



Revista de Estudios Sociales

ISSN: 0123-885X

res@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Merlo, Alessandra

Alina, es la reina y..., cinco palabras para inventar un mundo

Revista de Estudios Sociales, núm. 13, octubre, 2002, pp. 66-72

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81501308>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ALINA, ES LA REINA Y..., CINCO PALABRAS PARA INVENTAR UN MUNDO

Alessandra Merlo*

Resumen

A través del análisis del cuento *Lejana*, diario de Alina Reyes, publicado en 1951 por Julio Cortázar y escrito en primera persona femenina, se puede averiguar hasta qué punto la palabra, la palabra literaria, tiene el poder de construir mundos. Éstos no constituyen, sin embargo, una serie infinita y paralela de mundos posibles, al dejar que lo fantástico viaje al lado de lo real, sino que entre este mundo y aquel, entre lo real y lo escrito, el acá y el allá, se crea una constante y continua comunicación recíproca. Las palabras, con sus múltiples aspectos (sus sonidos, sus grafías, sus significados literales, asociativos y simbólicos), entran a hacer parte de los objetos del mundo que llamamos real, así como las ciudades, los ríos que atraviesan esas ciudades, las personas y los seres queridos que viven allí, modificando nuestras vidas y a nosotros mismos. Esto por lo menos es lo que cuentos como *Lejana* nos enseñan a reconocer en la literatura.

Abstract

Throughout an analysis of the short story "Lejana, diario de Alina Reyes", published in 1951 by Julio Cortázar and written in first person feminine, it can be appreciated up to what stage the word, the literary word, has the power to construct diverse realities. Even though, these realities do not constitute an infinite and parallel series of possible worlds, letting fantasy flow side by side with reality, it demonstrates that between this world and that one, between what is real and what is written, between here and there, a constant, continuous and reciprocal communication is established. Words, with their multiple characteristics (their sounds, their graphs, their literal, associative and symbolic meanings), start belonging to those objects of the world which we call real, just like the cities, the rivers that flow through those cities, the people and friends who live there, modifying our own selves and our lives. At least this is what short stories as "Lejana" are teaching us to recognize in literature.

LOS ANTÍPODAS

...en algunos casos felices, la literatura ha tenido suerte con los nombres, al consagrarlos con un bautizo; el problema, la cuestión del nombre, es para los escritores algo emocionante; y eso no sólo vale en cuanto a los personajes, sino también a los lugares y a las calles que se van dibujando sobre un extraordinario mapa geográfico, un atlas que sólo en la literatura adquiere legibilidad.

Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen*.

Fascinado por el mundo, diríamos casi por su propia forma esférica, por su redondez, por la posibilidad de darle vuelta,¹ Julio Cortázar inventa su primer antípoda en *Lejana*, publicado en *Bestiario*, texto de 1951.² El cuento es el diario extremadamente fragmentario de Alina Reyes, escrito entre el 12 de enero y el 7 de febrero de un año nunca nombrado y que casi podrían ser años, puesto que el tiempo es acá una dimensión completamente interior, relacionada con el mundo de los hechos solamente por su carácter de sucesión. En estas pocas páginas, desde Argentina, Alina relata sus obsesiones por una mujer y un lugar desconocidos pero cada vez más existentes en su imaginación, situados en la otra parte del mundo, en la vieja Europa, en Budapest. La atracción se vuelve tan fuerte que esta bella y rica joven mujer de Buenos Aires termina casándose para hacerse llevar a Hungría en luna de miel. La narración de Alina termina acá, en la vigilia de su viaje; el cuento, sin embargo, sigue dos páginas más y nos dice, bajo la voz de un narrador anónimo, las últimas cosas de Alina, algo que se desarrolla durante su estadía en Budapest, alrededor del 6 de abril, "dos meses antes de su divorcio".³ El "evento", el "epílogo", la "epifanía", *externos* a la narración de su protagonista y solamente *anunciados* por ella, son dichos por *otro*, narrador sin nombre y sin identidad, que nos informa que Alina, sobre un puente de la ciudad miteuropea, ha encontrado a una mujer (la *otra*), la ha abrazado y se ha vuelto ella. De alguna forma, incomprensible pero cierta, la atracción la ha devorado. Será "antípodas" la palabra-clave de esta lectura de *Lejana*, al término con el cual trataremos de *acercarnos a la lejanía*, al

* Magister, Universidad Javeriana. Coordinadora del área de Italiano - Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Universidad de Los Andes. Editora de la revista *Arquitecturas*.

