

Instinto y cultura de la mano en *No se culpe a nadie* de Julio Cortázar¹

Ma. Antonieta Gómez Goyeneche

Resumen

En el acercamiento al relato *No se culpe a nadie* de Julio Cortázar, se aborda la autopercepción del protagonista de esta obra, en lo que atañe a un par de miembros de su corporeidad: las manos, como motivo central de la narración, y las implicaciones que ello tiene en la singular experimentación de una identidad fragmentada, que pugna entre las más contradictorias pulsiones. Se aborda en este estudio una doble interpretación: la de la relación mano-cultura, y las interacciones psíquicas entre cerebro-mano, como instancias complementarias entre sí. La primera lectura permite una aproximación a la cultura simbólica y colectiva en torno a los miembros de la mano, y la segunda, a través de estas mismas extensiones corporales, un acercamiento al drama de las identidades individuales que se escinden de manera esquizoide.

Abstract

In the short story *No se culpe a nadie* by Julio Cortázar, the main character's self-perception is explored, in particular, in relation to his hands. As the core theme of the story, the character's hands are examined for the way in which they stand for a fragmented identity torn between contradictory impulses. The article explores the relationship between hands and culture as well as the interaction between brain and hands, and the way these two relationships complement each other. The first analysis provides a reading of the collective and symbolic culture surrounding the hands, while the second analysis allows us to view the human tragedy of divided and schizoid personalities.

Resumo

Numa aproximação ao relato *No se culpe a nadie* de Julio Cortázar, se aborda a auto percepção do protagonista desta obra em relação a um par de membros de seu corpo: as mãos, como motivo central da narração, e as implicações que isso tem na singular experimentação duma identidade fragmentada, que pugna entre as mais contraditórias pulsações. Neste estudo se aborda uma dupla interpretação: a relação entre mão-cultura, e as interações psíquicas entre cérebro-mão, como instâncias complementárias entre sí. A primeira leitura permite uma aproximação à cultura simbólica e coletiva em torno às mãos, e a segunda, através destas mesmas extensões corporais, uma aproximação al drama das identidades individuais que se fraturam de maneira esquizoide.

Palabras clave

No se culpe a nadie
Julio Cortázar

Keywords

No se culpe a nadie
Julio Cortázar

Palavras clave

No se culpe a nadie
Julio Cortázar

1

No se culpe a nadie de Julio Cortázar,² es un relato sobre un suceso de la vida de un hombre, cuya esposa lo está esperando en un almacén para comprar un regalo de matrimonio. Ha pasado el verano, y ya en otoño el frío lo obliga a ponerse un pulóver para salir y cumplir su cita. Todo la narración gira en torno a este hecho tan simple de ponerse una prenda de vestir, pero que se complica

¹ Este es ensayo es resultado de una investigación hecha por la autora en torno a la obra de Julio Cortazar y a las teorizaciones sobre lo imaginario.

² La primera edición de *Final del Juego* de Julio Cortázar, apareció en 1956 bajo la editorial mexicana "Los Presentes", y comprendía un total de nueve relatos. Para su segunda edición en 1964, ya en Buenos Aires por parte de la editorial Sudamericana, el autor agrega otros relatos, entre los cuales figura, precisamente, *No se culpe a nadie*.

extraordinariamente: el protagonista no logra sacar sus brazos ni su cabeza de las extremidades correspondientes del pulóver. Desde el inicio nos dice el narrador:

No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo (Cortázar, 1974: 13).

No obstante, una vez de nuevo semi introducido en esta prenda, no logra sacar ni su cabeza ni sus brazos; el pulóver le aprieta, se sofoca, forcejea con la prenda; ya no sabe si es que está tratando de sacar la cabeza por la manga o alguno de sus brazos por la abertura de la cabeza. Da giros encestados por toda la habitación, hasta que al fin logra después de un rato sacar su brazo derecho; sólo le falta introducir apropiadamente el brazo izquierdo y la cabeza por los extremos correspondientes. Se da así una lucha entre la mano izquierda y la derecha, expresada bajo los siguientes términos:

Aunque es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera. (...) Su mano izquierda le duele cada vez más como si tuviera los dedos mordidos o quemados, y sin embargo esa mano le obedece. (...) Haría falta que la mano derecha ayudara en vez de trepar o bajar inútilmente por las piernas, en vez de pellizcarle el muslo como lo está haciendo, arañándolo y pellizcándolo a través de la ropa sin que pueda impedirlo porque toda su voluntad acaba en la mano izquierda, quizá ha caído de rodillas y se siente como colgado de la mano izquierda que tira una vez más del pulóver y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido fuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, (...) entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver (...) mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos (Cortázar, 1974: 17-18).

Con ello finaliza el relato: una arriesgada pero imperativa expectativa de recorrer escaleras abajo, doce pisos, con la cabeza encestada metida de nuevo en el pulóver para protegerse de una mano derecha metamorfoseada en garra, de la que no se puede deshacer, puesto que pertenece a su mismo cuerpo, y que atenta mortalmente contra su vida.

La obra presenta de hecho una tajante escisión en el personaje, entre lo que reconoce como un *verdadero-yo*, constituido por su cuerpo y su psiquis sobre los cuales tiene un dominio y ejerce su función básica de autoprotección dentro de los límites de un instinto de vida; y, un fragmento de su cuerpo, la mano derecha, en este caso, que se metamorfosea y que no reconoce como si fuese suya, sino totalmente ajena, extraña al resto de la totalidad de su cuerpo, y que adquiere además una progresiva y amenazadora autonomía con respecto al resto de su físico.

En este caso en particular, la mano derecha se estima como un *falso-yo* bajo recurso metamórfico, que expresa disyuntivamente con respecto al resto de su cuerpo una clara tendencia de autodestrucción, pérdida del control psíquico sobre ese fragmento físico y, proviniendo de su inconsciente mismo, un rechazo y un odio implícito hacia sí mismo.

Ahora bien, puede resultar algo inquietante el hecho de que una mano en especial, justamente la derecha, se metamorfosee en garra y adquiera una subvaloración de falso-yo, atentando contra el resto

del cuerpo, frente a la mano izquierda que, por el contrario, ejerce la función de proteger la vida. En el trabajo de buscar una significación especial a la mano derecha frente a la izquierda, el por qué de esta selección, nos encontramos con algunas facetas culturales de una historia interpretativa del miembro de la mano, erizada de múltiples contradicciones o de ambigüedades en su significación selectiva.

Así por ejemplo, se ha dicho que

Las manos son los miembros del cuerpo humano que más activamente participan de la vida psicológica y emocional del individuo. (...) La tradición popular identifica la mano derecha con lo racional y la mano izquierda con los aspectos irracionales o instintivos de la psique. De ahí no hay más que un breve paso para hacer que una mano represente una de las fuerzas conflictivas que pugnan por obtener el control del ser (Filer, 1989: 325-326).

Pero, en este relato, la mano derecha ya no está bajo el control de lo racional; y la mano izquierda, que según la tradición popular a la que se alude, se identifica con lo irracional, es, por el contrario, la única que ejerce un control y una protección frente a la mano derecha que ha adquirido un carácter anárquico, precipitando al yo hacia el caos y la autodestrucción. Con lo cual se invierte la significación popular en cuanto al simbolismo convencional correspondiente a cada mano, implicando con ello una cierta arbitrariedad o, al menos, una intensa e indudable subjetividad en cuanto a las atribuciones connotativas correspondientes.

Dentro de la larga y rica tradición acerca de los atributos simbólicos de la mano, llaman la atención las primeras obsesiones y significaciones que tuvo este miembro, en especial en los albores de la civilización humana. A través de un estudio de Sigfried Giedion (1981:122-157) en un capítulo sobre “Las manos como símbolos mágicos” en el arte primitivo, se destacan varias connotaciones predominantemente positivas en torno a estos miembros.

