

ABC PARA UN CUENTO DE CORTÁZAR: RELECTURA DE “VIENTOS ALISIOS”

José Sanjinés
Coastal Carolina University

a Elena Poniatowska Amor

*H*ay a quienes les gustan los poemas que son cuentos. A mi me gustan los cuentos que son poemas, los relatos poéticos. Como “Vientos alisios”, un bello cuento de amor de Julio Cortázar que aparece en *Alguien que anda por ahí* (1977).¹ Bello pero escurridizo, porque cada vez que me aproximaba a él por un lado se escapaban otros aspectos importantes del cuento. Y es así como el texto sobre “Vientos alisios” se me iba quedando en el tintero.

Un ensayo de Peter Wollen (como se verá mejor en la W) me dio la idea de escribir un ABC que me permitiera acceder al cuento por varios lados. Hace mucho me tentaba la idea de escribir sobre Cortázar *à la* Cortázar. El método de la asociación libre dentro de un esquema fijo me daba la oportunidad de confirmar que es a menudo más bello encontrar por suerte y por azar que por razón o diseño. Pero para todo nuevo juego hay que fijar primero las reglas, tal como lo hacen los personajes del relato. Estas son las que me impuse:

1) No más de dos palabras por letra y mejor si es una sola. 2) Empezar la ruta crítica marcada por el primer código sin dejar atrás al cuento, es decir, dando al lector acceso a la trama del relato. 3) Buscar maneras de oscilar entre la crítica y la creatividad, aproximándome al cuento tanto con distancia como con encanto. 4) Permanecer abierto a todas las dimensiones del relato, desde las técnicas compositivas hasta las posibles correspondencias con la biografía de Cortázar.

A es indudablemente para amor. “Vientos alisios” es la historia de una pareja, Vera y Mauricio, que se tienen un “viejo cariño” (29) pero que sienten también

los desgastes previsibles que “veinte años de vida en común” pueden tener en una relación. Una noche cadenciosa de cumpleaños, uno de ellos, en el fondo no importa quien, tiene la idea de jugar un juego con reglas prefijadas (ver la C).

B es para los blues, porque los blues marcan el ritmo desde la primera oración del cuento: “Vaya a saber a quién se le había ocurrido, tal vez a Vera la noche de su cumpleaños cuando Mauricio insistía en que empezaran otra botella de champaña y entre copa y copa bailaban en el salón pegajoso de humo de cigarrillo y medianoche, o quizá a Mauricio en ese momento en que *Blues in Thirds* les traía desde tan antes el recuerdo de los primeros tiempos, de los primeros discos cuando los cumpleaños eran más que una ceremonia cadenciosa y recurrente” (23).

C es para código. Mucho ha dicho Cortázar sobre la necesidad de tener reglas para poder divertirse a gusto, tal como lo hacen intuitivamente los niños al jugar.² Son cinco las reglas del juego: “Lo fijaron contando con los dedos: irían separadamente [a las playas de Mombasa], uno, vivirían en habitaciones diferentes sin que nada les impidiera aprovechar del verano, dos, no habría censuras ni miradas como las que tanto conocían, tres, un encuentro sin testigos permitiría cambiar impresiones y saber si valía la pena, cuatro, el resto era rutina, volverían en el mismo avión puesto que ya no importarían los demás (o sí, pero eso se vería con arreglo al artículo cuatro), cinco” (25).

Jugar a desconocerse para, tal vez, reconocerse y renovarse.³ Darse espacio para conocer a otros (ver la O): “A nadie iba a llamarle la atención la coincidencia de apellido puesto que era un apellido vulgar, sería tan divertido graduar el lento conocimiento mutuo, ritmándolo con el de otros huéspedes, distraerse con la gente cada uno por su lado, favorecer el azar de los encuentros y de cuando en cuando verse a solas y mirarse como ahora mientras bailaban *Blues in Thirds*” (24).

Ch es para esta querida antigua letra. He aquí unos ejemplos de su vistosa intervención en el relato: “las copas de champaña chocaban suavemente con el ritmo exacto de la música” (24); “redescubrir el cuerpo pálido y cansado a cada chicotazo de las olas” (26); “hubo un breve y violento chubasco caliente que plateó las palmeras” (29). Pero quizá el mejor ejemplo se halle en las palabras que Mauricio y Vera se dicen —durante el encuentro sin testigos prefijado en el artículo cuatro— sobre sus relaciones con otros dos turistas (ver la F): “Oh, qué voz tan llena de glucosa, decís Anna como si te chuparas cada letra. Cada letra no, pero. Cochino. Y vos, entonces. En general no soy yo la que chupa, aunque. Me lo imaginaba, esos italianos vienen todos del Decamerón” (29).

D es para el escurridizo objeto del deseo que Mauricio y Vera encuentran, o creen haber encontrado, en las playas de Mombasa, y que finalmente termina por eludirlos, o no. El deseo es una constante inseparable del relato. Está en el lenguaje que nos habla a través de sus cadencias. El deseo y el ritmo son en este relato tan inseparables como el vaso y el vino. Y son también dos armas contra la entropía.

E es para entropía. El origen de la aplicación del concepto de entropía a los sistemas de información se encuentra en una observación efectuada por Leo Szilard en 1929. Lo que el “demonio de Maxwell” necesita para combatir la segunda ley de termodinámica, observó Szilard, es información.⁴ De ahí que los postulados de la teoría de la información concluyan que mientras menor es el grado de información en un sistema mayor es la entropía, y viceversa. Y todo sistema de información tiende hacia la entropía, hacia el enfriamiento.