1 Ver, por ejemplo, los textos de los dos tomos de Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Madrid, 1984.

2 Julio Cortázar, "Lejana, Diario de Alina Reyes" en *Bestiario*, Alfaguara, Madrid, 1991.

3 Íbid, pág. 47.

cuento de Cortázar y a su personaje doble. “Antípodas” viene del griego *anti*, contra, y *pous*, *podos*, pie: “al opuesto del pie”, “lo que está al otro lado”, pero, si aceptamos modificar el significado etimológico para subrayar la *otredad*, será también el pie opuesto, el pie contrario o, proponemos, el otro pie. En la lógica de los opuestos y de los contrarios, el *otro lado* fascina y atrae, no como otro lugar cualquiera, sino como el lugar distinto. Sin embargo, originalmente, “antípodas” sólo indica los opuestos geográficos, el “opuesto al pie”, la línea que nos une, pasando por el centro de la tierra, con la gente que está cabeza abajo.⁴

Sin saber nada de estas leyes silenciosas, la dulce Alina percibe la existencia de lo opuesto hasta proponerlo en sus evidencias más claras: si ella es joven, bella y rica, si ella vive en una interminable primavera rioplatense, la otra tiene que ser pobre, más vieja y más sola en el invierno de Budapest. Hablamos de opuestos pero también de atracciones, porque si las que acabamos de nombrar son las características contrarias, la femineidad de las dos mujeres es el primer rasgo de similitud entre ellas. El segundo rasgo en común parece ser aún más importante: si la otra es evidentemente infeliz, materialmente infeliz, su infelicidad es la insatisfacción de Alina frente a su propia vida. A partir de este estado “abierto” de no-satisfacción, la protagonista y escritora de nuestro cuento va a buscar el *límite* de la felicidad y el sitio que le explique el por qué de la gratuidad de su vida aburrida y burguesa. En el cuento, ese límite se sitúa en la *interrupción* misma del diario, su abandono, su final, el más allá, lo que en la escritura ella no quiere escribir, será la verdad, o sea la *felicidad* del encuentro y la *infelicidad* de su significado.

¿Por qué Budapest como antípoda de Buenos Aires? Entre diferentes respuestas, encontramos una que nos parece más interesante y útil, respuesta que no tiene la pretensión de volver a la verdad que el destino de Alina ha abierto, sino respuesta “proyectiva”, propositiva y propiciatoria en nuestro caso, con que queremos encontrar algo más que el drama personal de una niña mimada. El viaje de Alina, en un primer momento solamente mental y después también físico, es un viaje hacia atrás en el tiempo, hacia un origen desconocido. Aunque la familia de Alina venga probablemente de España (lo deducimos del hecho de que su apellido nos hace imaginar una genealogía impecable), el sentido del *regreso*

dibuja un área genérica, afectivamente más importante, un área por extensión europea. La preferencia por Hungría podría tener varias lecturas, pero será suficiente pensar en los músicos de ese país para justificar el amor de la joven pianista Alina.⁵ El vínculo entre Buenos Aires y Budapest, vínculo opositivo, nos hace entonces pensar en un *regreso*, no en una *huida*. Su viaje hacia lo desconocido (el viejo mundo, una ciudad sobre el Danubio, la vida conyugal misma) no tiene el carácter feliz del *descubrimiento*; para Alina, desde las primeras páginas, ir hacia Budapest, hacia una mujer imaginada, es ir a comprobar lo que cierta intuición ya le ha mostrado. Es claro que Alina quiere abandonar su mundo, pero esto hace parte de la perversidad del sentimiento que ella siente hacia la otra, no de su confianza hacia el futuro. Ella sabe muy bien que allá, en Budapest, se sentirá inconmensurablemente *peor e infeliz*, pero es por esa misma razón que ella escoge el movimiento y el viaje, por la necesidad de ir al fondo, volver al lugar de origen de las cosas, de las palabras y de sus significados, ir al sitio en donde ese dolor es el dolor, no su copia imperfecta e insignificante.

