

ARTÍCULO ORIGINAL

Homotecia ficcional e combinación de estruturas en 'Todos los fuegos el fuego', de Julio Cortázar

Xosé Luís Sánchez Ferraces

ferraces@uvigo.es

Facultade de Ciencias da Educación e do Deporte. Pontevedra
Universidade de Vigo

En un mundo engendrado por la violencia, en que cada uno amenaza y es amenazado, parece imposible que los personajes de ficción la eviten. El hombre sobrevive, pero a costa de más violencia, que finalmente termina por destruirlo. (Ariel Dorfman, Imaginación y violencia en América)

RESUMO: Tal e como indica o título, este ensaio é, por unha parte, un estudo interpretativo das dúas historias paralelas que compoñen a ficción de 'Todos los fuegos el fuego' e, por outra, a xustificación da súa estrutura na que o narrador combinou habelenciosamente dúas alternativas compositivas: o entrecruzamento e a ensamblaxe. Na súa parte final, o ensaio inclúe unha eséxese dos sentidos e función encomendados ao 'lume' neste conto de Julio Cortázar.

PALABRAS CLAVE: homotecia, estrutura, entrecruzamento, ensamblaxe, lume.

ABSTRACT: As the title indicates, this essay is both an interpretative study of the two parallel stories composing the fiction 'All fires the fire', and a justification of its structure, in which the narrator skilfully combines two alternative forms of composition: interweave and ensemble. In its final part, the essay includes an exegesis of the senses and function entrusted to 'fire' in this short story by Julio Cortázar.

KEY WORDS: homotecy, structure, interweave, ensemble, fire.

Fecha de recepción 23/03/2009 · Fecha de aceptación 29/04/2009
Correspondencia : Xosé Luís Sánchez Ferraces
ferraces@uvigo.es
Universidade de Vigo
España

1. O PORQUÉ DE ESCRIBIR, SEGUNDO CORTÁZAR

Cúmprense vintecinco anos da morte de Julio Cortázar. O escritor arxentino descansa no cemiterio de Montparnasse, cerca de Baudelaire, baixo una lápida branca, dividida en dúas partes iguais, e presidida pola imaxe dun cronopio. Na metade superior da campa lémbrese á escritora canadense Carol Dunlop –a súa segunda muller– e na inferior aparece o nome de Julio Cortázar, nado

accidentalmente na embaixada de Arxentina en Bélxica o 26 de agosto de 1914 e finado en París o 12 de febreiro de 1984. Este ensaio é unha pequena homenaxe ao gran narrador de distancias reducidas, ao mestre do relato curto, ao virtuoso rebentador da forma na narración breve, que tanto me fixo gozar coa lectura das súas pequenas e grandes ficcións literarias.

A comezos do século XIX, como signo testemuñal de que o escritor se sente xa socialmente descolocado, empeza a escoitarse nalgunhas voces das principais literaturas europeas unha pregunta reveladora: ¿para que escribir? Cando o século acada a súa segunda metade, a pregunta libérase da súa timidez inicial e convértese xa nun leitmotiv ao ecoar con relativa insistencia nas obras da tribo e serpear pola poesía e pola narrativa de moitas heterodoxas e descontentas "minorías activas". A pesar de que a

citada pregunta transmite de entrada un estado de fastío e decepción aparentemente claudicante, non son poucos os escritores que atoparán un motivo para seguiren escribindo ou unha razón para non deixaren de combater literariamente. Rosalía de Castro, unha escritora concienciada non só desde un punto de vista escritural senón tamén lingüístico e socio-político, interrogouse algunha que outra vez sobre esta cuestión e á pregunta ‘¿para que escribo?’ respondeu, hai xa máis de cen anos, no segundo poema do Libro I de *Follas Novas* con estas palabras

... porque así semos
relox que repetimos
eternamente o esmo.

No revolucionario e liberador –tamén catastrófico, mecanicista e insolidario– século XX, a pregunta vese elevada exponencialmente, e coa movediza modernidade xa non hai escritor *verdadeiro* que non se interrogue, polo menos unha vez na súa vida, sobre os motivos e/ou a finalidade do seu traballo, é dicir, sobre o porqué ou o para que da súa obra literaria, sexa esta de teor poético ou narrativo.

Julio Cortázar, outro escritor con conciencia de tal, un *verdadeiro* narrador entre os narradores de verdade, non podía ser unha excepción. Tamén el, aqueixado dunha grafomanía incoercible, se preguntou en certa ocasión por que escribía se dalgunha maneira xa todo estaba escrito. E, apoiándose en Gide, deu esta resposta: como ninguén escoita, hai que repetilo todo, volvelo dicir todo unha e mil veces. Unha parte, mínima, dese todo que debe ser **re-escrito** para que se **re-lea** ou **re-escoite** está no seu libro *Todos los fuegos el fuego*, publicado en 1966 pola editorial Sudamericana. Formado por oito relatos¹, este libro-colectánea non supuxo unha ruptura na evolución narrativa de Julio Cortázar e apenas se diferencia doutras coleccións de contos anteriores como son *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959) e *Final de juego* (1964). O propio autor era plenamente consciente deste feito e así o recoñeceu na longa conversa que mantivo con Evelyn Picon Garfield ao longo de varios días, ao afirmar

“Mira, salvo el caso bastante evidente del cuento “Reunión”, que en primer lugar no es fantástico – cosa que es extraña en mí porque siempre escribo cuentos fantásticos–, salvo “El perseguidor”, que es casi una novelita, una novelette más que un cuento porque es muy largo, yo creo que los otros

cuentos de *Todos los fuegos el fuego* no se diferencian demasiado de mis cuentos anteriores”².