Esto es justamente lo que ha ocurrido con la relación que Mauricio y Vera llevan a través del lenguaje: “La simbiosis mental, las frases empezadas por uno y completadas desde el otro extremo de la mesa o el otro teléfono” (23-4). Algo similar ocurre en su relación erótica: “Siempre habían hecho el amor al final de sus cumpleaños [...], se demoraron en un lento desnudarse al borde de la cama, ayudándose y complicándose y besos y botones y otra vez el encuentro con las inevitables preferencias, el ajuste de cada uno a la luz de la lámpara que los condenaba a la repetición de las fórmulas que volvían a las palabras y a los cuerpos como un necesario, casi tierno deber” (25).

F es para fantasía y también para lo fantástico. Las vacaciones de Mauricio y Vera tienen que terminar y terminan. El artículo cinco estipula que “el resto era rutina, volverían en el mismo avión ya que no importarían los demás” (25). Pero el resto ya no puede ser rutina y los demás siguen importando. Y como las reglas están para ser rotas, Mauricio y Vera, sin tener que discutirlo, abren en tándem un nuevo juego.

En el avión de regreso Vera pretende seguir hablando con Sandro y Mauricio con Anna: “por qué Mauricio ahora si Sandro seguía siempre ahí, su piel y su pelo y su voz afinando la cara de Mauricio como la ronca risa de Anna en pleno amor anegaba esa sonrisa que en Vera valía amablemente como una ausencia” (31). La pareja extiende las reglas para prolongar el juego, para retener el encanto con un nueva abstracción: “ya no había necesidad de códigos para decidir que Sandro se ofrecería en el aeródromo para acompañar a Anna hasta su casa” (32).

Una vez ahí, y aún pretendiendo ser Anna y Sandro, la pareja vuelve a hacer el amor con renovada pasión: “Eran más de las once de la noche, bebieron las copas de la amistad y Anna trajo una lata de paté y bizcochos, Sandro la ayudó a hacer canapés y no llegaron a probarlos, las manos y las bocas se buscaban, volcarse en la cama y desnudarse ya enlazados, buscarse entre cintas y trapos, arrancarse las últimas ropas y abrir la cama, bajar las luces y tomarse lentamente,

buscando y murmurando, sobre todo esperando y murmurando, sobre todo esperando y murmurándose la esperanza” (32).

Hay una elipsis, la ausencia significativa de lo que pasa a continuación. Del otro lado de la elipsis —“Vaya a saber cuando volvieron los tragos y los cigarrillos, las almohadas para sentarse en la cama y fumar bajo la luz de la lámpara en el suelo” (32)— el juego continúa, pero algo ha cambiado. El juego que los llevó a ese “tiempo sin costumbres”, a ese interregno “de invenciones y deslumbramientos en el mar de las sábanas” (31), se abre ahora a una lectura trágica.

Mauricio y Vera continúan simulando ser Anna y Sandro hasta el final, como si hubieran quedado atrapados del otro lado de la fantasía que reflejan.

—Ya se habrán dado cuenta —dijo él—. Ya habrán comprendido y después de eso no podrán hacer más nada.

—Siempre se puede hacer algo —dijo ella—, Vera no se va a quedar así, basta con verla.

—Mauricio tampoco —dijo él—, lo conocí apenas pero era tan evidente. Ninguno de los dos se va a quedar así y casi es fácil imaginar lo que van a hacer.

—No habrán dormido, igual que nosotros, y ahora estarán hablándose despacio, sin mirarse. Ya no tendrán nada que decirse, creo que será Mauricio el que abra el cajón y saque el frasco azul. Así, ves, un frasco azul como éste.

El “frasco azul” es un recurso similar al que interviene en el desenlace de “Todos los fuegos el fuego” (“el tubo de pastillas” [583]), y de “Instrucciones para John Howell” (“La botellita de melodrama romántico” [577]). En una de las lecturas de “Vientos alisios” el “frasco azul” cumple la función de invertir el desenlace de los míticos amantes Shakesperianos: Romeo y Julieta mueren cuando el amor está en el zenit de la juventud y la novedad; Mauricio y Vera, cuando ha caído en la predictibilidad.

Al final no sabemos si Mauricio y Vera, en el papel de Sandro y Ana, juegan a que Mauricio y Vera toman las pastillas o si las toman de verdad. Se insinúa una doble lectura: que el juego ha terminado, que Mauricio y Vera han tomado las píldoras; pero también que el juego puede continuar, que incluso el desenlace trágico es parte del juego, o parte de un nuevo juego. Aquí aparece una figura fantástica, la de dos seres, Mauricio y Vera, que se observan desde las miradas de otros, las de Sandro y Ana —lo cuál se verá mejor en la U.

“Vientos alisios” no es precisamente un relato fantástico pero una de sus posibles lecturas sugiere un final fantástico. No es necesario asumir que al final Mauricio y Vera sean Sandro y Anna para que este desenlace dibuje una figura fantástica. Quizá sea por esta manera tan natural en la que surge lo fantástico en Cortázar que el modelo de Todorov lo dejaba mayormente insatisfecho.⁵

G es para gozo, para el gozar de la vida, pero sobre todo para el saber gozarla a través de la lengua como lo hacen Mauricio y Vera durante sus vacaciones en Mombasa, y también para el placer de convertirla en literatura (como lo sabe hacer Cortázar). ¡Cómo goza de los ritmos de la lengua y de su capacidad para crear imágenes: olas, corales, caracoles, arrecifes! Cito un pasaje. Luego de haber ambos hecho el amor con otros, Mauricio y Vera se reencuentran en un lugar sin testigos: “Se abrazaron con un viejo cariño, riéndose como chicos, acatando el artículo cuatro, buena gente. Había blanda soledad de arena y ramas secas, cigarrillos y ese bronceado del quinto o sexto día en que los ojos se ponen brillantes como nuevos, en que hablar es una fiesta” (29). Este pasaje continúa en la H...

