

FIN DE ETAPA

Catalina Ruiz
Universidad de Oregón

INTRODUCCIÓN

Varias coordenadas simbólicas e ideológicas se cruzan en este relato de Julio Cortázar. Por un lado, el cuento es una reflexión sobre el arte pictórico que se transforma en alegoría y, al mismo tiempo discurso de apropiación sobre la pintura, en este caso específicamente de la pintura hiperrealista. Simultáneamente, Cortázar está internándose aquí en dos temas que son fundamentales a su poética: me refiero a la metáfora del “pasaje”, que a mi juicio es un discurso diseñado visual y espacialmente y que en relación a la obra de arte se sitúa a medio camino entre el mundo “real” y el universo de lo fantástico. Y, por otra parte, en este texto hay una clara intencionalidad de juego, un juego laberíntico que pone en duda las categorías de lo real por oposición a lo representado (o lo “presentado”, según los pintores hiperrealistas) en la pintura y en la literatura, y que es una trampa que se tiende al lector, con el objetivo de hacerle dudar sobre lo que entendemos como “realidad”, es decir, realidad entendida como discurso.

Pero, el juego que establece Cortázar con el lector aquí no es un puro juego; en este cuento, las perspectivas, la luz y la sombra, el recorrido de Diana, los indicios temporales, los objetos “pintados” y “descritos” concurren a promover una “lectura” de la pintura que es a la vez una pregunta sobre la existencia del mundo material que rodea al ser humano y que alude a la existencia humana y la muerte. Al mismo tiempo, y como otra coordenada más que se superpone, en este relato se da también algo que es considerado un rasgo característico de la cuentística cortazariana, es decir, la síntesis de una realidad compleja de un personaje(s) representada en una “figura”, en este caso en la lectura de una pintura en un tiempo y espacio que escapan a las coordenadas habituales.

Para el propósito de este análisis, me parece pertinente incluir algunas de las reflexiones que Derrida hiciera sobre la pintura en *The Truth in Painting*, especialmente su capítulo dedicado a Van Gogh. Muchos de sus puntos de vista me parecen preguntas adecuadas en relación a este cuento, ya que él habla justamente del sujeto y su forma de percibir la pintura como proyección y alucinación.

EL MARCO DEL CUADRO: DEL CUENTO

Are they going to remain there, put down, lying about, abandoned “delaissees”? Like these apparently empty, unlaced “delaceess” shoes, waiting with a certain detachment for someone to come, and to say, to come and say what has to be done to tie them again? (257).

Curiosamente esta pregunta, que Derrida se plantea al comienzo de su ensayo sobre la pintura, específicamente sobre *Old Shoes with Laces* de Van Gogh, se podría situar también en el recorrido que Diana, la protagonista de “Fin de Etapa” realiza desde que

se detiene en un punto determinado de la carretera tal vez por la sed o la “modorra”, hasta entrar en el pueblo, en el café, para llegar luego al museo donde un grupo de cuadros de mesas y casas y sillas esperan. Toda la narración anterior, incluso el estado de ánimo de Diana aparece como el marco de estos cuadros, de este primer cuadro que Diana verá. Sólo que ¿Es éste un estado de ánimo, un marco o es otra cosa?

Sea el estado de ánimo parte o no del marco o del cuadro o de ambos, hay algo que está dentro de un cuadro mayor, algo que aparece como fuera del cuento, sin ser el título, y que está más allá o más acá de la vaga razón de por qué Diana se detuvo en ese pueblo de “nombre anodino”. El epígrafe dice:

A Sheridan Le Fanu, por ciertas casas.

A Antoni Taulé, por ciertas mesas. (21)

Es extraña la relación del epígrafe con el cuento. Está expresando una deuda y lo que se ofrece para saldar esta deuda es el cuento. ¿Por qué a través del cuento? ¿Y cómo?