Por ejemplo, se observa que las manos aparecen simultáneamente al deseo de expresión artística de los hombres primitivos. Existen varias cuevas donde las impresiones de la mano del hombre primitivo ejercen una fascinación muy especial. Es así como el citado crítico de arte en su exploración de cuevas como las de Altamira y El Castillo -situadas en la Península ibérica-, la de Gargas en Francia; la de Kap Abba, Darembang en Nueva Guinea, entre otras, observa que “en los casos en que las manos son de un período anterior, un respeto reverencial parece haber impedido que las pinturas animales más recientes las tapasen” (Giedion, 1981: 125).

La mano impresa, en efecto, ejerció un hechizo y una sensación sobrecogedora, reverencial y sacra, como indicio o huella de la misma existencia humana, ya sea de una antecedente o de la propia. Con la aparición de la misma mano humana en las cuevas, se incursiona en cierta medida en los comienzos de la pintura, y el deseo inherente de expresión sociocultural de ciertos contenidos (véase figura 1).³ Así por ejemplo, se nos refiere que en 1907 el abate Breuil y E. Cartailhac, contaron en la cueva de Gargas situada en los pirineos franceses, ciento cincuenta manos, a las que habría que sumar las desvanecidas o borradas:

³ Giedion observa en torno a la pintura rupestre, que “las impresiones en relieve sobre arcilla y las representaciones abstractas de manos son escasas en comparación con las imágenes directas de manos pintadas sobre la superficie parietal con ayuda de colores, en positivo o negativo. Es aquí donde el color hace su primera aparición orgullosa en la historia del arte. Esta invención no era inevitable. Hoy día cuesta trabajo darse cuenta de la magnitud de este salto hacia delante para la humanidad. Estamos ante el comienzo del arte de la pintura”. Se distingue así en términos técnicos la *impresión positiva*: “la mano se recubre de color rojo o negro y se aplasta contra la superficie pétreo. En los repliegues de roca de las cavernas se encuentran un ocre rojo y un manganeso azul-negro. La *impresión negativa*: se coloca la mano contra la pared de piedra, y se extiende o se sopla el color alrededor de los contornos de los dedos y la palma. Es seguro que este proceso no se hacía con pincel. Este tipo de impresión era más empleado que el otro, y posee un mayor impacto visual. El color así utilizado admite mayor radiación, y además puede ir difuminándose en los bordes, lo cual robustece el efecto icónico de la imagen, a menudo con una fuerza mágica, invocadora” (Giedion, 1981:123).

Cerca de la entrada de esta cueva de Gargas las manos se arraciman formando una nube que se eleva desde el suelo y se extiende después sobre la pared. Son impresiones separadas, casi todas de la mano izquierda. El abate Breuil observó que ciento veinticuatro de las ciento cincuenta que había contado eran izquierdas. (...) En el centro de esta cueva se alza una majestuosa columna hueca de roca. Probablemente debido a su parecido con una capilla, a la cueva se le ha dado el nombre de Santuario de las Manos. Unas cuantas manos se agarran a los pliegues a modo de cortinaje de la formación rocosa. Casi todas estas manos han sido mutiladas. En algunas sólo quedan los tres dedos medios, y en otras sólo el propio dedo corazón. No hay rastros de animales u otras configuraciones en relación con estas manos. Casi todas están deformadas. A propósito de su aspecto se han recordado las ceremonias de automutilación ritual de ciertos pueblos primitivos actuales, en las cuales se amputan una o más de las falanges. Esta automutilación tiene siempre el carácter de un sacrificio para ahuyentar un mal, por unos u otros motivos: evitar un accidente, impedir que los muertos intenten vengarse, una prenda de iniciación, un voto por el éxito de alguna acción; a veces el acontecimiento de que se trate prescribe cuál de las falanges ha de ser amputada. Este sacrificio ha significado siempre una petición de protección. La nube de manos mutiladas de Gargas se alza como un coro de tragedia, eternamente suplicando ayuda y misericordia” (Giedion, 1981: 128-129).

Un caso aquí de alta valoración instrumental de la mano, enfáticamente la izquierda, hasta el punto de ser sus apreciables partes, los dedos, mutilables a cambio de otros bienes más intangibles pero contundentes y también supremos. Aparentemente, teniendo en cuenta un antecedente como éste, por ejemplo, no deja de llamar la atención que sea también la mano izquierda en *No se culpe a nadie* de Cortázar, la que se ofrece para ver por la continuidad y la protección de la vida, y en donde parece radicar una subjetividad privilegiada en el simbolismo de su selección.

Sin embargo, esta selección en especial es muy variable en diferentes épocas, y aún en una misma etapa histórico cultural. Por ejemplo, si bajo los primeros vestigios en cuevas, la mano izquierda es muy frecuente, la derecha también comparte aspectos positivos en cuanto a la invocación de algún bien. Es muy conocida la interpretación de que puestas las manos en relación con animales, pueden “significar tanto una ambición de captura de la presa deseada como una invocación pidiendo su fertilidad, el aumento numérico de los animales mismos” (Giedion, 1981:137).

Figura 1

Huellas de manos de períodos prehistóricos, dejadas en cuevas del continente europeo. Arte rupestre.

Otros gestos de las manos en las pinturas rupestres, también se tornan significativos. Según referencia Giedion, han aparecido cuerpos con ambas manos alzadas, de gran tamaño, en los Alpes Marítimos, cerca de Mónaco, y en otros puntos del sur de Francia, de Suecia, de la región Escandinava y Noruega que, según se ha interpretado, sirven para ahuyentar el mal y proteger; en modo alguno figuran amenazando a los seres humanos, sino que parecen querer asustar a los malos espíritus.

Posteriormente, afin al deseo de ahuyentar el mal, ambas manos aparecen también para infundir fuerza. Según Giedion (1981:151), no se puede demostrar que el gesto de infundir fuerza por imposición de manos existiera antes de la alta civilización de Egipto. Y observa así, acertadamente, que la proyección de fuerza que se da inicialmente de hombre a animal, se transforma en dicha civilización en un gesto que se proyecta de hombre a hombre y finalmente de dios a hombre.

El carácter de invocación de fuerzas positivas bajo representación de ambas manos en las pinturas rupestres, su apelación y súplica a poderes invisibles pero trascendentes, que se intuía rebasaban la existencia humana, y que por tanto eran invocadas en pos de ayuda, derivará luego bajo el asentamiento del antiguo Egipto, hacia una teología de la mano.

En *La Metamorfosis o el Asno de Oro* de Lucio Apuleyo, se describe en su libro XI, capítulo 2, la celebración de una procesión a la diosa Isis, que ha servido de referencia para algunos investigadores en torno a una aproximación hacia el conocimiento sobre cómo se llevaba a cabo este homenaje a la máxima diosa de los egipcios. Se nos refiere que en la procesión desfilaban una serie de sacerdotes principales, los cuales portaban alhajas e insignias distintivas de la divinidad. Una de esas insignias que mostraba un sacerdote, era

un indicio y señal de equidad; conviene a saber: que llevaba la mano izquierda extendida, la cual, por ser de su naturaleza perezosa y que no es astuta ni maliciosa, parece que es más aparejada y conveniente a la igualdad y razón, que la mano derecha (Apuleyo, 1946: 237-238).

Bajo este razonamiento, de nuevo la mano izquierda es privilegiadamente aislada y portada, en este caso, en pos de una identificación simbólica con la diosa Isis; pasa a ser un elemento iconográfico religioso. Y, en esta obra literaria de Apuleyo, es bajo el favor de la diosa Isis como Lucio, el protagonista, quien se había metamorfoseado en asno por su excesiva curiosidad en torno a la magia, puede reconvertirse de nuevo en hombre, después de penosos sufrimientos y circunstancias; ello acontece, justamente, en esta procesión precedida por la *mano isiaca*. Una mano izquierda, en el contexto de esta obra, que concede su protección y ayuda para que Lucio se humanice de nuevo bajo los misterios de aquella antigua religión.

