

El lector de...
JULIO CORTÁZAR

Alberto Cousté

Esta Edición: Proyecto Espartaco
(<http://www.proyecto Spartaco.com>)

JULIO CORTAZAR

El lector de... Julio Cortázar

© Alberto Cousté, 2001

Diseño de cubierta: Enric Iborra

Fotografías de cubierta e interiores: por cortesía de Mario Muchnik;
excepto páginas 15, 16, 27, 48, 82 y 112: Cordon Press

© Océano Grupo Editorial, S.A., 2001

Milanesat, 21-23 — EDIFICIO OCÉANO

08017 Barcelona (España)

Tel: 93 280 20 20* — Fax: 93 203 17 91

www.oceano.com

*Derechos exclusivos de edición en español
para todos los países del mundo.*

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

ISBN: 84-7556-031-8

Depósito Legal: B-9223-XLIV

Impreso en España — Printed in Spain

00152031

*A la memoria de Julio,
que sigue andando por ahí.*

*A la presencia de María Rosa,
que acompañó e iluminó este libro.*

«Volvé, Cortázar, volvé.

Total, ¿qué te cuesta?»

(De una pintada en los muros de Buenos Aires,
citada por Ariel Dorfman)

CONTENIDO

NOTA PREVIA.....	6
LOS CORTÁZARES DE CORTÁZAR.....	7
EL ESCRITOR.....	7
EL HOMBRE DE ANDAR POR CASA	8
EL HOMBRE PÚBLICO	9
OTRA VARIANTE DE LO MISMO O PARA EMPEZAR A ENTENDERNOS	11
EN EL CAMINO	11
DEL LADO DE ALLÁ.....	12
FINAL DEL JUEGO.....	13
UNA VIDA.....	14
LOS AÑOS ARGENTINOS: INFANCIA Y ADOLESCENCIA.....	16
LOS AÑOS ARGENTINOS: LA PROLONGADA JUVENTUD (1935-1949)	17
LOS AÑOS DE TRANSICIÓN O EL HETEROGÉNEO DECENIO DE LOS CINCUENTA	20
EL TIEMPO CENTAL DE LOS AÑOS SESENTA	22
EL REVOLUCIONARIO CONFLICTIVO.....	24
EL MAESTRO ZEN O DE AQUÍ A LA ETERNIDAD	28
UNA OBRA	31
EXPLORACIONES A TIENTAS O DEL BUCEO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES	32
LA GIMNASIA COMBINATORIA	33
EN TORNO AL ECUADOR.....	36
NADA ES LO QUE PARECE.....	38
LEVITANDO POR AHÍ.....	40
UN TESTIMONIO: PACO PORRÚA O ESA FORMA DE LA ALTERIDAD	42
EL OTRO VIAJERO DE IDA Y VUELTA	42
ASÍ QUE PASEN VEINTE AÑOS.....	43
AHORA Y AQUÍ.....	45
ANTOLOGÍA.....	48
PAMEOS Y MEOPAS	49
CEREMONIAS	57
ALMANAQUES	66
CRONOLOGÍA	82
BIBLIOGRAFÍA	89
OBRAS DE JULIO CORTÁZAR.....	89
OBRAS SOBRE JULIO CORTÁZAR.....	92
APÉNDICE.....	95
A MANERA DE CONCLUSIÓN O PRÓLOGO PARA UN EPÍLOGO O UNA DE TANTAS FORMAS DE RECOMENZAR.....	95
JULIO CORTÁZAR: LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA.....	96
ÁLBUM FOTOGRÁFICO	99

NOTA PREVIA

El frequentador de esta colección va a encontrar que el autor de las páginas que siguen se salta unas cuantas normas de las habituales en un texto al que se presupone divulgativo, explícito y —por qué no decirlo— didáctico. La razón principal de esa anomalía es la persona y la obra de Julio Cortázar, que no admiten (ni la una ni la otra) aproximaciones tradicionales en ninguno de los sentidos posibles, y a las que cualquier embalaje convencional desvirtuarían.

Por ello, en el extenso y central capítulo *Una vida* se encontrarán reflexiones que tienen que ver con los hitos creativos de la trayectoria cortazariana y, en cambio, en el apartado *Una obra* aparecen no pocas acotaciones biográficas. Para el análisis más sesudo y/o crítico y/o especializado de los textos, se recomienda frecuentar la nutrida bibliografía que se adjunta, entre la cual sobresalen maestros consumados en la lectura y comentario de Cortázar, como es el caso de Saúl Yurkievich o Jaime Alazraki, a los que sería ocioso repetir o plagiar.

Otra causa que determinó el tratamiento dado a este libro es que el autor conoció personalmente al Autor, y ese inolvidable detalle lo aleja fatalmente de toda concepción pedagógica y/o académica en la manera de aproximarse. Por otra parte, una de las principales visiones o guiños sobreentendidos que nos dejó Cortázar alude precisamente a la relación del lector con los textos que se le proponen: él no quería aprendices devotos o pasivos, sino «lectores cómplices».

Así que, a arremangarse.

A.C. Barcelona, 2000/2001

LOS CORTÁZARES DE CORTÁZAR

«Ojos abiertos no son todo vigilia ni toda la vigilia»

MACEDONIO FERNÁNDEZ

La singularidad de Julio Cortázar salta a la vista en cualquiera de sus páginas elegida al azar, pero también en las entrevistas o en las declaraciones que formuló, en sus cartas, y —no en menor medida— en las fotos que nos han quedado de las diversas etapas de su vida.

¿Quién era en realidad este hombre que no se parecía a nadie, tímido y polémico, infantil o con aspecto de guerrillero jubilado, vanguardista al extremo o autor de impecables cuentos de estructura clásica, solitario y enamorado, pudoroso o exhibido hasta los huesos, según el texto o la oportunidad?

Este libro, desde luego, no intentará una respuesta sino un acercamiento, inevitable y —a la vez— deliberadamente oblicuo, a su fecunda pluralidad. Y no lo hará, no sólo porque ello es esencialmente imposible sino porque cualquier proyecto de hipótesis totalizadora sería una traición al hombre del que trata y, por añadidura, al lector que se asome a estas páginas con la intención de conocerlo.

Porque Cortázar sabía pocas cosas —no en vano eludía discutir, e incluso afirmaba haber perdido todas las discusiones en las que a su pesar se enredó—, si por saber se entiende lo que comúnmente se entiende: una seguridad o certidumbre, alguna forma de indomable y orgullosa certeza. Más dolorosa y angustiadamente, con mayor ternura y candidez, más cerca del estupor que de las sosegantes convicciones, Cortázar navegó sin pausas por el río sin fin de las preguntas: esa aventura que elude la definición y sobre todo las respuestas, porque carece de toda expectativa o esperanza que no consista precisamente en navegar.

El escritor

El primer ejemplo que corresponde traer aquí de esa perpetuamente abierta y receptiva naturaleza cortazariana es, desde luego, el que toma como referente su obra, una de las más inclasificables y en continuo estado de reinterpretación de la literatura en lengua castellana.

A diferencia de lo que es habitual en los grandes autores que podríamos llamar «monolíticos» —como es el caso de Carlos Fuentes, Miguel Delibes, Camilo José Cela o Gabriel García Márquez—,

que construyen su obra en una sola dirección (Delibes, García Márquez) o con específicas salidas del camino (Cela, Fuentes), que son otras tantas aperturas lúcidas para consumir la complejidad del diseño, pero también a distancia de esos otros espléndidos sembradores de señales (Juan Rulfo, Rafael Sánchez Ferlosio) que eligen la publicación esporádica y la acumulación de originales destinados al silencio, Cortázar sigue un camino personal donde el acento está puesto menos en la obra que en *una sospecha de lo que en definitiva pudiera ser o significar el arbitrario y prescindible acto de escribir*.

Mientras esa intuición no tiene confirmaciones evidentes, prefiere el anonimato o las apariciones esporádicas, pero no deja de producir y publicar a partir del momento en que comprende que la sospecha lo merece. Se morirá sin certidumbre alguna pero con la convicción de una evidencia: *debe escribir, porque algo escribe en él*.

Así, no es casual que su primer libro (los poemas de *Presencia*, 1938) aparezca bajo el cauteloso seudónimo «Julio Denis», ni que el segundo (el poema dramático *Los reyes*), ya con su nombre, demore más de una década en ser editado, ni mucho menos que el tercero (los cuentos que integran *Bestiario*, 1951) coincida con el inicio de su exilio y de una lenta y exigua popularidad boca a boca que comenzará a tramarse a sus espaldas, como autor de culto de una minoría de iniciados. Todavía necesitará el paso de casi otro decenio, un segundo libro de relatos (*Las armas secretas*, 1959) —no sólo de tan impecable factura como el anterior, sino con la confirmación de un estilo y una temática que no se parece a la de nadie ni proviene de ninguna escuela o fuente reconocible—, una primera novela (*Los premios*, 1960), y el descubrimiento de un universo inédito, poblado de cronopios, famas y esperanzas, cuya metáfora lo distancia para siempre de todo riesgo de solemnidad, para convencerse con humilde estupor de la naturaleza que lo habita.

De esa convicción —no seguridad: Cortázar nunca estuvo seguro de nada, y en eso reside su peculiar grandeza— brotará el aliento para atreverse a concebir el magmático tejido de *Rayuela*, el libro múltiple y abierto que temblaba en él desde el principio, y que la ambigua sospecha que lo alimenta consigue finalmente organizar.

Poco después de llevar a cabo esta interminable obra maestra, Cortázar cumplió los cincuenta años de edad. En los casi veinte que le quedaban todavía por vivir no hizo el menor intento de sacar provecho de ella: de reiterarla (o incluso, hasta disculpablemente, parodiarla) en ninguno de sus libros posteriores, que siguieron siendo otras tantas tentativas de revelar lo inefable, de comunicar sin premeditación y sin reservas lo que en él hablaba, sin un discurso previo que lo justificase y en ocasiones hasta contra sí mismo.

Los cronopios no eligen serlo y la realidad se resiste a las definiciones. Acaso Cortázar sólo supo de verdad estas dos cosas, pero ellas le bastaron para construir un laberinto donde los héroes pueden ser villanos y la belleza abrirse paso en un rostro marchito, donde las leyes son las excepciones y por el que el lector se desplaza estremecido, dudando en cada esquina y pasadizo como le ocurre en las calles y alojamientos que descubre en la vida: ese viaje acaso sin sentido que dura lo que dura, y transcurre por rutas no planificables, entre el temible espanto y la imprevisible maravilla.

El hombre de andar por casa

Cercano a los dos metros de talla (1,93 «exactos», como le gustaba precisar cuando se mencionaba su desmañada estatura), que parecían más hace medio siglo, cuando la norma era muy

inferior a la actual; con un aspecto de pivote de baloncesto fuera de sitio en cualquier tertulia de intelectuales o afines, de adolescente desgarrado en fase de crecimiento, cuyas incómodas rodillas asomaban por todas partes en cuanto se sentaba; con una mirada errática y anhelante que parecía siempre a la espera de que entrase alguien o de que se abriese una ventana, y unos dientecillos escasos de presencia para una cara grande, rematada por un par de orejas que lo hermanaban a Franz Kafka, ni siquiera cuando se dejó la barba para fingir un aire de respetabilidad o madurez un poco acorde con los ya muchos años que tenía, Julio Cortázar consiguió eludir la evidencia que lo delataba al primer golpe de vista: el cronopio alternativo saltaba a la superficie en los inderrotables ojos lacios que le bailaban en las cuencas, en las enormes manos que intranquilizaban a los objetos, en el rotacismo del habla que arrastraba de un problema infantil con el frenillo de la lengua, y que los despistados confundían con señas de afrancesamiento.

Ese aspecto físico por lo menos extraño, para decir poco, esa cabeza que sobresalía obstinada por encima de todos los asistentes a cualquier fiesta, estreno o coloquio en el que participara, no colaboraban precisamente a hacerlo invisible, característica que —por la mezcla difícil de sobrellevar de introvertido y observador incansable que era— le hubiera venido como anillo al dedo.

A diferencia de otros seres que consiguen establecer en ellos o en sus vidas compartimientos estancos (por lo general en beneficio de sí mismos y de los sufridores de su entorno, que no tienen por qué padecer otros aspectos mientras se toman a nuestro lado una cerveza), Cortázar era una continuidad que giraba en torno a un deslumbramiento central: le parecía rarísimo ser o creer ser él, y que todos los demás nos creyésemos lo mismo de cada uno de nosotros, sin estar por ello permanentemente boquiabiertos.

Acaso por esa continuidad de imprevisibles aristas emergentes o en suspenso (según el momento o el estímulo), la reciente publicación de su correspondencia ha despertado numerosos asombros, como ya los había producido entre exégetas y especialistas diversas zonas de su obra o de la cronología, tanto de sus publicaciones como de su vida pública y privada (¿por qué en ese momento?, ¿por qué antes *de* o después *de*?). La falta de comprensión de la unidad magmática y polifacética de ese escritor-amante-revolucionario-paralógico-absorto-amigo que fue Cortázar, ha puesto en circulación numerosos equívocos que duran todavía.

El hombre público

La mejor prueba de ese desconocimiento y de la incomodidad que despertaba se patentiza en las confusas declaraciones o en los arbitrarios juicios que su compromiso político mereció, no sólo desde la previsible óptica reaccionaria sino desde el seno de los propios procesos de izquierdas que defendió. «Poco lúcido» —en el mejor de los casos— para los primeros o de una «praxis indefinida e ineficaz como militante», para algunos de los segundos, la opinión pública sobre lo que Cortázar entendía por socialismo y revolución no hizo más que empeorar con el paso del tiempo.

Su primera visita a Cuba, en 1962, le produjo un sacudón que convulsionó todas las sospechas éticas y estéticas que habían cimentado hasta entonces su vida (si puede hablarse de cimientos en un hombre abierto en todas direcciones); la segunda —tres años más tarde y nimbado ya su nombre por la publicación de *Rayuela*— le permitió intimar con la revolución en todos sus aspectos, pero también corroborar matices que ratificaban su intuición central: nada se produce ni ocurre en línea recta, hasta

en el más fulgurante *satori* o paradigmática revelación hay zonas de sombra que alertan sobre el convincente deslumbramiento de la luz; las obras humanas —individuales o colectivas— están sujetas a arbitrios que desconocemos, a futuros que alteran el presente o no toman en cuenta la voluntad o los deseos de sus protagonistas.

En una carta a Roberto Fernández Retamar, escrita desde su casa de Saignon con fecha 10 de mayo de 1967 (cuya lectura recomiendo como esencial a todos los interesados en este aspecto), Cortázar pone de una manera que me parece definitiva los puntos sobre las íes: no renuncia ni renunciará jamás a su apoyo a todos los que luchan por suprimir la explotación del hombre por el hombre, ni por conseguir un mundo donde desaparezcan los privilegiados y las torres de marfil, pero tampoco abdicará de la literatura fantástica en beneficio del panfleto, ni dejará de ser un cronopio para convertirse en un ideólogo.

En los poco más de quince años que separan esa carta de su muerte, no intentará justificarse ni agregar más detalles a esa dolorosa lucidez, que lo puso en el punto de mira de tirios y troyanos. Su trabajo en el Tribunal Russell, su actividad contra la dictadura de Pinochet, su sistemática denuncia de la situación argentina en los setenta, sus viajes a Nicaragua y su alborozado apoyo al sandinismo hablarán por él. Pero también su obra, que no descarta el desafío extremo de *62. Modelo para armar*, ni las inquietantes propuestas lúdicas de *Octaedro o Alguien que anda por ahí* ni las confidencias de la incertidumbre cronópica que sigue viva y acezante en las páginas de *Un tal Lucas*.

No servirá de nada, porque los troyanos menearán desaprobadoramente la *cabeza*, mientras los tirios le propinarán palmadas en el hombro para que se ponga serio de una vez, y adopte el ortodoxo camino de la impecable línea recta.

El alud de necrológicas mediocres, por no decir elusivas y cobardes, que se desplomó sobre su muerte —con memorables excepciones, como la esperable de Juan Gelman y la inesperada de Borges—, fueron el prólogo a lo que previsiblemente ocurrió: el envío de Cortázar al purgatorio donde se deja en penitencia a los incómodos, y se multiplican los juicios del estilo «sí pero no», en los que se salva una parte para disimular que se condena al resto.

Los jóvenes —una vez más, como ya ocurriera con *Rayuela*— parecen estar redescubriendo en estos tiempos de pasaje de siglo las señales que el cronopio dejó por el camino. Para ellos, en todo caso, merece la pena que los viejos sigamos hablando del asunto.

OTRA VARIANTE DE LO MISMO O PARA EMPEZAR A ENTENDERNOS

«*La carne es triste y ya he leído todos los libros*»

STÉPHANE MALLARMÉ

Una veintena de libros, publicados en algo más de treinta años, son la estela visible y perdurable del paso de Cortázar por la literatura. Después de él, el castellano ha perdido las últimas amarras que lo mantenían lastrado a la retórica del siglo XIX; a una pomposidad frondosa y huera, con la que pretendía ocultar la carcoma que venía fosilizándolo desde los luminosos tiempos en los que el todavía insuperable Francisco de Quevedo lo declaró mayor de edad.

Cortázar, como ningún otro escritor contemporáneo, hizo de nuestra lengua un medio de transporte; una bicicleta para explorar el pensamiento sin contaminar el paisaje, un vehículo libre y orondo que puede llegar a cualquier parte —incluido el vértigo— si su conductor entiende que la única regla del juego es que no hay regla para que pueda seguir habiendo juego, que está prohibido prohibir, que la enemiga insistente de la literatura y de la vida es la solemnidad.

Porque Julio Cortázar vivió como escribió: asombrado. Sin proponérselo (ya que abominaba de todo magisterio) nos hizo desconfiar de las definiciones, nos enseñó que la realidad es una trama múltiple, inapresable, fascinante, entrañable por su intimidad y sin embargo remota.

Y, acaso en primer lugar, nos regaló el gesto cómplice y familiar que a él más le hubiera gustado que le reconociéramos: nos abrió la puerta para ir a jugar.

En el camino

Un tópico de la crítica ha presentado siempre a Cortázar como escritor tardío; más preciso sería, en cambio, considerarlo un publicador extremadamente sobrio: a los nueve años había escrito ya una novela, pero esperaría hasta el filo de la cuarentena para publicar su primera colección de relatos (*Bestiario*), después de haberlo leído casi todo y de haber consolidado los cimientos (no el edificio: no escribirá jamás desde una ciudadela ni desde la seguridad de una propuesta) de una poética personal, que le daba permiso ante sí mismo para justificar la legitimidad de una convocatoria a presunibles lectores, que está (o debería estar) implícita en toda aventura de edición.

Ese libro inicial e iniciático de la «manera» cortazariana de concebir la literatura —que en estos días o meses que vivimos cumplirá medio siglo— había sido precedido por dos escaramuzas o bocetos que el sigiloso tanteador de las excepciones (que no confirman las reglas) se había permitido previamente. Bien es cierto que con todos los pudores del caso y como señales imparables e incontroladas del terremoto que le habitaba, todavía en situación de pronóstico geológico y sin comparación posible con el estado de seísmo perpetuo y estupefacto en el que viviría en adelante.

Estos dos antecedentes fueron un librito de poemas, de impecable rigor formal pero todavía escrito por el fantasma de su maestro Mallarmé más que por él, y una curiosa interpretación del mito de Teseo y el Minotauro que le sobrevino durante un viaje en «colectivo» (los microbuses de Buenos Aires), en la que se intercambiaban los papeles y el monstruo devorador era en realidad el poeta de la historia, mientras el héroe quedaba reducido a una especie de sicario de los santos patronos de turno del orden y el poder.

Ahí sí que ya estaba el embrión del todavía nonato cronopio que daría vuelta como un guante los usos y costumbres de la literatura en lengua castellana. Lo cual resulta fácil de afirmar ahora que lo afirmo, aunque por entonces nadie —comenzando, desde luego, por él mismo— se la veía venir.

Del lado de allá

En el capítulo específicamente biográfico de este libro (*Una vida*) se darán detalles del proceso que llevó de vuelta al argentino esencial que era Cortázar (aunque *Rayuela* fue escrita *aquí*, en sus páginas París es *allá*) a la Europa que le había visto nacer por casualidad y que le vio morir por elección, así como en el capítulo siguiente se analizará con mayor detenimiento el desarrollo de su obra. Pero en este repaso previo a la cronología de su vida y a la mirada sobre sus textos, interesa marcar los puntos cardinales de una y otros, para tener una aproximación general y deliberadamente asistemática al protagonista de estas páginas.

Dos cosas (que en realidad son una o probablemente sean muchas más que dos) resultan centrales en esa partición irreversible que significó el exilio, como un *pre y post* cortazariano, que fue madurando con la lentitud absorta que lo caracterizaba, en los años cincuenta, e hizo eclosión y se asentó para el resto de su tiempo en el decenio posterior.

Una tiene que ver con los relatos de *Las armas secretas*, la novela *Los premios* y la inclasificable heterodoxia de *Historias de cronopios y de famas*, trilogía formalmente extrema en cada uno de sus componentes que lo precipitará a la concepción cenital de *Rayuela*, y con la telaraña abierta en todas direcciones que desde ese cenit se proyectará hacia adelante (pero también hacia atrás) en la totalidad de su escritura, cualquiera sea el orden en el que se la lea.

La otra (o la misma, manifestada de otro modo) alude a la conversión del liberal progresista y enemigo del peronismo que se fue de Buenos Aires, en el activista comprometido con la revolución cubana, miembro del Tribunal Russell y militante de izquierdas, que nació en el exilio y le acompañaría hasta la tumba. En la ya mencionada carta dirigida a Roberto Fernández Retamar y reproducida después en diversos sitios, Cortázar hace un lúcido intento de autoexplicación, del que sólo citaré un párrafo: «De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad».

Ese hombre nunca dejó de ser el otro (el que se sorprendía a sí mismo al descubrir en forma reiterada que su más frecuente ocupación no era escribir, ni leer, ni pensar sino «estar papando moscas», ese estado absorto y atento al mismo tiempo en el que le ocurrían sus fugaces contactos con el descampado inefable de lo real), pero ese otro había incorporado al recién venido con la certeza de que siempre había estado en él, y de que ambos debían permanecer alertas para lo imprevisible-inevitable: hacer lugar a un tercer o a un vigésimocuarto Cortázar que un día cualquiera se instalaría entre ellos, brotado sin pedir permiso del fondo de unas armas secretas o de una inesperada continuidad de los parques.

Final del juego

Viudo de su última y joven mujer (la «osita» Carol Dunlop, muerta en noviembre de 1982, a los 36 años), Cortázar la sobrevivió poco más de un año, hasta el mediodía del 12 de febrero de 1984, en que un infarto puso fin a la leucemia que venía arrastrando —con una privacidad que ni siquiera permitía intuirlo en la ternura de sus cartas íntimas— desde comienzos de esa década. Numerosos viajes (Nicaragua, Buenos Aires, Barcelona...), incesante escritura e irrenunciable vida pública caracterizaron ese último período, como si la muerte no estuviese a la vuelta de la esquina o no correspondiese nombrarla. La imprescindible Aurora Bernárdez (su primera esposa, su amiga de siempre, su albacea...) lo acompañó hasta el último momento, y nos dejó dicho que no sufrió y que murió de repente.

La mañana era soleada pero muy fría cuando el paulatinamente acrecentado cortejo que lo acompañaba entró por el boulevard Edgar Quinet, atravesando la puerta principal del cementerio de Montparnasse hasta la tumba de su amada Carol, junto a la que fue enterrado. No hubo homenajes, ni afortunadamente discursos, ni siquiera «sentidas palabras»; sus amigos se reunieron ese mismo mediodía y decidieron pedir a Jean-Louis Barrault su sala del Bon Point, para recordarlo con una fiesta, con abundancia de las músicas que él amaba. «Conducta en los velorios», se llama un texto paródicamente pedagógico de las *Historias de cronopios*: el cronopio crónico que protagonizaba el de ese día, hubiese aplaudido la variante.

UNA VIDA

*«De dos peligros debe cuidarse el hombre nuevo:
de la derecha cuando es diestra
de la izquierda cuando es siniestra»*

MARIO TREJO

*«Sin jactancias puedo decir
que la vida es lo mejor que conozco»*

FRANCISCO URONDO

Desde la ciudad no elegida por nadie en la que le tocó nacer, la trayectoria vital de Cortázar (lo que ahora sólo podemos llamar *su biografía*) parece determinada por dos claras constantes que nunca le abandonarían: la vocación por el exilio (interior o geográfico, según las épocas) y el azar.

Su padre era un técnico que ejercía un impreciso oficio en el ámbito de las ciencias económicas, y descendía de un vasco que había quedado anclado en la remota provincia argentina de Salta hacia finales del proceso de la emancipación sudamericana, cuando la guerrilla de Martín Güemes arrinconó a los últimos soldados españoles en las inhóspitas salinas y quebradas del Alto Perú. Poco más se sabe de este progenitor esquivo —que pronto abandonó drásticamente a su mujer y a sus hijos, a comienzos de los años veinte, cortando todo contacto con ellos— y el propio Cortázar contó que se enteró de su muerte muchos años después de que ésta ocurriera, por un trámite notarial relacionado con una parva herencia de la que ni siquiera se benefició.

Diametralmente distinta, por lo que hace a la biografía y a la afectividad del escritor, es la imagen de su madre, Herminia Descotte (1898-1993), no sólo por el relevante papel que mantuvo en toda su vida (le sobrevivió casi una década) sino por la singular persona que fue: un ejemplo de los inconvenientes que la condición femenina arrastraba en los tiempos no tan lejanos en los que le tocó comenzar a vivir. Descendiente de franceses y alemanes, e hija en concreto de una pareja de intelectuales empujada al exilio, fue una niña culta y vivaz que leía incansablemente y dominaba tres lenguas desde la infancia, a la que sin embargo casaron cuando contaba apenas quince años, en una de esas transferencias típicas de la época en las que la mujer pasaba sin alternativas del dominio del padre a la posesión del marido, y del papel de hija al de esposa y reproductora, sin espacio para sí misma ni matiz alguno de elección.