La **H** es muda y es para hablar y para humor. Y aquí es también un pretexto para continuar citando el pasaje de la G... “Nos está yendo muy bien dijo Mauricio casi en seguida, y Vera sí, claro que nos está yendo muy bien, se te ve en la cara y en el pelo, por qué en el pelo, porque te brilla de otra manera, es la sal, burra, puede ser, pero la sal más bien apelmaza la pilosidad, la risa no los dejaba hablar, era bueno hablar mientras se reían y se miraban, un último sol acostándose velozmente, el trópico, mirá bien y verás el rayo verde legendario, ya hice la prueba desde mi balcón y no vi nada, ah, claro, el señor tiene un balcón, sí señora pero usted goza de un bungalow para ukeleles y orgías” (29).

I es para el inconsciente, y para su perro guardián, la censura. El inconsciente que comparten Mauricio y Vera son las partes sumergidas de dos icebergs que han viajado juntos desde hace mucho. El inmenso territorio donde se esconde y por donde resurge un problema no resuelto. El juego que comienzan desplaza la represión, la suspende. Una de sus reglas, la tercera, prohíbe explícitamente la censura (“no habría censuras ni miradas como las que tanto conocían”).

Pero la **I** es también para imaginación, porque como la belleza la imaginación no tiene límites y nos ofrece el tesoro de la renovación instantánea e incesante.

J es para juego. En el relato hay varios juegos, pero sobre todo dos. El primero es el juego en el que se embarca la pareja con la esperanza de renovar su relación (ver la C). El segundo parece ser una continuación del primero, pero es a la vez su transgresión y su sombra. Esta segunda etapa del juego, o la inversión del juego, es el juego que empieza a jugar la pareja en el avión de regreso. Entre estas dos partes del juego Cortázar inventa muchos otros siguiendo el principio de las cajitas chinas, metiendo juegos dentro del juego (el intercambio de talismanes antes del viaje, la búsqueda del “rayo verde legendario”, el “lento juego de pelota para ciegos”, los juegos de palabras y referencias literarias, etcétera. Todos los juegos del juego son deseo de renovación, de poder volver a divertirse como chicos, maneras de desafiar la entropía.

K es para Kenia, país del este africano en cuyas orillas se encuentra el puerto de Mombasa, lugar de veraneo favorito de turistas italianos y franceses y destino de Mauricio y Vera, una pareja de rioplatenses en Europa como tantas otras en la obra de Cortázar. Se alojan por azar en el *Trade Winds*, nombre que les recuerda a Conrad y a Somerset Maugham: “los cócteles servidos en cocos, las camisas sueltas, la playa por la que se podía pasear después de la cena bajo una luna tan despiadada que las nubes proyectaban sus movientes sombras sobre la arena para asombro de gentes aplastadas por cielos sucios y brumosos” (26).

L es para la capacidad lúdica de la lengua, ya que el relato tiene como tema la relación de la pareja a través del lenguaje. En una de las posibles lecturas, el deseo de recuperar mediante un juego promiscuo las “invenciones y deslumbramientos en el mar de las sábanas” (31) termina en pérdida, es una apuesta suicida. Pero esa misma aventura permite a la pareja retornar, durante el interregno abierto por el artículo cuatro (un encuentro sin testigos permitiría cambiar impresiones y saber si valía la pena), a la maravilla de la lengua, a “otros tiempos sin costumbres” (31) donde hablar era una fiesta (29). Pero aquí también el juego les ofrece una riqueza momentánea y una pérdida permanente, porque al final “ya no tendrán nada que decirse, creo” (33).

Aquí entramos en una dimensión del relato que se abre a un posible vínculo con la biografía de Cortázar. No es inusual que un relato nazca de una experiencia personal o que tenga rasgos autobiográficos. Al subir las escaleras de sus casa ensimismado en la lectura de un ejemplar de *Las mil y una noches* Borges sufrió, en 1938, un accidente casi idéntico al de Juan Dahlmann en el “El sur”. Menos explícita es la asociación entre el grave accidente de moto que tuvo Cortázar en París a mediados de 1952 y el accidente del motociclista en “La noche boca arriba”, trama que lo transporta al mundo donde “los motecas” padecen el terror persecutorio de la *guerra florida*.⁶

Si bien es cierto que este tipo de asociaciones extra-textuales son a menudo especulativas y casi siempre independientes del valor artístico del texto, no dejan por ello de tener interés ni de ser significativas. Menciono sólo dos ejemplos más de la obra de Cortázar. “Instrucciones para John Howell” se le ocurre a Cortázar en 1964 luego de asistir en el Aldwych Theater de Londres a una obra dirigida por Peter Brook.⁷ La idea para “La isla a medio día” nace ese mismo año mientras viajaba en avión de Viena o París a Teherán con motivo de un trabajo de traducción para la UNESCO. Marini, el protagonista del relato, es un italiano que trabaja de *steward* en una aerolínea con vuelos a Teherán. Son particularmente curiosas las correspondencias entre este relato y “Vientos alisios”.

“La isla a medio día” está organizado alrededor de un sistema de oposiciones que se expresa en contraposiciones de órdenes verticales y horizontales: la altura y la caída, el tránsito y el trance, la ida y la vuelta, lo moderno (arriba) y lo primitivo (abajo). Desde la ventanilla del avión, a la hora en que el sol está más cerca del zenit, Marini ve una prístina isla griega que lo atrae con encanto

infinito, e imagina, o sueña, un viaje que lo lleve a vivir en ella. Es una especie de kibutz del deseo, un ideal quizá inalcanzable por ser ideal.