A razón de elixir para a miña análise interpretativa ‘Todos los fuegos el fuego’, o conto que dá título³ ao libro, é unha dobre discrepancia: a) non compartir, nin moito nin pouco, a crítica de Juan Carlos Curutchet na que acusa a Julio Cortázar de escribir en determinados momentos “cuentos deslumbrantes pero retóricos, inteligentes y falsos a la vez, pobres en su dimensión humana y carentes de inventiva profunda y original”⁴; e b) non aceptar a inclusión do relato que vai ser obxecto de estudo entre estes contos artificiosos. Co meu traballo pretendo demostrar que ‘Todos los fuegos el fuego’, ademais de estar escrito cunha técnica narrativa perfecta, non é nin un conto **in-significante**, nin un conto retórico nin un conto falso, porque o autor de *Rayuela*, no seu propósito de colaborar na liberación do home e por ende na transformación da sociedade, narra en dous tempos un feito que non harmoniza coa condición humana e que, como tal, xa foi abordado antes por outros escritores, para contribuir –lúcida aspiración– ao continuo pero lentísimo perfeccionamento da mesma. Ao seu *furor escribendi* o insubornable escritor arxentino impúxolle un dobre compromiso: a defensa dos valores do home –defensa que realizou de forma algo velada nas primeiras narracións, e xa sen veos na segunda– e a afirmación da literatura⁵ e dos valores estéticos e literarios, que no seu caso equivale ao recoñecemento da transparente fondura do feito narrativo⁶.

2. DÚAS HISTORIAS HOMOTÉTICAS. UNHA ESTRUTURA MIXTA

Por propia iniciativa unhas veces e outras a instancias alleas, Julio Cortázar foi alternando a súa práctica narrativa con algunhas consideracións teóricas sobre o conto⁷, entendido sempre como un texto continuo e cerrado sobre si mesmo que precisa un alto grao de perfección para poder resultar eficaz, e que pode ser comparado en certo modo co soneto dentro da poesía. Nun esclarecedor ensaio titulado ‘Algunos aspectos del cuento’ Cortázar afirma:

“...el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia

y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota vital o literaria contenidas en la foto o en el cuento”⁸.

Con outras palabras, o autor de *Rayuela* sempre narra nos seus contos unha anécdota real ou fantástica, un episodio verdadeiramente común ou realmente extraordinario que, transcendéndose a si mesmo e sobrepasando os homes e/ou mulleres que os protagonizan, pode ser tomado como símbolo e representación de **algo** que sempre ten que ver co HOME, con algún trazo da condición humana na multifacética realidade, coa existencia dunha orde social inxusta, coa presión insoportable dunha determinada estrutura alienante, etc. Todos sabemos que a escolla dunha historia na que os personaxes loitan en pugnas externas co entorno –sexa con outros seres humanos, sexa con grupos de presión político-económica ou relixiosa– e, en conflitos internos, contra si mesmos, non é nunca un acto arbitrario. Pero tamén sabemos que iso mesmo sucede coa elección do discurso narrativo. Poderosas razóns, aínda que de índole diversa, presionan sobre unha e outra, insinuándose nas dúas. Por iso, coido que cómpre coñecer a/s *células dramática/s* de ‘Todos los fuegos el fuego’ e analizar a súa estrutura narrativa para poder comprender o pensamento de Julio Cortázar, porque o escritor que decide escribir un conto aílla na súa conciencia, como di Enrique Anderson Imbert⁹, unha particular visión da realidade e logo dálle forma lingüística.

A ficción é esta: unha moza, Jeanne, antes de suicidarse tomando un tubo de barbitúricos, chama por teléfono o seu prometido, Roland Renoir, para lle dicir que Sonia acaba de irse e que lle contou todo: o *entendemento* desta última con el. Sonia visita a Roland e cando este lle pregunta por que o fixo (en opinión de Roland esas cousas correspóndelles ós homes) responde que por pracer, pois “nunca le he podido perdonar que fuera tan inocente, no hay nada que me exaspere más”¹⁰. Beben, acaríciense, fuman, e somnolentos van adormecendo. A primeira en renderse ao sono é Sonia. Roland non o vai poder resistir, pero antes de que o sono o venza de vez, no seu torpor malcoloca os dous cigarros, o seu e mais o da súa amante, na mesa e non no cincheiro, e déixase esvarar contra Sonia nun sono que o narrador cualifica –¡que importancia teñen para unha verdadeira interpretación estes cualificativos iluminadores, estas enormes minucias aparentemente

inocuas que só un lector realmente cómplice é quen de descubrir, e ás veces non na primeira lectura!– de “pesado y sin imágenes”. Os cigarros queiman un pano de man de gasa que, ao caer na alfombra, orixina un incendio no que morren os dous amantes. Mentres tanto, no seu sono Sonia ten un sono –¡ai a historia soterrada que os sonhos e as súas imaxes exhuman!–, no que un procónsul romano, sabedor de que a súa muller sente *admiración* por un gladiador chamado Marco, decide enfrontar a este cun reciarío nubio, un auténtico xigante negro, unha fera¹¹, para saborear a morte do seu opositor e gozar coa sorpresa que esa loita lle ha causar á súa muller. Os dous contrincantes morren na area¹² ante a plebe excitada dunha provincia romana. Cando o procónsul¹³, a súa muller e mais o público en xeral se dispoñen a abandonar o escenario da loita, propágase ao velario do circo un incendio orixinado nos depósitos subterráneos¹⁴ no que –así parece desprenderse da visión onírica– perecen ambos cónxuxes. Sonia esperta e berra cando sente o abrazo ardente do lume que a envolve desde o sono, e o seu grito se confunde co de Roland que inutilmente quere erguerse, asfixiado polo fume negro. Ata aquí a mera ficción.

