

LA ABOLICION DEL TIEMPO ANALISIS DE «TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO»

1. *Todos los fuegos el fuego* tiene estructura de pirámide, pero la simple figura geométrica—válida como ayuda representativa—es aquí una pirámide historiada: monumento funerario egipcio o altar azteca; en uno y otro caso el fin perseguido es el mismo: vencer al tiempo y a la muerte, acceder de algún modo a la eternidad.

En la cúspide del monumento azteca se cumple un rito solar, rito de muerte para mantener propicia la fuente de la vida. En el monumento funerario se sustrae a los muertos a la acción del sol devorador para garantizar la supervivencia en el más allá. Ambigüedad del sol y del fuego: dioses vivificadores y saturnales, regeneradores y destructores.

La pirámide que construye aquí Cortázar es una pirámide de tiempo; si el amor destruye unas vidas y el fuego consume unos cuerpos, dos consunciones separadas por dos mil años se funden en una, son una: el tiempo ha sido desmentido, abolido, triturado entre dos historias paralelas, cuya alternancia en la narración se acelera, se adelgaza hasta fundirse en una sola.

La estructura del relato es de una simplicidad ejemplar. Dos triángulos de personajes—uno en una ciudad del Imperio romano, otro en una moderna ciudad francesa—consumidos por la pasión amorosa acaban calcinados por el fuego. Las peripecias de cada triángulo son relatadas en párrafos alternos, nueve por cada historia, que comienzan ocupando cada uno un determinado espacio expositivo y se van adelgazando en extensión a medida que el relato—como la pasión y el fuego—avanza, hasta fundirse en uno sólo. Historiados en ambos relatos cada uno a un lado de la mediana del triángulo frontal de la pirámide, muestran y escamotean a la vez un juego verbal que es un exorcismo y un cautiverio: el relato quiere llevar al lector en el tracto de la lectura a una experiencia de abolición del tiempo; el vaivén, la simetría, la alternancia de lecturas intentan producir el balanceo rítmico por efecto del cual ambos relatos se confunden, se funden, sean un solo relato, una sola historia relatada, y, en el límite, el lector

mismo quede borrado, tachado en un universo en el que, al no existir el tiempo —ni, por tanto, la diversidad y la sucesión— pierda su identidad: se inmole.

La pirámide es de tiempo porque la experiencia que realiza el lector es una experiencia de derelicción o pérdida en un pequeño laberinto, porque si son indiscernibles dos sucesos acaecidos con dos mil años de separación y la confusión se incorpora sabiamente al relato, se está sometiendo al lector a la experiencia de abolir el tiempo en sí mismo —siquiera sea durante veinte minutos—. Pero quedarse sin tiempo, confundirse, es acceder de algún modo al rito del fuego en el que está escrito: todos somos uno y el mismo, lo uno es lo otro, lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres; la libertad es una ilusión en un mundo en que fuerzas anónimas juegan con las vidas a capricho. Lección del fuego, del humo y de la ceniza: somos nadie, nuestro nombre es ninguno; nombres y rostros son máscaras de la nada; todo es nada; somos polvo y ceniza. Oriente y Occidente se dan la mano: la realidad es el no-ser, el yo es el no-yo, etc. Entre nosotros y el mundo romano, la ascética medieval instauro el rito de la ceniza; en nuestra periferia temporal y espacial otras civilizaciones cumplen los ritos del fuego, ritos de la vida y de la muerte, de purificación y transformación...

2. La historia amorosa se duplica de otra historia calcinatoria, y viceversa. A primera vista pudiera pensarse que el símbolo del amor —el fuego— duplicara lo simbolizado, con lo cual se conseguiría el abominable *monstruum in litteris*. Amor y fuego se refuerzan simbólicamente como armas para matar al monstruo real que se nombra: el tiempo. Consume el amor, calcina el fuego, pero lo que se quema en el cuento es el tiempo: los dos mil años que median entre una y otra historia; éste es el verdadero holocausto que propicia el relato literario.

Pero esta tentativa ustorio que intenta la literatura no es sino la reduplicación de aquella que el amor y el fuego —como el arte, en especial la música— realizan: matar el tiempo. El lector consume la consunción.