La primer casa y mesa que Diana ve son el tema de una serie de cuadros dentro de la muestra de un pintor “de nombre poco pronunciable” y de “carrera artística sobre todo regional”, del cual Diana no tiene “ninguna idea” (22). Su nombre no tiene importancia en/para el cuento. En relación con el epígrafe entonces lo que sí importan son las casas y mesas por sí solas; las pintadas, sobre las que comienza hablando el relato, y aquellas otras, las que Diana descubrirá en su recorrido por el pueblo: la casa, abierta, y en apariencia “abandonada” (aunque Diana dudará luego de esto al escuchar lo que le parece ser una risa), donde hay una mesa y sillas y una sala que parecen ser el modelo de las primeras. Esta casa y esta mesa y sillas están esperando a Diana, a Diana el personaje para que se siente y ocupe su espacio en el último cuadro que verá en el museo y se quede allí.

El cuento entonces debe restituir lo que las pinturas de ciertas mesas de Antoni Taulé (pintor hiperrealista español) han mostrado y, a la vez, lo que unas ciertas casas de Sheridan Le Fanu (escritor irlandés de cuentos y novelas góticas del siglo diecinueve), han mostrado o descrito, o, en este último caso, lo que está en la atmósfera que rodea los objetos sin ser definido. Pero, ¿restituir a quién? Y, ¿qué puede ser restituido? Tal vez lo que puede ser restituido a través del texto sea lo que ha hecho de estos objetos algo especialmente cargado de sentido y de misterio, pero para ello el discurso que le sigue debe revelar estos objetos y/o la atmósfera que les envuelve, apropiándose del lenguaje de la pintura (la luz, la sombra, la perspectiva, etc.) y, al mismo tiempo, apoderarse de lo escalofriante o misterioso del cuento o la novela de terror o suspenso. Pero, ¿cómo se da este discurso de apropiación? ¿Se da tal vez a través de la ficción misma, del recorrido final de Diana, de la atmósfera creada, de la perspectiva, de las imágenes? Es mejor ver cómo habla la pintura en el cuento o cómo se conjura lo inexplicable en la mirada de Diana.

PARA LEER UN CUADRO

Es importante saber cómo mira Diana porque nuestra lectura depende de su mirada, la pintura sólo habla a través de ella. Y como lectora estoy viéndolos, o mejor dicho visualizando también estos cuadros a través de Diana, del narrador, de Cortázar, incluyendo mi propia visualización, alucinación o proyección, que se basa en mi reconocimiento de ciertas técnicas y movimientos pictóricos contemporáneos (el hiperrealismo por ejemplo) o de la fotografía contemporánea, y por supuesto de las

imágenes que suscitan en Diana el recorrido por el pueblo, las cosas que ve en su deambular y las pinturas mismas.

Pero, ¿cómo mira Cortázar a través del narrador o de Diana? Para entrar en una mirada es necesario percibirla desde antes, desde la predisposición o no predisposición por ejemplo, y a través de los elementos (funciones o indicios) que están relacionados con la acción de mirar, antes de ver los cuadros.

La llegada de Diana al pueblo está cargada de indiferencia y desapego, un desapego que es producto de algo más allá que el pueblo mismo. Diana es una mujer que carga un luto, emocional o físico, y cuya existencia es casi absolutamente rutinaria, repetitiva y desprovista de vida, de interés por casi todo. Diana expresa su sensación de pasividad e inercia en repetidas alusiones a su estar pasivo. Es así como Diana expresa su auto exigencia de pasear por el pueblo “ir al encuentro de cosas que ya no vendrían solas al deseo y a la imaginación. Ver las cosas como quien es visto por ellas” (22). O, anteriormente, en su conversación en el restaurant... “Diana dijo que daría una vuelta por el pueblo y que volvería. “No hay mucho que ver”, le informó el camarero. Le hubiera gustado contestarle que tampoco ella tenía muchas ganas de mirar...”(21).

Esta pasividad de la protagonista es un elemento clave para comprender el proceso que va desde ya desarrollándose en la narración y que permitirá la total “restitución” a la pintura de Diana. O dicho de otra manera: de Diana, personaje móvil y tridimensional (como una escultura en movimiento) en el cuento, a Diana personaje inmóvil incorporada o asimilada a la superficie plana del cuadro y al tiempo detenido de la pintura (y de la muerte).