A identidade das dúas versións patentízase na semellanza das relacións dinámicas recíprocas que se establecen entre os diversos actantes. Vexámolas por separado. Na versión A temos:

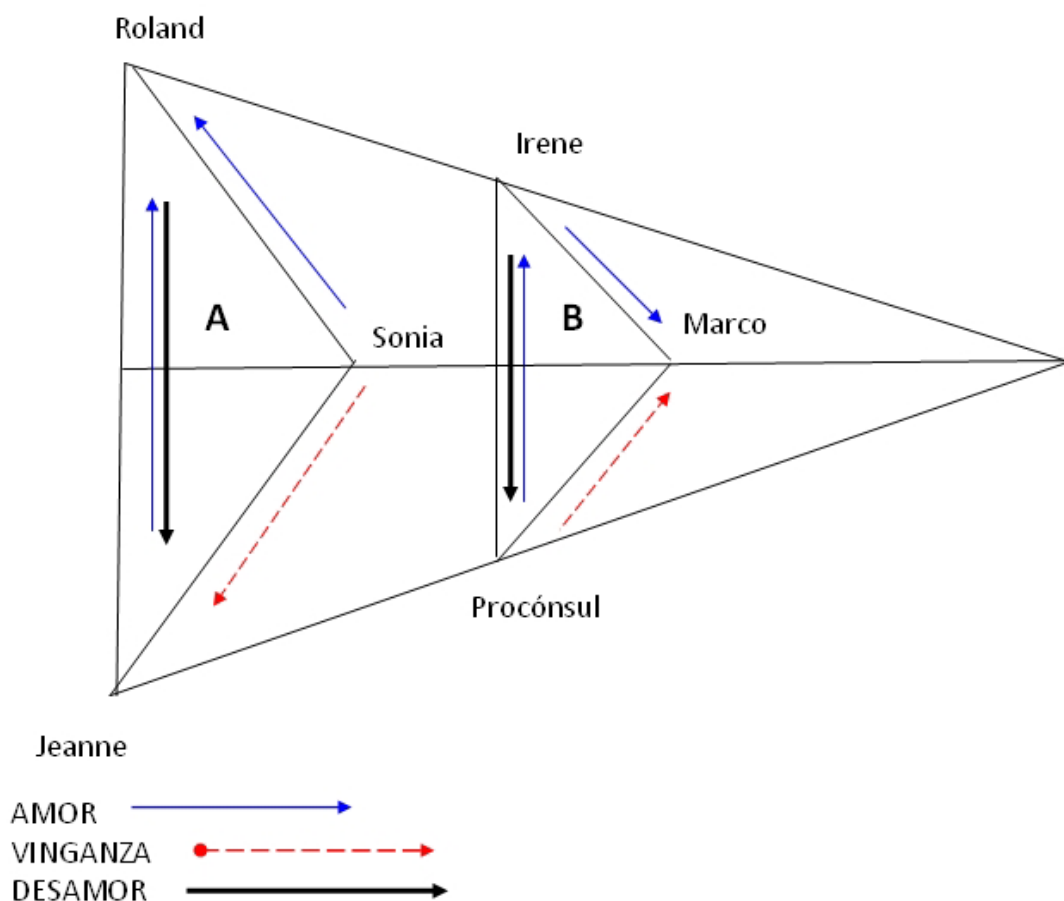
- a) Roland deixou de querer a Jeanne
- b) Jeanne ama a Roland
- c) Roland ama a Sonia
- d) Sonia ama a Roland
- e) Sonia desexa vingarse de Jeanne e faino

“con pracer” porque non atura a súa inocencia. De feito, Jeanne permítese dubidar das revelacións de Sonia. Esta é, indirectamente, a responsable da morte, do suicidio de Jeanne.

Na versión B as relacións son estas:

- a) Irene deixou de querer ao seu esposo, o procónsul
- b) O procónsul ama á súa muller
- c) Irene ama a Marco
- d) Marco ama a Irene
- e) O procónsul desexa vingarse de Marco.

Indirectamente, é responsable da súa morte.



En xeometría, a homotecia defínese como a correspondencia de dúas figuras semellantes, colocadas de xeito que os puntos correspondentes se aliñan nun punto fixo, é dicir, semellantemente dispostas. Se representamos graficamente as correspondencias actanciais das dúas versións dan como resultado unha homotecia directa, completamente paralelística pero invertida, porque as relacións propostas no conto cortazariano non van no mesmo sentido, senón en sentido inverso.