El fuego es, entre todos los fenómenos naturales, el más apto para encarnar valores contradictorios: el bien y el mal, la vida y la muerte, la permanencia y la fugacidad, la creación y la destrucción. Resulta superfluo recurrir a Heráclito, para quien el fuego es el principio de todo, causa y modelo del devenir. En *El psicoanálisis del fuego*, Bachelard nos dice que «El fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá. La fascinación es entonces verdaderamente arrebatadora

y dramática; ella ensancha el destino humano; une lo pequeño y lo grande, el hogar y el volcán, la vida de una hoguera y la vida de un mundo. El ser fascinado escucha *la llamada de la pira*. Para él, la destrucción es algo más que un cambio: es una renovación» (p. 32). Y denomina a este instinto de vivir y morir *complejo de Empédocles*.

El amor, la muerte y el fuego se unen en el relato de Cortázar siguiendo una tradición tan vieja como los mitos y la literatura, como la humanidad misma. En el triángulo romano el amor es apenas neonato, pero no por ello menos intenso: ha bastado una mirada de la esposa del procónsul hacia Marco en anteriores combates para que el celoso marido precipite al esclavo en una trampa que será mortal. Ni siquiera han mediado palabras entre los amantes; la simple mirada, como una chispa, ha desencadenado la tragedia. En la escena francesa, una simple llamada de teléfono: «"Soy yo", dice Jeanne, pero se lo ha dicho más a sí misma que a ese silencio opuesto en el que bailan, como telón de fondo, algunas *chispas* de sonido... "Sonia acaba de irse", dice Jeanne, y el límite está franqueado, el ridículo empieza, el pequeño *infierno* confortable» (los subrayados son nuestros).

La escena primera está concebida como un sacrificio solar, ofrecido por el procónsul a su esposa; se acompasa de libaciones con el vino que les ofrecen el vinatero Licas y su mujer, Urania, testigos desconocedores del sentido íntimo del rito.

«Irene bebe un largo sorbo, que parece llevarse con su leve perfume el olor espeso y persistente de la sangre y el estiércol.»

La figura de Marco se recorta en un ambiente solar: «avanza hacia el centro de la arena; su corta espada brilla al sol, allí donde el viejo velario deja pasar un rayo oblicuo». La noche anterior ha soñado que es un pez; la clave del sueño aparecerá poco después: «Un río de escamas brillantes parece saltar de las manos del gigante negro...»; «la imagen misma del sueño frente a la red que baila ante los ojos y parece atrapar cada rayo de sol que se filtra por las desgarraduras del velario».

La escena francesa está concebida como un rito funerario: un tubo de pastillas junto a Jeanne, que acaricia el lomo del animal funerario por excelencia: el gato. Marco morirá por la acción física de un agente exógeno: el tridente del nubio que se le clavará en la carne. Jeanne morirá por un agente endógeno: un tubo de pastillas. El procónsul y su esposa morirán abrasados por las llamas en un escenario solar, externo; Roland y Sonia quedarán calcinados en una habitación de apartamento. Simetría invertida de las historias, que quedará unificada por la presencia de un elemento común, único,

eterno y omnipotente: el fuego. Si, como dice Borges, una buena historia —novela o relato breve— debe ser un juego preciso de ecos y vigilancias, el entramado de las premoniciones queda establecido en este cuento con la misma exactitud que el desenlace. En la escena contemporánea los elementos pireicos están disimulados bajo la aparente naturalidad: «"Ah", dice Roland frotando un fósforo. Jeanne oye distintamente el frote; es como si viera el rostro de Roland mientras aspira el humo, echándose un poco atrás con los ojos entornados.» La transición brusca hacia la escena romana subraya la intención de resaltar estos elementos ígneos: «Un río de escamas brillantes parece saltar de las manos del gigante negro.»

La simetría inversa de las escenas sirve para marcar con mayor precisión la pertenencia mutua del amor y del fuego y de éstos y la muerte en la unidad del sacrificio ofrecido a Cronos, que no distingue entre un altar en la cúspide, una pirámide y una urna funeraria.

El rito solar se realiza en un medio pasional: miradas ardientes, rayos, calor, sangre, venganza; la pasión se nutre de la interdicción social tanto como de los enigmas y los símbolos, y una infidelidad que no ha ido más allá de la mera imaginación es capaz de provocar el holocausto. Marco defenderá su vida apasionadamente; intentará evadirse de la doble red que se le tiende. La lucha será feroz. En la otra escena, el suicidio de Jeanne es lo contrario de una lucha: es una abdicación. Si la pasión se exalta en el juego de lo permitido y lo negado, en un mundo sin prohibiciones, las pasiones se debilitan hasta desaparecer y las reacciones se realizan bajo el signo de la gratitud o de la negación.