Por su parte, el referido teórico del arte, Giedion, cita otro tipo de asociación deducida por Bachofen en torno a la mano izquierda, y correlacionada por él a partir de este pasaje de Apuleyo en torno a la diosa madre egipcia. Según su asociación, la mano izquierda es el símbolo de lo femenino, de lo materno, mientras que la derecha significa lo masculino:

Bachofen veía en la mano izquierda “el símbolo del aspecto materno de la materia”. (...) Las investigaciones recientes confirman las tesis de Bachofen sobre la significación de las manos derechas e izquierdas, tesis en las que él insistió con frecuencia. “Rebasando los límites de un solo mito particular de creación, la consideración del lado derecho como masculino y del izquierdo como femenino es casi una concepción universal de la humanidad” (Baumann, cit. por Giedion, 1981: 138-139).

Pero no tan universal ha sido, según nuestra indagación, el discernimiento sobre cuál es la mano adoptada como insignia de la diosa Isis, que se portaba en sus procesiones. En un estudio de Alessandro Grossato (2000: 24), figura un numeral titulado “La mano y su huella”, en donde aparece ilustrada una representación de la llamada *mano isiaca* (figura 2). Se trata esta vez de una mano derecha, cuyo ejemplar fue descubierto en Tournai en el siglo XVII, y hoy conservado en el Cabinet des Medailles de la Bibliothèque Nationale de París.

De esta manera, se puede preguntar en torno a la mano isiaca, ¿es al fin una mano izquierda según la obra de Lucio Apuleyo, o una mano derecha según el ejemplar descubierto muchos siglos después? O, ¿era a la hora de la verdad o del suceso mismo de la procesión, indiferentemente una u otra mano?

Figura 2. Mano isiaca. Ejemplar descubierto en Tournai en el siglo XVIII. Conservado actualmente en el Cabinet des Medailles de la Bibliothèque National, París.

Bajo la documentación de Grossato, de la mano derecha como insignia procesional de la diosa Isis,

derivará, poco más tarde, la de la mano derecha bendicente de Cristo, donde los tres dedos extendidos (pulgarc, índice y medio) quieren expresar la Trinidad. Otra supervivencia suya es probablemente la llamada “Mano de Fátima”, típico amuleto de la zona islámica, donde, de una manera característica, el pulgar y el meñique se vuelven iguales de un modo antinatural tanto en lo que respecta a las dimensiones como a la simétrica disposición a ambos lados de la misma. ¿Por qué? Quizá porque no se trata ni de una mano izquierda ni de una mano derecha, ambas “naturales”, sino de una *mano central*, de naturaleza exclusivamente divina, espiritual, como el efecto talismánico que se le atribuye. Advuértase que según el islam, ya en la forma natural de la mano puede reconocerse el nombre de Alá (Grossato, 2000: 22-23).

Justamente, dentro de los acercamientos a *No se culpe a nadie*, se encuentra un estudio de Raúl Silva Cáceres (1996), quien presenta una interpretación del suceso de la mano en esta obra, desde el punto de vista asociativo con lo teológico. Aunque de manera sumamente escueta, este crítico tiene en cuenta la tradición religiosa del cristianismo que asocia, ya no propiamente la mano, sino la garra, con la fatalidad demoníaca. Dice textualmente, sin más palabras al respecto: “La premonición del ataque de la mano poseída por el demonio y ya completamente ajena al cuerpo al cual pertenece se cumplirá fatalmente al final del relato” (Silva Cáceres, 1997: 182).

De hecho, la garra que remite a lo animal y bestial, adquiere una valoración negativa por su poder precisamente de desgarrar, despedazar, masacrar, destruir, matar, y, por ende, generar terror y caos dentro de connotaciones monstruosas. Es claramente a este nivel, utilizando la terminología de Durand (1982: 63-114), un símbolo catamorfó y teriomorfó; esto es, indicativo de caída moral, pecado y terror. Aspectos que en el imaginario o en el sistema de imágenes del cristianismo, permiten asociar a la garra con Satán, con lo demoníaco.

Pero este crítico, Silva Cáceres, no tiene en cuenta que es justamente la mano derecha, asociada con lo divino en el cristianismo, la que se metamorfosea en garra en el relato de Cortázar. Digamos que a este nivel de lectura teológica, hubiese sido más coherente que fuera la mano izquierda la que se convirtiera en garra, y no precisamente la derecha.⁴ Bajo una lectura circunscrita a dicha tradición cultural en torno a la mano, se opera una inversión en la valoración respectiva en *No se culpe a nadie*.

Y, precisamente esta dimensión nominativa o paratextual del relato, resulta también de algún modo sugestiva: alude a una culpa que no se debe atribuir a nadie. ¿Qué culpa? ¿La de la mano derecha que precipita hacia la muerte a su dueño? Una mano que se experimenta como ajena y extraña; una mano estimada como un falso-yo que expresa odio, rechazo hacia sí mismo hasta el punto de buscar cegar la

⁴ Dentro de la literatura mística en Colombia, la madre Francisca Josefa del Castillo (1671-1742) escribe su obra, *Afectos Espirituales*, entre los cuales figura un párrafo del Afecto 12° que refuerza la asociación de la mano derecha con la Divinidad y la mano izquierda con una visión de lo infernal. Dice así: “También me parecía que el santo Ángel mostraba a mi alma una cosa asombrosa, que no sé si sabré explicar: mostrábale a la mano izquierda un muladar tan feo y espantoso que parecía semejanza del infierno como hecho de cuerpos podridos, deshechos y espantosos, tan grande y profundo que no se le veía fin y que de lo alto caían sobre él nubes, rayos y tinieblas, y entendía como si le dijera: *mira, esta es el alma sin Dios*, y al otro lado veía una alteza de claridad, resplandor, firmeza y valor infinito, y entendía: *Esta es el alma con Dios*” (Castillo, 1942: 47). Ese otro lado que se identifica con la visión de lo celeste y de lo divino se encuentra, justamente, a mano derecha.

propia existencia; t́anatos inscrito en la misma vida bajo una dualidad de manos contrincantes que se supone deberían ser hermanables, estar en armonía para ver por la continuidad del cuerpo y de su vida.

Justamente, siguiendo la línea de lectura en torno a una teología de la mano, aunque ya en un sentido menos restrictivo acerca de si se trata de la mano derecha o izquierda, en la Biblia la historia de Caín y Abel (Génesis 4, 1-16) tiene gran parte de su impacto, en las recreaciones pictóricas, mediante la representación de la mano de aquel, que descarga sobre el otro una piedra, un palo o en otras representaciones visuales, la quijada de un burro, hasta darle muerte. Y ello bajo la idea, precisamente, de una pareja de hermanos contrincantes que encarnan, uno, la inocencia, y el otro la caída moral dada por la rivalidad que conduce al pecado.

De hecho, aunque en la Biblia no se enfatiza en el instrumento con que se ejerce la acción de este asesinato de un hermano hacia el otro, las recreaciones visuales de este suceso suelen causar una gran impresión e inclusive hasta cierto punto, facilitar una lectura que advierte sobre el doble poder de la mano humana para ejercer el bien y el mal. Es así como se encuentra, por ejemplo, una obra titulada *la Hazaña del Sacrificio de Caín y Abel* (1524) realizada por Lorenzo Lotto (1480-1556), bajo técnica de taracea, observable en el coro de la basílica de Santa María Maggiore en B́ergamo. En esta representación (figura 3) aparecen

Los altares de los dos hijos de Adán con sus respectivas ofertas vegetales y animales. Pero junto al altar de Caín también merodea un cordero, prefiguración de dos víctimas inocentes, Abel y Cristo. Encima de todo eso se encuentra la imagen alegórica de una mano humana, atada a una cinta a una rama de olivo y a un palo, significando que desde ahora la mano del hombre puede realizar tanto actos pacíficos, como Abel, así como actos violentos, como Caín (Grossato, 2000: 25).