La pasividad de Diana se expresa también en otros sentimientos o sensaciones, por ejemplo el sentirse “como fuera del tiempo”(21) mientras mira, como espectadora, fragmentos de la vida del pueblo. Pero esta enajenación también se relaciona con la imposibilidad de acceder al tiempo, a su propio presente desde el placer. La imagen o figura que encarna este sentimiento de imposibilidad y enajenación y muerte afectiva en Diana está dada por un indicio que desde ya nos remite a la pintura, al famoso cuadro de Cézanne *Los Jugadores*.

“Como fuera del tiempo, lo había pensado mirando la mano de uno de los jugadores que mantenía largamente la carta en el aire antes de dejarla caer en la mesa con un latigazo de triunfo. Eso que ella ya no se sentía con ánimo de hacer, prolongar cualquier cosa bella, sentirse vivir de veras en esa dilación deliciosa que alguna vez la había sostenido en el temblor del tiempo”(22)

Continuando con el recorrido por el pueblo, y una vez en la sala de exposiciones del viejo museo, lo que primero llama la atención de Diana en las pinturas que ve, es la imprecisión entre pintura y fotografía y la “obsesión realista que llevaba al pintor hasta un límite peligroso o ambiguo”(23). Aquí es importante notar la palabra “peligroso”, asociada a un realismo casi fotográfico. Este indicio se revelará más adelante en el cuento, una vez que Diana vea el último cuadro, pero además empieza a revelar una atracción e interés acentuado de Diana hacia justamente esta ambigüedad entre realidad (fotografía) y pintura. Otro elemento de las pinturas que impacta a Diana desde el comienzo de su “observación” (y recordemos que más que mirar, Diana piensa en ser vista por las cosas) es la luz. “Hay algo en la luz”, pensó Diana, “esa luz que entra como una materia sólida y aplasta las cosas”(23).

La percepción de Diana, ya sea transmitida por el narrador extradiegético y omnisciente en estilo directo o indirecto va paulatinamente entrando en una descrip-

ción que deja de ser “lo observable”, aunque en ningún caso lo sea para nosotros como lectores, para entrar a otros aspectos, que son indicios de muerte, tal vez símbolos de su propia muerte afectiva: “Pero también el color estaba lleno de silencio, los fondos profundamente negros, la brutalidad de los contrastes que daba a las sombras una calidad de paños fúnebres, de lentas colgaduras de catafalco” (24); estas metáforas con que se describen las sensaciones de Diana también son indicios del progreso de la protagonista hacia una asimilación en la imagen misma, por contagio o similitud o proyección absoluta. El punto final en este primer momento del cuento se da al negarse Diana a ver el último cuadro, antes de que el museo cierre y postergarlo para la tarde, puesto que desea respetar el hecho de que el pintor aislara este último cuadro. Esta negativa mantiene también el paralelo entre el recorrido de la protagonista y las pinturas, sólo que ahora podemos predecir que esta interacción se centrará en una imagen y que ésta será “la” imagen o figura. Para acentuar esta definición temporal y espacial, este momento se sella con el cierre del museo al mediodía, momento crucial en el cuento y dentro de la cuentística cortazariana, un instante en que el tiempo lineal se detiene, y en el que se posibilita una entrada en la superrealidad.

Hasta este momento sin embargo, en el cuento, en el que se establece un primer diálogo con la pintura, los límites están en apariencia bien definidos por una situación espacial: los cuadros están en el museo. Esto a pesar de las interpretaciones y de Diana.

LA TRAMPA

El mediodía y en especial la luz del mediodía atrapa a Diana a la salida del museo, tal como a los objetos en el cuadro; según la interpretación de Diana, la luz aparece como una entidad agresiva.

Es así como, al salir del museo a la calle, Diana es “enceguecida por la luz cenital” (25) y, más adelante en su recorrido, justo antes de entrar en la “trampa”, el narrador dirá en un punto del caminar de Diana, “...jardines con empalizadas no demasiado convencidas, la soledad totalmente mediodía, su crueldad de matador de sombras, de paralizador del tiempo” (26).