Así las cosas, y con Herminia ya embarazada del que sería su primogénito —sólo dieciséis años lo separaban de él, lo que sumado al abandono paterno y a las afinidades culturales explica la relación casi fraternal y cómplice que se estableció entre ambos durante toda la vida—, el matrimonio se afincó por un período que se suponía corto en Bélgica, a comienzos de 1914, porque él había obtenido un

ventajoso contrato temporal, como contable o algo parecido, (no tenía ningún rango diplomático), en las dependencias de la embajada argentina en Bruselas.

La identidad del doble

En el propicio año de 1896 en el que Jarry conmovía a París con el estreno de *Ubú rey* nacía en Marsella Antonin Artaud, cuyo primer ataque de demencia (o lo que fuera el verdadero nombre con el que llamamos a estas cosas) le sobrevino en los muelles de su ciudad portuaria en 1914, al mismo tiempo que Cortázar nacía en la no muy lejana Bruselas, y la guerra se expandía por Europa como una locura a la que en cambio nunca damos su verdadero nombre. Supuestamente agredido por un fantasmal asesino no identificado, Artaud padeció entonces la primera de sus internaciones clínicas, a las que seguirían otras en París, durante el período de su polémica vida pública, antes del rosario final que le llevaría a compartir el ritual iniciático del peyote con los indios tarahumaras de México, a ser convocado por el espectro de san Brandan en Irlanda (y agredido por ello a su regreso a Le Havre), y a recorrer una serie de hospicios entre los que sobresalen sus estancias en Rodez, el manicomio que dio nombre a su correspondencia. En el último de ellos, en Ivry-sur-Seine, fue encontrado muerto la madrugada del 4 de marzo de 1948: vestido, al pie de la cama que no había desordenado para dormir, y con un zapato en la mano. Al otro lado del mundo, en una revista literaria porteña, Cortázar publicó entonces una necrológica única y premonitoria, en la que dedicaba al desaparecido las reflexiones que la cultura internacional demoraría más de una década en comenzar a hacer.

No es este el sirio ni el espacio para detenerse en la solitaria enormidad de la ética y la poética de Artaud, pero sí para señalar algunas claves de la identificación que Cortázar sintió perpetuamente con él. La primera es la reflexión sobre el doble, ese otro uno que nos habita y perseguimos en vano a lo largo de nuestra vida, aunque no consigamos tener nunca sino sospechas y fugacidades de su ser; la segunda fue la certidumbre de que Artaud había sido la víctima del acceso a esa zona secreta que él perseguía en su propia obra (el testamento artaudiano que es el texto, grabado a voz aullada, de *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, era un referente de cabecera al que Cortázar volvía una y otra vez); la tercera (pero no la última, porque no hay punto final en esta travesía) es la recuperación que el tardío revolucionario que volvió de Cuba a París a comienzos de los sesenta, hizo del precursor que —en ese aspecto— nadie había reconocido como tal: «Defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre —había escrito Artaud, precisamente en el prefacio de *El teatro y su doble*— no me parece tan urgente como extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre».

Dos meses justos antes del nacimiento de Cortázar —que fue inscrito en el registro civil como Julio Florencio, segundo nombre que sólo utilizaría para firmar alguna carta abierta relacionada con sus juveniles actividades docentes— se produjo el asesinato en Sarajevo del heredero del imperio austrohúngaro, Francisco Fernando, que desencadenaría la primera guerra mundial, y cuando el escritor vino finalmente al mundo, al atardecer del 26 de agosto de 1914, hacía tres semanas que el ejército alemán había comenzado la ocupación del territorio belga y el conflicto empezaba a extenderse ya por toda Europa.

Impedido de regresar a su país de origen, y cuando Herminia estaba ya en estado de preñez de la que sería su segunda y última experiencia maternal —la única hermana de Cortázar, Ofelia (1915-2000)—, el matrimonio buscó refugio en Zurich, donde permaneció casi un año, y acabó recalando en Barcelona, hasta que el fin de las hostilidades y el restablecimiento de la normalidad en las comunicaciones, por entonces sólo marítimas, le permitió embarcar de regreso a Argentina, en 1918.

De sus casi dos años transcurridos en la capital catalana, a Cortázar le quedaron los recuerdos de unos azulejos prodigiosos que asociaba a los perdidos juegos al aire libre de su primera infancia. Tardó en recuperarlos y ponerles nombre hasta su definitivo exilio europeo, durante una estancia barcelonesa, realizada varios decenios más tarde: se trataba de las por entonces recién inauguradas

mayólicas de Antonio Gaudí, a la entrada del Parque Guell, en cuya vecindad había residido con sus padres y su hermana.

Los años argentinos: infancia y adolescencia

Hasta 1932, la reducida familia que había vuelto del involuntario exilio europeo —pronto limitada todavía más en su número de integrantes, ya que desde un año después del regreso, la brusca estampida del padre con rumbo desconocido la dejó convertida en un desamparado triángulo, formado sólo por la veinteañera Herminia y sus dos pequeños hijos— residirá en Bánfield, una población adscripta por esa época al llamado «segundo cinturón urbano de Buenos Aires», y que hoy ha sido absorbida por la gigantesca megalópolis sin solución de continuidad, que sigue llevando pese a todo ese nombre cada vez más indefinido, y donde se concentran unos diez millones de habitantes, la tercera parte de la población del extenso país argentino.

En aquellos años, y hasta mediados de siglo todavía, el Riachuelo, en cuya margen izquierda se levanta el personalísimo y hoy turístico barrio de la Boca, era la frontera sur de la capital, tras la que se extendían las aglomeraciones proletarias e industriales de Avellaneda y Lanús, el polo opuesto del Barrio Norte y sus aledaños extracapitalinos, desde La Recoleta y Palermo hasta Olivos y San Isidro, donde proliferaban las mansiones y las «casas-quinta» (villas rodeadas de jardines y parques) de la adinerada aristocracia porteña.

Pero más allá de la zona milonguera y prostibularia que comenzaba en Barracas y poseía su eje mítico en los antros de cuchilleros y *cafishos* (macarras) de la Isla Maciel, el sur también tenía una franja de poblaciones que envidiaban e imitaban dentro de lo posible al norte de los señoritos, pobladas por una clase media de profesionales en su mayor parte extranjeros (ingenieros y técnicos ingleses y franceses —los emigrantes de lujo, mientras españoles e italianos convivían mayoritariamente con los nativos de los barrios bajos—, contratados para las obras del interminable puerto o los tendidos del ferrocarril, propiedad privada de los británicos), que empezaba precisamente en Bánfield y se prolongaba hasta el mítico pueblo de Adrogué, mencionado y vivido esporádicamente por Jorge Luis Borges, donde el autor de *El aleph* ubicó buena parte de la geografía de sus sueños.

Los Cortázar se instalaron en la céntrica y ancha (aunque de una sola acera: la otra era la alambrada que la separaba de las vías del tren) calle de Leandro N. Alem, a dos manzanas de la estación y a escasos metros de la tradicional cafetería y restaurante *La Guillermina*, cuyos helados caseros consumía Julio en los bochornosos veranos de su infancia, y recordaba todavía con deleite (parangonándolos con los mejores de Italia) medio siglo después.

En Bánfield, en las cortas y recias tardes del invierno austral, cuando regresaba de la escuela por las mal iluminadas callejuelas empedradas, con un remoto y mortecino farol en cada esquina, tuvo entre sus discípulos las primeras intuiciones sobre juegos que esquivaban el sometimiento a las reglas y sobre la esencial irrealidad de lo real («me parecía como hablar en otro idioma, y que de repente se me quedasen mirando»); entendió además que era un solitario y «en cierta medida, el habitante de un reino que no podía compartir».

En Bánfield leyó también con azorado deleite (en las meritorias traducciones de Blanco Belmonte, que superaría luego con largueza en las suyas) los cuentos y poemas de su maestro Edgar Allan Poe o los títulos de Jules Verne que a nadie interesaban (no *Miguel Strogoff* o *Veinte mil leguas*

de viaje submarino sino, por ejemplo, *La extraordinaria aventura de la misión Barsac*) y escribió su primer texto largo («algo así como una novela, lacrimosa y sentimentaloides») que desencadenó el único conflicto afectivo que recordaba con su madre: cuando Herminia le preguntó sin vacilar «de dónde la había copiado», un estupefacto Julio aprendió de golpe y porrazo que el amor podía incluir también las dudas, la desconfianza en el otro, y una cierta forma de traición a las expectativas depositadas en su inefable certeza.

En ese suburbio de clase media padeció asimismo las primeras de las diversas enfermedades — en casi todos los casos sistémicas y más o menos prolongadas, además de fracturas accidentales— que le afectarían en forma recurrente a lo largo de su vida: un período de trastornos asmáticos y un *surmenage* (los médicos argentinos, con sus pacientes del proletariado para arriba, solían diagnosticar en francés) que le sobrevino cuando contaba nueve años, y a causa del cual intentaron en vano apartarlo del exceso de lecturas y desviarlo hacia algún tipo de actividad física.

Lo único que consiguieron, ya que el fútbol y otras prácticas semejantes le estaban vedadas por naturaleza, fue que aprendiese a andar en bicicleta y que descubriera —como oyente y espectador absorto, cosas ambas no intelectuales y que convenían a su precaria salud— las que serían dos de sus pasiones más reiteradas y perdurables: la música (concentrada, andando el tiempo, más que nada en el jazz) y esa mezcla para él fascinante de ballet y tragedia clásica que le parecía, y le siguió pareciendo siempre, el boxeo.

Unos años más tarde, concluido el bachillerato, no le quedó más remedio que afrontar la docencia, pese a que su timidez y, por otro lado, su discrepancia con la forma y el fondo de los programas y asignaturas de la educación oficial, no parecían dotarlo especialmente para ejercer el magisterio.

Pero era demasiado pobre para costearse el ingreso y la dedicación a la disciplina universitaria —hubiese elegido, recordaba hablando del tema, cursar la carrera de Filosofía y Letras— y encima era también «el único varón de la casa», en unos tiempos en los que ni siquiera una mujer culta como su madre podía optar a otra cosa que a empleillos mal pagados, muy por debajo de los que hubiese conseguido en su lugar un hombre de conocimientos similares (incluso las primeras traducciones que Julio consiguió que le fueran encargadas las hacía en realidad Herminia, pero debía firmarlas inevitablemente su hijo para poder cobrarlas a un precio razonable: como un trabajo y no meramente como «el pasatiempo de una señora en sus ratos de ocio»).

Esta carga familiar —que él nunca consideró como tal sino como su deber, hasta el punto de convertirse en una de sus principales preocupaciones afectivas— le acompañó en forma permanente e hizo en especial difícil su acceso al bienestar o, al menos, a la tranquilidad económica, incluso cuando ya era un escritor conocido, pero en particular en los precarios años de su edad temprana. Su hermana —que casó pero enviudó casi enseguida, cuando contaba sólo veintiséis años, y volvió luego de ello para siempre al lado de la madre— completaba ese complicado cuadro doméstico, en el que uno solo de los participantes de la minifamilia debía sacar adelante a los tres adultos que la integraban.

Los años argentinos: la prolongada juventud (1935-1949)

A pesar de que en sus tímidamente apasionadas cartas, casi todas del primer lustro de los cuarenta, a su «más que amiga» Mercedes Arias —una profesora de inglés con la que coincidió

físicamente una temporada, en sus desplazamientos por la monótona llanura bonaerense—, Cortázar insiste en fijar el fin de su juventud en 1939, cuando cumple su flamante cuarto de siglo y el apogeo de los fascismos, junto al comienzo de la segunda guerra mundial, son capaces de decepcionar a cualquiera, los hechos lo desmienten de manera apabullante hasta por lo menos un decenio más tarde de la hecatombe europea, cuando el exilio provisional se le torne definitivo y la paulatina asunción de su destino lo convierta —dentro de lo que cabe, tratándose de él— en lo más parecido a un adulto.

El Cortázar de los quince años que van entre sus primeros trabajos docentes —ejercidos contra natura y, como se ha señalado, por la forzosa responsabilidad de mantener a su familia—y los balbuceos de su progresivo asentamiento en París, es más que nada un empecinado adolescente, emotivamente desorientado e intelectualmente indeciso, cuyo descomunal talento, necesidad amorosa y torrencial cultura de autodidacta voraz, no encuentran contexto, ni respuesta adecuada, ni ambiente propicio para manifestarse en toda su intensidad, ni para convertirse en un hombre «hecho y derecho», con un proyecto más o menos definido y una mínima seguridad en su destino como escritor, amante, profesional o teórico de algo que no sea la mera y absorta expectativa de estar vivo (sería redundante traer aquí la cantidad de ejemplos que podrían citarse en ese sentido: los interesados harían bien en sumergirse en los tres volúmenes de sus *Cartas*, trabajosa y amorosamente editadas hace poco por Aurora Bernárdez).

Sus intuiciones estéticas —desde la defensa que hace de la grandeza de un todavía cuestionado Neruda al descubrimiento argumentado de la singularidad de Antonin Artaud dentro de la corriente surrealista, pasando por sus juicios impecablemente lúcidos sobre sus contemporáneos argentinos, que el tiempo confirmará sin excepciones—, sus sucesivas mudanzas erráticas por un laberinto laboral que detesta, sus enamoramientos a menudo platónicos (o, en el mejor de los casos, concretos pero breves y hasta incómodos para él) de mujeres perpetuamente en fuga, su inédita evolución intelectual presidida por la fulgurante intuición de «otra cosa» (ni realista ni abstracta, ni atea ni religiosa, ni conservadora ni peronista), le sitúan al margen de todo proyecto colectivo, de todo grupo organizado, de toda ideología o convicción compartible. Le condenan, sin alternativa posible, al ejercicio de una adolescencia genial pero al mismo tiempo de pronóstico indeterminado; a una dura y, a veces a su pesar, inmodificable soledad.

Ese es el Cortázar desconcertado por estar a cargo de asignaturas tan imprevisibles e inexistentes como Instrucción Cívica o de tener sólo tres alumnas cuando finalmente consigue una cátedra de Literatura, errando por pueblos pedantemente disfrazados de ciudades —todos idénticos y abiertos a la invasora presencia de la pampa, en el interminable desamparo de la llanura bonaerense—, habitante de lugares de paso que nunca son ni la sombra de un hogar, como el hotel *La Vizcaína* de Bolívar o la pensión *Restelli* de Chivilcoy, soñando con proyectos que se saca de golpe de la manga, como embarcarse de grumete o polizón en un carguero para llegar a México («esa mágica frase: el verano próximo»), traduciendo anónimamente cuentos y otras bagatelas para la revista *Leoplán*, sorprendiéndose de que un crítico amigo le diga que «manejas la pluma con rara habilidad», cuando él está convencido de que su especialidad no es otra que el plumero, para sacarle el polvo a los libros que lee sin pausas en el escaso tiempo de que dispone para sí.

Tras casi un decenio de esas singladuras (que todavía no son su experiencia iniciática sino el duro aprendizaje de ser ubicuo y diferente en un mundo de personas que se creen estables y definidas: «Nada está formado —le escribe a un amigo, en 1939—, todo fluye hacia un estado distinto»), el enrarecido ambiente pro fascista que se vive en la Argentina de los sucesivos gobiernos paramilitares contemporáneos a casi toda la segunda guerra mundial (luego de la renuncia por enfermedad del presidente Ortíz, durante el interinato de su vice Castillo y los golpistas que le sucedieron, y antes del triunfo electoral de Perón) hace que la situación laboral de Cortázar, acusado de izquierdista por colegas y alumnos, se torne insostenible en las desangeladas aulas de Chivilcoy.

La providencial intervención de un conocido con influencias en el ámbito de la enseñanza le lleva en precario a la modesta Universidad de Cuyo, en la provincia de Mendoza, donde a partir del mes de julio de 1944 se hace cargo de tres asignaturas que, sin embargo, no conseguirá dictar en firme hasta el siguiente curso lectivo.

Durante sus dos años mendocinos, dejará la huella de su singularidad —en un ambiente pacato y académico que no parecía precisamente preparado para recibirlo— organizando cursos sobre John Keats (crea una cátedra poética, precisamente con ese alto nombre que los cuyanos desconocen), lord Byron, Arthur Rimbaud o Rainer María Rilke, entre otros, mientras perfecciona sus ya muy amplios conocimientos de inglés y francés y se atreve a leer incluso directamente en alemán.

En 1946, tras el triunfo peronista, vuelve a ser echado (o renuncia, lo que viene a ser lo mismo) por una coalición similar, en los equívocos relativos a su persona, a la que le alejara de Chivilcoy, y concluye definitivamente su esforzada relación con el magisterio.

De vuelta en Buenos Aires, donde se instala a vivir solo en un modesto piso céntrico, conseguirá empleo como gerente en la Cámara Argentina del Libro, se relacionará con varias revistas literarias (*Realidad*, *Verbum* o la legendaria *Sur* de Victoria Ocampo) en las que irá publicando diversas cosas —críticas proféticas e incomprendidas en su momento o incluso el relato *Casa tomada*, que entusiasma al poco entusiasmable Borges—, aprobará la titulación como traductor público, y trabajará en ese oficio por su cuenta y en el estudio de su amigo, el húngaro Zoltan de Havas (un seguidor de Gauguin que había errado por Oceanía, y anheló en vano ir a morir a Tahiti), sin dejar de proyectar de distintas y reiteradas maneras un viaje a Europa que le parece cada día más imprescindible.

La apuesta palindrómica

En la larga vida de Juan Filloy —murió el sábado 15 de julio de 2000, cuando le faltaban dos semanas para cumplir los 106 años— no estuvieron ausentes la alegría ni la torrentera de la creatividad, que se tradujo en más de medio centenar de libros publicados y una multitud de inéditos, pero sí el reconocimiento que esa obra inverosímil sin duda merecía, acaso con una excepción: la de Julio Cortázar, que lo ubicaba entre sus maestros y lo definió, sin medias tintas, como «uno de los mejores escritores de habla española del mundo».

Hijo de una lavandera francesa y de un comerciante gallego afincados en Córdoba, una provincia del centro de Argentina, Filloy fue boxeador en su juventud, dirigente estudiantil en la universidad, precursor en la causa de los derechos humanos, abogado y finalmente juez de paz, y siempre «un socialista sin partido», como le gustaba definirse, que apostó por todas las revoluciones y llevó a cabo sobre todo su particular subversión de la literatura a partir de *Op oloop*, la novela que rompió los habituales moldes del género, en 1934, y fue considerada pornográfica, y por tanto prohibida, por el fascismo argentino de entonces. La mayor, con rodo, entre las muchas singularidades literarias de Filloy, fue su capacidad para la invención de palíndromos, esas frases que pueden leerse exactamente igual del derecho que del revés, especialidad en la que no tiene parangones históricos y de la que se consideraba con justicia «el campeón mundial».

En uno de sus encuentros, Cortázar le reiteró su admiración por esa insólita capacidad palindrómica del maestro, y éste se limitó a preguntarle cuál era su soneto favorito. Cortázar le citó sin vacilar uno de los perfectos ejemplos de su amado Quevedo. «Bueno —dijo Filloy—, fíjese que no es tan difícil como parece: cada una de las palabras que hay en esos catorce endecasílabos está en el diccionario.»

Pero antes de que ese traslado definitivo se produzca, el incesante buscador de otredades (no sólo humanas sino de geografías, reductos o atardeceres distintos e imprevisibles) que Cortázar fue

siempre, había intentado los más opuestos itinerarios que sus escasas vacaciones y sus aún más escasos recursos económicos le permitieron durante el decenio de los cuarenta: la quebrada andina de Humahuaca, el ajardinado Tucumán, los rigores sofocantes del Chaco, la selva misionera, el alargado territorio chileno, lo vieron pasar en esporádicas y absortas travesías.

No obstante, la seguridad de lo que sería su lugar, esa óptica de la distancia que estaba necesitando desde siempre y acabará convirtiéndolo en el más argentino de los escritores argentinos, le llegará con la primera visita a Europa, que realiza entre noviembre de 1949 y mediados del año siguiente: «Me *elijo* europeo —le confesaré a un amigo, meses después de su regreso provisional a Buenos Aires—, y me siento un cobarde por no cumplir con mi elección. No quiero decir: tal vez un día... porque esa es la más repugnante de las cobardías. Un día me iré, y eso será todo.»

Los años de transición o el heterogéneo decenio de los cincuenta

Se marchó, en efecto, el 15 de octubre de 1951, a bordo del transatlántico *Provence*, que abandonó en Le Havre el primer día de noviembre, para instalarse en la Cité Universitaire de París un par de noches más tarde, en una modesta habitación a la que le daba derecho una austera beca concedida por el gobierno francés (para estudiar las relaciones entre la literatura francesa e inglesa según su teoría del *poetismo*, con la que se había impuesto a un centenar de competidores, cosa que lo mantuvo estupefacto durante meses), que le permitiría ir malviviendo hasta mediados del año siguiente.

Pero eso *no fue todo*, como aseguró en su mencionada confesión e imaginaba él: ese que quería desaparecer en su destino, como una piedra en los círculos concéntricos de un arroyuelo anónimo.

Después de una innumerable escritura preparatoria, dejaba a sus espaldas *Bestiario*, su primer libro definitivo —todos lo serían desde entonces, pero Cortázar nunca quiso admitirlo ni concedió que se lo dijeran—, se acercaba a los cuarenta años de su edad y tenía por delante un decenio iniciático, que en su decurso le prepararía para ser —a partir del siguiente y hasta su muerte— el escritor más estimulante de la lengua española, el hombre comprometido pero lúcido y tenazmente antisectario, el impremeditado e informal maestro *zen* de sucesivas generaciones de jóvenes que irían descubriendo su huella y su mensaje, que ninguna tesis podría resumir sin adulterarlo (a él y a su naturaleza), precisamente porque autor y obra constituyen en su caso una apuesta irresuelta e irresoluble sobre la exploración de los límites y contra la solemnidad de los sabios y la seguridad de los correctos.

La intuición de que ese viaje no tendría regreso (pese a que volverá numerosas veces de visita a Buenos Aires, hasta que la ferocidad crecientemente represiva de las dictaduras del cono sur culmine con Videla y Pinochet, y lo deje durante casi una década «anclado en París») puede verse en varias manifestaciones de distinto signo: en su decisión de asegurarse trabajos como traductor en Editorial Sudamericana, para que su madre y su hermana tuviesen cobros estables y continuados sin depender de sus eventuales giros, en la venta que hace de sus pertenencias (sólo se lleva consigo un disco, *Stack O'Lee Blues*, metido entre la ropa y que, conjetura, «me guarda toda la juventud») y, acaso más que en ninguna otra cosa, en un párrafo terminante que incluye en una carta a un amigo, pocas semanas antes de embarcar: «No quiero escribir, no quiero estudiar, aunque lo siga haciendo; quiero, simplemente, ser de verdad: aunque ello me lleve a descubrir que no soy nada».

Como en el ejemplo de la declaración anterior, el destino (o lo que llamamos de ese modo porque ignoramos sus leyes o su nombre) iba a encargarse de demostrarle y demostrarnos todo lo contrario, pero en cualquier caso ambas frases sirven para definir el estado de ánimo y la actitud que presidieron la zambullida de Cortázar en ese cambio radical: el que se iba lo hacía para no volver nunca más a las cátedras de la llanura ni al ensimismamiento; sin saber lo que la experiencia europea le depararía, sí estaba seguro de que *el otro*, el desconocido *sí mismo* que intuía le habitaba, permanecía esperándole hacía mucho en «el lado de allá».

De los primeros tiempos parisinos son los amores con la mujer que le inspiraría el inolvidable personaje de La Maga (la traductora Edith Aron, aunque equívocas especulaciones han insinuado otras identidades femeninas), los variopintos trabajos asumidos sólo para sobrevivir, la certeza, de que la realidad no es verbal y deja caer velos o los levanta a cada paso (lo que el budismo denomina *satori* y consiste sólo en pisar una determinada rama en el momento preciso) o el accidente que sufre por esquivar a una anciana («me puse la Vespa de sombrero») y le confina dieciocho interminables días en la sala común de un hospital público, con doble fractura de una pierna.

Pero, de manera protagónica, ese período está coronado por la presencia de Aurora Bernárdez —su esposa, su amiga antes y después de serlo, su albacea más tarde— en el absorto centro de su vida. Con ella se casa el 14 de julio de 1953, y con ella lo compartirá todo en los siguientes quince años, comenzando por el modestísimo piso que arriendan juntos en el número 10 de la rue de Gentilly, en las cercanías de la Place d'Italie, y por los primeros trabajos más o menos estables o al menos continuados de ambos para la Unesco, situación que le permite adquirir un mínimo de confianza en «ese espejo que no refleja nada y que algunos llaman futuro».

Ronda los cuarenta años de su edad cuando realiza las memorables traducciones de las obras completas de Poe (mil trescientas páginas en pocos meses) o de las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, escribe los primeros cuentos que integrarán la incompleta edición príncipe de *Final del juego* (y sobre todo, un poco más tarde, esa intuición central de lo que busca que es «El perseguidor»), disfruta con Aurora de un errático y prolongado viaje por Italia, pasa unas primeras vacaciones en Argentina o es operado de apendicitis, en septiembre de 1955, justo cuando la pseudo revolución Libertadora derroca al régimen peronista, y le hace albergar esperanzas que el tiempo se encargará de desmentir.

Por ese entonces, su insaciable olfato literario le permite descubrir —entre muchos otros hallazgos— la lucidez vertiginosa de los ensayos del poeta Octavio Paz y el genio del largamente desconocido Lezama Lima, del que se convertirá en principal divulgador, incluso hacia sus compatriotas cubanos, y en un segundo viaje a Buenos Aires comienza la escritura de *Los premios*, aunque duda todavía de sus recursos para pasar del cuento a la novela, porque le parece que ésta exige del autor haber «vivido aventuras personales asombrosas», cosa que se le ocurre es algo así como las antípodas de su presente y de su juventud «igualmente anodina».