Este lugar tiene en el cuento de Cortázar un nombre reconocible en los mapas de Europa, algo que para ella es sobre todo una *ciudad*, una *mujer* y un *punto*. Estas son las características que Alina reconoce como realmente importantes en los antípodas, la superficie puede cambiar, puede hacerlo la piel, pero no cambiarán estos símbolos, estos iconos. Estos finalmente pertenecen al escritor Cortázar, ya no a la joven Alina que solamente es un medio, una estrategia, para reconocerlos en el presente de este relato, como París, la Maga y el Pont des Arts pertenecen a la estrategia de *Rayuela*.⁶

Alina y la otra, Buenos Aires y Budapest (Buda Pest), son elementos de una construcción de dobles, opuestos y hermanos al mismo tiempo, un acá y un allá. El mismo esquema que encontramos en *Rayuela*, ya sumamente complicado, elevado a la enésima potencia (hasta el cielo), en *Lejana* es un juego de oposiciones, juego formal, retórico, en el mejor sentido del término, casi geométrico, como tiene que ser un buen cuento.

Lejana, entonces, como *cuento retórico*: juego, no moralización de los opuestos: la otra mujer es el dolor, pero no es más que el dolor de Alina, porque el dolor oculto (de

4 “¡A lo mejor caigo a través de toda la tierra! ¡Qué divertido será surgir de golpe por donde vive toda esa gente que anda sobre la cabeza!”, Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

5 Los antípodas literarios o, mejor, el valor literario de los antípodas, no se inscriben obviamente en una simple cartografía matemática, sino en una serie de atracciones sentimentales.

6 Julio Cortázar, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

Alina) no es mejor que el dolor explícito (de la otra), ni más positivo, ni puede prometer una mejor salida, ni una salvación. Lo mismo puede decirse de los lugares: entre Buenos Aires y Budapest no existe una tierra prometida, utópica y feliz. En la relación entre estos dos antípodas, personal el primero, geográfico el segundo, tampoco existe una totalidad o un significado claro, una coincidencia completa y satisfactoria entre el acá y el allá. Inclusive el encuentro entre las dos mujeres es un encuentro dudoso porque se da en “ausencia”, en ausencia por lo menos del lector: nunca sabremos lo que pasó en el Puente de los Mercados, solamente escuchamos una voz que nos narra lo que se dio, y que aparentemente fue un acercamiento, el abrazarse y el alejarse de dos mujeres. *Antes*, existe el ir y venir del diario, *después* existe lo que relata el narrador que escribe el epílogo, pero nunca presenciamos la coincidencia, en la retórica del cuento, entre los dos lados del mundo, entre los antípodas, el encuentro y el abrazo y el intercambio entre Alina y la otra. Por supuesto a lo largo del texto el lector espera esa coincidencia, pero, cada vez más lo único que puede constatar es una *lejanía* insuperable entre palabra y acción: Alina se vuelve la otra, pero *afuera*, *lejos* de la escritura. Todo esto nos muestra la importancia de la dimensión “retórica”, no como negación de una dimensión “humana”, sino como paso hacia ésta: *Lejana* entonces como retórica de lo doble, pura forma, pura palabra, puro juego de palabra.