Esta referencia es un claro antecedente cultural bajo el cristianismo, en torno a las advertencias teológicas que en las recreaciones pictóricas, destacan la mano como instrumento de bien o de mal, a partir de este pasaje bíblico.

Ahora bien, parece que en ciertos casos, como el del relato de Cortázar en cuestión, la percepción de ese doble poder de la mano, el de ver por la vida, sus aptitudes en general protectoras y de auxilio, y el poder asimismo de destruir aunado a su fuerza, su habilidad de asir, golpear y desgarrar la materia y generar la muerte, hace que se escinda disyuntivamente en propiedades independientes cada una de las dos: una mano con un poder positivo y la otra con un poder negativo. En el orden intertextual, una como si fuese Abel, otra como si fuese Caín;⁵ pero, en el contexto semántico propio de este relato fantástico de Cortázar, y desde una lectura aquí un poco más de tipo psicológico, una como un verdadero-yo y la otra estimada como un falso-yo, que es justamente bajo esta acepción la que se metamorfosea.⁶

⁵ En un estudio sobre Cortázar, Silva Cáceres (1997: 183) hace una referencia a los antecedentes temáticos de la mano, que nos parece muy pertinente en esta instancia; nos dice: “En otros géneros artísticos, sobre todo el cine, la utilización del tema ha sido tan repetida cuanto vulgarmente explotada, aunque a veces se han producido películas de calidad en donde el tema de la independencia de la mano aparece ligado a la historia de Caín y Abel, como en *The Night of the Hunter* de Robert Mitchum y Charles Laughthon”.

⁶ Existe otro tipo de lecturas en torno a este texto en particular de Cortázar, entre las cuales figura, por ejemplo, la interpretación de Malva E. Filer, quien se pregunta: “¿qué clase de conflicto interno podría representarse con la pesadilla de verse atacado y destruido por una parte del propio cuerpo del personaje? Uno se pregunta si el hombre del *jersey* azul no sufría restricciones de una existencia muy convencional y la división no fue una rebelión contra esa parte de su ser que se había sometido a la tiranía de los deberes domésticos y sociales. Después de todo el personaje sólo consiente de mala gana en vestirse porque su mujer le está esperando en una tienda donde deben comprar juntos un regalo de boda. Tenía que ponerse el *jersey* azul porque combinaba bien con su traje gris. En español este último comentario se expresa con la forma impersonal: “hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris”, lo cual suena como si se tratara de una norma incuestionable a la que el personaje ni siquiera imagina poder desafiar. Y, sin embargo, el hecho de ponerse y quitarse esas ropas aceptables a lo largo del invierno le hace sentir que se está volviendo cada vez más retraído y alienado. En el

Este mecanismo de escisión es típico en las dificultades de asimilación de la ambivalencia de una misma entidad, y se manifiesta en la generación de un desdoblamiento de sí en dos individualidades – como por ejemplo, en la famosa obra de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* – o, en este caso de *No se culpe a nadie*, mediante una escisión de sí a través de dos fragmentos corporales percibidos de manera independiente y como si fuesen ajenos uno del otro, propiciando, justamente, en múltiples casos, una metamorfosis bajo incompatibilidad entre contrarios. En el ejemplo particular de *No se culpe a nadie*, los miembros de las manos bajo la propiedad simétrica de ciertos órganos tanto internos como externos que van por pares (pulmones, riñones, brazos, piernas, ojos, oídos...), facilita el que, en este caso, una mano termine por polarizarse de manera antagónica, bajo un poder nefasto y la otra bajo un poder de protección benéfica.

En cuanto que se trate de una mano derecha la que se metamorfosea y no la izquierda, no tiene en Cortázar, sin embargo, una significación muy estable o especial en su selección; así como tampoco, en gran medida, la ha tenido dentro de la historia cultural de la mano hasta ahora referida, en los atributos respectivos de la derecha y la izquierda. Es decir, como se advertía inicialmente, las interpretaciones semánticas de una u otra mano en particular, se encuentran bajo contradicciones y marcadas ambivalencias a lo largo de la historia cultural al respecto, dentro de la cual el mismo Cortázar no se exceptúa en su narrativa.

Figura 3. Lorenzo Lotto. *Hazaña del sacrificio de Caín y Abel*, 1524. Taracea del coro de la Basílica de S. María Maggiore en Bérghamo.

2

Por ejemplo, a la luz de otros relatos de este mismo escritor, no se puede afirmar que la derecha esté siempre asociada en él con tendencias autodestructivas, mientras que la mano izquierda tenga un privilegio simbólico especial para preservar la vida y considerarse como un “verdadero-yo”. De hecho, en *Estación de la mano*, otro relato de Cortázar, pero perteneciente esta vez a la colección *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), la significación de la mano derecha no es negativa, sino marcadamente positiva, incluso de elogio.

Este relato del escritor argentino, en cierta medida parece una singular recreación de la obra *Éloge de la main* (*Elogio de la mano*) de Henri Focillon, en donde este último observa:

Las manos son casi seres vivos... dotados de un espíritu libre y vigoroso, de una fisonomía. Rostros sin ojos y sin voz que no obstante ven y hablan... La mano significa acción: ase, crea, a veces parece hasta pensar (Focillon, cit. por Giedion, 1981: 131).

mundo de la narrativa de Cortázar esta clase de vida monótona y rutinaria constituye el gran escándalo contra el que debe rebelarse todo individuo con todas sus fuerzas. Y si no es capaz o no está dispuesto a hacerlo, generalmente suele invocarse a algún elemento extraordinario que le obligue a salir de esa despreciable y abyecta comodidad. A este respecto bastaría recordar *Casa tomada* o *Carta a una señorita en París* de Bestiario. Por otra parte, “Tema para San Jorge”, de *La vuelta al día en ochenta mundos*, revela su desprecio y su odio para con la rutina. En *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar expresa su rebeldía contra los objetos y personas que componen nuestra vida cotidiana y nuestras mecánicas maneras de relacionarnos con ellas. (...) Los cinco dedos que destruyen al hombre del jersey azul parecen representar un papel equivalente a las obsesiones materializadas o a los dobles de sus otros cuentos. Lo que se ataca es el ser aprisionado, mecanizado o superficialmente domesticado. Solamente que aquí el atacante es una parte del cuerpo del propio individuo y el castigo es nada menos que la destrucción total” (Filer, 1989: 330-331).

Es así como en la *Estación de la mano* de Cortázar, se habla de una mano totalmente independiente, la derecha, y su relación con un hombre, un matemático, durante un periodo de su vida, o, precisamente, durante una estación de ésta. Se relata allí una relación idílica, llena de maravilla en las pequeñas cosas del día a día que tuvo este hombre con un miembro corporal de esta índole, a la que llama Dg: una mano que iba todas las tardes a visitarlo y compartir, sin más, la mutua compañía, el paso de las horas en actividades modestas, pero que intensifican el placer de la vida misma.

