

LA PISTA OCULTA EN “LEJANA”

ELIA EISTERER-BARCELÓ

UNIVERSIDAD DE INNSBRUCK

“Lejana” fue publicado en febrero de 1948 en *Cabalgata*, revista mensual de artes y letras de Buenos Aires, y apareció posteriormente (1951) como tercer cuento de *Bestiario*.

A pesar de ser uno de los relatos más conocidos de Julio Cortázar, hay pocos artículos académicos dedicados integralmente a él, posiblemente porque en un primer momento da la sensación de que no hay mucho más que añadir al texto del maestro, a menos que se ofrezca una interpretación sociológica, como es el caso del reciente artículo de Cuevas Aro, psicoanalítica, o ligada a los clásicos temas fantásticos del doble o los pasajes, sobre los que se ha escrito hasta la saciedad.

El enfoque que pienso adoptar, alejándome de otras interpretaciones, es el que sigue el camino que ya Cortázar deja voluntariamente indicado a lo largo de las páginas de “Lejana”: el juego con las palabras.

Un relato como “Lejana”, que desde su mismo comienzo es un juego de palabras y se basa precisamente en las palabras –existentes, inventadas o trastocadas– para crear nuevas realidades, debe ser necesariamente estudiado con meticulosidad, no más allá de lo que las palabras cotidianas pretenden comunicar, sino más acá, en el nivel mismo en que las palabras surgen en la mente de la narradora, ofreciéndonos pistas que interpretar.

Todos sabemos que la prosa de Cortázar no es inocente, que no está concebida para vehicular un significado como un cartero una carta.

En “Del cuento breve y sus alrededores”, dice Cortázar: “[...] el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un ‘mensaje’ (: 52, las comillas son de Cortázar) Y Alazraki explica:

Definir sus mensajes (del cuento) es *mera especulación* porque carecemos de un código de la ambigüedad que nos permita reconstruir su semántica. Pero disponemos, en cambio, del texto como realización impecable de una sintaxis y en ella operan leyes que hacen posible el texto y cuya formulación es tarea, tal vez la única, de la crítica. (: 73, las cursivas son de Alazraki)

No puedo estar más de acuerdo con Alazraki. El texto, con sus pistas y sus marcas, es lo único que está realmente al alcance del analista, la única materia en la que puede basar sus conclusiones.

El mismo Cortázar nos dice: “[...] el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala *desde las primeras frases* para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora.” (1992a: 46, las cursivas son mías).

Y en otro texto, algo que nos interesa especialmente ‘en este momento:

Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es proceder en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. (1994b: 372).

Por eso, precisamente, debemos plantearnos por qué en la primera anotación del diario de Alina Reyes, desde el mismo momento en que su voz inaugura el cuento, elige esas palabras y no otras.

Leyendo atentamente, nos damos cuenta de que ya en la primera frase aparece “Anoche fue otra vez”; ese “otra vez” que nos coloca de lleno en una situación que ya ha comenzado y que de momento no comprendemos. Se nos presenta un mundo sofisticado y frívolo, de alta burguesía en el que la música —clásica o moderna— es fundamental: el “Boogie del Banco Rojo” es la primera mención musical de las muchas que salpican el texto.

También en ese primer párrafo aparecen dos comparaciones aparentemente inocuas: Alina, la narradora, compara a Renato Viñes con una foca (y con el retrato de Dorian Grey) y a su madre con un “pescado enormísimo”. Dos comparaciones acuáticas y animales sobre las que volveré.

Poco después, cuando nos describe en su diario su deseo de dormir, de descansar, desliza unas comparaciones que solo en una primera lectura parecen inocentes, pero que en un análisis detallado revelan la verdad que el lector que se enfrenta por primera vez con el texto no registra conscientemente. Alina propone tres comparaciones referidas a sí misma: “soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros” (Cortázar 1994a: 119) y las tres contienen los elementos que van a desarrollarse a lo largo de la narración: el sonido (la resonancia, la música), lo acuático, y lo animal, y que ya habían aparecido en el párrafo introductorio.