Como en “Vientos Alisios”, en “La isla a medio día” el tema de la promiscuidad cumple una función importante. Marini es una especie de marinero moderno con novia en cada puerto. Lleva también una relación aparentemente más seria, pero insípida, con una italiana, Carla, quien no tiene el menor interés en su isla del deseo —cuando Marini le habla de su isla le viene un proverbial dolor de cabeza y se aleja de él para estar con su familia en Palermo. La relación termina cuando Carla acepta el dinero que Marini le manda para poder tener un aborto y casarse con un dentista de Treviso. Desencantado de estos tránsitos Marini se abandona al trance de la isla imaginaria.⁸

Algunos aspectos de “Vientos alisios” nos hacen pensar en la relación de Julio Cortázar con Aurora Bernárdez, su primera esposa y la mujer que lo acompañó durante los últimos, difíciles días de su vida. Julio y Aurora se conocieron en 1948 y se separaron a fines de 1968. Como Mauricio y Vera en el relato llevaron “veinte años de vida en común” (23). Este dato es casi incidental comparado con la notable correspondencia que existe entre la rica relación a través del lenguaje que tanto Julio y Aurora como Mauricio y Vera tuvieron en alguna época. Esa fiesta del hablar que Mauricio y Vera recuperan en la reunión sin testigos fijada por el artículo cuatro, ese interregno donde la conversación entre los dos goza de humor, ingenio, y de oportunas referencias literarias.

En “La trompeta de Deyá”, ensayo biográfico e introducción a los cuentos de Cortázar publicados por Alfaguara, Mario Vargas Llosa describe la relación de Julio y Aurora en la década de los sesenta. Lo hace desde el punto de vista de un joven escritor: “nunca dejó de maravillarme el espectáculo que significaba ver y oír conversar a Aurora y Julio, en tándem. Todos los demás parecíamos sobrar. Todo lo que decían era inteligente, culto, divertido, vital. Muchas veces pensé: ‘No pueden ser siempre así. Esas conversaciones las ensayan, en su casa, para deslumbrar luego a los interlocutores con las anécdotas inusitadas, las citas brillantísimas y esas bromas que, en el momento oportuno, descargan el clima intelectual.’ Se pasaban los temas el uno al otro como dos consumados malabaristas y con ellos uno no se aburría nunca” (13).

Otro curioso e irónico detalle se suma a estas correspondencias. Es irónico que Mauricio termine acostándose con una mujer como Anna, porque Anna, la “dadora de vértigos olvidados,” parece ser lo opuesto de Vera, la feliz cómplice de fiestas en el hablar (“Sandro bromeando sobre Anna que le parecía poco comunicativa, las nieblas nórdicas [...]” [27]). Y es curioso porque es justamente una mujer de los países del Mar Báltico quien cumple una función en la separación de Aurora y Julio.⁹

En el nivel compositivo son borrosas las fronteras que separan al punto de vista aparentemente objetivo del autor ficticio, el narrador cuya voz da inicio al relato (“Vaya a saber a quién se le había ocurrido [...]”), del punto de vista del autor empírico (Cortázar). Más adelante, cuando comienza el oscilar entre

las voces narrativas subjetivas de Mauricio y Vera, se puede notar un sutil desbalance a favor del punto de vista masculino (cf. la S y la U). Mauricio se queja, por ejemplo, de “la difícil y rara aprobación de Vera” (24), pero no hay mención de una correspondiente insatisfacción de Vera.¹⁰

No quiero sugerir, al señalar esta serie de correspondencias, que “Vientos alisios” sea una especie de *récit à clef*. Es también probable que aspectos de la vida de Cortázar se transmutasen al relato de manera inconsciente durante la escritura. Como explica Saúl Yurkievich, el génesis de los relatos de Cortázar se da “por explosión (cuando la fuerza expansiva es mayor que la de contención), por emergencia aparentemente súbita: maduración inconsciente: los cuentos caen como cocos sobre la cabeza: ‘frutos sumamente independientes que crecen solos en las palmeras y se tiran cuando les da la gana’” (“Julio Cortázar: al Unísono y al Disono”, 419).

M es para las múltiples lecturas del relato y para su dimensión mítica. La decisión de la pareja de tomar las pastillas al final bien puede ser parte del juego —la continuación del juego antes de caer en un sueño que los devuelva a un nuevo día después de “un viaje instantáneo a las fuentes aflorando otra vez, bañándolos de una delicia presente pero ya sabida” (31).

Lacan decía que somos incurables del saber. Pero tampoco hay cura para el amor. El final abierto del relato señala tanto la continuación como el fin del juego. Es más, el juego de espejos entre las dos parejas de amantes da una dimensión mítica al relato. Una de las observaciones de Freud ayuda a aproximarnos a esta lectura.

El epígrafe de *Justine*, primer volumen del *Cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell (aquí en traducción de Aurora Bernárdez), es una cita de una carta de Freud a Wilhelm Fliess fechada el primero de agosto de 1899: “Empiezo a creer que todo acto sexual es un proceso en que participan cuatro personas. Tenemos que discutir en detalle este problema” (9). Si hay cuatro personas en todo acto sexual, ¿quiénes son las otras dos? ¿Las dos fantasías que acompañan el deseo?

El juego de Mauricio y Vera les permite, por un rato, en un interregno de mar y palmeras y nuevas experiencias, realizar esas fantasías, darles cuerpo. Y los cuerpos que la imaginación de Cortázar da a las fantasías de Mauricio y Vera se llaman Anna y Sandro. Vera hace el amor con Sandro (el amante italiano, de Venecia o Verona, “da lo mismo siempre se piensa en Shakespeare” [30]), y Mauricio con Anna (la amante nórdica “que había venido a estar sola desde algún Copenhague o Estocolmo” [27]).