ALINA, LA MUJER Y LAS PALABRAS

Alina Reyes es joven, bella, elegante y sólo vagamente consciente de las cosas que pasan alrededor suyo. Alina Reyes es la superficie, el significante, la apariencia: “Me acosté con gusto de bombón de menta, al *Boogie* del Banco Rojo, a mamá bostezada y cenicienta...”.⁷ Sin embargo, seguimos conociendo muy poco de ella, o casi nada, porque lo que podemos leer es *aquello que ella misma escribe* en su diario íntimo fragmentario e inconstante, forma, la del diario, sentimental y “femenino” como ella, o sea muchas veces falsamente sentimental y ocultamente tramposo. Sabemos también que Alina tiene pensamientos nocturnos que a veces se parecen a pesadillas y que marcan el claro límite entre el día y la noche, entre la vigilia y el sueño, entre ella y la otra. Sería muy fácil considerarlos como las perturbaciones de una adolescente (Alina es adolescente en su actitud, aunque ya no

lo sea por su edad, en la perspectiva de “tener veintisiete años y sin novio”),⁸ se podría inclusive pensarlos como insatisfacción o deseo sexual, impreciso fastidio por su protectora familia y por su bello novio. Hay que subrayar, de todas maneras, que en el caso de Alina no se trata de sueños propiamente dichos, es decir, de una elaboración *inconsciente*, sino de pensamientos nocturnos relatados en un diario, esto es, de actos casi *voluntarios*.

Sería también fácil pensar estos pensamientos nocturnos como una forma de expresión personal, una actitud creativa pero otra vez muy femenina, al lado de la escritura y de la música, puesto que Alina también toca el piano o, mejor, “acompaña” el piano durante las tardes y las noches de fiesta en la casa. En este caso sería nada más que la creatividad femenina de una joven inteligente que espera “naturalmente” ejercer esa misma creatividad en aquel papel de esposa y madre que tendrá que desarrollar y demostrar en los años por venir. Todo entonces, los pensamientos y el diario, antes o después tendría que acabarse, puesto que “una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas”.⁹

Sin embargo, a pesar de que las elucubraciones de Alina nos parezcan como algo típico de una mujer cansada, pero vivaz y activa, no creemos suficiente encerrar su problema en una dimensión casi patológica, sintomática de un estado social y de una condición de género. Además, como lectores, sabemos una cosa más, y más precisamente dos cosas: la primera es que quien escribe no es Alina Reyes, sino Julio Cortázar, hecho que nos pone en la necesidad de crear una lectura de la lectura (para nosotros) y una escritura de la escritura (para él y para Alina). Esperamos entonces, desde el cuento, un signo claro y definitivo que nos saque de la ficción de la lectura diarística para ponernos en la de la lectura literaria. Esperamos algo y lo esperamos de Cortázar, no de Alina. Este es el segundo punto: *esperamos*. Esta respuesta nos llega de las *palabras*, esas *formas* que tampoco Alina reconoce como suyas, sino como parte fragmentaria del universo de las palabras, autónomo y poderoso para crear una nueva realidad a partir de la combinación de letras y sonidos.

El *contenido* de los pensamientos nocturnos de Alina es la percepción de la existencia de otro ser, femenino, que ella siente cada vez más como su doble y su opuesto, una mujer pobre de Budapest, un ser totalmente infeliz. La *forma* de estos pensamientos es la búsqueda de un nombre, el cuento retórico se construye a través de la importancia tan especial

7 Julio Cortázar, 1991, op. cit., pág. 37.

8 Íbid, pág. 47.

9 Íbid, pág. 47.