Esa mano acaricia, arrulla las palomas de la casa; danza en los bocalles del agua fresca y clara; recibe complaciente un ovillo de lana que le gusta anudar y retorcer; se entretiene modelando arcilla; lee velozmente rozando las palabras con los dedos, como si fuese bajo escritura braille; *observa* algún álbum con grabados que el matemático le ofrece, o que ella libremente toma a su gusto. Y, en fin, nos cuenta el personaje narrador que,

mi interés se tornó bien pronto analítico. Cansado de maravillarme, quise saber; invariable y funesto fin de toda aventura. Surgían las preguntas acerca de mi huésped: ¿Vegetaba, sentía, comprendía, amaba? Tendí lazos, apronté experimentos. (...) Transcurrido el período de análisis, comencé a querer de verdad a Dg. Amaba su manera de mirar las flores de los búcaros, su rotación acompasada en torno a una rosa, aproximando la yema de los dedos hasta rozar los pétalos, y ese modo de ahuecarse para envolver la flor, sin tocarla, acaso su manera de aspirar la fragancia. Una tarde en que cortaba las páginas de un libro, observé que Dg parecía secretamente deseosa de imitarme. Salí entonces a buscar más libros, y pensé que tal vez le agradaría tener su biblioteca propia. Encontré curiosas obras que parecían escritas para manos, así como había otras para labios o cabellos, y compré también un puñal diminuto. (...) Pronto se desempeñó con una destreza extraordinaria; el puñal entraba en las carnes blancas u opalinas con gracia centelleante. Terminada la tarea colocaba el cortapapeles sobre una repisa donde había acumulado objetos de su preferencia (Cortázar, 1983: 108).

Hasta que un día el matemático, quien había abandonado su mundo profesional a cambio del nuevo reino de lo suprarracional, de la maravilla y el misterio en la exquisita simplicidad que le ofrecía esa mano derecha totalmente autónoma, sin más cuerpo, soñó una noche que ésta se había enamorado de su mano izquierda, y que tenía la intención de raptarla liberándola de su brazo por medio del pequeño cortapapel que le había regalado para sus libros:

Desperté alterado, comprendiendo por primera vez la locura de dejar un arma al alcance de tanto misterio. (...) Me levanté y fui a guardar el puñal donde no pudiera alcanzarlo, pero después me arrepentí y se lo traje otra vez, esperando su perdón o su olvido. Ella estaba desencantada y tenía los dedos entreabiertos en una indefinible sonrisa de tristeza. Yo sé que no volverá más. Tan torpe conducta puso en su inocencia la altivez y el rencor. ¡Yo sé que no volverá más! ¿Por qué reprochármelo, palomas, clamando allá arriba por la mano que no retorna a acariciarlas? ¿Por qué afanarse así, rosa de Flandes, si ya no te incluirá nunca en sus dimensiones prolijas? Haced como yo, que he vuelto a sacar cuentas, a ponerme mi ropa, y que paseo por la ciudad el perfil de un habitante correcto (Cortázar, 1983: 110).

Así que la mano derecha en Cortázar, puede convertirse en aterradora y amenazante garra autodestructora en *No se culpe a nadie*; pero, también, pasa por el más sublime elogio de inocencia, misteriosa simplicidad en el intenso goce hacia la vida que ofrece, gratuidad en los gestos que ejecuta y brinda muchas veces, y entrega incondicional. Sin embargo, termina siendo traicionada por el recelo, la desconfianza y los temores que surgen desde lo más profundo del inconsciente humano, en esa *Estación de la mano*.

Se puede considerar estos dos relatos como antagónicos, antitéticos en su apreciación, específicamente, de la mano derecha; uno que encarna su poder destructivo y aterrador, y otro que representa la inocencia, la adhesión a los placeres manuales y sencillos de la vida en las diversas circunstancias que nos brinda este miembro corporal, con el cual el mundo se hace más tangible, más sensorial y sensual

en el contacto.⁷ No obstante, es un miembro del cual se desconfía en su poder, se traiciona a veces en su intencionalidad y su entrega. En una obra, la mano derecha es un símbolo catamorfo o de caída y teriomorfo o de terror; en la otra, por el contrario, un símbolo de elevación, de sublimación a la que se le rinde un sentido homenaje, a la que se le trata de hacer justicia, cuando ésta ha sido lamentablemente mal interpretada en sus intencionalidades.

Sin referirse a una mano derecha o izquierda, aunque bajo una connotación también positiva, en el capítulo 76 de *Rayuela* (1963) de Cortázar, se encuentran breves referencias, que claramente no constituyen el centro de toda la narración, como en los relatos anteriormente aludidos, sino que refuerzan y matizan algunas obsesiones y connotaciones de la mano para este autor. En el referido capítulo, Oliveira conoce a Pola, y lo que primero le llama la atención son sus manos:

Usted movía esa mano como si estuviera tocando un límite, y después de eso empezaba un mundo a contrapelo. (...) Al sonreír mostraba unos dientes pequeños y muy regulares contra los que se aplastaban un poco los labios pintados de un naranja intenso, pero Oliveira estaba todavía en las manos, como siempre le atraían las manos de las mujeres, sentía la necesidad de tocarlas, de pasear sus dedos por cada falange, explorar con un movimiento como de kinesiólogo japonés la ruta imperceptible de las venas, enterarse de la condición de las uñas, sospechar quirománticamente líneas nefastas y montes propios, oír el fragor de la luna apoyando contra su oreja la palma de una pequeña mano un poco húmeda por el amor o por una taza de té (Cortázar, 1981: 441).

Claramente, la mano, indistintamente en este caso, derecha o izquierda, le representa a Oliveira un miembro misterioso y sobrecogedor que, sin embargo, así como puede ser el centro de una percepción intuitiva y encantadoramente positiva, puede ser también el foco perceptivo donde se condensan los temores y las angustias más recónditas, como en *62/ Modelo para armar*, donde las manos del personaje Frau Marta están relacionadas con lo siniestro, análogamente en relación a *No se culpe a nadie*:

Desde un principio nos habíamos fijado, en el doble sentido de la palabra, en las manos de Frau Marta, así como Tell aquella mañana en el Capricornio se había fijado en la manera aracnoide con que Frau Marta enredaba verbalmente a la chica inglesa para ganarse el derecho de trepar hasta su mesa. Esas manos habían acabado por obsesionarnos (Cortázar, 1979: 78).

Tal como observa la comentarista Malva Filer (1989: 333), quien nos introduce en ciertas comparaciones de la mano en las obras de Cortázar, “las manos de Frau Marta están relacionadas con sus ‘maneras aracnoides’ y su aspecto totalmente siniestro. Tienen algo de ‘lechuzas, de garfios negruzcos’”. Nuevamente se vuelve, con este relato, a una connotación negativa de las manos; pero, aquí, indistintamente izquierda o derecha, relacionadas con cierto tipo de personaje, ya no masculino sino femenino, y las asociaciones con lo aracnoide, con lo que atrapa y finalmente succiona.

Pasando de una obra a otra, *Cuello de gatito negro*, comprendido en *Octaedro* (1974), también de Cortázar, está concebido ya no bajo una lógica disyuntiva entre contrarios simbólicos con respecto a este miembro, sino plenamente conjuntiva; esto es, en donde opera una simultaneidad y ambivalencia de opuestos en las acciones y significaciones de este miembro corporal, en este caso también indistintamente izquierdo o derecho.

⁷ Hay que tener en cuenta, además, que en el ser humano no solamente ha sido el desarrollo del órgano cerebral, lo que le ha permitido sobresalir sobre el resto de los organismos creados en nuestro planeta, sino también, justamente, la evolución del miembro de la mano en su específica configuración y pasmosa habilidad en nuestro género. Ya se ha tenido en cuenta, en términos generales, que “la mano –el miembro del cuerpo humano que llega más lejos– da forma a esas cosas que confieren al hombre un poder muy superior a su fuerza innata: herramientas, armas, todos aquellos artefactos, en fin, que distinguen su vida de la mera existencia animal” (Giedion, 1981: 122). Todo lo que observamos dentro de la incidencia material del hombre sobre el mundo, sobre la naturaleza y su misma modificación, toda la construcción física de la civilización humana, ha sido gracias a la interacción de cerebro y mano.