También para la misma época comienzan a sucederse los casi permanentes trastornos físicos que le acompañarán en forma implacable, hasta su enfermedad terminal, y que ya arrastraba desde su infancia (fractura de un brazo, bronquitis, reiterados procesos gripales, anginas, mononucleosis, jaquecas y migrañas), que sería monótono enumerar en forma cronológica a lo largo de este capítulo biográfico, pero que desmienten las igualmente difundidas teorías de una buena salud sólo modificada por la compleja crisis final de su castigado organismo.

Todavía en el pasaje de una a otra década hay que incluir el comienzo de esa permanente movilidad que ya no tendrá interrupciones (aunque en esta primera etapa se trata básicamente de viajes derivados de su actividad de funcionario, que entre otros destinos le permiten un primer contacto con la India, que volverá a ver con otros ojos en los años de su militancia y su apoyo a los procesos

revolucionarios), un período de entusiasmo por el teatro isabelino que no tendrá continuidad, y las primeras e incómodas sorpresas que le depara su naciente prestigio, al publicarse en Buenos Aires *Las armas secretas*.

En ese filo de la navaja comienza también la afectuosa complicidad con su padro (nombre que los griegos daban a sus dioses menores y de escaso protagonismo, y que Cortázar se aplicaba a sí mismo, a algunos de sus personajes y a sus más íntimos amigos), el editor Francisco *Paco* Porrúa. Pero esa es otra historia, que merece y sostiene otro capítulo.

El tiempo cenital de los años sesenta

En poco más de un lustro (el lapso que va de 1963 a 1969), Cortázar publica, prácticamente sin pausas para tomar aliento ni dejar tomar aliento a sus lectores, el núcleo de lo que serán los títulos más emblemáticos de su obra, en los tres principales géneros en los que (si fuera posible tal cosa) se podría dividirla: las novelas *Rayuela* y *62. Modelo para armar*, las colecciones de relatos *Final del juego* (con casi el doble de cuentos de los que integraban una primera versión editada en México) y *Todos los fuegos el juego*, y las inclasificables antologías textuales que se conocen bajo los nombres de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round*.

Por si fuera poco, en el umbral de ese período ve también la luz *Historias de cronopios y de famas*, en donde se resume y/o propone el más entrañable y cortazariano de sus múltiples mundos imaginarios (esa insuperable mezcla de arañazo y caricia con la que el papamoscas intentó siempre seducir a la realidad, pese a saber mejor que nadie que nunca conseguiría rendirla a su demanda, ni mucho menos tenerla boca arriba).

La frontera entre el antes y el después se sitúa asimismo en el cambio de decenio, y no es otra que la escritura de ese texto único llamado «El perseguidor», un cuento que ya no es un cuento pero tampoco es todavía una novela, donde coinciden la maestría en el diseño del relato cerrado con la expectativa de la obra interminable y abierta, el dominio de la palabra con la sospecha del territorio inefable que toda palabra encubre y traiciona al intentar definirlo, y que no en vano lleva como acápites la contradicción de dos citas que se complementan y se anulan: «Sé fiel hasta la muerte», asevera en una el rotundo *Apocalipsis*; «¡Oh, hazme una máscara!», clama en la otra Dylan Thomas, camino de la aniquilación que cree haber elegido, ciego entre la poesía y el alcohol.

La vida de Cortázar —de eso se habla en este sector del libro que lo evoca— experimentará en simultáneo acontecimientos sísmicos similares a los de su obra, que resultaría fácil y por ello imperdonable emparejar. Sin duda, en el misterioso caleidoscopio que construye imprevisibles figuras, es posible pasar de un poema a una convicción ideológica, de una confesión personal a una respuesta pública, de una página en blanco a una mujer desnuda, pero ese laberinto incluye las preguntas sin respuesta de toda vida humana, lo que llamamos ser y devenir, y la madeja apelmazada de la aventura creativa, ese desordenado almacén de saldos y retazos que constituye en definitiva la experiencia poética. El compilador no puede hacer otra cosa que resumir los hechos, para que el lector arme con ellos una secuencia o variable que nunca será definitiva y que no pertenece a nadie.

La imagen como lenguaje

La mayor parte de los filmes inspirados en la obra de Julio Cortázar fueron adaptaciones a la pantalla (*La cifra impar*, *Circe*, *Intimidad de los parques*) del realizador argentino Manuel Antín (nacido en la noroesteña provincia del Chaco, fronteriza con Paraguay, en 1926), con una apasionada intervención de ambos en la elaboración de estas versiones, que está reflejada con todo detalle (para interesados en el tema) en las *Cartas* del autor, editadas hace poco en tres volúmenes.

Sin embargo, la película cortazariana por excelencia —sin duda por los premios que recibió, la consiguiente difusión internacional y la relevancia de su director— es *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni (cuya idea central parte del relato «Las babas del Diablo», aunque pueden detectarse huellas de otros), hasta el punto de que ha habido traducciones y ediciones de bolsillo en las que el cuento aparece bajo el nombre del filme. Ahora bien: no sólo Cortázar no se reconocía ni reconocía su historia en la (por otra parte) magnífica creación del italiano (decía que sólo en algún travelling que atravesaba el bosque conseguía acercarse a lo que había sentido escribiéndola) sino que el cine de Antonioni en general no le parecía próximo a su poética. En una ocasión Luis Buñuel estuvo interesado por filmar alguna cosa (o varias reagrupadas en una) del laberinto de ficciones de Cortázar —para lo que llegaron a encontrarse personalmente un par de veces, pero las malditas e imprevisibles leyes de la producción impidieron concretar el proyecto—, y eso sí que hubiese significado para el escritor la soñada y nunca cumplida utopía de verse a sí mismo en otro lenguaje paralelo y equidistante de la literatura, ya que Buñuel le parecía "un monstruo" sin parangones en el mundo del cine.

Algo parecido le ocurrió con el teatro: ni su labor como dramaturgo (escribió media docena de obras de distinta duración y envergadura, aunque sólo se cita casi siempre el temprano poema dramático *Los reyes*) ni las puestas en escena que se proyectaron para ese aspecto suyo le entusiasmaron nunca. Su idea del teatro —heredera indudable de Artaud, y más cercana a Meyerhold que a Stanislavski o incluso a Brecht— se concretaba en el montaje que más le estimuló contemplar como espectador: la puesta que hizo Peter Brook de *La persecución y el asesinato de Jean-Paul Marat, tal como fue representada por los reclusos del hospicio de Charenton, dirigidos por el marqués de Sade*, de Peter Weiss, la obra que sin duda llegó más lejos en la interpretación de la propuesta artaudiana del «teatro de la crueldad».

Tal vez el otro lenguaje paralelo con el que mejor se identificaba Cortázar no era ninguno de los relacionados con la imagen, incluyendo las artes plásticas, sino la música, y en particular el universo improvisador e inquietante del jazz. Pero ningún Charlie Parker se acercó a su propuesta —como él lo había hecho en cambio en *El perseguidor*— para devolverle la jugada desde un saxo o desde el paroxismo interminable de un solo de trompeta.

Así las cosas, lo que puede decirse es que en esos años el desconocido Cortázar que frisaba el medio siglo de su permanencia en el mundo se convierte en un autor célebre que protagonizará en opinión unánime —junto a Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez en la primera fila— el llamado *boom* de la literatura hispanoamericana, acumulará premios, invitaciones, congresos, propuestas, correspondencia en metros cúbicos, traducciones a las más diversas lenguas, ofertas para representar sus remotas tentativas teatrales, adaptaciones de sus historias al cine (desde las que realizó su compatriota Manuel Antín al internacional y alabado *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, pasando por una versión de *Las ménades* que Luis Buñuel tuvo a punto y no llegó a filmar).

En otro plano, esos son también los años de su primera visita a Cuba y su irreversible toma de conciencia a favor de los movimientos revolucionarios —que tanta tinta haría y sigue haciendo correr—, de sus viajes con otro criterio de selección y desde otra mirada, de su nueva y mucho más compleja relación con el mundo y con los secuaces inéditos e imprevistos que encuentra en nuevas amistades (sin abandonar por ello las antiguas, para las que su afectividad continuará invariable), de las incómodas pero inevitables entrevistas y puntualizaciones a las que le obliga —crecientemente, a su pesar— su no deseado papel de personaje público.

Son los años también —desde unas primeras vacaciones en abril de 1965 y durante más de una década, casi hasta finales de los setenta, cuando radicales cambios en la trama de su vida sentimental lo

alejan de allí— de sus perpetuas escapadas a su refugio campesino de Saignon, en el departamento provenzal de Vaucluse, «tierra de la lavanda y del *vin rosé*», donde escribirá buena parte de los textos de ese intenso período creativo, y donde se sentirá como nunca *en su casa*, lejos del bullicio y de las obligaciones que acompañan sus viajes o sus temporadas en el cosmopolita damero de París.

En una carta a *Paco Porrúa*, fechada a finales de mayo de 1965, le cuenta que su casita se encuentra a sólo nueve kilómetros del castillo del marqués de Sade, en Lacoste, donde «se celebraban las satánicas orgías», en frase que copia con regocijo de la Guía Michelin. «Pero Saignon es inocente —agrega por su parte—, pequeño, lleno de viejos que aran los campos y viejas que nos venden conejos y lechugas. Los sábados por la mañana bajamos al mercado en la plaza de Apt, recorremos los puestos para comprar nuestras provisiones, y tomamos nuestro «pastis» en el café, bajo el sol.»

Todavía en otro plano (o en el mismo del indescriptible tejido, ya que la lanzadera de que se habla no está sujeta a las leyes de la perspectiva) ocurre también por entonces, más hacia finales del decenio, su divorcio (de alguna manera hay que llamarlo) de Aurora Bernárdez y unos años de errática búsqueda del amor, que adopta rostros y cuerpos y expectativas diferentes (consumadas algunas y evanescentes otras), centrados sobre todo en su conflictiva relación con Ugné Karvelis, una ambigua mezcla de amante, cómplice parcial, compañera ideológica y agente literaria, que intentará en vano organizar su vida en una dirección única y estable, que no incluya las contradicciones y la estupefacción de su naturaleza, tarea en la que empleará casi una década, y que resultará condenada — como era previsible— a concluir en la ruptura.

En todo ese período polisémico e intensísimo, que se prolongará todavía varios años mientras su obra siga creciendo en forma ininterrumpida, Cortázar desarrollará en paralelo su actividad revolucionaria —desde su implicación con el proceso cubano y, posteriormente, con el nicaragüense, hasta su actuación en el Tribunal Russell o su defensa de las víctimas y exiliados de las dictaduras del cono sur— por lo que resulta ahora imprescindible hacer un punto y aparte en este apartado biográfico, o por lo menos un deliberado entreparéntesis para despejar equívocos, ensañamientos injustificados e incluso estupideces que acompañan y siguen en forma inevitable, como la noche al día, a la emperrada y sistemática obstinación de los prolijos.

El revolucionario conflictivo

Desde la valoración exclusivista de *Rayuela* como una cumbre solitaria rodeada de una supuesta obra menor, hasta el tópico crítico que alaba la perfección de sus cuentos para «disculpar» el «desafortunado experimentalismo» del resto de sus títulos, la literatura de Cortázar ha padecido todo tipo de opiniones parciales, muchas de ellas incluso bienintencionadas, pero que adolecen por lo general de un prejuicio analítico común: no poder aceptar la multiplicidad de su propuesta; no admitir que un mismo autor pueda escribir relatos de impecable perfección formal y «libros-almanaque», críticas eruditas y desconcertantes historias de cronopios, una novela «rara» pero no obstante de estructura clásica, como *Los premios*, y otra que en cambio rompe todos los esquemas, como *62. Modelo para armar*.

Pero esta limitación, que ha distorsionado la obra cortazariana y ha colaborado a confundir o incluso indisponer a no pocos de sus potenciales lectores, parece menor si se la compara con el malentendido que se ha desarrollado en paralelo sobre su ideología, una miseria que lleva ya casi

cuarenta años de existencia y que ni siquiera se ha beneficiado de las asperezas irritantes pero por lo general productivas que suelen acompañar a las polémicas. Por contra, sobre el Julio Cortázar políticamente comprometido y asumidamente revolucionario no suele polemizarse: más piadosa o torpe (o, a veces, hasta arteramente) se le perdona su militancia, como una falta de lucidez en cierto sentido menor o incluso como un desliz cometido por un ingenuo que no se enteraba de nada.

Buena muestra de ello es una reciente reseña bibliográfica aparecida en el diario *El País* (13 de enero de 2001), con motivo de la edición española de los tres volúmenes de las *Cartas*, en la que el comentarista se refiere a la que el escritor envía a Roberto Fernández Retamar (y en la que le explica los motivos de su adhesión —pero también las singularidades de este acto de fe, que el reseñador pasa por alto— a la revolución cubana) con unas líneas que pretenden ser paródicas del estilo cronopio, ya que la define como «una colección de argumentaciones que versan sobre literatura y compromiso, que bien podría haber titulado *Instrucciones para una monumental comida de barro.*»

Surrealismo sí, surrealismo no

La adscripción que se hace de la obra de Cortázar a una cierta forma de surrealismo tardío, merece ser rectificada al menos en su sentido más genérico y superficial. Sin duda admirador de lo que el surrealismo significó como buceo en el inconsciente, rebelión antiacadémica y replanteo extremo del sentido de lo literario, Cortázar fue a la vez muy crítico con el neodogmatismo hacia el que derivó el movimiento, sobre todo a partir del indiscutible pontificado de André Breton sobre sus huestes. Por ello, su simpatía e identificación se acerca más a los precursores (Lautréamont, Jarry) que a los protagonistas, como el propio Breton o Paul Éluard, y más que nada se sitúa en la estela de los disidentes (Artaud, Duchamp) o de los que eligieron su propio camino (Balthus, uno de sus pintores predilectos; el experimentalismo poético de Octavio Paz) con independencia de lo que hubiese significado para ellos el estímulo implícito en su respectivo punto de partida. En el caso concreto de uno de sus escritores más admirados, entre los nombres mayores de la constelación surrealista, el ecléctico Louis Aragon, prefería al joven y deslumbrante poeta de los años de «Licantropía contemporánea» y al anciano novelista de *Blanche o el olvido*, antes que al Aragón público y notorio de los tiempos de la resistencia, la militancia estalinista y la claudicación ante los imperativos del realismo social en la narrativa, del mismo modo que elegía los años de *La revolución surrealista* muy por encima de los de la revista *El surrealismo al servicio de la revolución*.

Para quienes afirman enfáticamente que dos más dos son cuatro, y exigen por tanto una actitud coherente y una ideología definida, estas opciones y preferencias pueden resultar inconsecuentes con el Cortázar comprometido con Nicaragua y solidario con los desaparecidos del cono sur. Pero de eso se trata. Porque la línea recta es sin duda la más corta, pero nadie ha dicho que sea la más estimulante distancia entre dos puntos.

Esta cita sería alarmante por su liviandad, si no formara parte (como lamentablemente forma) de una especie de desalentada renuncia que el pensamiento progresista en general (y el español en particular: basta con oír o leer a ciertos supervivientes de la *divine gauche*) ha hecho de las esperanzas y los sueños de su juventud, pero también de la exigente lucidez que acompañaba a tales expectativas. Véase para ejemplificar esa derrota, el apogeo actual de las indescriptibles corrientes neoliberales y postmodernas, cuyos *neo* y *post* denuncian ya a las claras su falta de sustancia, y que ha llevado a convertir en hitos indiscutibles (y, para determinados medios, casi sacramentales) disparates como el llamado «fin de las ideologías», el no menos delirante «fin de la historia» o el cacareado y conformista «pensamiento único».

Lo más peligroso de estas modas simplificadoras no es con todo que hayan enviado al desván de los trastos en desuso el estímulo dialéctico, que desde los presocráticos pensó al mundo y a la perspectiva histórica como un acontecer contradictorio y especulativo, sino la nueva fe que se desprende de ellas: una confianza en línea recta en la tecnología en detrimento de las ideas, un regreso

del infantilismo reductor que divide la realidad en buenos y malos, una estólida seguridad en el inevitable y agradecerable *happy end* de la película.

La apuesta de Cortázar, lejos de esas reducciones, fue apasionada sin dejar de ser lúcida, y por momentos angustiada: su crítica a los movimientos revolucionarios de los que se sentía parte integrante fue perpetua, pero sin caer en la ingenuidad o la mala fe de los conversos, que acaban por equiparar a Cuba o Nicaragua con el Chile de Pinochet o con la Argentina de Videla, o acusan (con razón) los excesos dictatoriales de los regímenes de izquierda pero silencian los abusos de los guardianes del orden «occidental y cristiano».

Si el primer viaje de Cortázar a Cuba, en 1962, le produce un «amarre» (es el término que él emplea) emotivo con la causa revolucionaria y le hace revisar las coordenadas del intelectual frío e imparcial que fue hasta ese momento, ya a partir del segundo, tres años más tarde, comenzará una preocupada relación epistolar con diversos integrantes del «aparato cultural» y del ejecutivo, en la que no deja de señalar el peligro de las «presiones estalinianas» o pone en cuestionamiento la suicida participación del Che en el Congo (que acabará llevándole contra toda lógica a Bolivia y a la muerte).

En la ya mencionada carta a Fernández Retamar, por otra parte, hace pública su solidaridad y las razones que le impulsan a ello, pero esto no le impide acotar que «como te lo he dicho y probado tantas veces, lo ignoro todo de la filosofía política, y no llegué a sentirme un escritor de izquierda a consecuencia de un proceso intelectual sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones». Y más adelante agrega todavía: «A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones "latinoamericanas" o "socialistas" entendidas como *a priori* pragmáticos».

El hombre que escribe estos párrafos no parece ser en todo caso la víctima de una *monumental comida de tarro*, como afirma el desaprensivo cronista de la reseña de *El País*, sino el mismo lúcido y conflictivo exponente de una sospecha candorosa pero empecinada, tan inefable como visceral: la misma que —en definitiva— alimentó toda su obra.

La práctica de *esa otra cosa más* agregada a su vida, que supuso el descubrimiento de los procesos revolucionarios como una realidad magmática y contradictoria que se movía en dimensiones inimaginables para la mera teoría, no resultará de ninguna manera cómoda para Cortázar sino todo lo contrario: nunca será un converso a una fe o a una doctrina sino un hereje luchando desde el interior de esa fe, una persona atípica y singular que no comulgará precisamente con ruedas de molino.

La prioridad que dará a ese combate, la conciencia de no ser un ente abstracto fuera del tiempo y la revisión perpetua que hace por ello de la cultura a la que fatal y no electivamente pertenece, le insumirá muchas horas y jornadas de labor y dedicación personal, pero no alterará en absoluto la intensidad ni la solidez de su tarea creativa. Compararlo, por tanto, con los «comprometidos» intelectuales autocegados de los años cuarenta, es un acto de mezquindad y de ignorancia que no sólo lo desconoce, sino que de paso sirve para definir la naturaleza de sus jueces.

Creo que esta complejidad no reductible a esquemas —en una misma carta, de febrero de 1967, por ejemplo, elogia a Castro, critica los intentos de censura contra Lezama Lima, recuerda la poesía maldita de François Villon, habla de las huellas del «sentido astrológico» de Nicolás Flamel en las calles de París, se interesa por el naturismo de la «medicina simpática» y menciona a Paracelso— explica su trayectoria y la fidelidad de su conducta, además de su obra, en el último decenio que le quedaba por vivir. Ilumina, me parece, su paulatino desplace sin denuncias, ni declaraciones para «salvar el pellejo», del proceso cubano al nicaragüense, su adhesión a «la vía democrática al socialismo», que le lleva a asistir en Chile a la toma de posesión del presidente Allende, su integración

en el Tribunal Russell, participando de los juicios sobre las prácticas aberrantes (desapariciones, genocidios, torturas) que las «democracias formales» no condenan, su infatigable trabajo contra las dictaduras y a favor de sus víctimas...

Por si fuera poco —y no lo es en absoluto— esa dedicación desinteresada y ese ingente tiempo no remunerable que consumió al servicio de estas tareas solidarias le impidieron disfrutar de una estabilidad económica y de un tiempo para sí mismo del que todos sus colegas de éxito disponían ya por entonces, en mayor o menor medida.

Hasta el límite de la jubilación siguió ejerciendo de traductor y funcionario de la Unesco; en 1968 le cuesta un esfuerzo reunir los 180 dólares que debe pagar para que le pasen en limpio los borradores de *62, Modelo para armar*, y todavía una década más tarde, cuando vivía ya con Carol Dunlop, fracasa por dos veces en el proyecto que ambos tenían de tomarse un año sabático para encerrarse, crear o viajar juntos, y sólo consiguen disponer del par de meses que les insumirá la realización de *Los astronautas de la cosmopista*. La muerte —la de ella, y quince meses más tarde la de él— acabará con ese sueño de convertirse en el jubilado tranquilo y libre de horarios y compromisos a fecha fija que nunca pudo ser.

En los casi diez años justos que transcurren desde su separación de Aurora Bernárdez y su encuentro con Carol Dunlop (1968—1977) se desarrolla la mayor concentración de los trabajos «comprometidos» de Cortázar, pero también de esa manera específicamente suya de entender la revolución como una ampliación de conciencia, como una zambullida profunda entre los pequeños detalles enriquecedores de la realidad cotidiana, como una lucha perpetua contra las limitaciones dogmáticas y a favor del inminente parto de ese «hombre nuevo» que protagonizará finalmente el ejercicio de una renovadora concepción de lo imprescindible revolucionario, en perpetua y estimulante libertad creativa.

Por ello es por entonces —al mismo tiempo y para desconcierto de amigos y enemigos— el «correo del zar» de La Habana en Europa y el azorado descubridor de la escultura tántrica en los templos de Kajuraho («una síntesis erótico-mística: quizá dos palabras para una misma realidad que desdoblamos insensatamente»), el contacto oficioso de los movimientos clandestinos del cono sur y el huroneador infatigable de rincones bucólicos al volante del «dragón Fafner» (como ha bautizado a su pequeña furgoneta roja), el amigo de los exiliados sin papeles de las dictaduras del cono sur y el poeta que persigue con versos funcionales a episódicas y fugitivas amantes, que comparten la terquedad de su deslumbramiento en el acceso a una juventud ejercida a deshora.

Este es el hombre que también —con una frecuencia creciente que no hace pública, pero confiesa parcialmente a sus amigos— sueña por las noches con una ciudad en la que nunca ha estado pero intuye como su sitio definitivo, y toma apuntes para los borradores de una quinta novela que incluya las contradicciones y las expectativas de todo lo que ha escrito, y que sin embargo jamás escribirá.

A finales de los años setenta, el activista político, el narrador, el místico, el cronopio, el buceador absorto conviven ya sin remedio ni elección posible en ese desgarbado cuerpo que no tiene reposo y es habitado sin pausas por las enfermedades, el pensamiento abierto en todas direcciones y la corroborada sospecha de que no puede haber respuestas, pero todas las preguntas merecen seguir haciéndose desde los variables y renovados nombres del amor (que incluyen un cuerpo explorado como si fuera el único posible, el hambre de un hambriento, un huérfano bajo la lluvia de un silencioso país). Cortázar inicia entonces su última andadura, ligero de equipaje y con los ojos lacios pero abiertos, en la vigilia y en los sueños. Esos ojos que ya no admiten el descanso, que nunca dejan de mirar.

El maestro zen o de aquí a la eternidad

Inútil insistir (porque este libro no es ni debe ser una defensa de la praxis ni una iniciación a la política) en la estrecha relación entre el pensamiento y la obra de Cortázar, entre su militancia y sus textos, en la creciente coherencia con la que las intuiciones del juvenil frecuentador de Artaud y de Rimbaud desembocan en el persistente viajero a Nicaragua o en el autor del *Libro de Manuel*

Pero sí corresponde señalar que en el último período de su tiempo vital estas coordenadas se parecen cada vez más a un puerto de llegada, al final de una travesía en la que Cortázar se instala sin manifiestos ni estridencias, como correspondía a la naturaleza de su búsqueda y a la trayectoria de su vida, con la serena y afable sabiduría de un maestro zen que no ejercerá jamás de iluminado, y recorre el tiempo que le resta sin otra expectativa que compartir su experiencia con todos aquellos a quienes le interese compartirla.

No polemiza, no incurre en pedagogías, elude entrevistas, congresos y jurados literarios, ejerce la solidaridad, escribe aún densos y admirables relatos y ese testamento de lo más profundo de sí mismo que es *Los autonautas de la cosmopista*, y se enamora de Carol Dunlop, con la que vive cuatro años de intensidad absoluta y a la que sobrevive lo justo para recorrer también desde la ausencia el balbuceo interminable del amor.

La conoce en Canadá, en octubre de 1977, cuando ella tiene poco más de treinta años y un hijo de ocho (Stéphane), habido de un matrimonio juvenil, y escribe cuentos y los borradores de una novela (*Mélanie dans le miroir*), cuya traducción fue iniciada pero nunca llegó a publicarse en castellano.

Atraída a París por el proyecto de un trabajo en común que Julio le propone, se instalan juntos poco después en el piso del número 4 de la rue Martel, el primero y el último que ambos compartirán, con los intervalos de viajes (Italia, Nicaragua, Cuba, México, California, Nueva York, Montreal) o vacaciones en Mallorca (en la Deià que Robert Graves hizo célebre, invitados por Bud Flakoll y Claribel Alegría, entre julio y agosto del 79) o en la casa de unos amigos, el matrimonio Thiercelin, en la localidad de Serre, en Aix-en-Provence, donde pasarán el último veraneo de proyectos que no llegarán a realizarse (anhelado año sabático, escritura de cada uno en sus respectivos borradores, reorganización más íntima y sosegada de la cotidianeidad), en 1981, prólogo al viaje iniciático por la autopista del sur que los despedirá de todo, a las enfermedades y a la sucesiva muerte de los dos.