Pero no conto non só conta a ficción. Conta tamén, e moito, a disposición narrativa, e esta é responsabilidade dun narrador. Se un conto é escrito co obxectivo de producir unha *impresión*, unha *apertura* no lector, a conseguir este fin deben contribuír tanto a propia historia ficcional como a estrutura e o estilo adecuado. É lóxico pensar que, no tempo preescritural do relato, o novelista arxentino debeu sopesar tódalas alternativas narrativas que as dúas “historias” posibilitaban desde un punto de vista estrutural. Unha delas, a máis doada, pero tamén a menos significativa, era narralas consecutivamente, unha despois da outra, seguindo a cadea causal dos acontecementos, é dicir, consonte unha orde e un tempo lóxicos. Sen embargo Julio

Cortázar non escolleu esta opción. Elixiu unha orde estética, ilóxica, porque sabía moi ben que a *historia* e o *discurso* establecen unha correlación dinámica e, polo tanto, a narración das dúas historias de ‘Todos los fuegos el fuego’ esixía unha ruptura do tempo lineal e o uso dunha técnica especialísima –a narración entrecruzada e guadiánica, alternada e separada unhas veces¹⁵, alternada pero ensamblada outras¹⁶– xa que as dúas “historias” son realmente dúas versións en tempos ben distintos e ben distantes (por iso unha versión aparece situada nun pasado afastado –o mundo romano– e a outra no presente máis inmediato) dun mesmo tema da historia, dunha mesma historia interminable: o abuso do poder ou, dito con outras palabras, o sufrimento de moitos *inocentes* a mans dos *máis fortes*, dos *máis poderosos* ou dos *máis podentes*. O narrador impersoal, ubicuo e omnisciente, que conta desde a terceira persoa e desde un espazo e un tempo distintos a aqueles nos que se cruzan e descruzan as vidas dos personaxes, está permanentemente presente no relato, pois durante todo o tempo que pasa relatando as dúas historias, non deixa de romper cada pouco o fío das dúas narracións, facendo que estas, despois de iniciadas, se vexan varias veces

abandonadas, outras tantas retomadas e finalmente rematadas.

O relato consta de once unidades narrativas e vinte e dúas secuencias. Chamo unidade narrativa a cada fragmento de texto finalizado por un punto e á parte. Cinco das once unidades son monosecuenciais, tres correspondentes á historia A e dúas á historia B. Nas restantes unidades as secuencias das dúas historias aparecen ensambladas: monoensambladas en catro unidades e biensambladas en dúas. Velaquí a estrutura de ‘Todos los fuegos el fuego’

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
B	A	B	A	AB	A	BA	ABAB	AB	BA	ABABA

Unidades de secuencia

Se observamos con atención este esquema, dá a impresión que a estrutura alternada é imperfecta porque á primeira vista o entrecruzamento das dúas historias non se produce entre as unidades 4 e 5 e tampouco entre a 7 e a 8, entre a 9 e 10 e entre a 10 e 11. Trátase dunha mera aparencia. Aínda que realmente non se pasa dunha historia a outra, o que si se produce no relato é un cambio do espazo narrativo. No caso das unidades 4/5, 7/8 e 10/11 pásase do apartamento de Jeanne ao de Roland Renoir; e nas unidades 9/10 a narración trasládase do centro da area ao palco imperial do anfiteatro.

Así pois, a estrutura alternada ou contrapuntística de ‘Todos los fuegos el fuego’ non é un virtuosismo máis ou menos deslumbrante, non é un malabarismo formal literariamente ineficiente como quere Curutchet, senón un deseño de organización narrativa elixido sabiamente por Cortázar para subliñar o tema crucial da ficción. Con ela, de forma gradual pero intensiva, o relato vaise engrandecendo estética e emocionalmente, pois entretecer dentro dunha mesma unidade narrativa historias –de igual ou distinta natureza– que ocorren en tempos e/ou espazos diferentes é querer que as tensións e experiencias propias de cada un dos

episodios pasen para o outro, aclarándose ou intensificándose mutuamente, para incrementar así non só a enerxía do relato senón tamén a forza da vivencia transmitida. Mario Vargas Llosa equipara esta articulación narrativa a un sistema de vasos comunicantes e Louis Bolle prefire asociala cun díptico. O autor de *Conversación en la catedral* resumiu marabillosamente o seu pensamento respecto aos vasos comunicantes ao escribir nunha das súas cartas a un aspirante a narrador o seguinte:

“Ahora sí podemos intentar una definición de los vasos comunicantes. Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya <<comunicación>> entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo. En algunos casos, la comunicación puede ser mínima, pero si ella no existe no se puede hablar de vasos comunicantes, pues, como hemos dicho, la unidad que esta técnica narrativa establece hace que el episodio así constituido sea siempre algo más que la mera suma de sus partes”¹⁷.

Pola súa parte, Loius Bolle escribiu ao comentar a obra cimeira de Marcel Proust:

“Le dyptique, ou correspondance simple, représente ce qu’on nomme en géométrie une homothétie, laquelle est parfois directe, parfois inverse. E l’on rencontre souvent chez Proust cette homothétie ou réflexion: elle marque des ressemblances et des différences psychologiques ou poétiques”¹⁸.

O paralelismo reiterativo-intensivo das dúas historias de solicitacións contrarias que se iluminan reciprocamente acada a súa expresión máis eficaz e visible na estrutura trezada. A clave de ‘Todos los fuegos el fuego’ está na perfecta conxugación de dous tempos lóxicos –os das dúas historias– e un tempo emocional a través do que o lector vai pasando alternadamente, cada pouco, dos apartamentos de Jeanne e Roland ó anfiteatro romano, e deste a aqueles. O sonho de Sonia –a historia B– aparece e desaparece no discurso ao entrecruzarse coa historia A, é dicir, coa chamada telefónica de Jeanne a Roland, coa visita de Sonia a

Jeanne, co suicidio desta, coa visita de Sonia a Roland e mais co incendio do piso deste último.