Las dos escenas reflejan no sólo dos mundos distantes, sino dos mundos opuestos: el de las pasiones violentas y el de la ausencia de pasión; el mundo de la acción frente al mundo del aburrimiento. Frente a los rayos del sol, al tridente y a las escamas de la red, el teléfono. Frente a la comunicación directa, la mediación de la técnica; frente a la mirada ardiente, el mensaje a distancia, entrecortado, confundido con y reducido casi a ese otro mensaje superpuesto de una hormiga que dicta números. La hormiga de Cortázar alude simultáneamente al hombre reducido a sus elementos técnicos, al número y a la seriación, al papel de guardián de cualquier orden.

Mundo de la acción frente al mundo de la apatía. La mujer del procónsul no pronuncia palabra, pero su silencio propicia la más intensa comunicación con Marco en el momento fatal.

Por el contrario, pese al teléfono —más bien a causa de él—, el diálogo entre Jeanne y Roland, interferido por la voz que dicta números, es una pesadilla, un ruido, un diálogo de sordos.

Si la pasión se nutre de símbolos y se exalta en el juego de lo prohibido y lo permitido, de lo oculto y lo patente, de lo conocido y lo ignorado, la falta de interdicciones sociales y morales —obra de la permisividad, del anonimato, de la revuelta sexual— volatilizan los símbolos; los cuerpos dejan de ser los surtidores de símbolos por excelencia y el erotismo se reduce a una mera función mecánica. Del amor de los seres de la escena francesa no sabemos nada: sólo sabemos que copulan. Jeanne no se mata por amor, sino por miedo al ridículo ante sí misma.

Una vez más, la simetría invertida de ambas historias realza la verdad única del fuego: amor apasionado o sexo mecánico, la fuerza que conjunta los cuerpos y los astros, los consume en una acción que es de una vez para siempre, y por eso es única.

Las consunciones particulares —aparentemente distintas— no son sino momentos de una piromaquia que está tanto al principio como al final, y que denominamos temporalidad: cosmogonía y apocalipsis.

El paralelismo de los elementos está montado de forma que el lector haga la síntesis de la escena única: fósforos-rayos solares; cigarrillos-escamas brillantes de la red; miradas de Irene a Marco-chispas de sonido del teléfono; tubo de pastillas-tridente; pañuelo de gasa-velario; vino-copa de coñac, etc.

3. Bachelard ha puesto de relieve la relación entre las experiencias sexuales y el origen del fuego:

... el ensayo *objetivo* de producir fuego mediante el frotamiento es sugerido por experiencias perfectamente íntimas... El amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego. Prometeo es un amante vigoroso antes que un filósofo inteligente, y la venganza de los dioses es una venganza por celos (pp. 43-44).

Choques de espada, tridente, red, escudo, escamas brillantes, río brillante que escapa como un rayo de la mano del nubio en la escena romana; en la otra, Jeanne oye distintamente el frote del fósforo de Roland, y es «como si viera el rostro de Roland...». Los elementos ignígenos están asociados, en ambos casos, al deseo privado de su objeto. El deseo insatisfecho provoca la muerte: en la mente de Irene es la intención de envenenar, cuando pueda, a su marido; en la de Jeanne, de suprimirse a sí misma.

En la escena contemporánea, un descuido de Roland al dejar el cigarrillo incendia la gasa; en la escena romana el velario ha empezado a arder: chispas de las armas de los combatientes, calor, rayos filtrándose por el velario; tal acumulación de elementos ígneos tenía

que provocar el incendio por la parte más inflamable; el circo tenía que arder; la causa remota, un procónsul inflamado por la pasión de los celos.

La pasión amorosa se acompaña en todas las civilizaciones de imágenes de fuego: ardiente de pasión, inflamado de deseo, consumido por los celos... No es preciso recurrir a viejos testimonios para encontrar siempre esta asociación: sexualización del origen del fuego; relación entre el fuego y la semilla, principio de la vida; entre el fuego, el cuerpo y el alimento...