Precisamente una supuesta angina, que era mucho más que eso («me obligó a tomar tantas aspirinas para combatir la fiebre que finalmente la cosa terminó en una brutal hemorragia gástrica que por poco me manda al otro lado. Carol me salvó la vida con su serenidad y su ternura, pues me encontró desmayado en un pasillo y en un lago de sangre»), interrumpe dramáticamente ese veraneo final y obliga a la internación de Cortázar «durante cinco días infernales en una sala de reanimación».

El diagnóstico —que Julio no conocerá, por expresa voluntad de Carol, y que tres especialistas más confirmarán en los meses siguientes, en París— es terminante: «leucemia mieloide crónica» específica en concreto, y es anterior a las transfusiones masivas de sangre que recibe, y que alimentarían posteriormente otras hipótesis indemostrables sobre la causa de su muerte.

Obedeciendo a uno de los diseños mandálicos que organizaron siempre su vida —y que sólo quien no respete o desconozca por completo a Cortázar se atrevería a llamar casualidad—, Julio decide a su vez no informar a su mujer de la gravedad de la dolencia que ella comienza a padecer tras uno de los viajes que la pareja realiza a Nicaragua (había sufrido, cuando era apenas una muchacha, la pérdida de un riñón, y una consiguiente patología secundaria en su sistema inmunológico), de modo que los

viajeros que viven y crean al año siguiente ese libro terminal y abierto en todas direcciones que es *Los astronautas de la cosmopista* son dos condenados a muerte que lo ignoran, y cada uno de ellos creará en cambio estar velando con minucioso amor la agonía del otro.

Si la lectura del libro es ya de por sí estremecedora, conocer estos datos que ambos se ocultan y nos ocultan (pero no pueden eludir ni disimular del todo en el reiterado asombro milagroso de la mutua escritura) lo convierte en un caso único en el territorio de la literatura: una exaltada ceremonia de gozo y celebración vital, escrita por dos agonizantes que sonrían y se estrechan las manos.

Después de esta insólita experiencia de los astronautas (postergada por la penosa convalecencia de Julio, y que finalmente se realiza, con las etapas que estaban previstas en todos los aparcamientos de la autopista París-Marsella, entre el 23 de mayo y el 27 de junio de 1982) viajan por última vez juntos a Nicaragua y México, entre julio y agosto de ese mismo año, pero deben regresar una semana antes de lo calculado porque Carol comienza a sufrir intensos dolores que se concentran en sus huesos: es la última vez que verá a su hijo, Stéphane, al que embarcan hacia Canadá para que regrese con su padre, por entonces casado ya con otra mujer.

A comienzos de septiembre, Carol es ingresada en observación («su médula se ha bloqueado por razones desconocidas —escribe un mes más tarde Cortázar a su amigo Saúl Sosnowski, catedrático en la Universidad de Maryland—, y se trata de conseguir que vuelva a producir glóbulos blancos y plaquetas, que por ahora recibe en forma de transfusiones») y ya no volverá a ese piso de la rue Martel «tan habitado por ella», donde el superviviente de la pareja no se resignará ni se adaptará nunca «al hueco infinito de su ausencia». Con fecha 10 de noviembre, en una carta dirigida conjuntamente a su madre y su hermana, les informa que «Carol se me fue como un hilo de agua entre los dedos el martes 2 de este mes». Tardará poco más de un año en seguirla, alojado lo menos posible en la casa que fuera de los dos.

Aurora Bernárdez está con él en ese trance, como lo estará todo lo que pueda en las fases finales de su enfermedad, e incluso en el momento de su muerte. De hecho, lo acompaña entonces un par de días a la casa campestre de Aix-en-Provence, donde comenzó a cumplirse el ciclo agónico que pronto ha de cerrarse, y de donde Cortázar partirá luego a Deià y a Barcelona, para no regresar enseguida a rue Martel.

En 1983, el escritor y el militante indivisible que era empieza su último año de múltiples peregrinajes con un viaje al Caribe (desde Managua da instrucciones a Julio Silva, que ha diseñado la lápida de la tumba que ya sabe que compartirá con Carol, ante la eventualidad de ser víctima de una emboscada, ya que ha decidido acompañar a Sergio Ramírez a la zona de la contraguerrilla somocista, en la frontera hondureña).

En mayo pasa unos días en Madrid, para asistir a una reunión convocada para denunciar las desapariciones de personas ocurridas bajo las dictaduras del cono sur, y en julio realiza todavía otro viaje de un par de semanas a Managua (está escribiendo el que será su libro casi póstumo, *Nicaragua tan violentamente dulce*, del que llegará a ver un ejemplar un día antes de morir) y acepta la invitación de su editor y fraternal amigo Mario Muchnik, para pasar agosto en la casa de campo que éste y su mujer, Nicole, alquilan en Segovia: el molino de Chisco Villalonga, donde celebrará con ellos su postrer cumpleaños, ya que hace los 69 de su edad el día 26 de ese mes (para ese verano final remito a las páginas de *Lo peor no son los autores*, en las que Muchnik lo evoca en forma insuperable).

A fines de noviembre estuvo en Barcelona, protagonizando una entrevista televisiva que le hizo Mercedes Milá y contó con una audiencia que superó todos los cálculos, y al mes siguiente voló a Buenos Aires donde permaneció sólo diez días, para despedirse de su madre y de su hermana, y en los que descubrió con asombro (irreductible como era a las tentaciones de la fama) que la gente, y sobre todo los jóvenes, lo reconocían en las calles y se agolpaban en su torno allí por donde fuera.

A su regreso, le escribió a Muchnik una carta en la que le contaba estas cosas y le hablaba de su declinante salud, cuya evolución parecía pendiente de unos análisis inmunológicos que verían la luz el 23 de enero. Unas semanas más tarde, a la una y cuarto del mediodía del domingo 12 de febrero de 1984, un infarto acabó con la vida de Julio Cortázar, en una habitación del hospital Saint—Lazare, donde estaba ingresado.

En el único fragmento que llegó a publicarse (en la revista de la Universidad de Cuyo, en 1946) de los devotos trabajos que Cortázar realizó sobre John Keats, su poeta favorito y el más cercano a su intuición de tantas cosas, el escritor recuerda el breve código que aquel muchacho tocado por la gracia nos dejó para entender el mundo («La belleza es verdad la verdad es belleza || y nada más importa saber sobre la tierra») y su relación con las aves: cuando Keats se quedaba contemplando a un gorrión, al poco rato creía comprender que *él era el gorrión*, y se sentía a sí mismo en toda esa fragilidad suspendida misteriosamente en el tiempo.

Dos decenios más tarde, durante uno de los veranos con Aurora en la casita de Saignon, un pájaro vagabundo se estrelló contra la ventana de su estudio, suponiendo tal vez que estaba abierta, y Cortázar lo recogió en sus manos, todavía aleteando y moribundo: «Pero eso —escribió luego, relatando el suceso—, no saber y no sentir, pasar del todo a la nada sin saberlo ni sentirlo, ¿puede ser la muerte?» No dejó de preguntárselo, de uno u otro modo, a lo largo de su obra y de su tiempo, sabiendo como sabía que nada contestaría en él a esa pregunta, que nada definitivo existe ni existirá nunca en las respuestas.

Seguramente, como su amado Keats, aceptó que ese tránsito es imprevisible, como erráticos son los hechos y los sueños que nos llevan a él. Muerto en Roma, a los 26 años, John Keats llegó a redactar para sí mismo un epitafio, que todavía puede verse en la modesta tumba del pequeño cementerio protestante de la capital italiana donde está enterrado, y que Cortázar hubiese suscrito sin vacilar: «Aquí yace —dice simplemente— alguien cuyo nombre se escribió en el agua».

UNA OBRA

«De todo laberinto // se sale por arriba»

LEOPOLDO MARECHAL

«Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro»

FELISBERTO HERNÁNDEZ, *Por los tiempos de Clemente Colling*

Si ha llegado hasta aquí, el frequentador de estas páginas ya habrá advertido la decidida voluntad de no ofrecer en ellas un manual al uso o una de esas habituales *introducciones* a la obra de un autor, que más bien parecen autopsias, por el empeño que ponen en dejarlo analizado hasta el límite de sus atributos y patologías, de modo que quede de él un producto reconocible en las estanterías o, en el mejor de los casos, una respetable momia amortajada con sus más relucientes galas y apta para el consumo de sucesivas generaciones museísticas.

Afortunadamente —para él y para nosotros— Cortázar es un autor tan contradictorio, indefinible y escurridizo (o sea: tan empecinadamente vivo), que los escasos intentos urdidos para anquilosarlo se han sepultado en el fracaso o han orillado el ridículo, de modo que los que se acercaron a él con la actitud lúdica, informal y sobre todo antiacadémica que correspondía, forman hoy una sólida y entrañable familia cuyos agudos juegos de aproximación pueden consultarse casi sin excepciones en la bibliografía adjunta.

Como ya se ha visto por el planteo y desarrollo del capítulo anterior, aquí no habrá una cronología, ni un orden estricto o jerárquico de publicaciones, ni notas a pie de página ni enfrentamientos eruditos con otros opinantes (ni con los ya mencionados más arriba, que saben de qué hablan, ni con los prescindibles), dado que no se trata de sentar cátedra de ninguna especie sino de provocar un estímulo o aunque más no sea un sarpullido, que lleve al lector a rascarse antes que a sacar conclusiones, ya que mal podríamos sacarlas frente a una obra que fue escrita y permanece deliberadamente abierta.

El juego consiste en enfrentar el ajedrez como una variante de la ruleta, en abrigarse para atravesar el trópico, en ascender desnudo por las vertientes pirenaicas. Así escribió Cortázar, y así le fue. Y que el lector que pretenda instalarse en compañía de uno de sus libros junto a la chimenea —vamos a suponer— para pasar el rato entre una comida y una siesta, no diga luego que no fue advertido: que no proteste argumentando que nadie fue lo bastante decente, o considerado, como para avisarle de la que se le venía encima.

Exploraciones a tientas o del buceo como una de las bellas artes

A mediados de siglo, cuando Cortázar deja definitivamente de residir en Argentina y se instala en París, está cercano ya al ingreso en las filas de los cuarentones, por su edad, y sigue siendo un autor casi desconocido, con una obra tan breve como exigente ante el único tribunal al que siempre rindió cuentas: su propia intuición de la «justicia poética» y de algo aproximado a la certidumbre, que prefiere la palabra precaria a la narración equivocada.

Tiene por entonces dos títulos publicados y otro más aceptado y en vías de publicación (nada menos que *Bestiario*), de los que sólo el último —o acaso podría decirse el primero, según se mire— sobrevivirá a su severa autocrítica, en ediciones posteriores y por él autorizadas (las póstumas, son sin duda una mezcla de cariñosos homenajes con comprensibles concesiones a la famélica insaciabilidad de la crítica y de los eruditos en su obra, sobre cuya oportunidad no corresponde tomar partido, ni desde luego alentar polémicas).

Junto a los trabajos que llegaron a ser libros por entonces (el mallarmeano y más bien críptico *Presencia* y el singular e irrepresentable poema dramático *Los reyes*), la que podría tal vez llamarse prehistoria cortazariana está integrada por una extensa novela hoy desaparecida, de la que sólo se sabe que abultó «más de seiscientas páginas» y que se habría llamado *Las nubes y el arquero*, y un segundo libro de poemas, igualmente perdido y de título premonitoriamente rayuelesco (*De este lado*), ambos de la primera mitad del decenio de los cuarenta, y por los tardíamente recuperados cuentos de *La otra orilla* (cuyos originales estaban concluidos hacia 1945) y las novelas *Divertimento* (escrita o por lo menos concluida en 1949) y *El examen*, terminada esta última en el invierno de 1950 y rechazada, por el comité de lectura de Editorial Sudamericana —poco después de presentarla y poco antes del exilio de su autor— por «su abundancia de palabrotas».

Este argumento empresarial no significó sin embargo para Cortázar una crítica negativa sino un involuntario elogio de sus censores, ya que señalaba precisamente el acierto que había conseguido en una de sus búsquedas centrales: hallar ese lenguaje de «clase media», ni arrabalero ni académico, caracterizado por el uso inocente y coloquial de tacos y metáforas encubridoras o desconfiadas del nombre «correcto» de las cosas, y que sus personajes posteriores emplearían hasta convertirlo en uno de los pilares insólitos y diferenciadores de su estilo literario.

Con todo, no es este despliegue de títulos éditos e inéditos —a los que cabría agregar otros proyectos que presumiblemente se perdieron o quizá nunca pasaron de meros bocetos— lo más significativo del Cortázar de aquellos años o décadas de desvelado acecho a la obra que le esperaba, sino el lento pero implacable y minucioso proceso creativo que le llevó final —y fatalmente, según imaginaba— a realizarla, y del que nos quedan dos testimonios más significativos y relacionados con ella que los borradores que entonces haya podido intentar: su incomparable lucidez crítica y lectora, es uno de ellos; el otro, ligado hasta el parentesco íntimo con el primero, las vacilaciones sobre el sentido, la necesidad y la improbable justificación del *hecho de escribir*.

Del primero, hay no sólo suficientes muestras por fortuna publicadas —su interpretación de Rimbaud como el *ser previo al poeta*, que hizo posible el parto de una poesía radicalmente diferenciada de su tiempo, y explica por si fuera poco su prematuro silencio; su necrológica de Antonin Artaud, que se anticipa quince años a Grotowski, Brook y los restantes difusores del *teatro de la crueldad*; su deslumbrante síntesis de la poética de Keats, al elegir para ilustrarla esa fusión ética y estética que es la «Oda a una urna griega»; su intuición de la grandeza de Leopoldo Marechal, entre la mezquina indiferencia que acompañó a la primera edición de *Adán Buenosayres*, su obra maestra, en 1949—,

sino una rápida selección de las fervorosas lecturas que hizo para la misma época, de autores como Felisberto Hernández, Juan Filloy, Hermann Broch (¡advierte hasta las deficiencias de traducción de *La muerte de Virgilio*, sin disponer del original y pese a su precario conocimiento del alemán!), Malcolm Lowry o incluso William Saroyan, que tardarían años y en ocasiones décadas antes de ser reconocidos por la crítica y el público de habla hispana.

Del segundo testimonio, bastará con citar un simple par de reflexiones entresacadas un tanto al azar (en el sentido de que podrían ser sustituidas por muchas otras) de sus textos no previstos para publicación, como es el caso de su correspondencia privada. «Un cuento —le escribe, por ejemplo, a Jean Baranabé— es un sistema cerrado y perfecto, la serpiente mordiendo la cola; y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas.» Unos años antes, ya había hablado —en una carta vertiginosa— de la «otra realidad», una intuición de trascendencia para la cual la cultura no sólo no es una ayuda sino más bien «un inconveniente», porque en cuanto puede «cierra sus compuertas» y consigue que «mis bien educados sentidos se reajusten a la dimensión del lunes o del jueves, y mi bien entrenada inteligencia se oville como un gato en su cama cartesiana o kantiana».

Los ejemplos de estas intuiciones podrían multiplicarse hasta llenar varias páginas, porque atraviesan la vida y el anecdotario de Cortázar como atravesarán —de una manera menos explícita, y por lo tanto más intensa— la totalidad de su obra.

Lo que importa señalar aquí es la permanencia de la duda, que es una clave para entender el replanteo perpetuo de lo real (de nuestra comprensión de lo real) que esa obra propone, y que vuelve estériles los intentos por encasillar o calificar los diversos cortázares que habitan en sus libros, prestigiando al cuentista por encima del novelista o al autor de *Rayuela* por delante del perpetuo constructor de «almanaques».

Él no creía en los géneros y desconfiaba de los que (como él mismo lo había hecho en su primera juventud, siguiendo la huella estetizante de su maestro Mallarmé) intentaban encerrar la realidad en un libro. Depende pues de sus lectores ser en verdad sus lectores. O, dicho de otro modo: estar a la altura de la propuesta.

La gimnasia combinatoria

Entre el consumado cuentista que ya era (ocho años después de *Bestiario*, llegó la apabullante confirmación de *Las armas secretas*, en 1959) y el novelista que nunca estuvo seguro de llegar a ser (*Los premios*, su primera novela publicada, es de 1960), transcurre algo más que ese decenio tumultuoso y decisivo de los cincuenta, en el que Cortázar se instala en el exilio geográfico definitivo y asume que su destino (a diferencia de la incertidumbre que sobre el particular tenía en la Argentina) no puede ser otro que escribir, con independencia de los resultados que la escritura le aporte, y aun a riesgo de que no le ofrezca otra cosa que la convicción del fracaso.

Lo otro que transcurre (porque en realidad no *ocurre*, ya que se trata de un pasaje o una travesía más que de un hecho concreto o en todo caso cronológico) es el hallazgo y la progresiva presencia en su vida y en sus papeles de los cronopios, esos seres indefinibles pero inequívocamente cortazarianos, que tanta tinta harían correr en múltiples (y obviamente fracasados) intentos de críticos, exégetas e incluso amigos del paridor de tales bichos, por explicar su naturaleza.

La ley de las excepciones

Acaso el antecedente más entrañable —y uno de los menos señalados— de la concepción cortazariana del proceso creativo y de la realidad en general, sea el inclasificable y excéntrico Alfred Jarry, muerto en 1907, a los 34 años, tras una desordenada y breve vida que apuró como los vinos y ajenjos que consumía sin pausas. Jarry pasó a la posteridad, y fue reivindicado por los dadaístas y luego por el surrealismo como uno de sus precursores y videntes, a causa de la creación de ese arquetipo de lo impresentable que es *Ubú rey*, una marioneta que inventó a los quince años y traumatizó a París cuando fue llevado al teatro, en 1896. De obra tan acelerada como heterodoxa (en menos de un decenio, 1894 a 1902, publicó *Los minutos de arena: Memorial, Mesalina, El amor absoluto, César Anticristo, Ubú encadenado* y *El supermacho*), dejó inéditos no obstante el personaje y el texto que resumen su intuición, y que crearon un devoto culto minoritario que se extendió en secreto por Europa y América: *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, publicado póstumamente en 1911.

La patafísica es «la ciencia de las soluciones imaginarias», también definida como el estudio de «las leyes que regulan las excepciones» o, dicho de otro modo que viene a ser el mismo, las reglas del juego para un juego que carece de reglas. Esa es acaso la propuesta central de la obra de Cortázar, que concretó en sus textos el desafío que postulara Jarry. No casualmente o sí casualmente (ya que llamamos azar a toda trama que desconocemos y casualidad a la vacilante construcción de una figura), Juan Esteban Fassio, gran maestro rioplatense de la patafísica, fue el inventor —a mediados de los años sesenta— de la conocida «máquina para leer *Rayuela*»: un artefacto que ahí está todavía, con sus cajones y sus arbitrarias esquinas y refugios, como los alambiques, las retortas y los caleidoscopios, al alcance de todos y al servicio de nadie.

El propio Cortázar situó la más remota intuición que tuvo de ellos en un entreacto de un concierto dedicado a la música de Ígor Stravinski, celebrado en una sala de los Champs Elysées, a mediados de 1952.

La gente se había levantado de sus asientos —para fumarse un cigarrillo, tomar una copa o ir a descargar al lavabo, motivos principales por los que se han inventado los entreactos—, pero él permanecía solo, en el teatro casi vacío, sin ganas de hacer ninguna de esas loables actividades, y por tanto sin una razón específica para abandonar su butaca y salir al *foyer*. Entonces fue cuando los vio: avanzaban reptando por el aire, con una forma de globos de color verde pálido, modestamente luminosos en la semipenumbra del patio de plateas. No eran del todo seres, ni objetos, ni nada parecido a alguna cosa que hubiera visto o sentido anteriormente, pero algo en ellos resultaba íntimo, bobalicón y fraternal.

Pasaron casi diez años —durante los cuales tuvieron fugaces apariciones parciales, en otras tierras e incluso otras lenguas, como México, Francia o los Estados Unidos— antes de que Paco Porrúa lo incitara a reunirlos en un libro, y se cumplía una década exacta de la revelación cuando la editorial del amigo (llamada «Minotauro», para que luego digan que hay casualidades) los sacó finalmente a la calle, bajo el título de *Historias de cronopios y de famas*, que los presentaba junto a sus antagonistas (y a esos terceros ubicuos que eran las *esperanzas*), como la pudorosa última parte de un volumen que admitía (y necesitaba) tres aproximaciones o rondallas previas a su entrada en escena, con los sucesivos lemas de *Manual de instrucciones, Ocupaciones raras* y *Material plástico*.

Pese al éxito descomunal e inesperado para todos (autor, editor y amigos de ambos mundos incluidos) que el libro tuvo desde su nacimiento, Cortázar no insistió en la frecuentación de esos amados entes ambiguos y verdosos, como no lo haría nunca con ninguno de sus hallazgos, ya que cada uno de ellos le parecía alguna inédita e imprevista ventana abierta sobre el misterio, cuya fractura en el muro de la realidad era por definición irreplicable.

Estaba además por entonces demasiado ocupado en una de las sucesivas (pero siempre parciales y por tanto —y por fortuna— modificables) iluminaciones que le llevaron a cuestionar sin pausas el ejercicio de la literatura, y sobre todo la específica aceptación de que el así llamado Julio Cortázar fuera un auténtico escritor. La crisis de ese momento tenía que ver con la convicción (cierta) de que su oficio como cuentista había llegado a un techo difícilmente superable, y con la certeza (falsa) de que no podría por tanto continuar escribiendo relatos; con la seguridad (cierta) de que la escritura de «El perseguidor» le había dado la punta de un ovillo que desenredaría otras rutas ajenas a la mera ficción, y con la sospecha (falsa) de que ese camino sólo podría ser recorrido hasta sus últimas consecuencias con la elaboración de una novela.

Así nació *Los premios*, que no iba a ser como imaginaba la primera novela que lo alejaría definitivamente de la reiterada tentación —que ya se le antojaba monótona— de los cuentos, sino la última novela, en el sentido genérico del término, que le permitiría dar el salto a otra concepción novelesca nunca ejercida por nadie antes que él en español, y de allí a la apertura de los variopintos libros-almanaque y del regreso al relato breve, que en sus últimos libros ya no equivaldrá a un ejercicio ficcional, sino a un clavo ardiente en la pared de un precipicio: o acaso más rotundamente a una perpetua actitud oscilante, tan incómoda como riesgosa, entre la seducción de la palabra y la tentación del vacío.

El deslumbramiento que produjo *Rayuela*, y las polémicas, malosentendidos e insensateces que concitaron sus libros posteriores, ha relegado *Los premios* a un segundo plano en la consideración de la obra cortazariana, que con toda seguridad no merece, sobre todo por el ambivalente respeto distanciador con el que suele mencionársela, como si fuese el necesario y agradecerable lugar de encuentro y tolerancia entre detractores y devotos, entre partidarios de «la obra bien hecha» y defensores del «experimentalismo», entre los adeptos «del Cortázar sobre todo cuentista» y los que ven en *Rayuela* el techo de una escritura que —lamentablemente, dicen— perdió el norte desde allí.

En mi opinión, no existe sin embargo un mejor acceso que *Los premios* al universo de Cortázar, ni una mejor síntesis de lo que había hecho hasta entonces y de lo que le quedaba por hacer. No porque sea su obra maestra sino precisamente por todo lo contrario: en esta historia de un viaje que no va a ninguna parte, de una búsqueda que no conduce a ningún lado, de unos personajes que se odian y compiten por miedo a confraternizar y amarse demasiado, están todas las claves de los balbuceos, la inseguridad, la sospecha y el azoramiento perpetuo que Cortázar aportó a la literatura, y frecuentó hasta límites insospechados antes de él.

Si alguna forma hay de aproximarse a ese vértigo sin caerse de espaldas al primer intento, esa forma está en las páginas de *Los premios*, donde el autor se presenta ya de cuerpo entero, pero con la gentileza de guiñarnos el ojo para evitarnos un susto, con la cordialidad de plantearnos sus dudas al mismo tiempo que nos pide que no nos las tomemos en serio.

En los últimos tiempos de su vida, llamaba a esta novela «el hijo feo» de su obra, sin poder ocultar en esa definición el cariño que le tenía: mejor que nadie, sabría hasta qué punto en sus páginas se esbozaron la totalidad de sus proyectos, incluso aquellos cuya existencia ignoraba, y qué certidumbres le aportó para continuar ese viaje sin destino previsto ni final que era su obra, y de la cual *Los premios* fue una intuición y una clarividente metáfora.

En torno al ecuador

Más y menos que una novela propiamente dicha, *Rayuela* es la culminación de una poética y el intento fundacional de una concepción de la literatura, sin paralelos en la ejecutoria de la lengua castellana en ambos lados del Atlántico. Acaso por ese carácter de tensión extrema y de especulación irrepitable, no tiene antecedentes en la producción cortazariana y era fatalmente previsible que no tuviera continuidad (como de hecho no la tuvo: 62. *Modelo para armar* sale de una de sus múltiples propuestas, pero organiza un universo autónomo de ella, entre muchos otros que podría haber planteado en su lugar).

Hablando en glíglico

Al comienzo del capítulo XVII de *Los premios*, poco antes de dormir y en el camarote del barco que comparte con su madre, un niño descubre el asombroso lenguaje de los prospectos que suelen acompañar a los medicamentos, en los que se habla por ejemplo de la «descarboxilación del ácido pirúvico, metabolito común a la degradación de los glúcidos, lípidos y prótidos», algunos de cuyos términos designarán más tarde a diversas facciones del enigmático navío que protagoniza la novela.

Probablemente sea ésta la primera aproximación de Cortázar a esa lengua paralela que usará en forma intermitente en libros posteriores (la tregua y catala que bailan los cronopios, la inmiscusión terrupta en la pelea vecinal entre la Fifa y la Tota), que oculta lo que revela o acentúa lo que oculta, y que alcanzará su culminación en *el glíglico* (¿una mezcla de glúcidos y lípidos, como sugirió una lúcida lectora en una conversación inédita?) que atraviesa a ráfagas *Rayuela* hasta ocupar por completo el capítulo 68 (de intercalación aconsejable e inmediata con posterioridad al 93, entre el 8 y el 9 de la versión lineal). «Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes», dice el comienzo del texto, para agregar más adelante precisiones sobre lo que ocurría cuando al fin «se entreplumaban» y «de pronto era el clínón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo», para acabar refiriéndose a las «carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias».