Un elemento entonces crucial a este cuento, como creador de una atmósfera que facilita el pasaje a lo fantástico, se da por el momento temporal del mediodía, que detiene el transcurso temporal (aunque en cuanto símbolo no sea privativo de este relato de Cortázar, pensemos en “La Isla a Mediodía”). Pero, en especial aquí, diríamos, se trata también de la luz y la sombra del mediodía, ya que en este cuento los elementos que establecen este momento son pictóricos más que nada y los contrastes son absolutos. Por lo tanto, la luz es absoluta luz, que enceguece; y la sombra, absolutamente oscuridad, oscuridad o sombra que llega a ser fúnebre, como enfatiza Diana al referirse anteriormente a las pinturas.

El deambular de Diana por el pueblo hasta llegar a la vieja casa y su descubrimiento de que se trata de la “misma” casa de los cuadros le hace pensar en estar “abordando el cuadro desde el otro lado”. (p. 26). Esta reflexión aparece sintomáticamente cuando Diana está cayendo en la trampa, entrando en el pasaje que la ha estado atrayendo desde el comienzo del cuento. El hecho de que el pasaje conecte con un “otro lado” es una figura metafórica recurrente en Cortázar que aquí se hace claramente espacial, y, aunque en el cuento el “otro lado” pareciera llevarnos a los objetos “reales”, en una lectura desde la pintura estos objetos están doblemente representados, pero siempre

en la ficción. (Como objetos pictóricos descritos y como modelos “reales” de aquellos otros).

Pero la simetría del fenómeno de encontrar la misma casa y mesa y silla y vasos que en la pintura, a pesar de la risa/chillido de pájaro que Diana escucha en la casa, son todavía para la protagonista “tranquilizadoras”. O en otros términos, como dice Derrida al referirse a los zapatos de Van Gogh: “Prior to all reflection you reassure yourself with the pair” (p. 265).

Hasta este punto entonces para el cuento o para Diana hay un par simétrico de realidades que, aunque sean producto de una más que extraña coincidencia, Diana intenta racionalizar y aceptar, ya que el orden y la simetría son elementos esenciales en su vida. Sin embargo, al volver Diana al museo para ver el último cuadro, se da cuenta de que en esa última imagen hay una diferencia, algo que no es simétrico, una mujer muerta de espaldas. Al intentar analizar este nuevo elemento entonces Diana descubre lo que será su perdición: que lo único asimétrico ahora es ella misma, “viva”. En términos derrideanos, la preocupación de Diana resulta totalmente válida; Diana cayó ya en la trampa (o el pecado de la curiosidad) de mirar desde el otro lado “...the laces go through the eyelets (which also go in pairs) and pass to the invisible side. And when they come back from it, do they emerge from the other side of the leather or the other side of the canvas?”(304).

A modo de premonición para Diana, esta pregunta resulta inevitablemente fatal. Sólo que Diana luego de intentar huir se da cuenta de lo inútil de su fuga y vuelve, por propia elección a su trampa, a la pintura, muere en el cuento para mantener la simetría con la pintura. Muere como personaje en el relato para entrar a ser personaje en la pintura.

EL CREADOR DE LA TRAMPA

Para seguir la pista del autor de la trampa habría que preguntarse tal vez primero que nada... ¿De quién es la casa? El narrador en *Fin de etapa* dice: “Cada vez se hacía más evidente que todas las habitaciones correspondían a una misma casa, como la hipertrofia de un autorretrato en el que el artista hubiera tenido la elegancia de abstraerse...”(24).

Siguiendo la lógica de la pintura realista se debería comenzar diciendo que todos los objetos de la vieja casa funcionan sinédocamente también en la ficción como partes de un todo. Según Roman Jakobson, esta forma de funcionar en la literatura enfatiza el aspecto metonímico del relato: “...following the path of contiguous relationships, the realist author metonymically digresses from the plot to the atmosphere and from the characters to the setting in space and time. He is fond of synecdochic details. In the scene of Anna Karenina’s suicide, Tolstoi’s artistic attention is focused on the heroine’s handbag.”(78).

En este caso entonces podríamos preguntarnos qué función juega Diana al ser atraída a la trampa y luego incorporarse a la casa para ser uno más de sus objetos. La casa funcionando como representación metonímica del pintor/escritor masculino que atrae a su telaraña a la mujer para una vez allí inmovilizarla y mantenerla en un tiempo sin salida. (Curiosamente, esta metáfora aparece también en el borrador de *Rayuela*, aunque luego el escritor la desechara).