El pasaje citado de la carta de Freud se ofrece a esta lectura. Pero la famosa cita de Freud está aquí, como es común, fuera de contexto. Lo que Freud reconoce en la carta a Fliess —con quien tuvo por años una íntima relación de amistad con componentes homosexuales— es una estructura psíquica que asumiría un importante papel en el psicoanálisis: la bisexualidad.¹¹ Treinta años más tarde, en *Más allá del principio de placer* (1920), Freud identifica en actos de repetición

—como los del niño que insiste en que le vuelvan a contar *sin cambios* los relatos que le dan placer— un instinto que tiende a “*la reconstrucción de un estado anterior*” (1103), tendencia dominante en la vida psíquica que Bárbara Low llamó “el principio de nirvana”, como señala Freud.

La lectura de este libro llevó a George Santayana a afirmar en 1933 que Freud tomó “el camino largo al nirvana” (“A Long Way Round to Nirvana”). Pero fue el filósofo argentino Vicente Fatone, uno de los maestros recordados con gran afecto por Cortázar, quien mostró lúcidamente como el psicoanálisis y el budismo llegaron a una conclusión similar por sendas opuestas. “Después de veinticinco años de investigación psicoanalítica”, escribe en “Budismo y Psicoanálisis”, “Freud se detuvo a reflexionar sobre el mito que Platón pone en labios de Aristófanes en *El banquete*” (21). De acuerdo a este mito de origen Indostán la división de los seres humanos en los sexos masculino y femenino surgió cuando Zeus dividió en dos a los seres andróginos originarios.¹²

En el mito hindú de Prajapati, Dios, movido por la infinita soledad de ser único y absoluto, se sacrifica y se enmascara. Se vuelve toro y vaca, hombre y mujer, y así, sucesivamente, va asumiendo las múltiples formas del deseo y la atracción. El resultado de este sacrificio inicial es que cada una de las partes separadas, desprendidas de sí, siente nostalgia por la otra, desea abrazarla, entrelazarse con ella, gozar nuevamente de una identidad conjunta, original. De ahí el deseo de buscar regresar a una situación anterior, pero también la necesidad del sacrificio, de la pérdida, del desapego. La dialéctica del amor es también la dialéctica de la soledad.

Eros y Tánatos, dos lecturas que entretengan una sola historia que en la obra de Freud se vuelve tripartita.¹³ Como en el viejo mito, Mauricio y Vera sienten la necesidad de desconocerse para renovar su deseo y terminan por asumir las máscaras de Sandro y Anna, personajes genéricos dibujados a grandes rasgos para reflejar vaga e inversamente a Mauricio y Vera y que terminan por sustituirlos. Doble pasaje de lo general a lo particular y de lo particular a lo general. Los avatares del amor de una pareja son también los avatares de otra pareja imaginaria, de todas las parejas. Máscaras sobre máscaras que dan un valor mitológico a la estructura especular de las parejas de amantes. Mauricio y Vera son todos los hombres y todas las mujeres.

La N es para lo nuevo y para la niñez. Para todo lo nuevo que hay en la vida y que a veces volvemos a encontrar en el amor, en la abstracción, en la gratitud o en el arte. Para Mauricio y Vera la N es la esperanza, con un poco de suerte, de volverse a encontrar renovados y bronceados luego de haber seguido, con la seriedad de niños que obedecen las reglas del juego que inventaron, “la delicia presente” de su relación “antes de los códigos de *Blues in Thirds*.” Retornar a ese remoto pasado que es el presente que aflora a cada instante. En la N está el gozo de sentir los vientos alisios que los puede devolver, en cada instante, a tiempos sin costumbres.

Ñ es para libertad de soñar.

O es para Anna y Sandro, esos dos otros que Mauricio y Vera encuentran, gozan, ironizan y pierden en Mombasa. Otros que son la doble fantasía de ellos mismos, como una pareja de muñequitas rusas del deseo. Mauricio y Vera, Sandro y Anna, los otros y los mismos. ¿Están Mauricio y Vera dentro de la imaginación de Sandro y Anna al final del viaje, el real o imaginario, o es al revés?

P es para poesía y para los relatos poéticos.

Q es para antidotos y supersticiones: “Los aviones para Nairobi salían los jueves y los sábados, Mauricio se fue en el primero después de un almuerzo en el que comieron salmón por si las moscas, recitándose brindis y regalándose talismanes, no te olvides de la quinina, acordate que siempre dejás en casa la crema de afeitarse y las sandalias (25).

La **R** es para resbalar sin esfuerzo, para dejarse llevar por los goces y placeres de la vida, para abandonarse a la ilusión de la realidad —la R es para el encanto y para la literatura. Con imágenes, ritmos, fantasías y narrativas, Cortázar nos mete en un mundo imaginario como pocos saben hacerlo, y lo hace siempre señalando las puertas del pasaje que revele las claves del ensueño. No sé de otro escritor que haya logrado mejores y más lindas metáforas para describir el doble fenómeno de permitirse deslizarse por los goces de la vida y de la fantasía. Figuras que nos dejan caer con ojos bien abiertos en un profundo sueño imaginario.

S es para simetría y para el placer de encontrar “altos contrastes en pequeños desvíos.”¹⁴ “Vientos alisios” está articulado en torno a una serie de juegos que se reflejan. El primer juego comienza con una “idea que se le había ocurrido a Mauricio, pero que bien podía haber nacido de una reflexión casual de Vera” (23). Y el último juego, el de retorno, comienza cuando es Vera la primera en preguntarse “como a sí misma qué sería de Vera y de Mauricio” (32). En esta estructura especular ingresan una serie de reflejos suplementarios. La imagen del ping-pong que Vera juega con Sandro cuando ve a Mauricio tenderse en la arena con Anna, por ejemplo, regresa al final, cuando la pareja ya no tienen nada que decirse, “las palabras iban hasta la pared y volvían en un lento juego de pelota para ciegos.”