Pero el fuego es siempre ambivalente y contradictorio; da la vida y la destruye. Heráclito y los estoicos hicieron de esta contradicción un principio cosmogónico; la literatura de todos los tiempos ha hecho del mismo un principio antropológico. Un autor como Bachelard, poco sospechoso de sobrepasar los límites epistemológicos en que se mueven sus investigaciones, no se ruboriza al escribir una página de hondo contenido metafísico:

Así trabaja nuestra ilusión, sabia y filosófica; ella acentúa todos los poderes, busca el absoluto en la vida y en la muerte. Puesto que es necesario desaparecer, puesto que el instinto de la muerte se impone un día incluso a la vida más exuberante, desaparezcamos y muramos totalmente. Destruyamos el fuego de nuestra vida por un sobrefuego, por un sobrefuego sobrehumano, sin llama ni cenizas, que llevará la nada al mismo corazón del ser. Cuando el fuego se devora, cuando el poderío se vuelve contra sí mismo, parece que el ser se realiza totalmente en el instante de su perdición y que la intensidad de su destrucción sea la prueba suprema, la prueba más clara de la existencia. Esta contradicción, en la raíz misma de la intuición del ser, favorece las infinitas transformaciones de los valores (pp. 133-134).

4. La relación entre el amor, el fuego y la muerte ha sido estudiada por Octavio Paz en el budismo tántrico: «*Vajrayana* es la vía o doctrina del rayo y del diamante. *Vajra* designa al rayo y, al mismo tiempo, a la naturaleza diamantina, invulnerable e indestructible, tanto de la doctrina como del estado de beatitud que conquista el asceta. Al mismo tiempo, en el rito y el lenguaje tántricos, *Vajra* alude al órgano sexual masculino. La vulva es la "casa de *vajra*" y también de la sabiduría. Series de metáforas compuestas por términos que aluden, ora al mundo material, corpóreo, ora al mundo espiritual, incorpóreo: el rayo y el falo, la vulva y la sabiduría, el diamante y la beatitud del yogín liberado. La serie de términos materiales culmina en una metáfora que identifica a la descarga del fuego celeste con la dureza del diamante: petrificación de la llama; la serie de términos psíquicos se resuelve en otra imagen en la que el abrazo sexual

es indistinguible del desasimiento del asceta durante la meditación: transfiguración de la pasión en la esencia» (*Conjunciones y disyunciones*).

En una palabra, la consunción por el fuego —la *llamada de la pira*, de Bachelard— no es distinta de la consunción amorosa; en el límite, ambas tienden a la transfiguración de la pasión en la esencia.

Fuego de Heráclito o de los estoicos, fuego corporal de la alquimia, ritos del fuego de los primitivos —tal como los describe pormenorizadamente Frazer—: en todos los casos se atribuye al elemento una función común: purificación, regeneración, vivificación, transformación, trascendencia de la condición humana. Pero la condición humana se identifica, sin residuos, con la temporalidad: con la conciencia de la temporalidad.

La pasión amorosa tiende a perpetuarse, a trascender el tiempo, a conquistar la eternidad en el instante, a transformarse en esencia, del mismo modo que la acción del fuego tiende a la eternidad de la lava, a la dureza del diamante.

Y si bien «el espíritu de todos los hombres, en todos los tiempos, es el teatro del diálogo entre el *signo cuerpo* y el *signo-no-cuerpo*» (Paz), la diferencia de ese diálogo en la escena romana y en la francesa no sólo no invalida la acción cauterizadora del fuego y del amor sobre el tiempo, sino que la confirma: la consunción de vidas y cuerpos por el amor y el fuego no sólo iguala hechos separados por el tiempo, sino que los unifica, los transforma en un único acontecer, que ya no es tiempo: inevitabilidad de la ceniza, eternidad de la lava. Nace el ser de la nada y a la nada vuelve, y el agente de la nadaificación es el tiempo. Elemento privilegiado para encarnar y realizar la síntesis de los opuestos —ser y nada, vida y muerte, unidad y pluralidad, permanencia y sucesión—, el fuego, como el amor, encarna la ensoñación humana de la unidad, la ensoñación del hogar, como señala Bachelard, hogar que Ernst Bloch extiende al mundo entero.