Aquí discrepo de Alazraki quien, al estudiar las comparaciones que usa Alina para sí misma, concluye que:

El juego ha comenzado. El único juego cuyo resultado Alina desconoce, el único que juega libremente, el único para el cual crea un espacio y un tiempo propios, el único *cuyas leyes han sido estudiadas por la propia Alina*, el único que conduce a

una realidad donde Alina comienza a ser ella misma. (: 102, las cursivas son mías).

Como espero demostrar en esta ponencia, Alina no entra voluntariamente en el juego que la destruiré, no estipula las leyes y, desde luego, no llega a ser ella misma al final. Es decir, sigue siendo ella misma, pero en otro cuerpo y en otra vida que jamás hubiera elegido libremente.

Repasando de nuevo las comparaciones que Alina propone para lo que siente por las noches cuando no puede dormir y nota la inquietante presencia de la otra, nos damos cuenta de que todas ellas se refieren a cosas inanimadas, movidas por una fuerza, por una voluntad ajena.

- “una horrible campana resonando”: Alina es una campana, que suena porque alguien mueve la soga.
- “una ola”: Alina es una masa de agua informe, movida por el viento y el reflujo.
- “la cadena que Rex arrastra toda la noche”: Alina es un simple objeto que parece sólido y fuerte y está pensado para sofrenar a un animal. Pero es ese animal, con su fuerza, el que mueve la cadena, a Alina.

Y esta es la comparación más intensa y más certera: perro y cadena están unidos sin poder evitarlo, pero es el perro el que terminaré por liberarse y dejará atrás la cadena que lo retenía. Alina se siente a sí misma cosificada, ya desde el principio, como algo sin voluntad, movido por una fuerza exterior y ajena. A continuación, Alina nos ofrece el primer verso de una oración infantil del siglo XVIII cuyo texto completo dice:

Now I lay me down to sleep
I pray the Lord my soul to keep.
If I should die before I wake,

I pray the Lord my soul to take.¹

En mi opinión, se trata de una oración voluntariamente elegida por Cortázar entre tantas otras posibles, porque resulta premonitoria al introducir desde el mismo momento del inicio del relato la asociación con la pérdida del alma y la muerte, igual que hará un poco después con los versos de Lorca que elige: “la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos...” (: 119) y que están mal citados porque el original dice “La luna vino a la fragua...” (García Lorca: 141).

Inmediatamente después, cuando el sueño tarda en llegar, Alina Reyes se entrega al juego combinatorio tan amado por Cortázar y nos narra sus juegos de palabras, donde ya las primeras “ala, ola” (: 119) repiten el motivo animal/acuático. Las siguientes “tras, gris” nos sugieren el futuro de Alina; el verso de Lorca aporta la asociación no sólo con la tragedia, sino también con el hecho de que el niño es arrebatado de su casa y de su familia por un ser mítico —la Luna— que lo arrastra a su esfera, matándolo para este mundo de abajo, y a continuación, las combinaciones de tres y tres alternadas “cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo” nos aclaran aún más el camino que Cortázar está abriendo para el lector.

Del primer trio de palabras “laguna” y “animal” repiten los conceptos que ya han aparecido y “cábala” es algo que se relaciona directamente con el proceso de jugar con las letras con nes místicos. Pero es la primera palabra del segundo trio la que nos da la primera pista del juego que Cortázar ha creado para sus lectores: “Ulises”, mientras que las otras dos nos sugieren el final del cuento. Volveré sobre ello.

1 El texto se puede ver en Worldprayers (véase bibliografía al final del artículo).

Ahora es cuando empieza realmente el juego, ese peligrosísimo juego del que Alina apenas si es consciente y que llevará a su destrucción.