En este relato, una tensión entre eros y thánatos domina el acontecer protagonizado por las dos manos de una joven mulata llamada Dina, quien tiende a perder su dominio sobre estos miembros corporales. Dina posee lo que se podría denominar una manía compulsiva y enfermiza con sus manos, que la impulsa a rozar, tocar y finalmente asir indiscriminadamente a las personas que encuentra en su cercanía.

Comienza así el relato:

Por lo demás no era la primera vez que le pasaba, pero de todos modos siempre había sido Lucho el que llevaba la iniciativa, apoyando la mano como al descuido para rozar la de una rubia o una pelirroja que le caía bien, aprovechando los vaivenes en los virajes del metro, y entonces por ahí había respuesta, había gancho, un dedito se quedaba prendido un momento antes de la cara de fastidio o indignación, todo dependía de tantas cosas, a veces salía bien, corría, el resto entraba en el juego, [...] pero esa tarde pasaba de otra manera, (...) de golpe la conciencia de que un dedo pequeñito se estaba como subiendo a caballo por su guante, que eso venía desde una manga de piel de conejo más bien usada, la mulata parecía muy joven y miraba hacia abajo como ajena. (...) A Lucho le había parecido un desvío de la regla más bien divertido, dejó la mano suelta, sin responder, imaginando que la chica estaba distraída, que no se daba cuenta de esa leve jineteadada en el caballo mojado y quieto (Cortázar, 1979: 127-128).

Pero, para su sorpresa, la chica era muy consciente de su jugueteo con las manos, y dado lo incontenible de su tendencia, ésta termina por decirle expresamente:

—Es siempre así —dijo la muchacha—. No se puede con ellas.

—Ah —dijo Lucho, aceptando el juego pero preguntándose por qué no era divertido, por qué no lo sentía juego aunque no podía ser otra cosa, no había ninguna razón para imaginar que fuera otra cosa.

—No se puede hacer nada —repitió la chica—. No entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada contra. (...)

—A mí me pasa igual —dijo Lucho—. Son incorregibles, es cierto. (...)

—La gente no puede comprender —dijo la chica—. Cuando es un hombre, claro, en seguida se imagina que... (...)

—Y peor todavía si es una mujer —estaba diciendo la chica—. Ya me ha pasado y eso que las vigilo desde que subo, todo el tiempo, pero ya ve (Cortázar, 1979: 129-131).

Dina llega a la estación de parada en la que siempre se baja, Lucho la sigue y ésta lo invita finalmente a un café en su casa. A través del juego seductor con las manos, terminan teniendo una intensa relación íntima; al final, la única lámpara encendida cae, se rompe su bombillo, y Lucho, tratando de buscar unos fósforos, es atacado abruptamente por la joven mulata:

Sintió los garfios que le corrían por la espalda, subiendo hasta la nuca y el pelo, se enderezó de un salto rechazando a Dina que gritaba contra él. (...) Estirando los brazos avanzó buscando una pared, imaginando la puerta; tocó algo caliente que lo evadió con un grito, su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro, la quemazón le desgarró la mejilla y los labios, rozándole un ojo. (...) Tanteó buscando el botón de la luz, oyó detrás la carrera y el alarido de Dina, su golpe contra la puerta entornada, debía haberse dado con la hoja en la frente, en la nariz, la puerta cerrándose a sus espaldas justo cuando apretaba el botón de la luz. El vecino que espiaba desde la puerta de enfrente lo miró y con una exclamación ahogada se metió dentro y trancó la puerta, Lucho desnudo en el rellano. (...) La vieja envuelta en la bata violeta mirando desde abajo, un chillido, desvergonzado, a esta hora, vicioso, la policía, todos son iguales, madame Roger, madame Roger! (...) Ahí vienen con una frazada, es típico, a un hombre desnudo se lo envuelve con una frazada, tendré que decirles que estás ahí tirada, que traigan otra frazada, que echen la puerta abajo, que te limpien la cara, que te cuiden y te protejan porque yo ya no estaré ahí, nos separarán en seguida, verás, nos bajarán separados y nos llevarán lejos uno de otro, qué mano buscarás, Dina, qué cara arañarás ahora mientras te llevan entre todos (Cortázar, 1979: 141-143).

Finaliza de este modo el relato. Las manos de esta joven claramente representan, ya no una disyunción entre opuestos que se independizan uno del otro, como en *No se culpe a nadie*. En *Cuello de gatito negro*, no se trata de una mano sensual y la otra agresiva; una estimada como verdadero-yo y la otra como falso-yo, experimentada de manera ajena y extraña. Sino que ambas manos por igual reúnen aquí estos atributos de manera ambivalente, ambigua en su apreciación; lo desconcertante allí es el fenómeno mismo de esta plena conjunción de tendencias contrapuestas de la mano.

Así como en *No se culpe a nadie*, lo desconcertante está al nivel opuesto: el que la ambigüedad del poder de la mano, se escinda en una concepción maniquea bajo dualidades que se resuelven mediante la representación de una mano, la derecha, bajo polar tendencia de autodestrucción que deviene en un aspecto metamórfico de sí; y, la izquierda bajo instinto exclusivo de protección y preservación de la vida en su aspecto originario.

Se trata de tratamientos distintos que determinan todos estos relatos, o bien, algunos pasajes de novelas de este mismo escritor, en torno a la mano: unos bajo lógica disyuntiva y, finalmente, un relato bajo lógica conjuntiva entre contrarios simbólicos. Obras que, a este nivel, constituyen ciertas fases o también facetas semánticas en la concepción de este miembro corporal, en particular. En unas obras, la mano como símbolo teriomorfo (*No se culpe a nadie*, 62/*Modelo para armar*); en otras, por el contrario, la mano como símbolo de elevación o de elogio (*Estación de la mano*, *Rayuela*); y, en otra narración, las manos bajo una ambigüedad en sus tendencias tanto seductoras, sensuales, como agresivas y hostiles, pasando de la lógica disyuntiva de las anteriores obras, que escindían claramente sus propiedades dicotómicamente, a una lógica conjuntiva entre contrarios, con *Cuello de gatito negro*. Se presentan así diversas obras de Cortázar que giran, de manera central o parcial, en torno al miembro de la mano. Insertándose este autor, en realidad, en una cierta tradición no solo cultural, en general,⁸ sino también literaria alrededor de este tema de la mano. Aparte de la referencia que se hizo a el *Elogio de la Mano* de Henri Focillon, el mismo Cortázar alude en *Estación de la mano* (1983:109), a la obra literaria de Théophile Gautier, *Étude de Mains* y *Le gant de crin* de Reverdy. Por su parte, la comentarista Malva Filer (1989: 326), menciona otras obras pertinentes a este motivo: *La main enchantée* (*La mano encantada*) de Gérard de Nerval; *La Main* de Guy de Maupassant; *The House by*