Este tempo emocional, que a nivel discursivo impón o uso da técnica de entrecruzamento (alternancia e ensamblaxe), estalle indicando ó posible lector –e máis se este é un lector atento e espelido que gostosa e amorosiñamente tenta adiviñar no proceso da lectura a intención da trama narrada– que debe abandonar as específicas circunstancias xeográfico-temporais das dúas historias, abismalmente separadas, e instalarse de xeito figurado nun TEMPO e nun ESPAZO libres de calquera determinación para que o conto teña validez universal, para que o relato se insira dentro do que poderíamos denominar universalidade simbólica. O curso da acción queda xeometrizado en liñas entrecruzadas que conseguen espacializar o tempo e temporalizar o espazo. Fernando Morán acertou ao afirmar que o conto é, en certo modo, ahistórico, porque “fija el desarrollo de la historia al extender el sentido de los hechos en una generalización de carácter moral que pretende tener validez intemporal, rebasando el condicionamiento de la situación”¹⁹. O goce literario do conto cortazariano radica en penetrar nel vivindo a forma do contido e o contido da forma.

3. BELEZA E SOLIDARIEDADE

De canto levamos dito pódese deducir que ‘Todos los fuegos el fuego’ participa, co seu poder concienzador e emocional, desa literatura que, por estar dobremente comprometida coa arte literaria e co home, non abandona nin os problemas deste nin nada do que é consubstancial e imprescindible a aquela: a estética compositiva e a imaxinación ficcional. Este conto cortazariano rezuma de principio a fin **beleza** e **solidariedade**, dous valores que non é doado harmonizar. O seu autor non tivo reparos en recoñecer tal dificultade nunha entrevista concedida á revista *Ozono*. Estas foron as súa palabras:

“Es una tarea difícil, porque no siempre es posible mantener niveles estéticos cuando se está hablando de problemas más urgentes, más dramáticos y a veces más crueles y más sangrientos; pero, en fin, es nuestro oficio y así como un albañil tiene que usar su plomada para que la pared le salga vertical y no se le caiga, un escritor tiene que usar sus plomadas mentales para que su novela y su cuento no se le caiga, dosificar bien su contenido y tratar de transmitir un mensaje”²⁰.

Se un ser humano se sente acosado ou agredido polas circunstancias reais, o seu deber é tratar de negar obxectivamente tales circunstancias in-humanas. Julio Cortázar sabe que a mellor literatura non é a que vive nos túneles da aceptación sumisa, nin a que se alimenta do respecto humillante, nin tampouco a que rende preitesía ao poder, senón a que xorde dunha rebelión, a que emana dunha oposición, a que devén dunha denuncia, sexa esta política, ideolóxica ou relixiosa. Por iso procura que a súa brote destes mananciais. ‘Todos los fuegos el fuego’ é unha protesta explícita contra algo que segue deshumanizando a humanidade e asemade unha aposta implícita por un home novo²¹ que o escritor arxentino ve dentro dun contexto de vida socialista²² no que non sexa posible en ningún plano a explotación das maiorías polas minorías máis ou menos selectas, e onde, ademais, a serie de posibilidades que hai no home e que este aínda non realizou, se manifesten, se realicen e, podendo ser, se estremen. Ese home novo, en palabras de Julio Cortázar, “es un hombre liberado de tabúes, de prejuicios, de explotación; todo esto, claro, dentro de la relatividad histórica, por supuesto, porque si no, parecería una visión absolutamente edénica, y, por tanto, ingenua”²³.

É aquí onde hai que analizar a función que lle acae ao lume, reponsable dos remates tráxicos das dúas historias. Cando se quere que algo mude, que algo cambie substancialmente, que algo se renove de vez, por veces bótase man do lume, porque o lume suxire o deseo de cambiar, o devezo de acelerar o tempo, a ansia de levar o existente ao seu término, ao seu máis alá, e, en definitiva, porque os cambios que o lume provoca son rápidos, profundos e definitivos. Gaston Bachelard escribiu:

“Le feu et la chaleur fournissent des moyens d’explication sur les domaines les plus variés parce qu’ils sont dans nous l’occasion de souvenirs impérissables, d’expériences personnelles simples et décisives. Le feu est ainsi un phénomène privilégié qui peut tout expliquer. Si tout ce qui change lentement s’explique par la vie, tout ce qui change vite s’explique par le feu. Le feu est l’ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre coeur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s’offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations

contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l’Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. Il est plaisir pour l’enfant assis sagement près du foyer ; il punit cependant de toute désobéissance quand on veut jouer de trop près avec ses flammes. Il est bien-être et il est respect. C’est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d’explication universelle”²⁴.