En el reciente artículo titulado "El alcance del juego de las palabras en *Satarsa*, de Julio Cortázar", de Claudia Macías Rodríguez, leemos un texto de Abraham Abulafia en el que se describe un ritual cabalístico que se acerca enormemente a lo que hace Alina para conjurar el sueño, o al menos es lo que ella cree o lo que nos cuenta:

Si puedes, hazlo durante el día en la casa, pero es lo mejor si completas en la noche. [...] Ahora empieza a combinar pocas o muchas letras, a permutar y a combinar hasta que tu corazón se acalore. Cuida de los movimientos y de lo que produces al moverlas. Y cuando veas que encuentraste algo puedes asir cosas nuevas que no las hubieras conocido por medio de la tradición humana o por ti mismo. [...] Entonces dirige todo tu pensamiento verdadero a la imaginación del Nombre y de Sus Ángeles exaltados en tu corazón como si fueran seres humanos sentados o parados junto a ti. Y sabe que mientras más intenso sea el influjo intelectual en ti, más débiles se volverán tus partes. [...] Estás dispuesto entonces a elegir conscientemente la muerte. (Fuente, en línea).

No tenemos manera de saber si Alina es consciente de que esté utilizando un sistema antiquísimo concebido para abrir puertas a otras realidades; es poco probable que una muchacha de la buena sociedad porteña haya sido instruida en los secretos de la cábala. La vida que ella misma nos narra está hecha de conciertos de piano, canciones en francés, té de sociedad, *pink champagne*, bailes y sabor a bombón de menta. ¿De dónde le viene ese gusto por las combinaciones de letras que van abriendo un camino a algo amenazador que toma posesión de su mente cuando menos se lo espera?

En este momento, aún en la primera entrada del diario de Alina, nos enteramos de su amor por los palíndromos y por los anagramas y descubrimos el nombre de la protagonista: Alina Reyes se puede anagramar en “Es la reina y...”. Alina nos confiesa que el anagrama de su nombre le gusta particularmente “porque abre un camino, porque no concluye” (: 119), porque deja un espacio por el que puede colarse la otra presencia, la que la llama y la convoca a su lado, al otro lado del mar.

Es de todos sabido el interés que siempre mostro Cortázar por los palíndromos y los anagramas, por ese espeje unas veces deformante y otras —las más—revelador, que hace que las realidades cambien cuando se juega con las letras de las palabras que las vehiculan. Muchos años después de “Lejana”, en “Satarsa”, Cortázar nos ofrece un relato que basa casi toda su tensión en el juego con las letras de “atar a la rata” y que va pasando de juego inocente a convocación del horror al crear “Satarsa, la rata”, el gran destructor.

Pero entre estos dos relatos, en 1969, en *Último round*, ya aparece un texto llamado “Salvador Dalí, sin valor adalid”, donde Julio juega al anagrama con el nombre de Salvador Dalí y, además del conocido “Avida dollars”, nos prepone “sin valor ada lid” y, al final, otro más: “Dora, Dalila, va”; dos de ellos, anagramas perfectos —se usan todas las letras, no falta ninguna y no se repite ninguna— y otro imperfecto —se añade una “n” y se repite una “d”—. En los dos primeros casos el anagrama recoge de algún modo la personalidad del personaje anagrama de y en el tercero se resume el espíritu del texto de Cortázar y su opinión sobre el asunto, que sería dejar de meterse con el comportamiento personal de Dalí para quedarse solamente con su pintura.

Tampoco podemos olvidar su obra “Pameos y Meopas” (1971), en cuyo título Cortázar juega con las letras de la palabra “poema”, y por supuesto su “Poesía permutante”, también contenida en *Último round* y que el mismo Julio describe como “juego”, y

añade: "Digo juegos con la gravedad con que lo dicen los niños. Toda poesía que merezca ese nombre es un juego [...]. Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática" (:186)

Resulta curioso que, hasta la fecha y que yo sepa, nadie haya intentado seguir jugando con las letras del nombre Alina Reyes para descubrir si, como en el caso de Salvador Dalí, hay más posibilidades encerradas en él. Porque lo sorprendente es que las hay.

