad en el conocimiento total de su propio ser.

⁵ De Sola, Graciela, *Julio Cortázar y El Hombre Nuevo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