No relato de Julio Cortázar arden varios lumes. Son todos os lumes e o lume que o autor destaca no título do conto. Ademais dos lumes onírico e real que rematan de vez o relato, hai outros lumes que imos cualificar dobremente de metafóricos, por aludiren sedutoramente a realidades diversas, e de volcánicos, por arderen, a semellanza destes, no máis fondo do ser humano, nas súas mesmas entrañas. Entre estes están os lumes íntimos, sexualizados, ardorentos, inflamados de paixón amorosa ou de afectividade inmovilizada, que devoran por unha parte a Roland e a Sonia, e pola outra a Irene e a Marco. O primeiro é un lume superficial, externo, manifesto; o segundo, pola contra, substancial, profundo, agochado, oculto, disfrazado, difícil de adiviñar. Pero tamén están os lumes violentos, como os que consomen a Sonia e ao Procónsul con respecto a Jeanne e a Marco. Son lumes teimosamente avivados pola paixón corrosiva da vinganza e polo pracer da tortura abrasadora. A dozura, a paixón, o rancor e a violencia das palabras atopan sempre un lume que as exprese. Estes son todos os lumes que aparecen na primeira parte do título.

O lume que todo o redondea non é só o lume obxectivo, o lume real producido²⁵ nun apartamento dun décimo piso, entre cuxas chamas, alimentadas por un vento do **norte**²⁶, van morrer queimados ou abafados, antes de que cheguen os bombeiros, os dous amantes: Roland e Sonia. Ese lume é tamén o lume subxectivo, onírico, real por soñado, ansiosamente arrasador, avaramente tenaz, que arde no texto a par do outro e que, nacido dunhas moxenas, acaba, entre outras, coas vidas do Procónsul e máis de Irene. Pero o lume, por ser un símbolo bivalente, e como tal capcioso e ambiguo, tanto pode representar paradoxalmente a desgraza –acabámolo de ver– como o seu contrario, a ventura. O lume resulta funesto, calamitoso, desgrazado, daniño, desventurado, prexudicial cando arrasa con searas ou fragas, e devén positivo, beneficioso, útil, ventureiro, nunha palabra, marabilloso, cando, aniquilando as impurezas materiais ou queimando as malas herbas, purifica proveitosamente a terra. Neste

caso trátase de dous lumes reparadores, purificadores, en perfecta homoloxía simbólica, aos que acode, seducido pola súa valorización positiva, o narrador para representar o devezo de que, pouco a pouco, con pequenos ou grandes incendios, vaian desaparecendo do mundo, por quedaren reducidas a cinzas, as relacións humanas baseadas na explotación, no desquite, na represalia, no asoballamento, na ignominia, no vexame, na degradación, no desprezo, na afronta, no sadismo, na trampa, na cadea ou na caprichosa relación *amesca*.

E agora coido que é o momento de intentar explicar –**descifrar**– un compoñente textual que sorprende, que resulta chocante por estraño. Estoume referindo ao minucioso, intermitente e teimudo recitado de cifras, que un tipo –unha voz distante e monótona, miúda– lle fai a través da liña telefónica a alguén que non di nada, mentres Jeanne está falando con Roland. Nesa liña –“insidiosa galería negra” para “el ojo del oído” de Jeanne– estase producindo, segundo o narrador, unha **crepitación** e están bailando algunhas **chispas** de son. Vexamos os dous textos.

“Hola”, dice Roland Renoir, eligiendo un cigarrillo como una continuación ineludible del gesto de descolgar el receptor. En la línea hay una crepitación de comunicaciones mezcladas, alguien que dicta cifras, de golpe un silencio todavía más oscuro en esa oscuridad que el teléfono vuelca en el ojo del oído. “Hola”, repite Roland, apoyando el cigarrillo en el borde del cenicero y buscando los fósforos en el bolsillo de la bata” (p. 354).

“Después la voz de Roland ha dicho: “Hola”, su voz un poco adormilada, y bruscamente Jeanne ha tenido una sensación de ridículo, de que va a decirle a Roland eso que exactamente la incorporará a la galería de las plañideras telefónicas con el único, irónico espectador fumando en un silencio condescendiente. “Soy yo”, dice Jeanne, pero se lo ha dicho más a ella misma que a ese silencio opuesto en el que bailan, como en un telón de fondo, algunas chispas de sonido” (p. 357).

O feito pode ter unha dobre explicación. A primeira, é que quizais o narrador se serve da listaxe de cifras para salientar por contraste que, aínda que moitas veces as comunicacións máis eficaces non son as que se serven das palabras, senón dun aceno ou dunha presenza clamorosamente chamativa, o que Sonia lle di a Jeanne no apartamento dillo con tódalas letras e compracéndose nelas para volver máis aburante o inferno da última.

“Jeanne ha creído siempre que los mensajes que verdaderamente cuentan están en algún momento más acá de toda palabra; quizá esas cifras digan más, sean más que cualquier discurso para el que las está escuchando atentamente, como para ella el perfume de Sonia, el roce de la palma de su mano en el hombro antes de marcharse han sido tanto más que las palabras de Sonia. Pero era natural que Sonia no se conformara con un mensaje cifrado, que quisiera decirlo con todas las letras, saboreándolo hasta lo último. “Comprendo que para ti será muy duro”, ha repetido Sonia, “pero detesto el disimulo y prefiero decirte la verdad” (p. 361).

Segundo, este conto de Julio Cortázar é unha peza narrativa de precisión implacable. Palabras que aparentemente poden parecer inocuas na primeira aproximación ao texto, convértense de repente nas seguintes lecturas en vocábulos relevantes, en pistas seguras para guiármolos cara a nunha correcta interpretación. Iso é o que sucede, ao meu ver, coa palabra **formiga**. A voz distante, monótona e miúda que se introduce na conversa telefónica entre os dous ex-amantes, intercalando unha listaxe de cifras aparentemente sen sentido, deixa de ser unha voz e pasa a converterse nunha formiga cando o narrador alude de novo a aquela. Pero antes da mutación definitiva hai no relato un pasal de aproximación. Velaquí os textos: en primeiro lugar o que serve de pasadoiro, e logo os probatorios da equiparación.