Cuando Alina escoge el anagrama que hace referencia a sí misma, éste termina con una conjunción copulativa "y". ¿Para que sirve una "y" sino para unir dos términos iguales y ponerlos en el mismo plano? Por pura lógica del juego, esa conjunción nos indica que hay otro anagrama posible, el que, esta vez empezando por "y", se refiere a la otra mitad, a la "Lejana", a la mendiga que espera en el puente.

Combinando de nuevo las letras que forman el nombre de Alina Reyes nos damos cuenta de que hay otra posibilidad de anagramarlo, empezando esta vez por la "y" para cerrar el círculo, para adivinar a dónde lleva el camino que ese "y" abre al nal de "la reina".

Tomando las letras de Alina Reyes y empezando por la "y", tenemos la posibilidad de leer: "y e(s) la sirena".

Alina Reyes" es la reina y", "y es la sirena".

Una naturaleza doble, animal y humana, relacionada con el agua, con la música (Alina en Buenos Aires es pianista y los momentos de contacto con la Lejana se dan cada vez con mayor intensidad a lo largo del relato a través de la música), y con Ulises.

A partir de este descubrimiento, vemos que la elección del lugar donde se «van a encontrar las dos mujeres tampoco es gratuito. Que suceda en un puente es algo que el lector espera porque refuerza considerablemente la noción de "pasaje" tan amada por Cortázar. ¿Qué es un puente sino la comunicación entre dos ori-

llas paralelas que, de otro modo, no podrían tocarse jamás? Pero el agua es también un elemento fundamental en una historia donde tantas comparaciones apuntan a lo animal y lo acuático.

Alina y la otra están separadas primero por el océano Atlántico y luego por el Danubio, hasta que se produce la metempsi-cosis y sus caminos vuelven a separarse. Y el hecho de que ese trasvase de almas se produzca en un puente sobre un río es una necesidad técnica. En un relato de esta extensión habría resultado muy difícil hacer que las dos mujeres se encuentren en medio del océano. Pero, para ser honesto, el analista debe preguntarse: ¿es aceptable colocar a un ser mítico, de origen mediterráneo, en un río europeo? ¿Una sirena en un río?

Ahí no debemos olvidar el amor que Cortázar sintió, sobre todo en su época argentina, por los románticos alemanes. También en un relato algo posterior a “Lejana”, en “Las armas se-cretas”, la canción que Pierre oye en su interior y que precede del nazi que esté invadiendo su mente es un poema de Heine. Y Heinrich Heine es también el autor de uno de los más famosos poemas del romanticismo alemán: “Lorelei”, la sirena del Rin, la destructora que, sentada en su roca, atrae a los navegantes con su canto y les arrebató la vida.

Anteriormente al poema de Heine, existía una saga sobre Lorelei en la cual ella es la hija de un noble de la zona y vive en un castillo sobre el Rin. El día de su boda, la doncella espera todo el día en el pretil que mira. Hacia el río para ver aparecer el barco en el que viene su amado, pero pasan los barcos, va avanzando el día y su caballero no se presenta. Se entera de que su prometido la ha olvidado y persigue a otras doncellas. Entonces, su sufrimiento es tan grande que se suicida tirándose desde la roca, y a partir de ese momento, se convierte en un espíritu sin reposo que atrae a los navegantes con su dulce voz y los destruye.² También

2 Para ampliar la información sobre la Saga de Lorelei, véase el enlace indicado

en “Lejana”, la mendiga es una mujer maltratada a quien hace sufrir el hombre que ama y, por otro lado, el efecto que se produce en la roca Lo-releí, junto al Rin, es un eco, lo que encaja también perfectamente con el cuento de Cortázar.