que asumen las palabras. La otra mujer y el lugar en donde ella va apareciendo durante el diario de la protagonista son antes que todo elementos lingüísticos. Alina juega con las palabras y es solamente a partir de este juego que pueden nacer, *primero*, unos nombres sin referentes –puros *significantes*– y solamente *después* las palabras –formadas también por *significados*–. La percepción de un vacío, un vacío de significado en su vida y un vacío de significado en las palabras, esta enfermedad que llega del *ennui* y del *spleen*, produce una creatividad “inútil”, un *divertissement*, un pasatiempo, un juego de palabras que van sin rumbo, en búsqueda de un lugar en donde apoyarse, donde encontrar otra vez la coincidencia perfecta entre forma y sentido. Pensamos en el *divertissement*, en su significado casi etimológico de “ir hacia otro lado”, de “divergir”, de “distracción”.¹⁰ Nos gusta naturalmente la etimología “viajera” del término, puesto que el divertimento literario es realmente un viaje de escritura. El *divertissement* nos habla también del error de Alina, de su locura lingüística, literaria e intelectual. Existe una larguísima tradición de desconfianza respecto al trabajo intelectual femenino, visto como *errante* y *erróneo*, sin embargo, logra demostrar que ese error llega a un lugar. Este otro lugar es el lugar mágico de la palabra en cuanto formación de palabras, de otras correspondencias, de otras posibilidades, de otros mundos. Alina todavía no sabe esto, ni el precio que la invención de mundos conlleva; hasta ese momento, el suyo es el juego o, mejor, son sus juegos preferidos: el *diario* y el *anagrama*. Del primero ya hablamos, es de alguna manera el soporte necesario al cuento, es el texto que nosotros leemos, es la posibilidad de entrar dentro de lo consciente e inconsciente de Alina. Lo que nos interesa ahora es el segundo juego, desde la primera página de *Lejana*, empezamos a ver como sus noches insomnes están llenas de pequeños inventos, divertimentos para pasar el tiempo del insomnio: “repetir versos”, “buscar palabras”, “palíndromas”, hasta los “preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y...”.¹¹ El anagrama, movimiento desde un significante hacia otro significante, juego de intercambio a partir de un mismo conjunto de letras. Esta es la definición inocente. Dos versiones de una misma materia, dos gemelos; esta es la

versión culpable, porque es capaz de crear monstruos, porque llega a tocar la identidad de las cosas, su ser únicas e irrepetibles. Sin saberlo, Alina llega a esta segunda acepción, a una variante conocida del anagrama; si éste, como dice Bice Mortara Garavelli, en su *Manuale di retorica*, es “la permutación total de sonidos (y de las letras que los transcriben)”,¹² es decir una de las figuras retóricas más simples, existen anagramas que son llamados “onomancias”, término con que se indica un “presagio derivado de los nombres”. Así Mortara Garavelli lo define “El anagrama como onomancia nació en el siglo III a.c., cuando el poeta Licofrone anagramó el nombre griego de su rey, *Ptolemaios*, en *apó mélitos*, ‘de miel’. Este ejercicio, que saca de un nombre la enunciación de una calidad de su poseedor, una definición del mismo, un elogio o una injuria, tuvo vida religiosa como broma, pasatiempo, componente satírico, etc.”.¹³

Existen anagramas que son juegos simples, y esto es lo que Alina necesita para terminar la vigilia y empezar a dormir, pero existen también, en los engaños del idioma, anagramas que crean otras palabras, palabras pesadas porque contienen sentido y significado, y esto es lo que Alina descubre, lo que ya no la dejará dormir. El anagrama peligroso de su nombre es una frase (“es la reina y...”), aún más terrible por no ser concluida, por ser abierta, por dejar el espacio del cuento, del destino personal. Alina Reyes es *ésta*, pero en su nombre se esconde la *otra*, la que está *allá*, la silenciosa presencia, “esa adherencia maligna, esa usurpación indebida y sorda”.¹⁴ Si la pregunta, cualquier pregunta, es “como una puerta que gire sobre su eje silencioso”,¹⁵ los puntos suspensivos son el comienzo de un camino, de un viaje abierto, que tiene un inicio, pero nunca un final. Para Alina, descubrir este anagrama abierto es comenzar un viaje (“tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...”,¹⁶ poblado de seres fantasmales, pero finalmente horrible porque será el cuento de ella misma, horrible porque no tendrá nunca conclusión: “Este pensar de noche, tan de noche... Quién sabe si no me perdería. *Uno inventa nombres al viajar pensando...*”.¹⁷ Los nombres y los anagramas, los cuentos y los viajes: si el *divertissement* es un “ir hacia otro

10 El verbo «divertir» viene del latino *divertere*, «llevar por varios lados», de donde deriva también *divergere*, *diverso*, etc. En cambio, el término latino para «divertimento» era *otium*, palabra que no contiene ninguna referencia a acepción negativa, al contrario, era el término positivo de *negotium* (el tiempo no dedicado al *otium*).