Es obvio que estamos hablando aquí de un análisis del cuento que ve la pintura como alucinación o proyección, pero al mismo tiempo resulta evidente de aquí la

oposición: sujeto creador (pintor o escritor/figura masculina de espaldas en el cuadro/Orlando en la vida de Diana/narrador omnisciente en el relato) contrapuesto al personaje u objeto femenino (del cuadro o el cuento), tiene una importancia significativa. Su importancia radica no sólo en el hecho de que nos refieran a figuras de poder/creadores/masculinos que recrea a un personaje femenino que es gobernado por un discurso literario o artístico masculino en el que se disputa su posesión, sino porque también en los indicios anteriores que remiten a la sensación de pasividad de Diana, su impresión de “no recorrer un pueblo sino de ser recorrida por él”(26), se está generando un proceso de pérdida de la identidad de Diana que se consumará en su transformación en un ícono.

La apropiación de Diana resulta entonces una fabulación a la cual la víctima además accede finalmente; una especie de crimen perfecto en la ficción y en la pintura. En este sentido, y apropiándose de la forma de la literatura de suspenso, como en otros relatos de Cortázar también sucede (pensemos en “Continuidad de los parques”), el narrador nos confunde sutilmente en laberínticos pasajes que son niveles de lectura y escritura y, al final, juegos también con nuestro concepto de realidad/ficción.

La muerte de Diana como personaje en el cuento en el acto final del “teatro vacío”(27) de la casa consume pues el acto de apropiación provocado por la trampa que la pintura hiperrealista tiene preparada para Diana/objeto de la narración. Curiosamente, usando la misma palabra para definir el que consideran su gesto esencial, los pintores hiperrealistas establecen justamente que su pintura consiste en una apropiación de la realidad, como afirma Pierre Restany en su libro *Le Nouveau Réalisme*:

“Chaque parcelle du réel renferme en soi une virtualité signifiante. Comment dégager cette signification inhérent à l’objet même? Par l’appropriation immédiate et directe de la réalité objective, à travers un aspect de sa totalité. Le geste appropriatif pur est immédiat; il ne vise ni à la transcription ni à la conceptualisation de l’objet. Par le seul fait de ce geste, l’objet est transcendé de sa quotidienneté insignifiante ou banale, et en même temps, il est libéré: il atteint sa pleine autonomie expressive”(45).

Resulta curioso reafirmar aquí que lo que dentro de la ficción opera como la “realidad objetiva”, en comparación con las imágenes de la pintura, o, en otras palabras, Diana, el pueblo, etc., son, en verdad, sólo elementos del discurso literario pero, por contraste con lo que es el discurso sobre las obras de arte, pareciera estar encarnando lo “real”. He aquí, me parece, parte de la ironía del cuento; hacer perceptible al lector que lo que nos aparece como realidad sólo es en buenas cuentas discurso, un discurso que aparece con más peso o autoridad que el discurso de la pintura pero que sólo es otro tipo de texto.

Otro aspecto en que coincide la estructuración de este relato con algunas de las posturas esenciales de los pintores hiperrealistas reside, a mi juicio, en lo que se postula como una ruptura con el concepto de “representación”, el cual es descartado por el de “presentación”. Aquí lo que se pretende es la “inmediatez” de la experiencia de la realidad. En sentido analógico, el acercamiento de Diana a los cuadros persigue esta identidad o, desde el “otro lado” el pintor pretendería que el espectador, en este caso la espectadora, se confundiese justamente en el juego con la absoluta simetría hasta identificarse con la imagen o fundirse en ella.

Me parece que, sin haber agotado las significaciones posibles de este laberíntico juego con las fronteras del arte y la literatura de Cortázar, este análisis pretende

solamente nombrar algunas de las posibles perspectivas de entrada al laberinto en “Fin de Etapa”.

OBRAS CITADAS

- CORTÁZAR, JULIO. “Fin de etapa”, en *Deshoras*. México DF: Editorial Nueva Imagen, 1983.
DERRIDA, JACQUES. *The truth in painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
JAKOBSON and HALLE M. eds., *Fundamentals of language*. The Hague, 1956.
RESTANY, PIERRE. *Le nouveau réalisme*. Paris: Union Générale d’Editions, 1978.