¿Es necesaria alguna traducción o nota a pie de página para entender que se narra un encuentro sexual cuya intensidad se resiste a las descripciones habituales? ¿Algún tratado sobre los orígenes o fuentes lingüísticas atribuibles al glíglico podría explicar mejor que el propio glíglico lo que se cuenta en estos párrafos?

En la frontera que Cortázar intentaba atravesar, no sólo las identidades se disuelven, los colores permutan, las estaciones se superponen en el tiempo, y el propio tiempo es una mermelada que chorrea más allá del pan que en vano pretende contenerla. También las palabras —y sobre todo las palabras— deben saltar al vacío que las despoja de significado o les otorga otro, no antónimo sino sutil y divergente, en la dirección que habita y agranda los silencios: lo que no se dice cuando estamos —sin la menor duda— convencidos de decir lo que estamos diciendo

Cervantes, Sterne, Proust o Joyce tropezaron en su momento con parecido dilema, y en todos los casos se produjo lo mismo: con independencia de la mayor o menor abundancia o calidad de su obra restante, la «criatura excepcional» brotada de sus respectivos talentos no admite similitudes, ni progenitores ni descendencia, porque ha sido concebida para (o condenada a) vivir en soledad. Los anticipos o referentes que puedan rastrearse (y en todos los casos se puede) no sirven para mucho más que para corroborar la agudeza de determinados críticos o la sensibilidad de un lector: la *criatura* permanecerá siempre —magnífica, desamparada e imprevista— como un brusco peñón en la inmensidad de una llanura.

La invención de ese personaje habitado por una lucidez que lo supera, que es Horacio Oliveira —el protagonista de «ambos lados» centrales y de los otros periféricos de la novela— bastaría para hacerla inolvidable, ya que esa suma de fracaso existencial y sospecha de alguna forma de la trascendencia que encarna, no tiene similitudes ni camaradas de ruta ni parientes cercanos en la literatura contemporánea.

Horacio es un perdedor, en cualquiera de los sentidos cotidianos que se da al término, pero también un iluminado cuya iluminación no encuentra cabida en este mundo: su «estado de gracia» no le sirve para nada, porque no deviene acto de fe ni certidumbre alguna, y permanece en ese limbo inefable que caracteriza a toda sospecha. Su propio remate —en la famosa escena de los piolines e instalado en algo así como un frenopático— está abierto en múltiples direcciones, y Cortázar se sorprendió siempre de la seguridad con la que los críticos afirmaban una u otra conjetura al respecto: todavía hacia finales de su vida, casi veinte años después de haber concluido la escritura de *Rayuela*, aseguraba no tener ni idea de lo que le ocurría al protagonista ni de cómo hubiese podido continuar el relato.

Ana María Barrenechea —una de las más fiables comentaristas del libro, hasta el punto de haber recibido como regalo del autor los «cuadernos de bitácora», con buena parte de sus borradores— imagina en una extensa crítica que ese último acto maniaco y deliberadamente rutinario significa que «al borde de su aniquilación, Horacio cede», sin que esa frase sea peyorativa, ya que el contexto indica que se refiere a algo así como a una entrega, o al menos a una suerte de concesión amorosa a las limitaciones de lo humano.

Leer es copular

Uno de los tantos malentendidos que acompañaron como una segunda piel la obra de Cortázar a partir del éxito de *Rayuela*, tiene que ver con lo que en su momento definió como «lector-hembra» para referirse a la tradicional pasividad ante la obra que adopta el lector convencional. Feministas y feministas de todo pelaje y condición le acusaron de retrógrado y machista por la creación de esta metáfora, pasando por alto lo esencial: que no se trataba de una definición biológica o consustancial al sexo femenino, sino de una corroboración del papel que (por imposición, pero en ocasiones también por conveniencia) adoptaba la mujer en la sociedad en cuyo marco esa descripción fue formulada. De todos modos, al margen de la mayor o menor fortuna del ejemplo y de los roles empleados, lo que manifestaba Cortázar era un llamamiento al cambio de actitud para enfrentarse a la lectura de un libro, que no es un objeto concluido en sí mismo —como un cuadro, una manzana o un mueble de diseño— sino una propuesta alternativa sobre muchas posibles: la, única que el autor fue capaz de consumir o la única que eligió, pero en ningún caso *la única que el lector puede leer*.

Como una relación sexual entre dos seres humanos —por naturaleza y definición, mutantes e incompletos— el libro es *el lugar del coito*, el espacio y el tiempo en el que la cópula lector/autor se cumple y se manifiesta y, como ocurre con la sexualidad, cada encuentro reinventa e inaugura la experiencia: cada cuerpo (cada libro) es el primer lugar, cada fusión de dos cuerpos (de dos miradas) es la primera vez.

Claro que hay libros (como hay seres) que resultan más estimulantes para cada uno de nosotros, según unas normas que es imposible fijar porque es imposible compartir, dado que pertenecen a ese cono de sombra (a esa ración de luz) que hace trastabillar a la estadística y es lo único que permite al individuo diferir de la especie.

Lector-hembra, lector-macho, lector-andrógino: copulante del libro y con el libro que nadie puede contemplar, porque la cópula se vive y culmina, interminable y felizmente, del otro lado del espejo.

Pero en una carta de abril de 1964, y luego de señalar abundantes coincidencias con sus puntos de vista, Cortázar le escribe: «Te diré esto, que es absolutamente la verdad: yo no sé si Horacio cede. La remisión al infinito de los dos últimos capítulos y el final del episodio en el manicomio (¿se tira o

no se tira Horacio?) son mi manera de dejar también abierta esa cuestión. Me gusta que hayas creído lo que has escrito, porque *también* puede ser. Después de todo, Horacio es tan tuyo como mío, quiero decir que vos vivís un Horacio al leer el libro, como yo viví otro (o el mismo) al inventarlo. Y quizá, además de esos dos Horacios, hay un tercero: Horacio mismo, del que ni vos ni yo sabremos jamás el final».

La riqueza sugeridora e intertextual de *Rayuela* va desde luego mucho más allá de la peripecia centrípeta de Oliveira y se proyecta sobre otros personajes que podrían haberle disputado el protagonismo del libro —como La Maga, Talita o Traveler, que son de hecho protagonistas indefinidamente en suspenso de otros libros no escritos, contenidos no obstante en su interior—, sobre muchos más que acaso no alcanzan esa dimensión pero reclaman a la vez el epicentro de una mininovela o de una narración independiente aunque concatenada —Rocamadour, Berthe Trépat, Gekrepten—, y acaso más que ninguno de ellos, Morelli, el comentarista del libro que se ha escrito, del que no se ha escrito pero hubiera podido escribirse, del que cada lector escribe según su forma de acercarse o saltar las casillas de la rayuela (que no en vano en un comienzo iba a llamarse *mandala*, esos dibujos con los que el hinduismo alude a cierta figura o imagen del universo: o sea «iba a llamarse», si nos entendemos, como en definitiva se llamó).

Precisamente de una de las *morellianas* (notas dispersas atribuidas al escritor que habita el libro que nunca escribirá) surgirá el título y la propuesta de la siguiente obra de Cortázar (*62. Modelo para armar*), que era su favorita, según diversos testimonios que dejó de ello, sin duda por lo que significó de límite controlable (quiero decir: consciente) de su literatura, y fue por tanto el techo de esa literatura y el inicio de la polémica que dividiría absurdamente en *mayores* y *menores* los libros que siguieron a *62*, como si no constituyesen el todo que constituyeron a lo largo de su vida, con independencia de modas y de gustos de unos o de otros, e incluso de todo tipo de análisis posible de estructura o realización formal.

En todo caso, con *62*, donde los hechos ocurren en una dimensión que rompe la estructura habitual causa/efecto (sin que la novela proponga *ninguna otra forma concreta de causalidad*, y ahí está el vertiginoso centro mandálico que ya *Rayuela* sugería), Cortázar realiza un descenso sin etapas ni señales de tránsito a los sótanos de la condición humana, en el que todas las teorías, del evolucionismo a la biogenética pasando por las religiones, se plantean en simultáneo, sin prestigiar a ninguna en beneficio de otra, porque la única evidencia de existir no es (no puede ser) otra que el desconcierto.

Morelli lo había avisado hacia el final de una nota, que en su momento pasó inadvertida entre la variada multiplicidad de sus desvelos: «Que a cada sucesiva derrota —garabatea en sus papeles— hay un acercamiento a la mutación final, y que el hombre no es sino que busca ser, proyecta ser, manoteando entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre y otras retóricas como ésta».

Nada es lo que parece

No obstante, a diferencia de otros autores de producción irreplicable (Marcel Proust o Robert Musil escribieron todo lo previo a esa cumbre llevados de la convicción de alcanzarla, y una vez iniciado el ascenso ya no abandonaron la montaña), Cortázar no se detuvo en el eje candente de *Rayuela-62* ni intentó reiterarlo.

Como si *Rayuela* (la contranovela) y 62 (su variable alternativa) le hubiesen confirmado —al menos en el plano tentativo y expectante en el que se asentaban lo que pudieran llamarse sus confirmaciones— la validez de su poética, siguió desparramándola hasta el final de su vida en una obra que se mantuvo y se consolidó sin dejar de ser fiel a su propuesta central: la búsqueda de los relámpagos de forma y contenido, que desdeñan las ventanas abiertas y entran en la habitación a hurtadillas, en la mitad alucinada de un sueño o por el ojo de la cerradura.

Rotundos libros e intuiciones a medias serán el resultado de esa búsqueda a ciegas, que nunca se solventó en teorías ni intentó probar nada, y que como era de esperar de su estupefacta lucidez duró exactamente tanto como él.

De esos años —que no arbitrariamente coinciden con el apogeo de su actividad pública, el «mayo del 68» francés, el creciente deterioro de las expectativas democráticas en el cono sur latinoamericano, el ascenso del sandinismo o el «pinochetazo» chileno— son títulos tan variados como los que corresponden a la concreción de sus «almanaques» más densos (*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*), a ese discurso único en su obra que es *Prosa del observatorio*, a la organización de sus relatos con independencia de los libros previos a los que pertenecieran (*Ceremonias*), en las series «Ritos», «Juegos» y «Pasajes», a la publicación de otros libros de cuentos (*Octaedro*, *Alguien que anda por ahí*) que desmienten, como no podía ser de otra forma, la codificación anteriormente mencionada, o a la sucesiva entrega de textos ya definitivamente inclasificables en lo genérico, que van desde el compromiso político hasta el *comic*, pasando por la poesía, la autobiografía disimulada o la cordial ilustración de proyectos fotográficos (*Dossier Chile: el libro negro*, *Fantomas contra los vampiros internacionales*, *Silvalandia*, *Pameos y Meopas*, *Un tal Lucas*, *Buenos Aires Buenos Aires*, *Alto el Perú*, o *Territorios*).

De entonces es también la escritura de su última y más incomprendida y vapuleada novela, *Libro de Manuel*, único título de entre los suyos al que consideraba «profesional», ya que fue escrito «por encargo de mí mismo», con perpetuas modificaciones brotadas de la lectura cotidiana de los periódicos, dado que estaba diseñado y llevado a la práctica exactamente a la manera de un documental cinematográfico o del cierre de edición de un vespertino, como una metáfora ficcional pero a la vez como una crónica de la realidad que padecía el cono sur de Hispanoamérica en los feroces años setenta, y cuyos derechos de autor —precisamente por todo ello y porque Cortázar era Cortázar— fueron donados íntegramente a los presos políticos de las dictaduras militares.

Para llegar a Julio Cortázar

El manglar protegiendo musicado los anchurosos vientres // protegía a la sombra que penetra los cuerpos sin varón, escribió José Lezama Lima, entre otros memorables versos, en un poema que se llama «Para llegar a Montego Bay», y que pertenece a su libro *Dador*. Cuando Cortázar descubrió —y nos descubrió a todos, porque el portentoso cubano era más o menos ignorado hasta en su propia patria— la obra de Lezama, la presentó en público con un intenso y entusiasta texto que se llamó precisamente «Para llegar a Lezama Lima», haciéndole compartir la demanda que él sabía que esperaba y agotaría la edición de su inclasificable *La vuelta al día en ochenta mundos*, y colando de ese modo en su propia obra a un autor que merecía unos lectores fervorosos de los que no disfrutaba todavía. Ya antes lo había hecho con la palabra de otros grandes escritores que no tuvieron la respuesta adecuada a la magnitud de su propuesta o atravesaban un largo purgatorio amasado por la indiferencia o el olvido (el Marechal de *Adán Buenosayres*, la recuperación de Roberto Arlt, la puesta en su sitio de la lírica de John Keats) y siguió haciéndolo con los más jóvenes, como es el caso de Néstor Sánchez, cuyas publicaciones defendió contra viento y marea.

Para llegar a Julio Cortázar hay que entender esta devoción que le hacía ver en ciertos textos ajenos la verificación de una sospecha que buscaba en los propios, y que estaba por encima y al margen de toda compinchería o beneficio personal. Cortázar sabía que el creador es un intermediario, y que algo habla en él para que el patrimonio humano se manifieste en la eventualidad del individuo. Como la poesía que Rimbaud reclamaba

«obra de todos», la palabra viene tejiendo desde siempre una trama que nos envuelve y nos conmueve, brotando a su albedrío y por su cuenta: desde la boca de algunos y sin la firma de nadie.

A fines del verano de 1972, meses antes de la salida a la calle de *Manuel*, escribe a su amiga Graciela de Sola, desde su «ranchito» de Saignon, sobre este inminente libro y sobre la flamante puesta en circulación de *Prosa del observatorio*, al que se refiere en primer término, con la creciente lucidez e ironía, aceptadora de lo inevitable, que acompañará a las cartas y a las declaraciones del último decenio de su vida: «El texto —comienza augurando sobre *Prosa*— será tachado de metafísico (que se ha vuelto una mala palabra) y de escapista por mucha gente; probablemente por los mismos que van a decretar dentro de poco que el *Libro de Manuel* es indigno de alguien que tenía *illo tempore* tanta imaginación para lo fantástico. Me divierte mucho leer dos veces por mes expresiones dentro de la línea de "el primer Cortázar", o "el Cortázar que tan bien había escrito... hasta su lamentable viraje hacia..." (rellenar las líneas de puntos *ad libitum*)».

Poco se podría agregar sobre esto que él ya sabía, y que no fue otra cosa que lo que realmente ocurrió, a partir de esos libros y de los años consiguientes.

Levitando por ahí

La levitación no es, como suele suponerse, una prerrogativa mística ni un don de los elegidos por la divinidad, sino —mucho más frecuentemente— un atributo de los papamoscas. No de otro modo puede y debe entenderse el uso de este término para describir la última singladura creativa de Cortázar, que coincidió con su deslumbrante, intenso y trágico amor con Carol Dunlop, su mujer de ese período, cuya presencia sobrevuela y acompaña no sólo el bellissimo y singular libro que firmaron juntos (*Los autonautas de la cosmopista*, 1983) sino el resto de la producción cortazariana, desligada ya de todo saldo intelectual o apriorístico que pudiera quedarle de etapas anteriores, y entregada sin la menor vacilación al cumplimiento de su destino.

Como una flecha en búsqueda de su blanco, la escritura de Cortázar encuentra entonces la cima de su perfección y armonía, precisamente a causa de abandonar todo objetivo que no sea ella misma: tan autónoma como desvalida, tan frágil como intensa, la palabra del último Cortázar corrobora la búsqueda y los encuentros a tientas de la totalidad de su vida.

Parecidamente abiertos y tendidos a como lo estaban las páginas de *Los autonautas* —libro único, pero también incomparable a cualquier otro proyecto anterior o posterior, desde la idea que lo origina hasta el aspecto formal de su realización— hacia una propuesta que alguien o algo continuará, resultan los últimos relatos del autor (que ya no pertenecen a ese género ni a ninguno) incluidos en *Queremos tanto a Glenda* (1981) y *Deshoras* (1982), las dos postreras colecciones de ficción que Cortázar dio a la imprenta.

De forma arbitraria (como no podría ser de otra manera) elijo dos ejemplos de lo que se intenta decir en esta reflexión final, extraídos de las páginas que integran los relatos titulados «Clone» y «Anillo de Moebius», correspondientes al primero de los volúmenes mencionados más arriba.

«Clone» parte de la idea de convertir en una manifestación verbal los términos de una partitura —la *Ofrenda Musical*, de Bach—, haciendo de los instrumentos que la ejecutan los participantes

humanos de una historia, con un descolocador (o enriquecedor) detalle añadido: la sombra del madrigalista Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa y asesino de su mujer a finales del siglo XVI.

La perfección desconcertante con la que la música encuentra aquí su traducción a palabras, y las historias del noble de la corte de Nápoles y de un grupo de músicos sudamericanos se solapan y fusionan (con cuatrocientos años de diferencia o en algún lugar fuera del tiempo), es una prueba contundente de los límites que puede alcanzar la construcción de un relato, más allá del cual acaba la literatura o comienza otra cosa.

«Anillo de Moebius» roza esa misma región de desconcierto, aunque en este caso el límite no tiene que ver con la forma sino con el contenido que la historia propone. Janet, una muchacha virgen, de nacionalidad inglesa, hace turismo circulando con su bicicleta por un bosque de la campiña de Francia, cuando es sorprendida por Robert, un marginal, más o menos de su misma edad, que ha buscado como refugio de su hambre, su desesperación y su miseria, la misma sonriente y solitaria región. Sin mediar palabras entre ellos, el chico la viola y —accidentalmente, al procurar impedir que ella grite—la asfixia y la asesina. El plano accesible de la historia termina como es de suponer: en medio de la indignación pública, el vagabundo es detenido y condenado a muerte.

Pero en otro lugar, desde otra dimensión de los sentimientos, las ideas y las cosas, Janet sigue viviendo, y el horror de su muerte se va transfigurando de a poco ante ella misma en piedad, en deseo, en amor... En capilla, en la soledad de su celda, Robert oye el reclamo y no puede dejar de atenderlo: adelantándose a la ejecución, fabrica una improvisada cuerda con su sábana y se cuelga de ella. Se suicida, antes de que lo maten, para ir por su voluntad al encuentro.

Lo que Cortázar toca en estas regiones de alto riesgo de la palabra poética es mucho más y mucho menos que una certeza. Es la condición inefable de la que estamos hechos, que sólo unos pocos de la especie han conseguido intuir.

No se trata de saber, porque él tampoco lo sabía ni presumió jamás de ello.

Sin ir más lejos, me animaría a asegurar que *el domingo de febrero* en el que su corazón se paró de repente, en la sala del hospital Saint-Lazare, donde permanecía ingresado a la espera de un último diagnóstico, él tampoco debió recordar un poema llamado «Ceremonia recurrente», que había escrito unos años atrás. En ese poema evocaba una noche de amor, en la que todo era posible tras el sexo y el sueño, incluso después del previsible amanecer que devolvería a los amantes a esos límites del tiempo y del espacio a los que llamamos realidad.

El poema terminaba con un verso, que acaso es coherente citar entre estas sugerencias: *Y después despertamos, y es domingo y febrero.*

UN TESTIMONIO: PACO PORRÚA O ESA FORMA DE LA ALTERIDAD

«¡Qué gran país es Polonia!

Si no existiese Polonia, no habría polacos...»

ALFRED JARRY— *Ubú rey*

El primer encuentro entre Francisco —*Paco* para todo el mundo— Porrúa y Julio Cortázar, en la cafetería Richmond o tal vez en el Paulista (no se ponían de acuerdo al recordarlo) de Buenos Aires y a comienzos de 1962, fue tan intrascendente y anodino como suelen ser por definición los primeros encuentros (compartir un café en las intercambiables instalaciones de un bar de una ciudad cualquiera, que se parece a otra ciudad que tiene un bar que se parece etcétera), hasta tal punto de que ninguno de los dos se dio cuenta del mensaje que estaba oculto o por lo menos implícito en ese cruce: que cada uno estaba en el lugar adecuado, en el momento oportuno.

Tal vez porque llevaban ya un par de años manteniendo una correspondencia de una intensidad anormal entre desconocidos; tal vez porque les parecía lógico y no excepcional —en ese plano que asimismo (o sobre todo) forma parte de lo real, y que la ciencia patafísica bautizó como «las reglas de las excepciones»— el desarrollo en progresión geométrica de las coincidencias que los unían; tal vez porque, como Cortázar escribiría poco tiempo después, hablando de un tercero del que Julio y Paco opinaban lo mismo: «Che, lo que pasa es que nosotros somos mellizos que se ignoran».

El otro viajero de ida y vuelta

Sería fatigoso, y tan superfluo como incómodo para los protagonistas de este capítulo, señalar la larga lista de coincidencias —como casarse y separarse al mismo tiempo de sus respectivas mujeres— que pueden detectarse en las biografías, las opiniones y la vida cotidiana del escritor y el editor, pero hay una que resultaría flagrante omitir: ambos nacieron en Europa, se hicieron y se sintieron argentinos en el país donde pasaron su infancia y juventud y, ya maduros regresaron, para quedarse, a su continente natal.

Porrúa nació en 1922 en un pueblo de la comunidad gallega, antes de que sus padres emigraran a Sudamérica y se asentaran en la localidad austral de Comodoro Rivadavia, una modesta ciudad de la

Patagonia argentina, en el sur del sur, donde la pampa se vuelve inhóspita llanura barrida por los vientos. El voraz lector que era y siguió siendo siempre Paco («aunque ahora cada vez releo, más que leer, o leo a los amigos», dice en la actualidad) hizo en esa población oceánica sus primeros estudios, y el bachillerato con posterioridad en Mar del Plata, el mayor centro balneario y conglomerado turístico del país, en un progresivo acercamiento a la capital, que acabó por asentarlo finalmente en Buenos Aires cuando rondaba la veintena.

Redactor y corrector de pruebas para diversos periódicos y enciclopedias, finalmente en 1954, «para dejar atrás una vida de apremios» (pero también como inesperado ocupante de un hueco que existía en el mundo editorial en lengua castellana, cosa que él no dice —y reconoce a medias, mirando para otro lado—pero es una verdad indiscutible), fundó *Minotauro*, el sello que en los años siguientes desasaría a la parroquia hispanohablante en materia de «la mal llamada» ciencia-ficción, y que se estrenó nada menos que con las memorables, y ahora clásicas, *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury, y continuó con un catálogo parecidamente apabullante (lo de «mal llamada» es una precisión de Porrúa, que considera el género en realidad como «una variante seudorracional de la literatura fantástica», que utiliza por ejemplo «una hipotética particularidad de los cuanta», para arribar a la misma intuición de lo desconocido que se tenía en el medievo, cuando «una pócima eficaz producía un cambio misterioso»).

Su *Minotauro* llamó la atención, como no podía ser de otro modo, de uno de los grandes del sector, la editorial Sudamericana (fundada y dirigida por el catalán Antoni López Llausás, uno de los emigrados del franquismo que contribuyeron a hacer de Buenos Aires la capital del castellano), que le contrató como lector y asesor y de la que pasó a ser luego director literario en los años que verían, precisamente con ese sello, el nacimiento de *Rayuela* y de *Cien años de soledad*, dos de los escasos títulos fundacionales del llamado «boom» de la literatura hispanoamericana, que protagonizaría la narrativa de la lengua durante ese tumultuoso decenio de los sesenta y buena parte del siguiente.

Incluido en el catálogo de la casa por la publicación de *Bestiario*, en 1951, pero todavía autor de culto de una minoría que intercambiaba sus textos y permanecía a la espera de nuevas publicaciones, Cortázar estableció un primer contacto epistolar con Porrúa cuando éste leyó y recomendó el original de su siguiente colección de relatos, *Las armas secretas*, que aparecería en 1959. El primer paso entre los dos estaba dado, y la afinidad —emotiva, intelectual, mágica— no dejaría de crecer entre ellos a partir de ese momento.

Así que pasen veinte años

No está de más recordar que *Los reyes* —el libro inicial de los firmados por Cortázar— es una recreación que invierte los roles tradicionalmente atribuidos al héroe y al villano en el mito de Teseo y el Minotauro, por lo que cuando Paco le propuso a Julio reunir una serie de textos dispersos de este último en lo que acabarían siendo las *Historias de cronopios y de famas*, a los dos les pareció que el sello de Porrúa era la casa natural para albergar a las inquietantes criaturas cortazarianas. La publicación coincidió con los momentos más candentes de la escritura entonces en marcha de *Rayuela*, y con el más intenso período del nutrido intercambio epistolar entre los dos, que a Paco le sorprende volver a leer ahora y le provoca reflexiones sobre el amigo muerto.

«Había muchos Julios que habitaban en Cortázar» dice, «pero no de una manera contradictoria sino coexistente, sólo que algunos se manifestaban a veces en primer plano sin que por eso

desaparecieran los demás. Pienso en el Julio anterior y posterior a su militancia revolucionaria, pero también en el escritor o el que vivía a cada rato experiencias sorprendentes en su vida cotidiana y, sin ir más lejos, en el que hablaba personalmente, cara a cara, de las mismas cosas que luego desarrollaba en las cartas: eran el mismo, porque no había dobles o poses en él, y sin embargo se manifestaban de manera diversa, y a veces radicalmente distinta.»

Mario o la amistad al rescoldo

Mario Muchnik fue el último de los poquísimos editores (comenzando por Porrúa, bastarían los dedos de una mano) a los que Cortázar consideró mucho más que eso: no los intermediarios entre el autor y el público que son por definición, sino entre el autor y su obra; una suerte de lectores cómplices, de amigos entrañables, que concluían con él el acabado de sus textos, y *con* él imaginaban la forma y el diseño que esas páginas adoptarían para moverse por el mundo. Muchnik fue el responsable del cuerpo físico con el que nacieron los títulos finales (y marcadamente singulares, dentro de una obra que lo fue en su totalidad) de la aventura cortazariana, y su participación fue íntima sobre todo en el parto de esa culminación magistral que es *Los autonautas de la cosmopista*, sobre la que ambos cruzaron una entusiasmante y detallada correspondencia.