La poesía, la mística, la alquimia, la metafísica, han visto en el fuego la realización de una dialéctica que debe ser extensiva a todos los órdenes de la realidad: todo es uno, llama de amor viva, fuego espiritual, devenir... Heráclito y Hegel, Paracelso y Juan de la Cruz.

Poesía, metafísica y erotismo confluyen en el símbolo del fuego. Paz ha puesto de relieve en palabras inolvidables la dialéctica del ser y la apariencia, del ser y la nada, tal como se cumple en el acto amoroso:

Ser y apariencia son uno y lo mismo. Nada está escondido, todo está presente, radiante, henchido de sí mismo. Marea del ser. Y llevado por la ola del ser, me acerco, toco tus pechos, rozo tu piel, me adentro por tus ojos. El mundo desaparece. Ya no hay

nada ni nadie: las cosas y sus nombres y sus números y sus signos caen a nuestros pies. Ya estamos desnudos de palabras. Hemos olvidado nuestros nombres y nuestros pronombres se confunden y enlazan: yo es tú, tú es yo. Ascendemos: Caemos... La presencia pierde pie, anegada en sí misma. Pierde cuerpo el cuerpo. El ser se precipita en la nada. El ser es la nada. La nada es el ser. Abro los ojos: un cuerpo ajeno. El ser ha vuelto a ocultarse y me rodean las apariencias. En ese instante puede brotar la pregunta, el sadismo, la tortura por saber qué hay detrás de esa presencia irremediadamente ajena. Esa pregunta encierra toda la desesperación amorosa. Porque detrás de esa presencia no hay nada. Y, al mismo tiempo, de la nada de esa presencia el ser se levanta. (*El arco y la lira.*)

Porque «en el amor no se cumple el yo, sino la persona; el deseo de ser otro. El deseo de ser» (Octavio Paz, *Cuadrivio*). Si el objeto del deseo es el deseo de ser —el deseo del Otro—, es porque el hombre es radical falta de ser. Pero en la distancia incolmable entre el deseo y su objeto puede instalarse el ansia destructora del objeto inadecuado; la consunción por el fuego de los amantes es por ello, y siempre, un signo ambiguo: ansia de sustraer el instante de la felicidad a la acción del tiempo —transfiguración de la pasión en la esencia— y, a la vez, destrucción del objeto amoroso antes de que el tiempo los reenvíe a las apariencias y revele, detrás de una presencia ajena, el rostro de la nada. Como si los amantes dijeran: venzamos a la nada anticipándonos a ella; hagamos la nada nuestra.

La pareja romana bebe el vino que les ha preparado Licas el viñatero, y sirve su mujer Urania, símbolo de la tierra, la madre común y nutricia; Roland toma coñac. La presencia del alcohol refuerza el ambiente pireico, por debajo de su simbolismo ritual; por otro lado, el alcohol es una combustión interna: «El aguardiente no se limita a disolver y destruir, como el *agua fuerte*, sino que desaparece con lo que quema. Es la comunión de la vida y el fuego» (Bachelard). Es el signo, pues, no de la mera incineración, sino de la desaparición *sin más*. Es el símbolo del límite de la pasión amorosa, la positivación utópica en la dialéctica del cielo y el infierno, del ser y la nada. «Quien bebe alcohol puede arder como el alcohol» (Bachelard). Es decir, puede desaparecer.

5. Lévi-Strauss dice que los mitos y la música son máquinas para suprimir el tiempo. Paz añade que el amor, como la palabra poética, logra, siquiera sea por un instante, la reconciliación de los opuestos: el tú y el yo, el antes y el después, la vida y la muerte. En una palabra: el arte y el amor logran —en el intervalo del recitado, de la contemplación, de la audición o del goce— la supresión del antes

y del después; mejor dicho, su fusión en el instante, que no es ni tiempo ni eternidad, sino presente perpetuo.

La experiencia amorosa nos da una manera fulgurante, la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios. (*El arco y la lira.*)

La pasión amorosa no conoce el tiempo; por eso, como el deseo, lo ignora o lo anula. Sólo conoce el «ahora y siempre»; pero el instante es orgiástico y máximamente vulnerable a la acción del tiempo. De ahí la pasión destructora, que en forma de sadismo pretende capitalizar, a través de la muerte, su transformación en esencia, en lava, en piedra solar, en monumento erigido a nadie. Abrumadora debilidad del instante:

El corazón es el tiempo... El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto; y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de la caída. La analogía entre instante y corazón abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo. (*Cuadrivio.*)

Llamada de la pira o latido sobre el abismo, el instante amoroso encarna, como el fuego, los momentos más contradictorios.