⁸ El motivo de la mano y sus connotaciones culturales se encuentra, de hecho, en múltiples expresiones humanas. No sólo en las primeras inquietudes artísticas localizadas en las pinturas rupestres, o, por otra parte, en la iconografía de las religiones (antiguo Egipto, cristianismo, islamismo, budismo...); sino también en el contexto de los ritos de consagración política: “de la *mano isíaca*, en el ámbito del poder temporal, deriva la ‘Mano de Justicia’ de los reyes de Francia, que se usaba en el rito de consagración. Destruída durante la Revolución de 1789, Napoleón encargará una nueva para su coronación imperial. Se realizará pues una mano izquierda, como al parecer era la original, coherentemente con el significado que siempre ha tenido la izquierda de “mano de rigor”. Pero, en el caso de Napoleón, también este detalle acabará asumiendo, para el imaginario colectivo, el sentido de un ‘sinistro’ presagio” (Grossato, 2000: 24). Por otra parte, continúa observando Grossato, “las tradiciones de las artes marciales asiáticas afirman que originariamente el hombre no necesitaba armas materiales, pues le bastaba la energía luminosa que emanaban sus manos, en posturas distintas según diversas configuraciones”. En otra faceta cultural, Giedion (198: 152) tiene en cuenta que “en la India se ha constituido un lenguaje simbólico de gestos, sumamente variado, a partir de las danzas sagradas del siglo V a.C., es decir, relativamente muy tarde. Cada gesto, cada dedo tiene su significado particular”. La cosmética femenina eurasiática, ha sido a veces muy sugestiva en relación al miembro de la mano, tal como ha tenido en cuenta también Grossato, con los vestigios de la costumbre occidental de pintarse las uñas. La mano, no olvidemos, ha sido además un soporte mnemotécnico para el aprendizaje de números, alfabetos y anotación musical; sin olvidar tampoco que es uno de los medios sustitutivos básicos de comunicación de los sordomudos, mano-palabra, bajo un código de posiciones muy precisas. Está relacionada además con poderes sobrenaturales, en ciertas oportunidades con la magia y la brujería. Y, recordemos también, que constituye el estudio en particular de la quiromancia, la cual, a través de las líneas particulares interpretadas como simbólicas de la mano, ejerce una lectura del destino de la vida individual, en una acepción prefijada y mítica. El arte pictórico ofrece una exploración simbólica en torno a los miembros de la mano, que se torna sugestiva cuando ésta es su motivo central de representación, como por ejemplo, las figuras 4, 5 y 6, que atañen a obras, entre otras bajo este mismo tema enfático, del pintor Enrique Grau. Por su parte, Santiago Londoño Vélez y Sylvia Juliana Suárez, plantean un libro titulado, *Manos en el arte colombiano*, editado en el 2003, que, aunque no atañe en su inmensa mayoría a obras cuyo motivo propiamente central son las manos, sino que se selecciona este miembro como un fragmento de las pinturas bajo diferentes tipos de representación no enfocadas en el tema en sí, no obstante, el libro tiene un interés para el buen observador, en torno a los diferentes matices en el tratamiento de la mano, que va desde la época precolombina, pasando por el período colonial, el de la independencia y la república, hasta el siglo XX en el arte colombiano.

the church-Yard -especialmente en su capítulo 12- de Joseph Sheridan Le Fau, así como su relato *La mano fantasma*; *The beast with five fingers* de William F. Harvey; *The hairy hand* de Maurice Sandoz.⁹

Figura 4. Enrique Grau. *La mano siniestra*. 1983, óleo sobre lienzo, 42 x 39 cm.

Figura 5. Enrique Grau. *Mano contra el mal de ojo N° 2*. 1965, óleo sobre lienzo, 36 x 31 cm.

Figura 6. Enrique Grau. *Palabra y 7 variaciones, palabra*. 1971, litografía sobre papel, 53 x 39 cm.

3

Ahora bien, teniendo en cuenta estas referencias y antecedentes, que ayudan a comprender bajo nuevas asociaciones y a contextualizar en un ámbito aún más amplio el caso de *No se culpe a nadie*, se puede observar que, más significativo que el contenido simbólico tradicional y su ruptura con las significaciones que se le han dado en algunas fases históricas a la mano izquierda y derecha, es la manera como funciona la relación del protagonista de Cortázar con su propio cuerpo. Es la relación psíquica del personaje con su corporeidad, la relación cerebro-mano, y no tanto ahora la relación mano-cultura, la que puede ayudar finalmente a desentrañar la complejidad de la concepción metamórfica manifiesta en el relato *No se culpe a nadie*.

Observamos, de hecho, que por la marcada tendencia a escindir el cuerpo en dos dimensiones incompatibles, una parte de sí estimada como verdadero-yo que vela por su propia vida, y el otro miembro corporal, la mano derecha estimada como falso-yo que se metamorfosea y se experimenta como algo ajeno y totalmente extraño que atenta paradójicamente contra la propia existencia, se trata evidentemente de una relación del protagonista con su propio cuerpo, que extralimita completamente los cauces normales en la experimentación física y psíquica de sí.

Nos encontramos, de este modo, con el hecho de que sólo en la psicopatología se pueden hallar casos de este tipo en su concepción y experimentación, ya que esta disciplina de estudio descubre, justamente, funcionamientos de la psiquis y su propia percepción del cuerpo, inusuales para el común de la gente, como se presenta en el protagonista de *No se culpe a nadie*, de Cortázar.

Particularmente, los individuos esquizoides presentan una estructuración mental entre cuyas características figura una acusada tendencia a perder el sentido de la unidad o identidad de sí como un todo físico-psíquico, a través de una escisión en dos o más concepciones del yo, a manera de subsistemas, bajo la característica, igualmente, de la estimación de un verdadero-yo y, por otra parte, de un falso-yo que se estima como ajeno, y que se vuelve cada vez más autónomo, constituyendo la base de una clase de alucinación.

⁹ Llama la atención que en muchas de estas obras, lo que más sugiere de la mano es su poder dual que se polariza ya sea en una absoluta positividad o, en contraste, bajo una valoración negativa.

El psicólogo R. D. Laing (1993: 77) dice, en términos generales para estos casos, que “en vez de que el individuo salga al encuentro del mundo con un yo integral, desconoce una parte de su propio ser”. Y registra, por ejemplo, el caso de una paciente, Julie, en quien

Cada sistema parcial podía percatarse de objetos, pero un sistema no podía percatarse de los procesos que se estaban efectuando en otro sistema separado por división de él; por ejemplo, si al hablarme a mí un sistema estaba “hablando”, no parecía existir dentro de ella una unidad total gracias a la cual “ella” en cuanto persona unificada pudiese darse cuenta de lo que este sistema estaba diciendo o haciendo. (...) Cada sistema parecía tener una frontera propia. Es decir, al darse cuenta que caracterizaba a un sistema, otro sistema había de aparecer como si estuviese fuera de él mismo. Dentro de una unidad total, un aspecto diverso del ser, si es lo suficientemente “distónico” del resto, crea un doloroso conflicto. En ella, sin embargo, no podía surgir un conflicto de esta clase. Solamente “desde fuera” podía uno ver que diferentes sistemas en conflicto de su ser se hallaban activos al mismo tiempo. Cada sistema parcial parecía poseer dentro de sí su propio foco o centro del darse cuenta: poseía sus propios esquemas de memoria limitados y maneras limitadas de estructurar percepciones; (...) su propia tendencia a preservar su autonomía y peligros especiales que amenazaban a su autonomía. Hacía referencia a estos diversos aspectos llamándolos “él”, o “ella”, o se dirigía a ellos llamándolos “tú”. Es decir, en vez de tener un reflexivo darse cuenta de esos aspectos de ella misma, “ella” *percibía* la operación de un sistema parcial como si no fuese de “ella”, sino como si perteneciese al exterior. Entonces caía en alucinación” (Laing, 1993: 193-194).

Dentro de situaciones muy concretas, la división de su ser en piezas parciales, se daba cuando Julie

Daba ella misma una orden y procedía a obedecerla. Hacía esto continuamente, hablando para sí, expresándose en voz alta, o mediante alucinaciones. De tal modo “ella” decía, por ejemplo, “siéntate, ponte de pie”. Y entonces “ella” se sentaba y se ponía de pie; o una voz alucinada, la voz de un sistema parcial, emitía la orden y “ella”, la acción de otro sistema parcial, la obedecía. (...) Existía el mandón perentorio que siempre le estaba dando órdenes. La misma voz perentoria me daba interminables quejas de “esta niña”: “es una niña mala. Esta niña es tiempo perdido. Esta niña es una puta barata. No hará Ud. nada con esta niña...” El “usted” aquí parecía referirse directamente a mí, o a uno de sus sistemas, o yo podía estar encarnando este sistema. (...) Otro ejemplo sencillo y común era el de que “ella” decía algo que “ella” celebraba con risa burlona (incongruencia del pensamiento y el afecto). Supongamos que la declaración emana del sistema A y la risa del sistema B. Entonces A me dice a mí, “ella es una reina”, mientras que B se ríe burlonamente (Laing, 1993: 195).