11 Los puntos suspensivos terminales son del texto, no míos. Julio Cortázar, 1991, op. cit., págs. 47-48.

12 Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milán, 1988, pág. 130.

13 Íbid. (La traducción es mía). La onomancia tiene mucho que ver con el importante uso que tuvo el anagrama en lo esotérico y en el ámbito de las ciencias ocultas.

14 Julio Cortázar, 1991, op. cit., pág. 47.

15 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, París, 1969.

16 Julio Cortázar, 1991, op. cit., pág. 38.

17 Íbid, pág. 43.

lugar”, el juego de los anagramas de Alina lo es completamente, porque su viaje va a lo largo de una línea de palabra, a lo largo de un juego todavía no inventado. Será natural, sin dolor ni consecuencia, el invento nocturno de Alina Reyes, si solamente el cuento fuera puro cuento, si no hubiese encontrado su significado de espejo, de reflejo perturbador, de lo que su vida algodonada le ha ocultado. En cambio, a través de las palabras, a través de una retórica inicialmente lúdica, esta mujer descubre todo el *otro mundo* y, antes, todo su *otro ser*, descubre la predicción, la onomancia, la apertura hacia el futuro. La reina es ella, pero existen puntos suspensivos que pueden ocultar el esplendor de la reina, y...

El significado, entonces, no es el punto de partida, la necesidad de demostrar que la otra existe, que la otra es, sino el punto casi casual de llegada de un proceso que solamente ponía en evidencia el aparecer de un significativo, del lado externo, aparente, sonoro (como un piano que acompaña una voz, como un diario que transcribe una vida) de la huella, del signo; el significado aparece en el trayecto que va del significativo al significativo, del nombre a su anagrama.

En esa simple operación de retórica que es el cambio en el orden de las letras, lo que se descubre es todo lo que Alina no es, ella, la reina de las luces, que no conoce ni el reino de la noche ni a la otra, la lejana. La otra es *lejana*, y también esta palabra, casualmente, es un anagrama muy imperfecto de Alina Reyes. Imperfección necesaria porque ese término, siendo adjetivo, se refiere inevitablemente a la otra. Si Alina se vuelve la otra, ella realmente será la lejana, lejana de sí misma, de su cuerpo, de sus afectos, mientras que, desde el comienzo, lo único admitido y evidente era la lejanía en relación con la otra, con los antípodas, con “el retro al sol”,¹⁸ con la otra parte, con el opuesto. Si “lejana” es casi un anagrama de Alina, es porque la otra es, también, casi ella. No es ella, porque ella es *cercana* a sí misma. En su relación, las dos mujeres del cuento de Cortázar nunca se volverán *una*, porque su existencia nace de la distancia, de la atracción entre dos destinos opuestos.

Sin embargo, de alguna manera, Alina se vuelve la otra, aunque nosotros no podemos darnos cuenta, el abrazo sobre el puente de Budapest, más allá de ser la posibilidad de un

encuentro, ha sido la ocasión de un cambio total, especular, entre las dos:

Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le entraba en los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara yéndose.¹⁹

El sujeto de este fragmento es “ella”, no “yo”. Alina Reyes ya es otra y la otra. La otra ha conquistado la aparente felicidad de Alina, sus vestidos, su belleza, casi pensamos que el acercamiento progresivo se ha dado por una férrea voluntad de la otra por *salir* de su condición, creando trampas a distancia, comunicaciones telepáticas y nocturnas. Alina, al contrario, siendo más culta, es ingenua y menos intuitiva en las cosas prácticas, inocentemente piensa en “mandarle un telegrama, unas medias...”,²⁰ pero piensa, ella también, en una fuga, en una salida del destino.