Es para *Trade Winds* y para traducción. *Trade Winds* es el nombre del hotel donde se alojan Mauricio y Vera en Mombasa y cuya traducción castellana nos da el título del cuento, “Vientos alisios”. Es incierto el origen de la palabra alisios (*alisei*, en italiano; *alisios*, en portugués), palabra que está casi exclusivamente relacionada con los vientos que describe. Una etimología sugiere que la palabra proviene del italiano *alito*, y ésta a su vez del latín *halitus*, hálito (soplo, o aliento).

En el occidente la discusión del problema de si el significado de los signos lingüísticos proviene de “la naturaleza” (*physei*) o si es producto de un convenio (*thesei*) se remonta a *Crátilo*, el diálogo de Platón sobre la exactitud de los nombres. *Crátilo* sostiene que la naturaleza da el nombre correcto a las cosas: los sonidos expresan la esencia de lo nombrado, se parecen a lo que dicen. Hermógenes sostiene que el significado de las palabras, es decir la relación entre el nombre y lo nombrado, proviene de un acuerdo social, es producto de la costumbre. Sócrates, que es el moderador del diálogo, como señala Jakobson, “is prone to agree that representation by likeness is superior to the use of arbitrary signs, but despite the attractive force of likeness he feels obliged to accept a complementary factor — conventionality, custom, habit” (416).

Tanto “vientos alisios” como “trade winds”, por convención, se refieren a los vientos que soplan de forma y dirección constante en mares del Atlántico y del Pacífico, vientos que permitieron a las flotas navales coloniales abrir rutas de comercio (“trade”, en este sentido es mayormente un eufemismo). Que se llame *Trade Winds* el hotel donde la pareja cambia de amantes marca el aspecto de intercambio y de comercio: “trade”.

En contraste con el significante de la palabra inglesa “trade”, la representación por similitud generada por el sonido y las asociaciones sonoras del vocablo “alisios” señala horizontes más suaves, más esperanzados; la palabra está más cerca al sentido de aliento que al de intercambio, al de los soplos anticipados por el velamen de los barcos que llevaron a los marinos de antaño toparse con sorprendivos mundos nuevos. Cortázar compara estos vientos sostenidos a esos otros “vientos” que llevan al deslumbramiento de los primeros descubrimientos en el mar de las sábanas.

Pero al soplar en dirección constante y en forma sostenida, los vientos alisios son también predecibles, y esta es la sutil ironía que, en una de las lecturas, devuelve a la pareja al automatismo anterior al juego.

“El hotel merecía su nombre, era la hora de los vientos alisios para ellos, Anna la dadora de vértigos olvidados, Sandro el hacedor de máquinas sutiles, vientos alisios devolviéndolos a otros tiempos y a otras costumbres, cuando habían tenido también un tiempo así, invenciones y deslumbramientos en el mar de las sábanas, solamente que ahora, solamente que ya no ahora y por eso, por eso los alisios que soplarían aún hasta el martes, exactamente hasta el fin del interregno que era otra vez el pasado remoto, un viaje instantáneo a la fuentes aflorando otra vez, bañándolos de una delicia presente pero ya sabida, alguna vez sabida antes de los códigos, de los *Blues in Thirds*” (31).

U es para Boris Uspenski, por el excelente estudio sobre el punto de vista en su *Poética de la composición*.¹⁵ El trabajo de Uspenski ayuda a identificar las múltiples funciones de un instrumento esencial en el *métier* de todo buen narrador. Es natural que hablar de punto de vista en un relato como “Vientos alisios” nos lleve a pensar en el acompasado oscilar entre los puntos de vista de Vera y Mauricio, es decir, en la alternancia entre las voces narrativas de los personajes.

Pero la poética de Uspenski sugiere que una de las principales funciones del punto de vista narrativo es otra: la de producir la sensación de estar simultáneamente dentro y fuera del mundo imaginario de la narración. Una de las técnicas es la de generar una sutil oscilación entre el punto de vista externo —el de la mirada omnisciente del autor— y el punto de vista interno, subjetivo de los personajes. Algunos cuentos de Cortázar están organizados alrededor de este procedimiento. El ejemplo ideal es “Instrucciones para John Howell” donde la oscilación pendular entre los puntos de vista interno y externo da la sensación al lector de estar, como Howell, de ambos lados del proscenio, la cuarta pared del teatro y metáfora de las fronteras semióticas del texto artístico.

El procedimiento cumple una función diferente en “Vientos alisios”. El cuento comienza desde un punto de vista externo —“Vaya a saber a quién se le había ocurrido” (23)— y nos va metiendo paulatinamente en el tejido de los puntos de vista subjetivos de la pareja.¹⁶ Es en ese interregno de subjetividades donde ocurre la mayor parte del relato. Casi al final, regresamos otra vez al punto de vista externo —“Vaya a saber cuándo volvieron los tragos y los cigarrillos” (32).

El cuento concluye con un diálogo entre Mauricio y Vera que comienza como una simple alternación entre los puntos de vista internos de dos personaje que pretenden ser otros, Anna y Sandro. Pero se da un curioso giro cuando Vera se pregunta “como a sí misma qué sería de Vera y Mauricio después del *Trade Winds*, qué sería de ellos después del regreso” (32-33). Mauricio le sigue el paso en este nuevo juego, “es fácil imaginar lo que van a hacer”, dice. Vera responde: “Sí, es fácil, es como verlos desde aquí” (33). Ya no es tan sólo un diálogo entre dos subjetividades. La pareja se ve a sí misma desde afuera, ambos asumen un punto de vista externo que les permite hablar de ellos mismos mientras apagan la luz antes de tomar, como si fueran otros, las amargas pildoras finales:

- Las tragarán de dos a dos, con whisky y al mismo tiempo, sin adelantarse.
- Nunca se sabe por qué, pero es verdad que apagarán la luz y se abrazarán.
- En la oscuridad —dijo ella buscando el interruptor—. Así, verdad.
- Así —dijo él.