“La voz menuda, que hace pensar en un mundo de hormigas, continúa su dictado minucioso por debajo de un silencio más cercano y más espeso” (p. 361).

“La hormiga ha cesado de dictar sus números y las palabras de Jeanne se escuchan distintamente; no hay lágrimas en su voz y eso sorprende a Roland, que ha preparado sus frases previendo una avalancha de reproches” (p. 363).

“Desde muy lejos la hormiga dicta: ochocientos ochenta y ocho. (p. 363)

Jeanne calla, la hormiga dicta cifras redondas: cien, cuatrocientos, mil” (p. 363).

“Roland mira el teléfono, piensa en la hormiga” (p. 366).

A explicación pode estar nesta pregunta de Gaston Bachelard sobre a vida do lume que el complementa de seguida cunha afirmación de Robinet:

“La vie du feu, tout entière en étincelles et en saccades, ne rappelle-t-elle pas la vie de la fourmière?.<<Au moindre événement, on voit les fourmis grouiller et sortir tumultueusement de leur demeure souterraine : de même à la moindre secousse d’un phosphore, on voit les animalcules ignés se rassembler et se produire en dehors sous une apparence lumineuse>>”²⁷.

As cantidades mencionadas suman 6.683. Considerada sen máis, esta cifra aparenta unha cifra calquera, pero quizais só en aparencia. Creo que *grosso modo* esa cifra pode representar o período que comunmente entendemos por historia humana. Que se teña coñecemento, a escritura cuneiforme é a forma máis temperá de expresión escrita. Foi creada polos sumerios aproximadamente a finais do cuarto milenio antes de Cristo. E se a estes anos lles sumamos os 1966 da nosa era, obtemos unha cifra relativamente próxima a 6.683. O que en realidade nos pode estar a indicar o narrador é que hai certos procederes que forman parte da condición humana, da humanidade, sobre todo desde que se ten conciencia escrita da súa existencia, pero tamén que a mesma condición debe tratar de ir tornando a humanidade máis humana a por de queimar, quer con lumes persoais quer con incendios xerais, os comportamentos que son un baldón, un vexame para o SER HUMANO. E non abonda que se teña escrito veces sobre eses procederes -o máis seguro que moitas desde que apareceu a escritura-; hai que os volver narrar para que o texto faga de lume e incendie un...dous...tres...algúns... milleiros de sentires e faceres, nesta historia interminable de tensión entre a **realidade** e o **desexo**.

NOTAS

¹ Son os seguintes: ‘La autopista del Sur’, ‘La salud de los enfermos’, ‘Reunión’, ‘La señorita Cora’, ‘La isla a mediodía’, ‘Instrucciones para John Howell’, ‘Todos los fuegos el fuego’, ‘El otro cielo’. Moitos deles foron escritos nunha pequena casa de París na que Cortázar viviu durante dez anos.

² Evelyn Picon Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, México, Universidad Veracruzana, 1978, p. 76.

³ Nunha entrevista realizada por José Julio Perlado ao escritor arxentino o 24 de maio de 1983 e publicada no número 2 da revista *Espéculo* (marzo de 1996), trala publicación do libro *Deshoras*, Cortázar afirmou o seguinte: “...siempre que reúno siete, ocho o nueve cuentos para un volumen se me plantea el problema del título; me gusta, siempre que puedo, que el título de

alguno de los cuentos que están en el libro sirva para la totalidad. A veces se puede y a veces no. Porque ese título tiene que resumir la atmósfera general del libro...”.

⁴ Juan Carlos Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 140.

⁵ “...me considero sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal. Tengo que hacer un gran esfuerzo para comprender que a pesar de esas peculiaridades soy un intelectual latinoamericano; y me apresuro a decirte que si hasta hace pocos años esa clasificación despertaba en mí el reflejo muscular consistente en elevar los hombros hasta tocarme las orejas creo que los hechos cotidianos de esta realidad que nos agobia (¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?) obligan a suspender los juegos, y sobre todo los juegos de palabras”. (‘Situación del intelectual americano’ [Carta de Cortázar a Roberto Fernández Retamar], *Casa de las Américas*, 45, 1967).

⁶ “...soy profundamente serio, exigente hasta la náusea conmigo mismo, inconsciente (los temas *me vienen* de regiones incontroladas por mi inteligencia, apenas mediocre), paradójico (para luchar contra los monobloques ideológicos y culturales), enamorado del rumor del mundo, ciego a los elogios, perdido en una vigilante abstracción de cronopio incurable”. (‘Entrevista a Julio Cortázar’, realizada por Alfredo Barnechea en Lima, en 1971, e recollida en *Peregrinos de la lengua*, Madrid, Alfaguara, 1998).

⁷ Merecen ser citadas, á parte das entrevistas realizadas co escritor arxentino por Luis Harss ou por Evelyn Picon Garfield, algunhas páxinas de *Último Round* (1969) e, sobre todo, as do seu importantísimo ensaio titulado ‘Algunos aspectos del cuento’.