Escisiones de sí que en otra situación ilustrativa, en este caso en otro paciente de Laing (1993: 114), afloraba especialmente cuando el individuo se situaba frente a un espejo: el paciente creía ver otro ser allí reflejado; en este caso, no reconocía la totalidad de su propio cuerpo, sino que lo estimaba como un ser extraño, un “él” distinto a sí mismo, dispuesto a matarlo. Así que el paciente estaba decidido a meterle un balazo a ese “él”; en realidad, observa Laing, su yo alienado.

El *otro yo*, que pasa a ser un “tú”, un “él”, un “ese” o “esa”, dentro de la misma psiquis de un individuo, y que llega incluso a visualizarse corporalmente como algo externo y ajeno a sí, es la base precisamente de una alucinación. Este tipo de alucinación esquizoide en particular, consiste, justamente, en una percepción de un falso-yo corporal, respondiendo a una tajante división de sí, por medio de la cual el individuo se convierte en otra persona para sí mismo, perdiendo, por ende, la experimentación de su identidad como un todo coherente.¹⁰

La pérdida de la unidad psicofísica del protagonista en *No se culpe a nadie*, su escisión en dos grandes subsistemas se manifiesta, en sus aspectos sintomáticos, en el deterioro del control del sistema cerebral sobre el movimiento de la mano derecha, bajo el esfuerzo de colocarse acertadamente el pulóver, y en la alucinación de índole metamórfica, de ver su mano convertida en una garra monstruosa, estimada

¹⁰ En el relato *Axolotl* de Julio Cortázar, perteneciente también a su colección *Final del juego*, se encuentra igualmente la escisión entre un verdadero y un falso yo; pero, esta vez, no a través de un fragmento corporal, los miembros de la mano derecha e izquierda, como en *No se culpe a nadie*, sino mediante el desdoblamiento de toda la corporeidad: por una parte experimentada como ser humano; y, por la otra, bajo la sensación física de ser un pez. Se trata, en este relato, de un hombre-axolotl con una identidad dicotómica también de tipo esquizoide. Véase al respecto nuestro estudio, Gómez Goyeneche, 2004: 185-211.

como un “él” o “ella” extraña, totalmente ajena y amenazadora que intenta matarlo, bajo una pasmosa autonomía con relación al resto del cuerpo.¹¹

Aunque en el paciente de Laing no se da una alucinación metamórfica de un miembro corporal, sino, nada menos que el no reconocimiento de todo el conjunto corpóreo ante un espejo, existe la misma intencionalidad que en el protagonista de la obra de Cortázar, en cuanto a una auto agresión y búsqueda de eliminación de sí. La contradictoria tendencia se plantea precisamente bajo una radical escisión psicofísica, que se debate, en estos casos, entre una pulsión de vida que tiende a la protección frente a toda amenaza (amenaza que, en estos casos, no proviene de un agente exterior, sino de sí mismo, de las propias fuentes inconscientes) y, simultáneamente, hacia una pulsión de muerte. Afirmación y al mismo tiempo negación de la propia existencia, como una dicotomía más de un yo disgregado, desintegrado en su identidad y precipitado finalmente hacia un estado caótico.

Ese estado caótico que impera bajo las fuertes disyunciones que atentan contra la integridad psíquico somática del yo, está abocado, en sí mismo, hacia la extinción; la cual puede expresar, en estos casos, una necesidad de ir hacia lo informe, hacia la desintegración total de sí, hacia la nada, donde todas las conflictivas contradicciones, los subsistemas psíquicos autónomos, se disuelvan finalmente.

La experiencia metamórfica “parcial” del cuerpo, en el caso de *No se culpe a nadie*, surge así directamente de esta disyuntiva instintiva entre pulsión de vida y de muerte, característica a niveles instrumentales a través del miembro de la mano. En el género humano, cerebro y mano, y solo ellos, construyen o abortan la propia existencia y su dinámica de cultura, incluyendo, justamente, la de las fluctuaciones en la historia de la cultura de la mano. Particularmente en este relato de Cortázar, las pulsiones instintivas de la mano, hacen sacar a flote, al mismo tiempo, lo que la civilización humana ha constituido también como una cultura de la mano. Esa cultura de la mano, que puede ser arrebatada por ella misma, en la intermediación de los laberintos y extravíos de la mente en sus más primarios instintos.

Bibliografía

Apuleyo, Lucio, *El asno de oro*, Madrid: Akal, 1988.

Castillo, Francisca Josefa del, *Afectos espirituales*, Tomo I, Bogotá: Biblioteca popular de cultura colombiana, 1942.

Cortázar, Julio, “No se culpe a nadie”, en: *Final del juego*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

_____ *Rayuela*, Barcelona: Bruguera, 1981.

_____ “Estación de la mano”, en: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II, Madrid: Siglo XXI, 1983.

_____ *62/Modelo para armar*, Barcelona: Edhasa Sudamericana, 1979.

_____ “Cuello de gatito negro”, en: *Octaedro*, Madrid: Alianza, 1979.

¹¹ A menudo en la esquizofrenia, tal como se ha observado en términos generales, “la movilidad del cuerpo parece como si se desprendiera del comportamiento comunicativo conjunto del hombre, y que llevase una vida propia” (Navratil, 1972: 120).

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid: Taurus, 1981.

Filer, Malva E., “La ambivalencia de la mano en la narrativa de Cortázar”, en: Alazraki, Jaime; Ivask, Ivar y Joaquín, Marco (eds.), *Julio Cortázar. La isla final*, Mallorca: Ultramar, 1989.

Gómez Goyeneche, Ma. Antonieta, “Ensoñación y realidad psíquica en *Axolotl* de Julio Cortázar”, en: *Poligramas*, Cali: N° 21, pp.185-211, 2004.

Grossato, Alessandro, *El libro de los símbolos. Metamorfosis de lo humano entre Oriente y Occidente*, Barcelona: Grijalbo, 2000.

Laing, R. D., *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1993.

Londoño Vélez, Santiago y Suárez, Sylvia Juliana, *Manos en el arte colombiano*, Bogotá: Villegas Editores, 2003.

Navratil, Leo, *Esquizofrenia y arte*, Barcelona: Seix Barral, 1972.

Sigfried, Giedion, *El presente eterno. Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid: Alianza, 1981.

Silva Cáceres, Raúl, *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*, Madrid: Lom Ediciones, 1997.

María Antonieta Gómez Goyeneche

Profesora e investigadora de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Estudios de Magister en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana. Doctora en Literatura de la Universidad Javeriana, Bogotá; y, Doctorado *Cum Laude* en Teoría Literaria, de las Artes y Literatura Comparada de la Universidad de Granada-España. Algunas publicaciones: *El idioma de la imaginería novelesca. La lógica estética del género y su devenir en imágenes*. Bogotá: Poesis, 1989. El poder en *Hombres de a caballo* de David Viñas, en: *Poligramas*. Cali: N° 11, Octubre de 1993, pp.65-78. Un caso de transición en la crítica literaria en Colombia: Hernando Valencia Goelkel, en: *Poligramas*. Cali: N° 13, Octubre de 1995, pp. 95-125. La temporalidad en el color y en la orientación espacial en una imagen por metamorfosis de M. C. Escher, en: *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Tomo II. Granada, 2001. Mito, historia y ficción en la antropogénesis del hombre hispanoamericano en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, en: *Poligramas*. Cali: N° 20, Septiembre de 2003, pp.119-158. Ensoñación y realidad psíquica en *Axolotl* de Julio Cortázar, en: *Poligramas*. Cali: N° 21, Junio de 2004, pp.185-211.

Recibido en: 20/08/05

Aprobado en: 08/09/05