No podemos saber si ese “así” y ese abrazo son signos de un reconocimiento amoroso o de una despedida. Si son parte del juego o fin de juego. Y esa incertidumbre se refleja en el uso de un punto de vista que es a la vez interno y externo con respecto a una pareja recostada entre los registros de la realidad y de lo imaginario.

V es para “la buena vieja querida navegación a vela” (31). Cortázar la usa aquí como signo de los viajes de descubrimiento pero también como metáfora de lo fantástico. Así lo explica en “Del sentimiento de lo fantástico”: “Cuando lo fantástico me visita (a veces soy yo el visitante y mis cuentos han ido naciendo de esa buena educación recíproca a lo largo de veinte años) me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: ‘Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo un velamen desplegado’” (74).

La navegación a vela es también una metáfora para las sorpresas que esperan a quienes se permiten profundizar en el momento, recuperar la maravillosa novedad de cada instante; su antítesis es el automatismo, el desgaste, la rutina. “Mirarse como antes los llenaba de algo para lo que no había palabras y que los dos callaron entre tragos y anécdotas del *Trade Winds*, de alguna manera habría que guardar el *Trade Winds*, los vientos alisios tenían que seguir empujándolos, la buena vieja querida navegación a vela volviendo para destruir las hélices, para acabar con el sucio lento petróleo de cada día contaminando las copas de champaña del cumpleaños, la esperanza de cada noche” (31).

W es para Peter Wollen, porque este ABC se originó en una idea suya. En uno de los ensayo de *Eye on Cinema*, número especial de *Point of Contact*, Wollen se hace una auto-entrevista usando las letras del alfabeto para responder a preguntas sobre su experiencia crítica sobre el cine.

La X representa una incógnita, es el espacio abierto que deja Cortázar en muchos de sus relatos para que el lector concluya la figura, como la imagen ausente en “Las babas del diablo.

Y es para Saúl Yurkievich (1931-2005), poeta argentino. Él y su esposa Gladys eran amigos íntimos de Cortázar y de Aurora Bernárdez. En 1994 nos encontramos con Saúl en Chicago para conmemorar el décimo aniversario de la muerte de Cortázar. Durante nuestros paseos —Saúl era un peripatético empecinado, daba todas sus clases de la Université de Vincennes caminando por las calles de París— le comenté que “Vientos alisios” era uno de mis cuentos favoritos de Cortázar. A manera de respuesta Saúl me contaba anécdotas de la vida de Cortázar que yo escuchaba con interés pero sin darme cuenta de la relación que tenían con el cuento, sin saber entonces que me estaba dando datos para una del las letras de este ABC.

Z es para esa “zona a la vez decidida e incierta, suma aleatoria en la que todo podía darse” (25). Zona de lo inesperado que también está presente en cada instante. En 1917, Víctor Shklovski, un joven formalista ruso escribe “Art as Technique”, un influyente ensayo donde explica como toda percepción tiende a

volverse habitual. “Such habituation”, escribe, “explains the principles by which, in ordinary speech, we leave phrases unfinished and words half expressed” (11). Y esto es justamente lo que pasa en “Vientos alisios”, “las frases empezadas por uno y completadas desde el otro extremo de la mesa o el otro teléfono” (23-24).

La *habitualización* o *automatización* devora la maravilla de lo nuevo, Shklovski nos recuerda que no hay nada más precioso que la sensación de lo nuevo. ¿Qué armas tenemos contra esa habitualización que acaba con nuestros gustos, nuestros romances, y hasta nuestros sueños? La respuesta de Shklovski está en el arte. “Art exists that one may recover the sensation of life [...]. The technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and the length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged” (12). El arte nos permite volver a ver como si fuera la primera vez.

Pero el arte no es sólo un ejercicio de la inteligencia estética, es también el saber percibir las cosas y circunstancias abstractamente —“el proceso de percepción es en sí un objeto estético” (12).

Un tipo de des-familiarización, observa Shklovski, es evidente en el arte erótico: “an erotic object is usually presented as if it were seen for the first time” (18). Su ejemplo es un pasaje del cuento “Nochebuena”, donde el personaje de Gogol juega a desconocer paulatinamente, el brazo, el cuello, el collar, para terminar con una elipsis, una ausencia significativa, este recorrido del cuerpo de la mujer que desea.

En “Vientos alisios” la operación es distinta. La técnica no es des-automatizar la descripción del objeto deseado, posponer su reconocimiento; en vez, el relato convierte en tema el desgaste producido por la habitualización. En una de las lecturas el juego concluye con la figura de dos cuerpos que yacen, muriendo, en una cama matrimonial, con la imagen de una pareja que va cayendo lentamente en el último enfriamiento, en la entropía final.

Pero esta es sólo una de las posibles maneras de entender el “artículo cinco”. El cuento nos lleva también en el sentido opuesto, en dirección al reencuentro con lo nuevo, hacia el asombro que proviene de saber mirar abstractamente cada una de las cosas que nos da la vida. Un plato en el menú del *Trade Winds*, por ejemplo, “... las langostas eran increíblemente enormes en su última morada de mayonesa y rodajas de limón, las vacaciones” (27).

Paraíso perdido, perdido por haberlo encontrado; pero también paraíso presente, presente porque cada instante se abre a las sorpresas del arte y del ensueño.

NOTAS

1 Colección de relatos escritos en distintas épocas. Sólo tres están fechados: “Apocalipsis de Solentiname” y “Alguien que anda por ahí” fueron escritos en 1976, y el texto central de “La barca o nueva visita a Venecia” en 1954. Es probable que “Vientos alisios” fue escrito antes de 1976; hay indicios, como veremos. Las citas al relato están indicadas con el número de página de la segunda edición del libro.