Licenciado en física, fotógrafo profesional y músico, además de editor, Mario Muchnik nació en Argentina en 1934, y en el último cuarto de siglo ha sido uno de los arquetipos en extinción del oficio editorial entendido como una de las bellas artes; vale decir: como una tarea creadora, comprometida y vital, que forma parte de la literatura antes que de la distribución o la venta.

Su relación con Cortázar venía de antiguo, pero se consolidó sobre todo en los últimos años de la vida del escritor y culminó, tras la muerte de Carol, en las postreras vacaciones de Julio, que transcurrieron en el molino de Chisco Villalonga que Mario y su mujer Nicole venían alquilando por aquellos años en Segovia (con ellos celebró Cortázar, el 26 de agosto de 1983, los 69 años de su edad, ya en la frontera de los setenta que no llegaría a cumplir). De los asados, las lecturas, las charlas y las sesiones de música compartidas ese verano, nos queda el testimonio de Muchnik en sus memorias editoriales y las fotografías de un Cortázar casi transparente y más que nunca despojado de todo, algunas de las cuales —por amistad y gentileza de Muchnik— ilustran este libro.

De otras cosas —que Mario recuerda pero de las que no ha escrito todavía— podría hablarse también en beneficio de todos. Pero la historia sigue abierta, y es él seguramente el que cualquiera de estos días se dispondrá a contárnoslas.

De esa identidad/disimilitud de los Julios que conoció, le viene a Porrúa el asombro ante las cartas que le fueron destinadas y que relee ahora, después de mucho tiempo: «es como si yo no recordara» afirma, «que fuesen tan intensas, o como si la cercanía del vernos y escribirnos de entonces no me hubiese permitido la distancia con la que puedo leerlas y pensarlas ahora». Algo de eso debe de haber, sin duda, a lo que hay que sumar la modestia y el descarnamiento de todo protagonismo que Porrúa tuvo y mantiene todavía, hasta el punto de que siempre le resulta curioso que se lo asocie a una cierta *paternidad* del boom, cuando es evidente para cualquiera —menos para él— su relación familiar con los principales autores y títulos del movimiento.

De todos modos, la complicidad y la entrega de las que Cortázar le dejó testimonio en sus cartas es coherente que conmuevan a Paco, como lo harían con cualquiera que hubiese sido su destinatario. «Tu reacción ante el libro es mi propia vivencia de todo eso», le dice hablando de los comentarios de Paco sobre los originales de *Rayuela*, para agregar poco después: «a mí no me importa tanto que el libro te parezca bueno; lo que realmente cuenta es que hayas estado tan desconcertado, tan "trasladado", tan enajenado y tan al borde de un límite como lo está el pobre Oliveira, como yo cuando me batía a puñetazos con Oliveira en cada capítulo del libro. Le dije a Aurora: "Ahora me puedo morir, porque allá hay un hombre que ha sentido lo que yo necesitaba que el lector sintiera". El resto será malentendido, idiotéz, elogios, la feria de siempre. Ninguna importancia».

Y no es sólo este párrafo de absoluta intensidad, ya que las citas que ejemplifican complicidades de este nivel podrían llenar páginas sobre intimidades referentes a *Rayuela*, los cronopios o *62. Modelo para armar*, por lo que hace a la obra, pero también sobre afinidades relativas al yoga, la astrología, la teoría neurónica del sueño, la campaña de Vacluse, el paso y el empleo del tiempo, los viajes y proyectos que podrían compartir... El amigo, el mellizo, el paredro, está presente en esos años en los que, precisa y no casualmente, está de cuerpo ausente, separado de él por un océano y quince mil kilómetros, cercano físicamente sólo en los breves espacios de las esporádicas vacaciones o por las interpósitas personas que quieren en común.

Acaso nunca se sepa (lo más probable es que nunca se sepa) el papel que Paco Porrúa desempeñó en el imaginario de Julio Cortázar durante esos años cenitales de la conversión del cronopio introvertido en el autor *célebre*, militante revolucionario y personaje permanentemente demandado por una actualidad sufriente y reclamante, de la que él se sentía partícipe y solidario. Quedan páginas, frases, los recuerdos de Paco, los testimonios de otras voces: el tiempo, como un animal que huye y se adelgaza, como una ropa tendida en la inmensidad de la llanura.

Ahora y aquí

Llegado a España a mediados de los setenta, Porrúa realizó algunos viajes exploratorios que incluyeron desde luego su Galicia natal, pero se afincó en Cataluña: primero en Sitges, durante casi una década —entre 1977 y 1986—, en el todavía por entonces recoleto Carrer de Port Alegre, frente a la playa de San Sebastián, y luego en Barcelona, donde vive todavía ahora, en un acogedor y silencioso piso, en las inmediaciones del Parque de la Ciudadela, sin haber abandonado nunca la atención de su mítica *Minotauro*.

Aurora o la fidelidad

Nacida en 1920, y por tanto seis años menor que Cortázar, Aurora Bernárdez fue, por la duración, intensidad y variedad de sus relaciones con él, la mujer más importante en la vida del escritor. Tras una amistad previa, salpicada de diversas y matizadas señales de emotividad, el reencuentro de ambos en el París de comienzos de los años cincuenta culminará pronto en matrimonio, y en una complicidad que los mantendrá juntos —como marido y mujer, como viajeros a diversos destinos, como amigos entrañables, como colegas laborales en múltiples traducciones o en congresos y actividades de la Unesco— durante casi dos décadas, hasta la separación que coincide con la presencia de Ugné Karvelis y de otras mujeres en la vida de Cortázar, en un agitado decenio que desembocará en el conocimiento de Carol Dunlop, el último, maravilloso y trágico amor de la biografía sentimental de Julio,

Lo singular del sentimiento inderrotable que le unió a Aurora durante más de media vida, es sin duda el hecho de que ese afecto haya sobrevivido a todos los acontecimientos, baches y presencias ajenas que le sobrevinieron, como un aura benéfica y cordial que ambos preservaron y jamás pusieron en duda. No sólo la amistad entre ellos perduró durante los años díscolos de la trayectoria emotiva del escritor, sino que se reafirmó cuando él encontró el puerto que parecía definitivo —hasta que la muerte lo anegó— en los brazos de Carol, y se hizo más fuerte aún en el breve período de viudez que separó a Julio de su propia desaparición. Aurora le cuidó durante su enfermedad terminal, acompañó su agonía y sepelio, veló por el cumplimiento de sus voluntades póstumas, y dedicó los años siguientes a establecer su legado, tarea que culminaría con la monumental edición de su correspondencia, casi dos mil páginas recopiladas y organizadas durante un decenio de desvelos.

«Inútil decirte que tengo la intención de vivir todo lo que pueda», le escribe Cortázar a Aurora en una carta que le envía un mes después de la muerte de Carol, y en la que se respira todo lo contrario de esa afirmación. El sabía muy bien a quien le estaba dando las instrucciones que lo despedían del tiempo conocido, antes de acceder al otro tiempo que le aguardaba boquiabierto.

En las charlas que su afabilidad concede sin apuros ni exigencias, Paco hilvana anécdotas con pensamientos y matices del indefinible amigo que convoca, con la sabiduría y sutileza de quien sabe que nada definitivo puede decirse sobre el tema.

Recuerda encuentros con Julio de las esporádicas visitas de éste a Buenos Aires (una reunión en casa del patafísico Juan Esteban Fassio o cruces no premeditados por la calle, algo por lo menos sorprendente en una ciudad «tres veces más grande que París»), de su primer excursión tentativa por Europa, en 1969 (en la capital francesa, en una Barcelona poblada entonces por García Márquez, Vargas Llosa, y una *divine gauche* en plena efervescencia), de una temporada en Mar del Plata en la que compartieron la hospitalidad de Fredi Guthmann, del paso de Cortázar —en proceso de separación de Ugné Karvelis— por la antigua Subur mediterránea donde acababa de recalar Paco, de una charla en el Hotel Colón de Barcelona, en 1982, de la que brota todavía la mirada serena e inmutable de Carol Dunlop, en cuyos ojos ya habitaba la muerte.

En su piso, en el despacho de su editorial, en un restaurante del Paseo de Gracia donde nos citamos un mediodía, Paco habla de la sospecha de una «*tercera voz*» en los relatos de Cortázar, que no era la de su oralidad ni la de sus cartas pero oscilaba entre ambas; menciona la conciencia que Julio tenía de la naturaleza «diferente» de sus relatos, no sólo en la forma sino en el espacio de lo que dejaban sin decir; sugiere la práctica de una experiencia verbal «que parece borrarse a sí misma»; mueve la cabeza, *entre* silencio y silencio, antes de afirmar que lo que dice, intuye o recuerda «no servirá de mucho, y menos para un libro». Pero no se trata de eso (y él lo sabe) sino de un laberinto, donde Teseo y Ariadna y el Minotauro desaparecen o se superponen, pierden protagonismo porque el protagonista no es ya ninguno de ellos ni la historia que encarnan o que cuentan sino el laberinto en sí mismo: las entradas y salidas, las falsas puertas y las *expectativas* derrotadas, los hallazgos casuales, los tropezones y las coincidencias, la vaga luz del cielo que vaya a saber por dónde llega, desde dónde se filtra, si se trata del cielo o de otra cosa sin nombre todavía, cuya identidad acaso nunca será dicha o porque la última posibilidad de las palabras —contra lo que se afirma— no consista en nombrar.

Fredi o el satori

El adolescente intelectual, racionalista y devoto del discurso clásico grecolatino, que a comienzos de los años treinta tropezó con la cátedra de filosofía que dictaba Vicente Fatone (pedagogo y orientalista argentino: 1903-1962), descubrió de una vez para siempre el aporte del hinduismo y, a partir de él, de esa mezcla fascinante de mística, reflexión laica y teoría de la experiencia que configura la sabiduría oriental, en las antípodas de la rigurosa oposición entre razonamiento y fe que caracteriza a los parámetros cognoscitivos de Occidente. Pero para el joven Cortázar, no obstante, esa sospecha no pasó durante muchos años del plano de lo impracticable, ya que se consideraba a sí mismo como un poseído, aunque en buena medida vocacional y voluntario, del pensamiento occidental, dentro de cuyos límites debía seguir ahondando por una especie de destino (no elegido, pero sin duda ineludible) que le condenaba a permanecer en el solidario campo de batalla de su cultura y de su tiempo. Esto fue así hasta su encuentro y posterior amistad con Fredi Guthmann, en cuyo ecuador se produjo la revelación.

Fredi (1911-1995) había nacido tres años antes que Cortázar y le sobrevivió una década, aunque la intensidad del cruce, la comunicación y la correspondencia entre ambos hay que situarla entre 1948 y el fin de los sesenta. Ya en las primeras cartas que intercambian, cuando todavía se tratan de usted, ambos hacen referencia a una cita («no me buscarías si no me hubieras ya encontrado») que alude a una intuición

de trascendencia en la relación entre los dos, en la que Fredi será el gurú y Julio el discípulo escéptico y a la defensiva pero que se dejará ir, en forma creciente aunque sea de perfil, al vértigo dudoso y deseado de la experiencia iniciática. Siempre se ignorará en todo caso en qué consistió ésta, y lo más probable es que no haya sido otra cosa que el contagio de un estado o una evidencia, que la sensibilidad de Cortázar no pudo dejar de advertir en su amigo, recién regresado de un viaje a la India que cambió de manera contundente su vida. El centro mandálico de ese intercambio puede ubicarse en la noche en vela de conversación que comparten en París, el 2 de marzo de 1952, tras la cual pasan al tuteo y Cortázar le escribe una página antológica, cuyas líneas se reflejarán en muchas posteriores de sus vivencias y su obra (por ejemplo, la temporada en la que trabaja y vive en Nueva Delhi, con Octavio Paz, o los relatos de sus libros finales). «A cada cosa que tú decías o me leías» dice en ella, «yo notaba fríamente en mí la resistencia casi demoníaca de un orden ya cerrado, construido, que teme perder su comodidad y su rutina, y se subleva ante la palabra nueva, ante la Noticia.» Y más adelante: «No sé lo que pasará, porque la batalla es dura y yo me *he conformado* hasta hoy con lo que tenía y alcanzaba», para concluir agregando: «Quisiera que me creas digno de seguir escuchándote».

Hacia el siglo II de nuestra era —casi un milenio después de la existencia histórica de Buda y casi un milenio antes de la consolidación del budismo zen japonés— pueden situarse la vida y las enseñanzas de Nagarjuna, el reformador del *Mahayana* y creador del llamado "camino del medio", que abrió una vía especulativa hasta entonces inédita en el pensamiento humano, porque proponía la reunión de los opuestos, desde el conocimiento entendido como desesperanza indolora.

Los poetas, sin formularlo, ya habían planteado siempre ese camino, y acaso *Cortázar* intuyó que no otra cosa podía aguardarse del *satori*: la revelación de una certeza que consiste meramente en la búsqueda, en la estupefacta confirmación de la ignorancia.

ANTOLOGÍA

La presente antología de Julio Cortázar no es convencional, como no podría (o al menos no debería) serlo ningún trabajo que aluda a sus textos o convoque su memoria. Los poemas, relatos y materiales genéricamente inclasificables no tienen por tanto aquí los nombres habituales en estos casos sino los que el autor eligió para agruparlos, ya sea en publicaciones (como ocurre con los poemas y cuentos) o en proyectos y declaraciones que no llegaron a editarse (el nombre de *Almanaques*, por ejemplo, era el que Cortázar daba precisamente a sus numerosos textos, o incluso libros completos, que no cabían en la tradicional división de los géneros).

Por razones obvias, algunos de los poemas aquí incluidos no están sin embargo en la selección que Cortázar hizo en 1971 bajo el título *Pameos y Meopas*, los relatos de *Ceremonias* no guardan el orden establecido por el autor en la división de «Ritos, Juegos y Pasajes», y en la sección *Almanaques* se han colado algunas historias de cronopios y diversas secuencias que pertenecían originariamente a otros libros o corresponderían a otros apartados que no se especifican.

Por la misma obviedad no se aclara el origen ni los títulos o ediciones que alimentaron esta selección, ni se aportan fragmentos de novelas, que por su naturaleza reclaman una complicidad del lector de cabo a rabo.

Sería fatigoso agregar —pero el agregado tal vez justifique la fatiga— que los textos más citados o analizados en las páginas precedentes (por ejemplo, en el capítulo *Una obra*) no se encuentran en esta antología. Esto tampoco es casual sino deliberado, porque el lector de Cortázar empezará a leerlo o continuará leyéndolo si este libro lo ha estimulado bastante para ello, y parece natural —y hasta agradecible, si me apuran— que estos estímulos no se encuentren sólo con volver la hoja. Que pertenezcan a una búsqueda y caigan por tanto fuera del presente trabajo.

Por idéntico etcétera, finalmente, el usuario de esta antología puede leerla en el orden en que se la presenta, o salteándose lo que se le ocurra y, en general, como le dé la gana.

PAMEOS Y MEOPAS

Sílaba viva

*Qué vachaché, está ahí aunque no lo quieran,
 está en la noche, está en la leche,
 en cada coche y cada hache y cada boche
 está, le largarán los perros y lo mismo
 estará aunque lo acechen, lo buscarán, a troche y moche
 y él estará con el que luce y el que espiche
 y en todo el que se agrande y se repeche
 él estará, me cachendió.*

Los amantes

*¿Quién los ve andar por la ciudad
 si todos están ciegos?
 Ellos se toman de la mano: algo habla
 entre sus dedos, lenguas dulces
 lamen la húmeda palma, corren por las falanges,
 y arriba está la noche llena de ojos.
 Son los amantes, su isla flota a la deriva
 hacia muertes de césped, hacia puertos
 que se abren entre sábanas.
 Todo se desordena a través de ellos,
 todo encuentra su cifra escamoteada;
 pero ellos ni siquiera saben
 que mientras ruedan en su amarga arena
 hay una pausa en la obra de la nada,*

*el tigre es un jardín que juega.
Amanece en los carros de basura,
empiezan a salir los ciegos,
el ministerio abre sus puertas.
Los amantes rendidos se miran y se tocan
una vez más antes de oler el día.
Ya están vestidos, ya se van por la calle.
Y es sólo entonces
cuando están muertos, cuando están vestidos,
que la ciudad los recupera hipócrita
y les impone los deberes cotidianos.*

«Le Dôme»

Montparnasse

*A la sospecha de imperfección universal contribuye
este torpe recuerdo que me legas, una cara entre
[espejos y platillos sucios.
A la certidumbre de que el sol está envenenado,
de que en cada grano de trigo se agita el arma
[de la ruina,
aboga la torpeza de nuestra última hora
que debió transcurrir en claro, en un silencio
donde lo que quedaba por decir se dijera sin menguas.
Pero no fue así, y nos separamos
verdaderamente como lo merecíamos, en un café
[mugriento,
rodeados de larvas y colillas,
mezclando pobres besos con la resaca de la noche.*

Los Cortázar

*Qué familia, hermano.
 Ni un abuelo comodoro, ni una carga
 deca
 balle
 ría,
 nada, ni un cura ilustre, un chorro,
 nadie en los nombres de las calles,
 nadie en las estampillas,
 minga de rango,
 minga de abolengo,
 nadie por quien ponerse melancólico
 en las estancias de los otros,
 nadie que esté parado en mi apellido
 y exija de la estirpe
 la pudorosa relación: «Aquel Cortázar,
 amigo de Las Heras...»
 Ma qué Las Heras,
 no tuvimos a nadie, ni siquiera
 en Las Heras (la Penitenciaría
 que ya tampoco existe, me contaron).
 Qué suerte tienen los caballos: —>*

Escritor { Póker { Compadrón II
 Minnesota
 Chela { Se Viene
 Marinera

Y así consecutivamente

Bilan

*Lo que va quedando es distancia,
 estilos, afectuosas vaciedades,
 y cada vez más algo menos, miseria
 en la que sin embargo se anda cómodo.*

Y cada vez menos algo más.

*Vida,
pantalón con rodilleras,
plantita de lechuga ajada
para la cotorrita.*

El cenotafio

*Hermano de mí mismo,
espía sin halago, pero al final cediendo
a la dulce moneda de la sangre,
al falso centinela del espejo.
No estoy del todo aquí donde me hablo.
Creo que me dejé en Chile y en Roma,
en Stevenson, en músicas y voces,
en un sauce de Bánfield, en los ojos
de una perra que quise, en dos
o tres amigos muertos.
Esto que queda vive,
pero sabe que la urna está vacía.*

Poema

*Empapado de abejas,
en el viento asediado de vacío
vivo como una rama,
y en medio de enemigos sonrientes
mis manos tejen la leyenda,
crean el mundo espléndido,
esta vela tendida.*

El sueño

*El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta.*

El gran juego

*Entiendo ya algunas figuras
pero no sé qué es la baraja,
qué anverso tiene esa medalla
cuyo reverso me dibuja.*

*En la otra cara de la luna
duermen los números del mapa;
juego a encontrarme en esas cartas
que ciegamente son mi suma.*

*De tanta alegre insensatez
nace la arena del pasaje
para el reloj de lo que amé,*

*pero no sé si la baraja
la mezclan el azar o el ángel,
si estoy jugando o soy las cartas.*

Aftermath

*Dime por qué todavía te deseo, por qué tu nombre vuelve
como el hacha a la herida en una amarga visitación de
medianoche,
a la vera de un campo funerario donde las larvas multiplican*

*húmedas babas, recuento interminable de torpezas,
dime desde esa nada donde ahora te atrincheras, dime
por qué me basta componer un mecanismo elemental
[de sílabas,
discar en el cogollo de la niebla las cifras de tu nombre
para que solitariamente
me agobie la esperanza de una menuda migración de dedos
[por mi pelo,
de una fragancia en donde habita el musgo.*

Dadora de las playas

*De tus muchísimos amantes guardas destrezas,
[inesperados sesgos,
caprichos repentinos y falsas negativas que una
[sonrisa desmantela,
quizá la intermitencia de unos ojos hincados en el goce
y bruscamente, sin aviso, esa obstinada negativa a abrir
[los párpados,
no sé, cosas esquivas, cambios que remontan a gustos
[superpuestos,
a músicas distintas, a tantos bares donde diferentes manos
[te leyeron
y donde diferentes nombres entraron en tu alerta indiferencia
de pasajera, de indescifrable francotiradora.
A mi vez dejaré en tu piel la huella de estas ceremonias,
de hábitos definidos, de maneras y de ángulos,
oh arena donde tantos arquitectos levantaron sus torres
[y sus puentes
para que el viento los llevara mientras tú te volvías
[al malecón o al bar
virgen a tu manera, la manera mejor y más hermosa
[de ser virgen,*

dadora de las playas para los nuevos juegos.

Álbum con fotos

(edición 1967, d. C.)

*La verdadera cara de los ángeles
es que hay napalm y hay niebla y hay tortura.
La cara verdadera
es el zapato entre la mierda, el lunes de mañana, el diario.
La verdadera cara
cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles
la cara verdadera
es un álbum que cuesta treinta francos
y está lleno de caras (las verdaderas caras de los ángeles):
la cara de un negrito hambriento,
la cara de un cholito mendigando,
un vietnamita, un argentino, un español, la cara
verde del hambre verdadera de los ángeles,
por tres mil francos la emoción en casa,
la cara verdadera de los ángeles,
la cara verdadera de los hombres,
la verdadera cara de los ángeles.*

El poeta propone su epitafio

*Por haber mentido mucho ganó un cielo
mezquino, a rehacer todos los días.
Por ser traidor hasta con la traición, lo amaban
las gentes honorables.
Exigía virtudes que no daba
y sonreía para que olvidaran.
No vivió. Lo vivían, un cuerpo despiadado*

[y una perra sedienta, Inteligencia.

Por no creer más que en lo bello, fue

basura entre basuras,

pero miraba todavía el cielo.

Está muerto, por suerte.

Ya andará algún otro como él.

CEREMONIAS

Continuidad de los parques

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirle, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

Casa tomada

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos, Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mi se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.

Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde. Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pulóver está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía

girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo, que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo, felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos.

Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene extrañaba unas carpetas, un par de pantuflas que tanto la abrigan en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza. —No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de

papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

—Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpan en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en voz alta, me desvelaba en seguida.)

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo, casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? —le pregunté inútilmente. —No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

No se culpe a nadie

El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo esperaba en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. 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. Parecería que no lo es porque apenas la lana del pulóver se ha pegado otra vez a la tela de la camisa, la falta de costumbre de empezar por la otra manga dificulta todavía más la operación, y aunque se ha puesto a silbar de nuevo para distraerse siente que la mano avanza apenas y que sin alguna maniobra complementaria no conseguirá hacerla llegar nunca a la salida. Mejor todo al mismo tiempo, agachar la cabeza para cazarla a la altura del cuello del pulóver a la vez que mete el brazo libre en la otra manga enderezándola y tirando simultáneamente con los dos brazos y el cuello. En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas, por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. Si fuese así su mano tendría que salir fácilmente, pero aunque tira con todas sus fuerzas no logra hacer avanzar ninguna de las dos manos aunque en cambio parecería que la cabeza está a punto de abrirse paso porque la lana azul le aprieta ahora con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca, probablemente desteñirá y le manchará la cara de azul. Por suerte en ese mismo momento su mano derecha asoma al aire, al frío de afuera, por lo menos ya hay una afuera aunque la otra siga apresada en la manga, quizás era cierto que su mano derecha estaba metida en el cuello del pulóver, por eso lo que él creía el cuello le está apretando de esa manera la cara, sofocándolo cada vez más, y en cambio la mano ha podido salir fácilmente. De todos modos y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso, respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco, aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana, y aunque no puede verlo porque si abre los ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda. Se dice que lo más sensato es concentrar la atención en su mano derecha, porque esa mano por fuera del pulóver está en contacto con el aire frío de la habitación, es como un anuncio de que ya falta poco y además puede ayudarlo, ir subiendo por la espalda hasta aferrar el borde inferior del pulóver con ese movimiento

clásico que ayuda a ponerse cualquier pulóver tirando enérgicamente hacia abajo. Lo malo es que aunque la mano palpa la espalda buscando el borde de lana, parecería que el pulóver ha quedado completamente arrollado cerca del cuello y lo único que encuentra la mano es la camisa cada vez más arrugada y hasta salida en parte del pantalón, y de poco sirve traer la mano y querer tirar de la delantera del pulóver porque sobre el pecho no se siente más que la camisa, el pulóver debe haber pasado apenas por los hombros y estará ahí arrollado y tenso como si él tuviera los hombros demasiado anchos para ese pulóver, lo que en definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga, y que en cambio su mano derecha que ya está afuera se mueva con toda libertad en el aire aunque no consiga hacer bajar el pulóver que sigue como arrollado en lo alto de su cuerpo. Irónicamente se le ocurre que si hubiera una silla cerca podría descansar y respirar mejor hasta ponerse del todo el pulóver, pero ha perdido la orientación después de haber girado tantas veces con esa especie de gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas. En el fondo la verdadera solución sería sacarse el pulóver puesto que no ha podido ponérselo, y comprobar la entrada correcta de cada mano en las mangas y de la cabeza en el cuello, pero la mano derecha desordenadamente sigue yendo y viniendo como si ya fuera ridículo renunciar a esa altura de las cosas, y en algún momento hasta obedece y sube a la altura de la cabeza y tira hacia arriba sin que él comprenda a tiempo que el pulóver se ha pegado en la cara con esa gomosidad húmeda del aliento mezclado con el azul de la lana, y cuando la mano tira hacia arriba es un dolor como si le desgarraran las orejas y quisieran arrancarle las pestañas. Entonces más despacio, entonces hay que utilizar la mano metida en la manga izquierda, si es la manga y no el cuello, y para eso con la mano derecha ayudar a la mano izquierda para que pueda avanzar por la manga o retroceder y zafarse, 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 y a la vez la otra mano se hinca con todas las fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele, le duele a tal punto que renuncia a quitarse el pulóver, prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda fuera de la jaula y lo intenta luchando con todo el cuerpo, echándose hacia adelante y hacia atrás, girando en medio de la habitación, si es que está en el medio porque ahora alcanza a pensar que la ventana ha quedado abierta y que es peligroso seguir girando a ciegas, prefiere detenerse aunque su mano derecha siga yendo y viniendo sin ocuparse del pulóver, aunque su mano izquierda le duele cada vez más como si tuviera los dedos mordidos o quemados, y sin embargo esa mano le obedece, contrayendo poco a poco los dedos lacerados alcanza a aferrar a través de la manga el borde del pulóver arrollado en el hombro, tira hacia abajo casi sin fuerza, le duele demasiado y 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, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, el tiempo de fuera del pulóver, está de rodillas y es hermoso estar así hasta que poco a poco agradecidamente entreabre los ojos libres de la baba azul de la lana de adentro, entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, y 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 y la baba azul le envuelva otra vez la cara 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.