Doble personal: así como una transfusión de sangre o un trasplante de órganos no funciona si no hay compatibilidad entre el donador y el receptor, así Alina y la otra, ella y la reina de su noche, pueden comunicar la una con la otra solamente porque existe una familiaridad. De parte de Alina es, sin duda, la atracción por la pobreza, la miseria y el frío, por el sufrimiento, por el amor (porque Alina está segura de que la otra, aunque maltratada, tiene a otro que la ama, “alguien que se llama Rod - o Erod, o Rodo - y él me pega y yo lo amo...”,²¹ mientras que, de parte de la otra, se da casi un proyecto de rescate, una venganza lejana del pobre frente al rico. El movimiento de las dos mujeres es doble, aunque Cortázar solamente nos muestra el lado de Alina, su testimonio *escrito*. Por lo que nos parece, es *ella* la que se desplaza, la que va hacia la otra, sin embargo tenemos la sospecha de que también la otra se mueva hacia Alina: en los sueños, de pronto, le ha enviado un mensaje, *yo estoy aquí y te espero, quiero cambiar mi cuerpo por el tuyo, mi decadencia por tu juventud*.

INVENTAR EL LUGAR

Se vio como Alina empieza a reconocer a la otra durante sus *pensamientos nocturnos*; sin embargo, si este es el comienzo, el enganche que hace empezar una historia de locura y de transfiguración, no todo el mensaje oculto que pone en contacto a las dos mujeres se da en esta situación.

18 Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Hoepli, Milán, 1954. Inf. XXVI: el Infierno y el Purgatorio de Dante son opuestos geográficos, y antípodas, por ser el uno la vorágine bajo Jerusalén, el otro una isla en el mar «del mondo sanza gente», del mundo sin gente, del “retro al sol”, detrás del sol.

19 Julio Cortázar, 1991, op. cit., pág. 49.

20 *Ibid*, pág. 42.

21 *Ibid*, pág. 41.

Existe una fase sucesiva, en la que Alina va construyendo el entorno de esa figura femenina, un entorno que es *geográfico y urbano*, que son *nombres de sitios* y que ella aprende, esta vez sí, a través de un estado de ensueño. Podríamos casi oponer las dos experiencias y los dos estados que permiten conjugar los nombres a la realidad –o constituirlos–: por un lado están los pensamientos nocturnos que por medio del anagrama y de la onomancia, pero siempre por medio de un juego voluntario, llegan a la *denominación de otra mujer*, a nombrarla y a crearla; por otro lado, existen los sueños y los ensueños que permiten construir la *geografía del otro lugar*, por medio de un proceso que podríamos casi llamar *geomancia*, algo como adivinar a través de una geografía. Se trata de otra coincidencia entre nombrar y crear: “ahí donde un nombre es una plaza”.²²

Tratemos de definir mejor esta segunda situación, ya no voluntaria, puesto que Alina asume el pensamiento como una pura pasividad. Ella no piensa, sino que algo se hace pensar por ella, a partir de un pequeño acto de controlado abandono. El área semántica que describe este estado no es muy amplia, y, sin embargo, es significativa, un área que va del más usado *pensar* (“Pensé una cosa curiosa...”²³), al *soñar* (“Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro...”²⁴), al *suponer* (“Después de la plaza *supuse* que venía el puente...”²⁵), al *hallar* (“Entre el final del concierto y el primer bis *hallé* su nombre y el camino...”²⁶), al *venir* (“Hace tres días no *me viene* nada de la lejana...”²⁷), al *confabular* (“Anoche me dormí *confabulando* mensajes, puntos de reunión...”²⁸), hasta llegar al *sentir* (“*sentir* que me pegan...”²⁹) y al *saber* (“*Sé* que allá me están pegando de nuevo. *No puedo evitar saberlo*...”³⁰). Se trata de un *trance*, un viaje desde lo desconocido, pero intuible, hasta lo sabido. Se trata de un sueño, pero no en el sentido analítico, o no completamente en este sentido. La *otra* no simboliza a nadie, es otra y es Alina; bajo el nombre de Budapest no se esconde ningún lugar significativo para Alina, ningún lugar que ahora pueda aparecer bajo otro nombre cualquiera; al contrario, su insignificancia va llenándose de