Cuando Alina, en Buenos Aires, oye música en un concierto, o acompaña a Nora al piano es cuando más intensamente se da el contacto entre las dos mujeres, cuando Alina siente con más fuerza la presencia de la otra y su necesidad de llegar a Budapest aumenta, a pesar del odio que siente por la Lejana, a pesar del miedo que Alina siquiera se atreve a confesarse a sí misma en su diario, más que de modo indirecto.

La música, el canto —constitutivos del mito de la sirena— conducen la presencia de la Lejana hasta Buenos Aires, convirtiendo a Alina en esos mementos en un cuerpo de resonancia, en esa “horrible campana” que suena porque es movida por una fuerza ajena. En esos mementos es cuando Alina entra en contacto con la otra, cuando cree descubrir la realidad que le espera en Budapest, cuando toma las decisiones que llevarán a su destrucción.

La pieza que canta Nora cuando Alina la acompaña es una musicalización de un poema de Paul Verlaine, “Clair de lune”, el primero de *Fêtes galantes*, que comienza con el verso citado en el texto, “Votre âme est un paysage choisi”, y en el que se trabaja el tema de la nostalgia y de la máscara en un marco de ensueño inspirado por Watteau y los paisajistas del siglo XVIII.³

Aquí tenemos de nuevo el juego con las palabras: ¿a quién se refiere ese “choisi” (escogido)? ¿A la mendiga de Budapest, a la sirena del río que ha escogido el alma de Alina? ; A la propia elección de Alina de mezclarse en ese juego de máscaras a la luz incierta de la luna? Sería, quizá, llevar el análisis demasiado lejos.

en la bibliografía al final del presente artículo.

3 Para más información sobre el tema, recomiendo la lectura del enlace “Verlaine”.

Lo único que sí es demostrable es que en el texto de Cortázar se van construyendo, palabra a palabra, dos realidades contrapuestas: por un lado la del mundo de Alina, el de las fiestas galantes a las que alude Verlaine, y que es reproducido de modo impresionista, pero meticuloso, a través de las menciones a compositores reales —tanto célebres, como Bach, Brahms, Chopin y Albéniz— como contemporáneos de Cortázar y aún poco conocidos en la época⁴ “Julián Aguirre, Carlos Guastavino— que contribuyen a cimentar la solidez del mundo real.

Por otro lado, sin embargo, la realidad de Budapest que Alina va construyendo en su mente es una realidad falsa, suficiente para convencerla de su existencia efectiva, pero falsa en el sentido de que ninguno de los lugares que Alina cree poder nombrar existe realmente en Budapest, así como tampoco existen los héroes Tadeo Alanko y Vladislav Néroy, ni el martín pescador se llama en húngaro “sbunaia tjéno”.

Casi al final del texto del diario de Alina, vuelven las insinuaciones de que ella es arrastrada a esa cita macabra sin concurso de su voluntad. En el apartado “noche” del 28 de enero, Alina nos dice que avanza en Budapest “entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la espalda, manos de toalla de esponja llevándome por la cintura hacia el medio del puente.” (: 123, 105 subrayados son míos).

Y cuando llegamos a la última entrada de su diario, cuando ya está todo decidido y el lector sabe que Alina no podrá escapar, leemos: “un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel” (: 124).

4 Aquí habría que destacar que se dice que la pieza que canta Nora es de Fauré, aunque yo sólo he encontrado de este autor “Masques et Bergamasques” (1919), divertimento en cuatro movimientos para orquesta y piano, de unos 14 minutos de duración, y en ningún lugar aparece que se cante. Si existe, sin embargo, la “Suite Bergamasque”, de Debussy (1882 y una versión posterior de 1891), cuyo tercer movimiento es el “Clair de lune”. De éste sí existe una versión para voz y piano.