Orientación de los gatos

Cuando Alana y Osiris me miran no puedo quejarme del menor disimulo, de la menor duplicidad. Me miran de frente, Alana su luz azul y Osiris su rayo verde. También entre ellos se miran así, Alana acariciando el negro lomo de Osiris que alza el hocico del plato de leche y maúlla satisfecho, mujer y gato conociéndose desde planos que se me escapan, que mis caricias no alcanzan a rebasar. Hace tiempo que he renunciado a todo dominio sobre Osiris, somos buenos amigos desde una distancia infranqueable; pero Alana es mi mujer y la distancia entre nosotros es otra, algo que ella no parece sentir pero que se interpone en mi felicidad cuando Alana me mira, cuando me mira de frente igual que Osiris y me sonrío o me habla sin la menor reserva, dándose en cada gesto y cada cosa como se da en el amor, allí donde todo su cuerpo es como sus ojos, una entrega absoluta, una reciprocidad ininterrumpida.

Es extraño, aunque he renunciado a entrar de lleno en el mundo de Osiris, mi amor por Alana no acepta esa llaneza de cosa concluida, de pareja para siempre, de vida sin secretos. Detrás de esos ojos azules hay más, en el fondo de las palabras y los gemidos y los silencios alienta otro reino, respira otra Alana. Nunca se lo he dicho, la quiero demasiado para trizar esta superficie de felicidad por la que ya se han deslizado tantos días, tantos años. A mi manera me obstino en comprender, en descubrir; la observo pero sin espiarla; la sigo pero sin desconfiar; amo una maravillosa estatua mutilada, un texto no terminado, un fragmento de cielo inscrito en la ventana de la vida.

Hubo un tiempo en que la música me pareció el camino que me llevaría de verdad a Alana; mirándola escuchar nuestros discos de Bártok, de Duke Ellington, de Gal Costa, una transparencia paulatina me ahondaba en ella, la música la desnudaba de una manera diferente, la volvía cada vez más Alana porque Alana no podía ser solamente esa mujer que siempre me había mirado de lleno sin ocultarme nada. Contra Alana, más allá de Alana yo la buscaba para amarla mejor; y si al principio la música me dejó entrever otras Alanas, llegó el día en que frente a un grabado de Rembrandt la vi cambiar todavía más, como si un juego de nubes en el cielo alterara bruscamente las luces y las sombras de un paisaje. Sentí que la pintura la llevaba más allá de sí misma para ese único espectador que podía medir la instantánea metamorfosis nunca repetida, la entrevisión de Alana en Alana. Intercesores involuntarios, Keith Jarrett, Beethoven y Aníbal Troilo me habían ayudado a acercarme, pero frente a un cuadro o un grabado Alana se despojaba todavía más de eso que creía ser, por un momento entraba en un mundo imaginario para sin saberlo salir de sí misma, yendo de una pintura a otra, comentándolas o callando, juego de cartas que cada nueva contemplación barajaba para aquel que sigiloso y atento, un poco atrás o llevándola del brazo, veía sucederse las reinas y los ases, los piques y los tréboles, Alana.

¿Qué se podía hacer con Osiris? Darle su leche, dejarlo en su ovillo negro satisfactorio y ronroneante; pero a Alana yo podía traerla a esta galería de cuadros como lo hice ayer, una vez más asistir a un teatro de espejo y de cámaras oscuras, de imágenes tensas en la tela frente a esa otra imagen de alegres jeans y blusa roja que después de aplastar el cigarrillo a la entrada iba de cuadro en cuadro, deteniéndose exactamente a la distancia que su mirada requería, volviéndose a mí de tanto en tanto para comentar o comparar. Jamás hubiera podido descubrir que yo no estaba ahí por los cuadros, que un poco atrás o de lado mi manera de mirar nada tenía que ver con la suya. Jamás se daría cuenta de que su lento y reflexivo paso de cuadro en cuadro la cambiaba hasta obligarme a cerrar los ojos y luchar para no apretarla en los brazos y llevármela al delirio, a una locura de carrera en plena calle.

Desenvuelta, liviana en su naturalidad de goce y descubrimiento, sus altos y sus demoras se inscribían en un tiempo diferente del mío, ajeno a la crispada espera de mi sed.

Hasta entonces todo había sido un vago anuncio, Alana en la música, Alana frente a Rembrandt. Pero ahora mi esperanza empezaba a cumplirse casi insoportablemente, desde nuestra llegada Alana se había dado a las pinturas con una atroz inocencia de camaleón, pasando de un estado a otro sin saber que un espectador agazapado acechaba en su actitud, en la inclinación de su cabeza, en el movimiento de sus manos o sus labios el cromatismo interior que la recorría hasta mostrarla otra, allí donde la otra era siempre Alana sumándose a Alana, las cartas agolpándose hasta completar la baraja. A su lado, avanzando poco a poco a lo largo de los muros de la galería, la iba viendo darse a cada pintura, mis ojos multiplicaban un triángulo fulminante que se tendía de ella al cuadro y del cuadro a mí mismo para volver a ella y aprehender el cambio, la aureola diferente que la envolvía un momento para ceder después a un aura nueva, a una tonalidad que la exponía a la verdadera, a la última desnudez. Imposible prever hasta dónde se repetiría esa osmosis, cuántas nuevas Alanas me llevarían por fin a la síntesis de la que saldríamos los dos colmados, ella sin saberlo y encendiendo un nuevo cigarrillo antes de pedirme que la llevara a tomar un trago, yo sabiendo que mi larga búsqueda había llegado a puerto y que mi amor abarcaría desde ahora lo visible y lo invisible, aceptaría la limpia mirada de Alana sin incertidumbres de puertas cerradas, de pasajes vedados.

Frente a una barca solitaria y un primer plano de rocas negras, la vi quedarse inmóvil largo tiempo; un imperceptible ondular de las manos la hacía como nadar en el aire, buscar el mar abierto, una fuga de horizontes. Ya no podía extrañarme que esa otra pintura donde una reja de agudas puntas vedaba el acceso a los árboles linderos la hiciera retroceder como buscando un punto de mira, de golpe era la repulsa, el rechazo de un límite inaceptable. Pájaros, monstruos marinos, ventanas dándose al silencio o dejando entrar un simulacro de la muerte, cada nueva pintura arrasaba a Alana despojándola de su color anterior, arrancando de ella las modulaciones de la libertad, del vuelo, de los grandes espacios, afirmando su negativa frente a la noche y a la nada, su ansiedad solar, su casi terrible impulso de ave fénix. Me quedé atrás sabiendo que no me sería posible soportar su mirada, su sorpresa interrogativa cuando viera en mi cara el deslumbramiento de la confirmación, porque eso era también yo, eso era mi proyecto Alana, mi vida Alana, eso había sido deseado por mí y refrenado por un presente de ciudad y parsimonia, eso ahora al fin Alana, al fin Alana y yo desde ahora, desde ya mismo. Hubiera querido tenerla desnuda en los brazos, amarla de tal manera que todo quedara claro, todo quedara dicho para siempre entre nosotros, y que de esa interminable noche de amor, nosotros que ya conocíamos tantas, naciera la primera alborada de la vida.

Llegábamos al final de la galería, me acerqué a la puerta de salida ocultando todavía la cara, esperando que el aire y las luces de la calle me volvieran a lo que Alana conocía de mí. La vi detenerse ante un cuadro que otros visitantes me habían ocultado, quedarse largamente inmóvil mirando la pintura de una ventana y un gato. Una última transformación hizo de ella una lenta estatua nítidamente separada de los demás, de mí que me acercaba indeciso buscándole los ojos perdidos en la tela. Vi que el gato era idéntico a Osiris y que miraba a lo lejos algo que el muro de la ventana no nos dejaba ver. Inmóvil en su contemplación, parecía menos inmóvil que la inmovilidad de Alana. De alguna manera sentí que el triángulo se había roto, cuando Alana volvió hacia mí la *cabeza* el triángulo ya no existía, ella había ido al cuadro pero no estaba de vuelta, seguía del lado del gato mirando más allá de la ventana donde nadie podía ver lo que ellos veían, lo que solamente Alana y Osiris veían cada vez que me miraban de frente.

ALMANAQUES

Tu más profunda piel

*Pénétrez le secret doré
Tout n'est qu'une flamme rapide
Que fleurit la rose adorable
Et d'où monte un parfum exquis*

APOLLINAIRE, *Les collines*

Cada memoria enamorada guarda sus magdalenas y la mía —sábelo, allí donde estés— es el perfume del tabaco rubio que me devuelve a tu espigada noche, a la ráfaga de tu más profunda piel. No el tabaco que se aspira, el humo que tapiza las gargantas, sino esa vaga equívoca fragancia que deja la pipa en los dedos y que en algún momento, en algún gesto inadvertido, asciende con su látigo de delicia para encabritar tu recuerdo, la sombra de tu espalda contra el blanco velamen de las sábanas.

No me mires desde la ausencia con esa gravedad un poco infantil que hacía de tu rostro una máscara de joven faraón nubio. Creo que siempre estuvo entendido que sólo nos daríamos el placer y las fiestas livianas del alcohol y las calles vacías de la medianoche. De ti tengo más que eso, pero en el recuerdo me vuelves desnuda y volcada, nuestro planeta más preciso fue esa cama donde lentas, imperiosas geografías iban naciendo de nuestros viajes, de tanto desembarco amable o resistido, de embajadas con cestos de frutas o agazapados flecheros, y cada poza, cada río, cada colina y cada llano los ganamos en noches extenuantes, entre oscuros parlamentos de aliados o enemigos. ¡Oh viajera de ti misma, máquina de olvido! Y entonces me paso la mano por la cara con un gesto distraído y el perfume del tabaco en mis dedos te trae otra vez para arrancarme a este presente acostumbrado, te proyecta antílope en la pantalla de ese lecho donde vivimos las interminables rutas de un efímero encuentro.

Yo aprendía contigo lenguajes paralelos; el de esa geometría de tu cuerpo que me llenaba la boca y las manos de teoremas temblorosos, el de tu hablar diferente, tu lengua insular que tantas veces me confundía. Con el perfume del tabaco vuelve ahora un recuerdo preciso que lo abarca todo en un instante que es como un vórtice, sé que dijiste: «Me da pena», y yo no comprendí porque nada creía que pudiera apenarte en esa maraña de caricias que nos volvía, ovillo blanco y negro, lenta danza en que el uno pesaba sobre el otro para luego dejarse invadir por la presión liviana de unos muslos, de unos brazos, rotando blandamente y desligándose hasta otra vez ovillarse y repetir las caídas desde lo alto o lo hondo, jinete o potro, arquero o gacela, hipogrifos afrontados, delfines en mitad del salto. Entonces aprendí que la pena, en tu boca, era otro nombre del pudor y la vergüenza, y que no te decidías a mi nueva sed que ya tanto habías saciado, que me rechazabas suplicando con esa manera de

esconder los ojos, de apoyar el mentón en la garganta para no dejarme en la boca más que el negro nido de tu pelo.

Dijiste: «Me da pena, sabes», y volcada de espaldas me miraste con ojos y senos, con labios que trazaban una flor de lentos pétalos. Tuve que doblarte los brazos, murmurar mi último deseo con el correr de las manos por las más dulces colinas, sintiendo cómo poco a poco cedías y te echabas de lado hasta rendir el sedoso muro de tu espalda, donde un menudo omóplato tenía algo de ala de ángel mancillado. Te daba pena, y de esa pena iba a nacer el perfume que ahora me devuelve a tu vergüenza antes de que otro acorde, el último, nos alzara en una misma estremecida réplica. Sé que cerré los ojos, que lamí la sal de tu piel, que descendí volcándote hasta sentir tus riñones como el estrechamiento de la jarra donde se apoyan las manos con el ritmo de la ofrenda; en algún momento llegué a perderme en el pasaje hurtado y prieto que se negaba al goce de mis labios mientras desde tan allá, desde tu país de arriba y lejos, murmuraba tu pena una última defensa abandonada.

Con el perfume del tabaco rubio en los dedos asciende otra vez el balbuceo, el temblor de ese oscuro encuentro, sé que mi boca buscó la oculta boca estremecida, el labio único ciñéndose a su miedo, el ardiente contorno rosa y bronce que te libraba a mi más extremo viaje. Y como ocurre siempre, no sentí en ese delirio lo que ahora me trae el recuerdo desde un vago aroma de tabaco, pero esa musgosa fragancia, esa canela de sombra hizo su camino secreto a partir del olvido necesario e instantáneo, indecible juego de la carne que oculta a la conciencia lo que mueve las más densas, implacables máquinas del fuego. No eras sabor ni olor, tu más escondido país se daba como imagen y contacto, y sólo hoy unos dedos casualmente manchados de tabaco me devuelven el instante en que me enderecé sobre ti para lentamente reclamar las llaves de pasaje, forzar el dulce trecho donde tu pena tejía las últimas defensas ahora que con la boca hundida en la almohada sollozabas una súplica de oscura aquiescencia, de derramado pelo. Más tarde comprendiste y no hubo pena, me cediste la ciudad de tu más profunda piel desde tanto horizonte diferente, después de fabulosas máquinas de sitio y parlamentos y batallas. En esta vaga vainilla de tabaco que hoy me mancha los dedos se despierta la noche en que tuviste tu primera, tu última pena. Cierro los ojos y aspiro en el pasado ese perfume de tu carne más secreta, quisiera no abrirlos a este ahora donde leo y fumo y todavía creo estar viviendo.

Sobre la exterminación de los cocodrilos en Auvernia

El problema de la exterminación de los cocodrilos en Auvernia preocupa desde hace mucho a los gobernantes y administradores de esa región, que tropiezan con dificultades de todo orden para llevar a cabo su tarea y en varias oportunidades han estado a punto de abandonarla con pretextos atendibles, aunque evidentemente falaces.

Los pretextos son atendibles, pues en primer lugar no se sabe de nadie que haya declarado jamás haber visto un cocodrilo en Auvernia, cosa que dificulta desde un comienzo toda tentativa de exterminación de estos animales. Las encuestas más sutiles, basadas en los procedimientos preconizados por el Instituto Butantán y la FAO, tales como las indagaciones paralelas en las que nunca se pregunta por el tema central propiamente dicho sino que se acumulan datos marginales capaces de facilitar luego, por un método estructural, el conjunto que ponga en evidencia el objetivo buscado, se han saldado siempre por un fracaso completo. Tanto la gendarmería como los psicólogos encargados de estas diferentes investigaciones tienen la convicción de que las respuestas negativas e incluso la estupefacción que se trasluce en los interrogados, prueban inequívocamente la existencia de enormes cantidades de cocodrilos en Auvernia, y que dada la mentalidad propia de los campesinos existe entre ellos un tácito entendimiento ancestral que los lleva a manifestar su más profundo asombro

cuando se los entrevista en sus granjas y tierras labrantías y se les pregunta si alguna vez han visto a un cocodrilo en las inmediaciones, o si un cocodrilo ha devorado las ovejas o los niños que constituyen sus medios de vida y de perpetuación.

No cabe la menor duda de que casi todos los campesinos han visto a los cocodrilos, pero como sospechan que el primero que los denuncie verá gravemente comprometida su tranquilidad personal y sus labores rurales, dejan pasar el tiempo a la espera de que algún otro campesino, exasperado por la devastación que estos nocivos animales llevan a cabo en sus campos y establos, se decida a formular una queja ante las autoridades. Según cálculos de la OMS, de cuatro a cinco siglos han pasado ya en esta expectativa, y es evidente que los cocodrilos aprovechan de esas circunstancias psico-económicas para multiplicarse y proliferar en Auvernia, sin el menor inconveniente.

En los últimos tiempos se ha procurado convencer a algunos campesinos más instruidos o inteligentes de que no sólo no perderían nada si revelaran la existencia de los cocodrilos, sino que su exterminación mejoraría considerablemente el nivel de vida de esta provincia francesa. Para ello, los asistentes sociales y los psicólogos especialmente enviados desde los centros urbanos han dado las máximas garantías de que la denuncia de la existencia de los cocodrilos no comportaría ninguna molestia para el campesino que la formulara; en ningún caso se le pediría que abandonase sus tierras para repetir sus declaraciones en Clermond Ferrand o en otra ciudad, no se invadiría su propiedad con fuerzas policiales, y no se envenenarían las aguas de sus manantiales. De hecho, bastaría que los cocodrilos fueran formalmente denunciados para que las autoridades aplicaran de inmediato el plan conjunto y general de liquidación de esos peligrosos saurios, plan preparado desde hace mucho en sus más mínimos detalles y cuya *ejecución* redundaría en un inmenso beneficio común.

De nada han valido las promesas. Hasta hoy no se sabe de nadie que haya visto a un cocodrilo en Auvernia, y aunque los investigadores poseen indicios científicos de que incluso los niños de más corta edad están perfectamente enterados de su existencia y la comentan entre ellos mientras juegan o dibujan, los cocodrilos siguen gozando de la maligna impunidad que les da su falsa inexistencia. Se comprende que en tales condiciones su exterminación resulte más que problemática, y que el peligro de bañarse en los ríos o pasear por los campos se intensifique a medida que pasan los años. Las frecuentes desapariciones de menores, que la policía se ve precisada a atribuir por necesidades estadísticas a la espeleología de aficionados o a la trata de blancas, responde sin duda alguna a las depredaciones de los cocodrilos. Es frecuente que los campesinos de tierras colindantes se disputen y hasta se degüellen luego de acusarse mutuamente de la desaparición de ovejas y terneros; en el mutismo obstinado que sigue a esas sangrientas riñas, los psicólogos han sospechado la oculta convicción de que los verdaderos culpables son los cocodrilos, y que las acusaciones personales responden como siempre al deseo de fingir una ignorancia que en el fondo no engaña a nadie. ¿Cómo explicar, por otra parte, que jamás se haya encontrado un esqueleto de cocodrilo muerto de vejez o enfermedad? Los pescadores de truchas de la región podrían responder seguramente a esa pregunta, pero también ellos callan; no es difícil imaginar que las frecuentes hogueras que se encienden por las noches so pretexto de hacer carbón de leña, encubren bajo espesas capas de ramas y troncos los restos que revelarían por fin la existencia de esos dañosos animales.

A la espera de que un descuido, una admisión involuntaria o cualquier otro beneficio del azar proporcione finalmente la prueba oficial necesaria, las autoridades han preparado desde hace años el dispositivo necesario para la exterminación de las enormes cantidades de cocodrilos que infestan la región de Auvernia. Gracias a la esclarecida cooperación de la UNESCO, los mejores especialistas africanos, indios y tailandeses han comunicado métodos y facilitado instrucciones que permitirían acabar en muy pocos meses con la plaga. En cada cabeza de distrito hay un funcionario que dispone de los poderes para llevar a término una operación fulminante contra los cocodrilos, y se cuenta con depósitos estratégicamente situados en los que se han reunido las armas y los venenos más eficaces.

Cada semana se hacen ejercicios teóricos en las escuelas de gendarmería especializadas en la lucha contra los cocodrilos, y a la llegada del otoño, época en que estos reptiles desovan y muestran una mayor tendencia a reposar al sol y a aletargarse, se cumplen extensas maniobras en las zonas rurales, que incluyen el dragado de los ríos, la exploración de infinitas cavernas y pozos, y la batida sistemática de campos y pajares donde podrían esconderse las hembras para criar a sus pequeños. Todo ello, sin embargo, asume hasta ahora la forma exterior de una campaña ordinaria contra los insectos dañinos, las aves predatorias y los cazadores furtivos, pues es comprensible que las autoridades no deseen exponerse al ridículo de perseguir animales de cuya existencia no existe ningún testimonio concreto. Los campesinos están sin duda perfectamente al tanto de la verdadera índole de estas operaciones, y contribuyen con la mejor buena voluntad a su ejecución siempre que respondan a los fines aparentes ya mencionados, pues los psicólogos que acompañan a la gendarmería en sus expediciones han podido comprobar que toda mención casual de los cocodrilos formulada por descuido o con fines indagatorios, es recibida con manifestaciones de asombro o hilaridad, que si bien no engañan a nadie comprometen el desarrollo de las operaciones al poner en crisis la imprescindible solidaridad que se requiere entre los campesinos y las fuerzas armadas.

En resumen, y aunque este aserto pueda parecer demasiado abstracto, Auvernia se encuentra eficazmente protegida contra los cocodrilos, cuyas depredaciones podrían ser desbaratadas en contado tiempo. Desde un punto de vista estrictamente teórico y logístico puede incluso afirmarse que no existen cocodrilos en Auvernia puesto que todo está preparado para su extinción. Desgraciadamente, mientras las circunstancias no permitan pasar a los hechos, Auvernia seguirá infestada de cocodrilos que constituyen un peligro permanente para la economía y el bienestar de esta hermosa región de Francia.

Datos para entender a los perqueos

También ellos inventaron la rueda y sus robustos carros corren resonantes por el territorio de Perq. Su rueda, sin embargo, se diferencia de la nuestra en que no llegó a perfeccionar su circunferencia; en un punto cualquiera le quedó una pequeña jiba, una bastante suave protuberancia que se aparta del ritmo circular y luego vuelve a él y es como si no hubiera pasado nada, y de hecho no pasaría nada si la rueda estuviese inmóvil, pero los carros corren resonantes por el territorio de Perq y entonces usted se ha sentado en un agradable cojín de estopa y el carro arranca, recorre retumbante un metro cinco o un metro veintidós dentro de la más perfecta suavidad, y de golpe usted da su primer salto en el aire, vuelve a caer sentado, da un segundo salto, vuelve a caer sentado, y tendrá suerte si el carrero ha preferido ajustar las ruedas de manera que las cuatro jibas toquen el suelo al mismo tiempo, porque saltar será casi *agradable*, digamos como un trote de camello, elevándose sin violencia cada tantos segundos; pero también hay carreros incoherentes en Perq, y si las jibas van cada una por su lado ocurrirá que después del primer salto usted bajará hacia el cojín de estopa en el momento en que la segunda jiba toca el suelo, y su descenso coincidirá con un nuevo salto del carro y será duro, será golpe, tal vez será desequilibrio si casi en el mismo instante otra jiba toca suelo o no toca suelo ninguna jiba, habrá bamboleo y desajuste entre cojín y estopa, usted y carro. Inútil bajarse y decirles que la rueda entre nosotros, *etcétera*; se quedarán mirándolo afligidos, lamentarán con palabras corteses que nuestra rueda, etcétera. Habrá que subir otra vez al carro, imposible comprender esa civilización si se rehúsa el viaje salto a salto, en el cojín de estopa o fuera de él, jibas coincidentes o sucesivas, una y luego tres, dos y dos, tres y luego una, o las cuatro consecutivamente y después un pedacito muy dulce, muy sereno de camino, algo que dura apenas el tiempo de sentirse tan bien sobre el cojín de estopa, a

punto de empezar a mirar el paisaje y plaf un salto dos saltos cojín salto caída, caída con cojín que salta y encuentro a media altura (es lo peor), violento despegue de usted que sube y el cojín que baja, hueco atronador por dos, tres segundos, descenso a cojín y plaf y después nada, un pedacito muy dulce, muy sereno de camino, plaf salto.

Por lo demás eso explicaría que en Perq la visión sea siempre convulsiva. En un árbol, lo que nosotros llamamos *un árbol*, ellos tienden a ver por lo menos tres árboles, el árbol cojín de estopa, el árbol salto y el árbol descenso, y en realidad tienen razón cuando ven tres árboles y los definen diferentes, porque el árbol cojín se compone de un tronco y una copa como los nuestros, el árbol salto es sobre todo copa, y el árbol descenso es sobre todo tronco, pero a los tres árboles se agregan muchos más árboles si el carrero es incoherente y las jibas, como ya se explicó, etcétera. Entonces en esa total arritmia de los saltos y los descensos puede haber ááárrrbbooolll, y también puede haber ááárrrááárrrbbbbáááooorrrlll y otras múltiples variantes. (Huelga señalar que este ejemplo tipográfico es una mera metáfora nominal destinada a mostrar la convulsión en las imágenes y, por consiguiente, sus efectos en la nomenclatura, las definiciones y en último término la historia y la cultura de los perqueos, de las que hablaremos un día si las jibas nos plaf permi plaf ten).

Ciclismo en Grignan

*Elle se branlai sur la selle avec une
brusquerie de plus en plus forte.
Ella n'avait donc pas plus que moi épuisé
l'orage évoque par sa nudité.*

HISTOIRE DE L'OEIL

Insisto en desconfiar de la causalidad, esa fachada de un *establishment* ontológico que se obstina en mantener cerradas las puertas de las más vertiginosas aventuras humanas, es decir que si *después* de leer un cierto libro de Georges Bataille yo hubiera bebido una copa de vino en un café de Grignan, la chica de la bicicleta no se habría situado *antes*, con esa aura que cierne los instantes privilegiados; al establecer un enlace entre el libro y la escena, la memoria hubiera tejido la malla causal, la explicación simplificadora de toda cadena eslabonada por un condicionamiento favorable a la tranquilidad del espíritu y al rápido olvido. No fue así, pero primero hay que decir que Grignan se honra con el recuerdo de Madame de Sevigné, y que el cafecito con mesas al aire libre está situado a la sombra del monumento donde esta señora, pluma de mármol en la mano, sigue escribiéndole a su hija las crónicas de un tiempo al que no tenemos acceso. Dejando el auto a la sombra de un plátano, fui a descansar de tanto viraje en las colinas; me gustan esos pueblos tranquilos del mediodía, allí se sirve el vino en unas copas de vidrio espeso que la mano toma como si volviera a encontrarse con algo oscuramente familiar, una materia casi alquímica que ya no existe en las ciudades. La plazoleta estaba amodorrada, de cuando en cuando un auto o un carricoche le entornaban los ojos, y las tres amigas charlaban y reían cerca de las mesas, dos de ellas a pie y la otra en su bicicleta un poco ladeada, un modelo quizá demasiado grande para ella, un pie descansando en tierra y el otro jugando distraídamente con los pedales.