⁸ Julio Cortázar, ‘Algunos aspectos del cuento’, en *Literatura y Arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, p. 265.

⁹ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, p.185.

¹⁰ Julio Cortázar, *Relatos*, Buenos Aires, Suramericana, 1970, p. 366. A esta edición remitiremos o lector nas citas seguintes.

¹¹ “Le ha bastado volver los ojos hacia la galería opuesta; no es por allí que asoma su rival, se han alzado crujiendo las rejas del oscuro pasaje por donde se hace salir a las fieras, y Marco ve dibujarse la gigantesca silueta del reciario nubio, hasta entonces invisible contra el fondo de piedra mohosa; ahora sí, más acá de toda razón, sabe que

el procónsul no le pagará con monedas de oro, adivina el sentido del pez y de las columnas rotas” (p. 355).

“Y ella beberá el vino y comentará con Urania la estatura y la ferocidad del reciario nubio; cada movimiento está previsto aunque se lo ignore en sí mismo, aunque puedan faltar la copa de vino o el gesto de la boca de Urania mientras admira el torso del gigante. Entonces Licas, experto en incontables fastos de circo, les hará notar que el yelmo del nubio ha rozado las púas de la reja de las fieras, alzadas a dos metros del suelo, y alabará la soltura con que ordena sobre el brazo izquierdo las escamas de la red” (p.356).

¹² “Alcanzado en pleno estómago el nubio aúlla, echándose hacia atrás, y en ese último instante en que el dolor es como una llama de odio, toda la fuerza que huye de su cuerpo se agolpa en el brazo para hundir el tridente en la espalda de su rival boca abajo. Cae sobre el cuerpo de Marco, y las convulsiones lo hacen rodar de lado; Marco mueve lentamente un brazo, clavado en la arena como un enorme insecto brillante” (p. 364).

¹³ É o único personaxe que non ten nome. Desposuído de identificación, representa simbolicamente o poder absoluto exercido de maneira despótica ou tiránica. Un diccionario de uso daranos tres acepcións para procónsul: 1 gobernador de provincia, sorteado ou escollido polo senado, durante o imperio romano 2 maxistrado romano que tiña todos os poderes dun cónsul 3 *fig.* tirano, déspota.

¹⁴ “Irene es la primera que huele el aceite hirviendo, el incendio de los depósitos subterráneos; atrás el velario cae sobre las espaldas de los que pugnan por abrirse paso en una masa de cuerpos confundidos que obstruyen las galerías demasiado estrechas. Los hay que saltan a la arena por centenares, buscando otras salidas, pero el humo del aceite borra las imágenes, un jirón de tela flota en el extremo de las llamas y cae sobre el procónsul antes de que pueda guarecerse en el pasaje que lleva a la galería imperial. Irene se vuelve al oír su grito, le arranca la tela chamuscada tomándola cos dos dedos, delicadamente” (p. 367).

¹⁵ As tres primeiras unidades ou secuencias narrativas aparecen graficamente separadas por un punto e á parte. ‘Todos los fuegos el fuego’ está formado por 19 unidades: 9 teñen por espazo narrativo o circo dunha provincia romana; 6, o apartamento de Roland, nun décimo piso dunha cidade, posiblemente Paris; as 4 restantes, o apartamento de Jeanne.

¹⁶ A partir da cuarta unidade, hai parágrafos que están formados por varias unidades, separadas só por un punto e seguido.

¹⁷ Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta, 1997, p. 143.

¹⁸ Louis Bolle, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Paris, Grasset, 1967, p. 24.

¹⁹ Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971, p. 410.

²⁰ “Cortázar en Cuba”, *Ozono*, 20, mayo de 1977, p. 24.

²¹ “Jamás escribiré expresamente para nadie, minorías o mayorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea; y sin embargo hoy sé que escribo *para*, que hay una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya la semilla del hombre futuro” (Cortázar, na citada carta a Roberto Fernández Retamar).

²² “Con una simplificación demasiado maniquea puedo decir que así como tropiezo todos los días con hombres que conocen a fondo la filosofía marxista y actúan sin embargo con una conciencia reaccionaria en el plano personal, a mí me sucede estar empapado por el peso de toda una vida en la filosofía burguesa, y sin embargo me interno cada vez más por las vías del socialismo” (Palabras de Cortázar na carta a Roberto Fernández Retamar).

²³ José Luis Jover, “Cortázar: <<Muchas esperanzas se han visto frustradas>>”, *Triunfo*, 606, 11 de mayo de 1974, p. 59.

²⁴ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2006, p. 23.

²⁵ As causas en última instancia do incendio son a somnolencia e, sobre todo, ao meu ver, o coñac inxerido principalmente por Roland, e tamén por Sonia, porque o alcol somerxe, adormenta, trae o esquecemento e, ás veces, a morte. Gaston Bachelard na súa interpretación psicoanalítica do lume recórdanos: “L'alcool étant éminemment combustible, on imagine assez facilement que les personnes qui s'adonnent aux liqueurs spiritueuses deviennent en quelque sorte *imprégnées* de matières inflammables” (*ob. cit.*, p. 158).

²⁶ Sorprendentemente, na pregunta que remata a martelante relación de cifras que un tipo lle comunica polo teléfono a unha muller se cadra tímida, e que unha e outra vez empece a conversa telefónica entre Jeanne e Roland, aparece o substantivo **norte**.

²⁷ Gaston Bachelard, *ob. cit.*, p. 83.