2 Véase, por ejemplo, Julio Cortázar y Omar Prego, *La fascinación de las palabras* (1985).

3 Cortázar da un nuevo giro a la técnica de pretender rendezvous ilícitos para acrecentar el deseo, como lo hacen, por ejemplo, los padres de “Doc” Sportello en *Inherent Vice* (2009), de Thomas Pynchon (116).

4 En 1871 el físico escocés James Clerk Maxwell imaginó una cámara hermética dividida en dos partes por un tabique con un hoyo que da paso a una sola molécula de gas a la vez. Un “demonio” deja pasar del lado A al B a las moléculas rápidas, y en dirección opuesta a las lentas, elevando así la temperatura del lado B y bajando la del A, lo cual contradice la segunda ley de termodinámica: las moléculas del gas deberían tender a dispersarse aleatoriamente en vez de congregarse en un ambiente cerrado. Véase Szilard, 1929.

5 *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973).

6 En su biografía de Cortázar, Mario Goloboff describe el accidente y la relación que tiene con el cuento (97).

7 *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade, de Peter Weiss.*

8 De manera parecida a la que se entrega Cortázar a la promesa de esa otra isla a la que viajó mucho, Cuba —entusiasmo no igualmente compartido por su primera esposa.

9 “El latigazo inicial de la ruptura,” escribe Miguel Herráez en su “biografía revisada” de Cortázar, “tenía nombre y apellido, Ugné Karvelis” (249). Herráez, se refiere a la segunda esposa de Cortázar, la escritora y editora lituana. Quizá sea más correcto decir que Karvelis no fue *el* latigazo, sino el latigazo final.

10 Etimológicamente Vera significa verdad. ¿Perdió Mauricio a la verdadera al jugar un juego que promete desilusión? ¿Lo perdió ella a él al entrar en el juego? Quizás, quizás no. Pero en todo caso la solución de Cortázar no está en una caja de Kleenex.

11 “But bisexuality! You are certainly right about it. I am accustoming myself to regarding every sexual act as a process in which four individuals are involved” (364).

12 En una nota en *Más allá del principio de placer* Freud agradece a su colega vienés Heinrich Gomperz por señalarle el origen del mito: el Brihad āraniaka, uno de los primeros Upanisháds, que relata esencialmente la mista historia (1114).

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. "El sur". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 525-30.

Cortázar, Julio. "Las babas del diablo". *Cortázar: Cuentos Completos*. Tomo I. Madrid: Alfaguara, 1998. 214-24.

_____. "Continuidad de los parques". *Cortázar: Cuentos Completos*. Tomo I. Madrid: Alfaguara, 1998. 291-92.

_____. "Instrucciones para John Howell". *Cortázar: Cuentos Completos*. Tomo I. Madrid: Alfaguara, 1998. 570-79.

_____. "La isla a mediodía". *Cortázar: Cuentos Completos*. Tomo I. Madrid: Alfaguara, 1998. 564-69.

_____. "La noche boca arriba". *Cortázar: Cuentos Completos*. Tomo I. Madrid: Alfaguara, 1998. 386-92.

_____. "Del sentimiento de lo fantástico". *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. Madrid: Siglo Veintiuno, 1980.

_____. "Todos los fuegos el fuego". *Cortázar: Cuentos Completos*. Tomo I. Madrid: Alfaguara, 1998. 580-89.

_____. "Viaje a un país de cronopios". *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. Edición de bolsillo. Madrid: Siglo Veintiuno 1977. 173-79.

_____. "Vientos alisios". *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1980. 23-33.

Cortázar, Julio, y Omar Prego. *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.

Durrell, Lawrence. *Justine. El cuarteto de Alejandría*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.

Fatone, Vicente. "Buddhism and Psychoanalysis." Trad. Helene Anderson & George Yúdice. *Point of Contact* 4 (1997): 21-29.

Freud, Sigmund. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess 1887-1904*. Ed. y trad. Jeffrey Moussaieff Masson. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.

_____. *Más allá del principio del placer. Obras completas*. Vol. I. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. 1089-1117.

_____. "El problema económico del masoquismo." *Obras completas*. Vol. I. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948. 1016-1022.

Goloboff, Mario. *Julio Cortázar: La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

Herráez, Miguel. *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés, 2011.

Jakobson, Roman. "Quest for the Essence of Language". *Language in Literature*. Eds. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, MA: Harvard UP, 2009. 413–27.

Nöth, Winfried. "Symmetry in Signs and in Semiotic Systems". *Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis* 3.1 (1998): 47-62.

Pynchon, Thomas. *Inherent Vice: A Novel*. NY: Penguin, 2009.

Santayana, George. "A Long Way Round to Nirvana". *Some Turns of Thought in Modern Philosophy: Five Essays*. Freeport, NY: Books For Libraries P, 1933.

Shklovsky, Victor. "Art as Technique". *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trans. Lee T. Lemon y Marion J. Reis, Lincoln: U of Nebraska P, 1965. 3-24.

Szilard, Leo. "On the Decrease of Entropy in a Thermodynamic System by the Intervention of Intelligent Beings" (1929). *The Collected Works of Leo Szilard*. Eds. Bernard T. Feld y Gertrud Weiss Szilard. Cambridge Mass.: MIT P, 1972. 120-29.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1973.

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trans. Valentina Zavarin y Susan Wittig. Berkeley: U of California P, 1973.

Vargas Llosa, Mario. Prólogo. "La trompeta de Deyá". *Cortázar: Cuentos Completos*. Tomo I. Madrid: Alfaguara, 1998. 13-23.

Wollen, Peter. "An Alphabet of Cinema: 26 Responses to a Self-Interview". *Point of Contact: Eye on Cinema* 3.3 (1993): 5-17.

Yurkievich, Saúl. "Julio Cortázar: al Unísono y al Dísono". *Revista Iberoamericana* 39.84-85, (1973): 411-24.