sentido a medida que Alina se lo otorga. Igualmente, nunca podríamos considerar la duplicidad (la doble cara humana de las dos mujeres, y la doble cara geográfica de los antípodas) como dos significantes condensados o condensables en un único significado: el interés y lo misterioso del cuento está en la duplicidad, en la ubicuidad, y no en la perspectiva de re-unificar los opuestos. El sueño tiene más bien los caracteres que se le daban en la antigüedad, en cuanto forma de adivinación de cosas y de lugares, adivinación. Sin embargo, podemos tratar de juntar los dos sentidos interpretativos de los sueños: el psicoanalítico (lo que ya se sabía toma otra forma, otros nombres) y el antiguo (preanuncio de algo que todavía tiene que pasar y que no se sabía, aunque si lo sabían los dioses). Si juntamos las dos interpretaciones en el caso del cuento de Cortázar, es porque nos interesa el hecho de que el *saber* en el primer caso se refiere al *pasado*, mientras que en el segundo, se refiere al *futuro*. Alina *sabe* las cosas, pero no sus nombres (su localización); los sabe a partir de algo que va más allá de su psique, de su inconsciente, pero que tiene su lugar allí, en su pensamiento. Además, ella los *recuerda*, o mejor, *va recordándolos*, por medio de un proceso de semi-adivinación, de semi-conciencia, de pensamiento pasivo: el saber consciente es solamente final, y ya hace que sea inútil la escritura del diario y la continuación del juego onomástico. La geografía nos da la dimensión extra-personal de este problema, que a nivel individual se resumía diciendo que *yo era otra*, o *soy otra*, *en otra vida*, y se vuelve en la afirmación extrema de que *mi mundo es la copia de otro mundo*, puesto que *mi pensamiento puede pensar en la posibilidad de otro pensamiento*.

A estas conclusiones podríamos llegar a partir de otra perspectiva. La otra es el doble de Alina, pero algo, en esta duplicidad, inclusive para nosotros que estamos acostumbrados a leer literatura, y literatura fantástica, nos desorienta. Este algo es la *contemporaneidad* entre las dos mujeres, el hecho de que vivan conjuntamente, en el mismo tiempo. El sueño, o la preparación al sueño por parte de Alina, no es sueño de una vida anterior, ni es la proyección de algo futuro, sino que es una compresencia, un cortocircuito fugaz, es la *ubicuidad* del ser, la misteriosa coincidencia entre pasado y futuro. Lo que separa a las dos mujeres, que las distingue, es el día y la noche, algo como el día y la noche (el blanco y el negro, la luz y la sombra). En otras palabras, lo que distingue a las dos mujeres es que viven en dos sitios, en dos lugares opuestos, en los antípodas, término que referido a personas, como dice algún diccionario, significa también “trasnochados” y

22 Íbid, pág. 43.

23 Íbid, pág. 42.

24 Íbid, pág. 42.

25 Íbid, pág. 43.

26 Íbid, pág. 43.

27 Íbid, pág. 42.

28 Íbid, pág. 41.

29 Íbid, pág. 40.

30 Íbid, pág. 46.

“trasnochadores”, puesto que para los que “están cabeza abajo” nuestro día es su noche y su noche, nuestro día.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, Hoepli, Milán, 1954.

Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, París, 1969.

Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, Alianza Editorial, Madrid, 1970.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963.

Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, Madrid, 1984.

Cortázar, Julio, “Lejana, Diario de Alina Reyes” en *Bestiario*, Alfaguara, Madrid, 1991.

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milán, 1988, pág.130.