La manifestación más pura e inmediata del tiempo es el ahora. El tiempo es lo que está pasando: la actualidad, la lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia. (*Cuadrivio.*)

En ese ahora pleno, espacios, tiempos y cuerpos se vuelven intercambiables.

6. Resultaría cómodo rehacer la posible metafísica subyacente al cuento, y sería inevitable citar a los pitagóricos y a Heráclito, a Epicuro y Lucrecio con sus átomos que vuelven cíclicamente, la teoría de la reencarnación y Nietzsche con su eterno retorno, y Platón con su anamnesis. Pero todo esto pertenece a la *apertura* del cuento, «fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria...», como dice el mismo Cortázar en *Algunos aspectos del cuento*. Más bien el cuento alude a una experiencia actual o posible, pero a la que todos los humanos están abiertos: la de que cuerpos, espacios y tiempos son intercambiables. Experiencias del *déjà vu*, del «yo ya

estuve aquí», sentido de la intercambiabilidad en el acto amoroso en la experiencia artística (recordemos a Borges y a Schopenhauer: «en el poderoso instante del coito todos los hombres son el mismo hombre», «todos los que recitan un verso de William Shakespeare son William Shakespeare»), cuento medieval del monje que pasó un instante, que fueron tres siglos, oyendo cantar a un pajarillo, *parás-tasis* (compresión-detención del tiempo) en los estoicos, experiencia del mentís al tiempo cronométrico en el arte o en el amor...

Y no podríamos detenernos aquí, porque estos «consuelos aparentes y desesperaciones secretas», como los llama Borges, nos precipitan inevitablemente hacia aquel otro abismo de nuestra identidad personal: si dos triángulos humanos sometidos a una pasión idéntica —consumidos por un fuego idéntico— son uno y mismo triángulo, ¿quién es él mismo?, ¿quién soy yo? También aquí podríamos recurrir a aquella desesperada sección VI del *Tratado de la naturaleza humana*, de Hume, que se titula «De la identidad personal». Pero un producto literario no va jamás dirigido a nuestras ideas metafísicas, ni siquiera a nuestras creencias; va dirigido a desencadenar una experiencia o a ampliarla. El contenido metafísico subyacente de este cuento es el siguiente: los seres humanos se ven sometidos, de manera recurrente, a situaciones idénticas; el fuego es uno y único, como lo es la pasión amorosa. Luego dos situaciones iguales —y los seres que las soportan— son la misma, son los mismos; son una, son unos. El intervalo temporal que las separa es mera ilusión; el tiempo se volatiliza, como se volatiliza la identidad personal.

Pero un cuento no es una exposición metafísica; el cuento perfecto sería aquel que, en los estrictos límites que lo caracterizan, lograra que el lector reprodujera como experiencia personal la idea subyacente. En el cuento que nos ocupa, lograr, en el intervalo de la lectura, la evaporación de dos mil años.

Si el arte es un mecanismo de abolición del tiempo, un cuento como éste, cuyo tema es precisamente la abolición del tiempo, debe superar una prueba doble decir que el tiempo no existe y hacer que el tiempo no exista.

Ahora sería preciso dilucidar por qué mecanismos el arte —la música, la poesía, el cuento como pequeño mito—, el amor, logran dicha experiencia. Sin duda que algunos de esos elementos fundamentales son: el ritmo, las simetrías —directas o invertidas—, los símbolos contrapuestos...

En el presente relato aparecen todos esos elementos con una contundencia casi excesiva: alternancia progresivamente acelerada de las descripciones de las dos situaciones paralelas; simetrías in-

vertidas: rito solar-rito funerario; simetría de elementos pireicos: chispas, rayos solares, cigarrillos, vino, coñac, reciarío que aparece por la puerta de las fieras-gato de Jeanne, etc.

El autor ha hecho su obra, que sólo en el lector se cumplirá. Como dice el mismo Cortázar: «... para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y este oficio consiste, entre otras muchas cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que le rodea, para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único e inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial» (*Algunos aspectos del cuento*) (*Casa de las Américas*, número 60).

MANUEL BENAVIDES

Angel Barajas, 4
POZUELO. Madrid-23