En mi opinión, es eso exactamente lo que Cortázar espera de sus lectores, de esos "lectores cómplices" que siempre deseo tener. Ese releer para conocer, para hallar claves en cada palabra. Por eso no creo haberme excedido en esta interpretación, que podría ser más amplia, porque todo cuento excelente —y este lo es— es un perfecto engranaje de palabras, persiguiendo y acosando las palabras que en la primera lectura parecen simplemente "tiradas al papel", como nos dice Alina, y luego se revelan como pistas de un juego muy divertido y muy serio en el que podemos encontrar tesoros inesperados, en el que, jugando al anagrama con las letras de Alina Reyes, podemos encontrar "es la reina y", pero también "y e(s) la sirena."

E incluso, jugando por jugar, podemos anagramar Alina Reyes de modo que hasta el mismo lector se ve involucrado en el relato, porque también existe la posibilidad de encontrar: "i, araña, lees"

No me atrevo a decir que ésta sea, de hecho, una posibilidad tenida en cuenta por Cortázar en el momento de escribir "Lejana", ya que no hay nada más en el texto que avale estar posible lectura, pero resulta divertido que, precisamente en un relato de Julio Cortázar, que siempre abogó por la colaboración activa del lector en la descodificación de un texto, encontremos justamente una posibilidad combinatoria que nos coloca a nosotros, lectores, como una araña que recorre la red, descubriendo en la lectura, hilo por hilo, palabra a palabra, los engarces que forman la trama que es el texto.

Referencias

Alazraki, Jaime

1994 *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos

Anónimo

2000-2007 *Die Loreley (Lorelei)*. En Sagen.at [das Projekt der Sagensammlung].
Fuente: Johann Peter Lyser, Abendländische Tausend und eine Nacht,
1838/39 < http://www.sagen.at/texte/maerchen/maerchen_deutschland/allgemein/loirelei.html > Fecha de acceso: 27.08.07.

Anónimo

2007 Child's Bedtime Prayer [siglo XVIII] En *Worldprayers—Prayer Archive*
(prayers from all traditions). < http://www.worldprayers.org/frameit.cgi?/archive/prayers/invocations/now_i_lay_me_down_to_sleep.html > Fecha de acceso: 27.08.07

Cortázar, Julio

1971 *Pameos y Meopas*. Barcelona: OCNOS Editorial de Llibres de Sinera.

1992a "Del cuento breve y sus alrededores." En su libro: *Último round*. Madrid: Debate. 42-55

1992b "Poesía permutante." En su libro: *Último round*, Madrid: Debate. 186-188.

1992c "Salvador Dalí, sin valor adalid." En su libro: *Último round*. Madrid: Debate. 337-341.

1993 "Satarsa." En su libro: *Deshoras*. 5 ed. Madrid: Alfaguara. 55-75.

1994a "Lejana." En su libro: *Cuentos completos* 1. 9 ed. Madrid: Alfaguara. 119-125.

1994b "Algunos aspectos del cuento (1962-1963)." En su libro: *Obra Crítica* 2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara. 365-385.

Cuevas Aro, Margoth

1999 "Una lectura de 'Lejana', de Bestiario". *Letralia. Tierra de Letras* (Cagua, Venezuela) 64 (15 de febrero) <<http://www.letrealia.com/64/3101-064.htm> > Fecha de acceso: 27.08.07.

Esnault, Michel

2007 "Verlaine : Clair de lune (1869)." En su página Verlaine 20 poèmes expliqués. <<http://verlaineexplique.free.fr/fetesgal/clairdelunehtml> > Fecha de acceso: 27.08.07.

García Lorca, Federico

1989 "Romance de la luna, luna". En su libro: *Romancero gitano. Obra completa. Obras II. Poesía*, 2. Ed. Miguel García-Posada. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal. 141-142.

Macías Rodríguez, Claudia

2001 "El alcance del Juego de palabras en *Satarsa*, de Julio Cortázar" *Sincronía* (Universidad de Guadalajara, Méx.) <http://sincronia.cucsh.udg.mx/satarsa.htm>. Fecha de acceso: 27.08.07