Eran adolescentes, las bellas de Grignan, los primeros bailes y los últimos juegos; la ciclista, la más bonita, llevaba el pelo largo, recogido como cola de caballo que se agitaba a un lado y otro con cada risa, con alguna mirada hacia las mesas del café; las otras no tenían su gracia de potranca, estaban como enclavadas en personajes ya decididos y ensayados, las burguesitas con todo el futuro escrito en la actitud; pero eran tan jóvenes y la risa les venía desde la misma fuente común, saltaba en el aire de mediodía, se mezclaba con las palabras, las tonterías, ese diálogo de las niñas que apunta a la alegría y no al sentido. Tardé en darme cuenta de por qué la ciclista me interesaba de alguna manera. Estaba de perfil, casi vuelta de espaldas por momentos, y al hablar subía y bajaba livianamente en la silla de la bicicleta; bruscamente vi. Había otros parroquianos en el café, cualquiera podía ver, las dos amigas, ella misma podía saber lo que estaba ocurriendo: me tocó a mí (y a ella, pero en otro sentido). Ya no miré más que eso, la silla de la bicicleta, su forma vagamente acorazonada, el cuero negro terminando en una punta redondeada y gruesa, la falda de liviana tela amarilla moldeando la grupa pequeña y ceñida, los muslos calzados a ambos lados de la silla pero que continuamente la abandonaban cuando el cuerpo se echaba hacia adelante y bajaba un poco en el hueco del cuadro metálico; a cada movimiento la extremidad de la silla se apoyaba un instante entre las nalgas, se retiraba, volvía a apoyarse. Las nalgas se movían al ritmo de la charla y las risas, pero era como si al buscar nuevamente el contacto de la silla la estuvieran provocando, la hicieran avanzar a su vez, había un mecanismo de vaivén

interminable y eso ocurría bajo el sol en plena plaza, con gente mirando sin ver, sin comprender. Entonces era así, entre la punta de la silla y la caliente intimidad de esas nalgas adolescentes no había más que la malla de un slip y la delgada tela amarilla de la falda. Bastaban esas dos nimias vallas para que Grignan no asistiera a algo que hubiese provocado la más violenta de las reacciones, la chica seguía apoyándose y alejándose rítmicamente de la silla, una y otra vez la gruesa punta negra se insertaba entre las dos mitades del joven durazno amarillo, lo hendía hasta donde la elasticidad de la tela la dejaba, volvía a salir, recomenzaba; la charla y las risas duraban como la carta que madame de Sevigné seguía escribiendo en su estatua, la lenta cópula *per angostam viam* se cumplía cadenciosa, interminable, y a cada avance o retroceso el pelo en cola de caballo saltaba hacia un lado, azotando un hombro y la espalda: el goce estaba presente aunque no tuviera dueño, aunque la chica no se diera cuenta de ese goce que se volvía risa, frases sueltas, diálogo de amigas; pero algo en ella lo sabía, su risa era la más aguda, sus gestos los más exagerados, estaba como salida de sí misma, entregada a una fuerza que ella misma provocaba y recibía, hermafrodita inocente buscando la fusión conciliadora, devolviendo en follaje estremecido tanta savia primera. Por supuesto me fui, llegué a París, y cuatro días después alguien me prestó *Histoire de l'oeil* de Georges Bataille; cuando leí la escena de Simone desnuda en la bicicleta, *alcancé* en toda su salvaje hermosura lo que tratan de alentar los primeros párrafos de este texto, tal vez demasiado ciclista.

Desayuno

Lo primero que hago al despertarme es correr al cuarto de mamá y darle los buenos días mientras la beso tiernamente en ambas mejillas.

—Buenos días, hermanito —le digo.

—Buenos días, doctor —me contesta mientras se peina.

Quizá convenga señalar desde ahora que tengo siete años y medio y que estudio solfeo cantado con mi tía Berta.

—Buenos días, sobrina —digo al entrar en la pieza donde papá empolla sus reumatismos.

—Buenos días, mi querida —dice papá.

Agrego, con fines de información, que soy un varoncito pelirrojo y sumamente desenvuelto.

Después de sus abluciones, la familia se reúne en torno al pan con manteca y al *Figaro*, y siempre soy el primero en dar los buenos días a mi hermano mayor que prepara ya su buena tajada de pan con dulce.

—Buenos días, mamá —le digo.

—Buenos días, Medor —me dice.

—¡Cucha! —agrega con energía.

En esa forma la familia se va reuniendo para saborear el café con leche preparado por mi abuelito con su esmero habitual. Precisamente por eso no me olvido jamás de mostrarle mi agradecimiento en estas circunstancias.

—Muchas gracias, Olivia —le digo.

—Oh, de nada, hermana —contesta mi abuelito.

Estas tiernas efusiones son siempre malogradas por la intempestiva llegada del cartero con el telegrama del tío Gustavo, cultivador en Tananarive, y a mi hermano mayor le toca encargarse de la penosa lectura:

CAÑA AZÚCAR ARRUINADA TIFÓN MÓNICA STOP ¿QUÉ VA A SER DE MÍ? STOP MIERDA STOP

El telegrama no está firmado, los de la familia nos conocemos bien.

—Era de imaginarse —dice mamá, que se ha puesto a lloriquear.

—Con ese pésimo carácter que tiene —observa el doctor.

—Chicos, cállense la boca —dice mi hermano mayor.

—Somos chicos, pero lo mismo el tío Gustavo es un pajarón —dice mi hermana.

—¡Medor, cucha! —ordena mamá.

—¿Puedo dar mi opinión? —dice Olivia.

—Pero por supuesto, abuelito —dice mí hermana.

—¿Te vas a callar sí o no? —grita mi hermano mayor.

—¿Es así como se le habla a su madre? —dice mi sobrina.

—Perdón, mamá —dice mamá.

—Hipócrita —digo yo.

—Por favor, doctor —dice mi hermano.

—Mi opinión —dice Olivia— es que el café se va a enfriar por culpa del telegrama.

—Tiene razón —dice Medor.

—Gracias, abuelito —dice mi sobrina.

—De nada, Víctor —dice Olivia.

Cortísimo metraje

Automovilista en vacaciones recorre las montañas del centro de Francia, se aburre lejos de la ciudad y de la vida nocturna. Muchacha le hace el gesto usual del *auto-stop*, tímidamente pregunta si dirección Beaune o Tournus. En la carretera unas palabras, hermoso perfil moreno que pocas veces pleno rostro, lacónicamente a las preguntas del que ahora, mirando los muslos desnudos contra el asiento rojo. Al término de un viraje el auto sale de la carretera y se pierde en lo más espeso. De reojo sintiendo cómo cruza las manos sobre la minifalda mientras el terror poco a poco. Bajo los árboles una profunda gruta vegetal donde se podrá, salta del auto, la otra portezuela y brutalmente por los hombros. La muchacha lo mira como si no, se deja bajar del auto sabiendo que en la soledad del bosque. Cuando la mano por la cintura para arrastrarla entre los árboles, pistola del bolso y a la sien. Después billetera, verifica bien llena, de paso roba el auto que abandonará algunos kilómetros más lejos sin dejar la menor impresión digital porque en ese oficio no hay que descuidarse.

La inmiscusión terrupta

Como no le melga nada que la contradigan, la señora Fifa se acerca a la Tota y ahí nomás le flamenca la cara de un rotundo mofo. Pero la Tota no es inane y de vuelta le arremulga tal acario en pleno tripolio que se lo ladea hasta el copo.

—¡Asquerosa! —brama la señora Fifa, tratando de sonsonarse el ayelmado tripolio que ademenos es de satén rosa. Revoleando una mazoca más bien prolapsa, contracarga a la crimea y consigue marivolarle un sueño a la Tota que se desporrona en diagonía y por un momento horadra el raire con sus abroncojantes bocinomias. Por segunda vez se le arrumba un mofo sin merma a flamencarle las mecochas, pero nadie le ha desmunido el encuadre a la Tota sin tener que alanchufarse su contragofia, y así pasa que la señora Fifa contrae una plica de miercolamas a media resma y cuatro peticuras de esas que no te dan tiempo al vocifugio, y en eso están arremulgándose de ida y de vuelta cuando se ve precivenir al doctor Feta que se inmolye inclótumo entre las gladiofantas.

—¡Payahás, payahás! —crona el elegantiorum, sujetirando de las desmecenras empebufantes. No ha terminado de halar cuando ya le están manocrujiendo el fano, las colotas, el rijo enjuto y las nalcunias, mofo que arriba y sueño al medio y dos miercolanas que para qué.

—¿ Te das cuenta? —sinterruge la señora Fifa.

—¡El muy cornaputo! —vociflama la Tota.

Y ahí nomás se recompalmean y fraternulian como si no se hubieran estado polichantando más de cuatro cafotos en plena tetamancia; son así las tofifas y las fitotas, mejor es no terruptarlas porque te desmunen el persiglotio y se quedan tan plopas.

Patio de tarde

A Toby le gusta ver pasar a la muchacha rubia por el patio. Levanta la cabeza y remueve un poco la cola, pero después se queda muy quieto, siguiendo con los ojos la fina sombra que a su vez va siguiendo a la muchacha rubia por las baldosas del patio. En la habitación hace fresco, y Toby detesta el sol de la siesta; ni siquiera le gusta que la gente ande levantada a esa hora, y la única excepción es la muchacha rubia. Para Toby la muchacha rubia puede hacer lo que se le antoje. Remueve otra vez la cola, satisfecho de haberla visto, y suspira.

Es simplemente feliz, la muchacha ha pasado por el patio, él la ha visto un instante, ha seguido con sus grandes ojos avellana la sombra en las baldosas.

Tal vez la muchacha rubia vuelva a pasar. Toby suspira de nuevo, sacude un momento la cabeza como para espantar una mosca, mete el pincel en el tarro y sigue aplicando la cola a la madera terciada.

Más sobre escaleras

En un lugar de la bibliografía del que no quiero acordarme se explicó alguna vez que hay escaleras para subir y escaleras para bajar; lo que no se dijo entonces es que también puede haber escaleras para ir hacia atrás.

Los usuarios de estos útiles artefactos comprenderán sin excesivo esfuerzo que cualquier escalera va hacia atrás si uno la sube de espaldas, pero lo que en esos casos *está por verse* es el resultado de tan insólito proceso. Hágase la prueba con cualquier escalera exterior; vencido el primer sentimiento de incomodidad e incluso de vértigo, se descubrirá a cada peldaño un nuevo ámbito que si bien forma parte del ámbito del peldaño precedente, al mismo tiempo lo corrige, lo crítica y lo ensancha. Piénsese que muy poco antes, la última vez que se había trepado en la forma usual por esa escalera, el mundo de atrás quedaba abolido por la escalera misma, su hipnótica sucesión de peldaños; en cambio bastará subirla de espaldas para que un horizonte limitado al comienzo por la tapia del jardín salte ahora hasta el campito de los Peñalozas, abarque luego el molino de la turca, estalle en los álamos del cementerio, y con un poco de suerte llegue hasta el horizonte de verdad, el de la definición que nos enseñaba la señorita de tercer grado. ¿Y el cielo, y las nubes? Cuéntelas cuando esté en lo más alto, bébase el cielo que le cae en plena cara desde su inmenso embudo. A lo mejor después, cuando gire en redondo y entre en el piso alto de su casa, en su vida doméstica y diaria, comprenderá que también allí había que mirar muchas cosas en esa forma, que también en una boca, un amor, una novela, había que subir hacia atrás. Pero tenga cuidado, es fácil tropezar y caerse; hay casas que sólo se dejan ver mientras se sube hacia atrás y otras que no quieren, que tienen miedo de ese ascenso que las obliga a desnudarse tanto; obstinadas en su nivel y en su máscara se vengán cruelmente del que sube de espaldas para ver lo otro, el campito de los Peñalozas o los álamos del cementerio. Cuidado con esa silla; cuidado con esa mujer.

Pida la palabra, pero tenga cuidado

Cuando el catedrático doctor Lastra tomó la palabra, ésta le zampó un mordisco de los que te dejan la mano hecha moco. Al igual que más de cuatro, el doctor Lastra no sabía que para tomar la palabra hay que estar bien seguro de sujetarla por la piel del pescuezo si, por ejemplo, se trata de la palabra *ola*, pero que a *queja* hay que tomarla por las patas, mientras que *asa* exige pasar delicadamente los dedos por debajo como cuando se blande una tostada antes de untarle la manteca con vivaz ajetreo.

¿Qué diremos de *ajetreo*? Que se requieren las dos manos, una por arriba y otra por abajo, como quien sostiene a un bebé de pocos días, a fin de evitar las vehementes sacudidas a que ambos son proclives. ¿Y *proclive*, ya que estamos? Se la agarra por arriba como a un rabanito, pero con todos los dedos porque es pesadísima. ¿Y *pesadísima*?

De abajo, como quien empuña una matraca. ¿Y *matraca*? Por arriba, como una balanza de feria. Yo creo que ahora usted puede seguir adelante, doctor Lastra.

Elecciones insólitas

No está convencido.

No está para nada convencido.

Le han dado a entender que puede elegir entre una banana, un tratado de Gabriel Marcel, tres pares de calcetines de nilón, una cafetera garantida, una rubia de costumbres elásticas, o la jubilación antes de la edad reglamentaria, pero sin embargo no está convencido.

Su reticencia provoca el insomnio de algunos funcionarios, de un cura y de la Policía local.

Como no está convencido, han empezado a pensar si no habría que tomar medidas para expulsarlo del país.

Se lo han dado a entender, sin violencia, amablemente.

Entonces ha dicho: «En ese caso, elijo la banana».

Desconfían de él, es natural.

Hubiera sido mucho más tranquilizador que eligiese la cafetera, o por lo menos la rubia.

No deja de ser extraño que haya preferido la banana.

Se tiene la intención de estudiar nuevamente el caso.

Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo

En un pueblo de Escocia venden libros con una página en blanco perdida en algún lugar del volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere.

En la plaza del Quirinal, en Roma, hay un punto que conocían los iniciados hasta el siglo XIX, y desde el cual, con luna llena, se ven moverse lentamente las estatuas de los Dióscuros que luchan con sus caballos encabritados.

En Amalfi, al terminar la zona costanera, hay un malecón que entra en el mar y la noche. Se oye ladrar a un perro más allá de la última farola.

Un señor está extendiendo pasta dentífrica en el cepillo. De pronto ve, acostada de espaldas, una diminuta imagen de mujer, de coral o quizá de miga de pan pintada.

Al abrir el ropero para sacar una camisa, cae un viejo almanaque que se deshace, se deshoja, cubre la ropa blanca con miles de sucias mariposas de papel.

Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda, justamente debajo del reloj pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos.

El médico termina de examinarnos y nos tranquiliza. Su voz grave y cordial precede los medicamentos cuya receta escribe ahora, sentado ante su mesa. De cuando en cuando alza la cabeza y sonríe, alentándonos. No es de cuidado, en una semana estaremos bien. Nos arrellanamos en nuestro sillón, felices, y miramos distraídamente en torno. De pronto, en la penumbra debajo de la mesa vemos las piernas del médico. Se ha subido los pantalones hasta los muslos, y tiene medias de mujer.

Acefalia

A un señor le cortaron la cabeza, pero como después estalló una huelga y no pudieron enterrarlo, este señor tuvo que seguir viviendo sin *cabeza* y arreglárselas bien o mal.

En seguida notó que cuatro de los cinco sentidos se le habían ido con la *cabeza*. Dotado solamente de tacto pero lleno de buena voluntad, el señor se sentó en un banco de la plaza Lavalle y tocaba las hojas de los árboles una por una, tratando de distinguirlas y nombrarlas. Así al cabo de varios días pudo tener la certeza de que había juntado sobre sus rodillas una hoja de eucalipto, una de plátano, una de magnolia foscata, y una piedrita verde.

Cuando el señor advirtió que esto último era una piedra verde, pasó un par de días muy perplejo. Piedra era correcto y posible, pero no verde. Para probar imaginó que la piedra era roja, y en el mismo momento sintió como una profunda repulsión, un rechazo de esa mentira flagrante, de una piedra roja absolutamente falsa ya que la piedra era por completo verde y en forma de disco, muy dulce al tacto.

Cuando se dio cuenta de que además la piedra era dulce, el señor pasó cierto tiempo atacado de gran sorpresa. Después optó por la alegría, lo que siempre es preferible, pues se veía que a semejanza de ciertos insectos que regeneran sus partes cortadas, era capaz de sentir diversamente. Estimulado por

el hecho abandonó el banco de la plaza y bajó por la calle Libertad hasta la Avenida de Mayo, donde como es sabido proliferan las frituras originadas en los restaurantes españoles. Enterado de este detalle que le restituía un nuevo sentido, el señor se encaminó vagamente hacia el este o hacia el oeste, pues de eso no estaba seguro, y anduvo infatigable, esperando de un momento a otro oír alguna cosa, ya que el oído era lo único que le faltaba. En efecto, veía un cielo pálido como de amanecer, tocaba sus propias manos con dedos húmedos y uñas que se hincaban en la piel, olía como a sudor, y en la boca tenía gusto a metal y a coñac. Sólo le faltaba oír y justamente entonces oyó, y fue como un recuerdo, porque lo que oía era otra vez las palabras del capellán de la cárcel, palabras de consuelo y esperanza muy hermosas en sí, lástima que con cierto aire de usadas, de dichas muchas veces, de gastadas a fuerza de sonar y sonar.

Qué tal, López

Un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e inclinando un poco la *cabeza*.

Así es como cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que *calzar* en el saludo.

Llueve. Un señor se refugia bajo una arcada. Casi nunca estos señores saben que acaban de resbalar por un tobogán prefabricado desde la primera lluvia y la primera arcada. Un húmedo tobogán de hojas marchitas.

Y los gestos del amor, ese dulce museo, esa galería de figuras de humo. Consuélese tu vanidad: la mano de Antonio buscó lo que busca tu mano, y ni aquella ni la tuya buscaban nada que ya no hubiera sido encontrado desde la eternidad. Pero las cosas invisibles necesitan encarnarse, las ideas caen a la tierra como palomas muertas.

Lo verdaderamente nuevo da miedo o maravilla. Estas dos sensaciones igualmente cerca del estómago acompañan siempre la presencia de Prometeo; el resto es la comodidad, lo que siempre sale más o menos bien; los verbos activos contienen el repertorio completo.

Hamlet no duda: busca la solución auténtica y no las puertas de la casa o los caminos ya hechos, por más atajos y encrucijadas que propongan. Quiere la tangente que triza el misterio, la quinta hoja del trébol. Entre sí y no, qué infinita rosa de los vientos. Los príncipes de Dinamarca, esos halcones que eligen morir de hambre antes de comer carne muerta.

Cuando los zapatos aprietan, buena señal. Algo cambia ahí, algo que nos muestra, que sordamente nos pone, nos plantea. Por eso los monstruos son tan populares y los diarios se extasían con los terneros bicéfalos. ¡Qué oportunidades, qué esbozo de un gran salto hacia lo otro!

Ahí viene López.

—¿Qué tal, López?

—¿Qué tal, che?

Y así es como creen que se saludan.

Inconvenientes en los servicios públicos

Vea lo que pasa cuando se confía en los cronopios. Apenas lo habían nombrado Director General de Radiodifusión, este cronopio llamó a unos traductores de la calle San Martín y les hizo traducir todos los textos, avisos y canciones al rumano, lengua no muy popular en la Argentina.

A las ocho de la mañana los famas empezaron a encender sus receptores, deseosos de escuchar los boletines así como los anuncios del Geniol y del Aceite Cocinero que es de todos el primero.

Y los escucharon, pero en rumano, de modo que solamente entendían la marca del producto. Profundamente asombrados, los famas sacudían los receptores pero todo seguía en rumano, hasta el tango *Esta noche me emborracho*, y el teléfono de la Dirección General de Radiodifusión estaba atendido por una señorita que contestaba en rumano a las clamorosas reclamaciones, con lo cual se fomentaba una confusión padre.

Enterado de esto el Superior Gobierno mandó fusilar al cronopio que así mancillaba las tradiciones de la patria. Por desgracia el pelotón estaba formado por cronopios conscriptos, que en vez de tirar sobre el ex Director General lo hicieron sobre la muchedumbre congregada en la Plaza de Mayo, con tan buena puntería que bajaron a seis oficiales de marina y a un farmacéutico. Acudió un pelotón de famas, el cronopio fue debidamente fusilado, y en su reemplazo se designó a un distinguido autor de canciones folklóricas y de un ensayo sobre la materia gris. Este fama restableció el idioma nacional en la radiotelefonía, pero pasó que los famas habían perdido la confianza y casi no encendían los receptores. Muchos famas, pesimistas por naturaleza, habían comprado diccionarios y manuales de rumano, así como vidas del rey Carol y de la señora Lupescu. El rumano se puso de moda a pesar de la cólera del Superior Gobierno, y a la tumba del cronopio iban furtivamente delegaciones que dejaban caer sus lágrimas y sus tarjetas donde proliferaban nombres conocidos en Bucarest, ciudad de filatelistas y atentados.

Filantropía

Los famas son capaces de gestos de una gran generosidad, como por ejemplo cuando este fama encuentra a una pobre esperanza caída al pie de un cocotero, y alzándola en su automóvil la lleva a su casa y se ocupa de nutrirla y ofrecerle esparcimiento hasta que la esperanza tiene fuerza y se atreve a subir otra vez al cocotero. El fama se siente muy bueno después de este gesto, y en realidad es muy bueno, solamente que no se le ocurre pensar que dentro de pocos días la esperanza va a caerse otra vez del cocotero. Entonces mientras la esperanza está de nuevo caída al pie del cocotero, este fama en su club se siente muy bueno y piensa en la forma en que ayudó a la pobre esperanza cuando la encontró caída.

Los cronopios no son generosos por principio. Pasan al lado de las cosas más conmovedoras, como ser una pobre esperanza que no sabe atarse el zapato y gime, sentada en el cordón de la vereda. Estos cronopios ni miran a la esperanza, ocupadísimos en seguir con la vista una baba del diablo. Con seres así no se puede practicar coherentemente la beneficencia, por eso en las sociedades filantrópicas las autoridades son todas famas, y la bibliotecaria es una esperanza. Desde sus puestos los famas ayudan muchísimo a los cronopios, que se ne fregan.

Historia

Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta.

Eugenesia

Pasa que los cronopios no quieren tener hijos, porque lo primero que hace un cronopio recién nacido es insultar groseramente a su padre, en quien oscuramente ve la acumulación de desdichas que un día serán las suyas.

Dadas estas razones, los cronopios acuden a los famas para que fecunden a sus mujeres, cosa que los famas están siempre dispuestos a hacer por tratarse de seres libidinosos. Creen además que en esta forma irán minando la superioridad moral de los cronopios, pero se equivocan torpemente pues los cronopios educan a sus hijos a su manera, y en pocas semanas les quitan toda semejanza con los famas.

El canto de los cronopios

Cuando los cronopios cantan sus canciones preferidas, se entusiasman de tal manera que con frecuencia se dejan atropellar por camiones y ciclistas, se caen por la ventana, y pierden lo que llevaban en los bolsillos y hasta la cuenta de los días.

Cuando un cronopio canta, las esperanzas y los famas acuden a escucharlo aunque no comprenden mucho su arrebató y en general se muestran algo escandalizados. En medio del corro el cronopio levanta sus bracitos como si sostuviera el sol, como si el cielo fuera una bandeja y el sol la cabeza del Bautista, de modo que la canción del cronopio es Salomé desnuda danzando para los famas y las esperanzas que están ahí boquiabiertos y preguntándose si el señor cura, si las conveniencias. Pero como en el fondo son buenos (los famas son buenos y las esperanzas bobas) acaban aplaudiendo al cronopio que se recobra sobresaltado, mira en torno y se pone también a aplaudir, pobrecito.

Haga como si estuviera en su casa

Una esperanza se hizo una casa y le puso una baldosa que decía: *Bienvenidos los que llegan a este hogar.*

Un fama se hizo una casa y no le puso mayormente baldosas.

Un cronopio hizo una casa y siguiendo la costumbre puso en el porche diversas baldosas que compró o hizo fabricar. Las baldosas estaban colocadas de manera que se las pudiera leer en orden. La primera decía: *Bienvenidos los que llegan a este hogar.* La segunda decía: *La casa es chica, pero el corazón es grande.* La tercera decía: *La presencia del huésped es suave como el césped.* La cuarta

decía: *Somos pobres de verdad, pero no de voluntad. La quinta decía: Este cartel anula todos los anteriores. Rajá, perro.*

CRONOLOGÍA

1914

- Vida:** Nace accidentalmente, por razones de trabajo de su padre, en la ciudad de Bruselas (Bélgica), hijo primogénito del matrimonio formado por Julio Cortázar y Herminia Descotte (1898-1993), al atardecer del miércoles 26 de agosto.
- Sucesos:** Comienza la primera guerra mundial, asesinato de Jean Jaurès y de Delmira Agustini, nacen Adolfo Bioy Casares y Dylan Thomas.

1915

- Vida:** Nacimiento de su única hermana, Ofelia, que morirá en Buenos Aires en noviembre de 2000. Poco antes, la familia busca refugio provisional a la guerra que les impide el retorno a su país de origen, en la neutral Zurich (Suiza).
- Sucesos:** El revolucionario Pancho Villa asume la presidencia de México, y meses más tarde muere en el exilio el protagonista del «porfiriato», el ex dictador Porfirio Díaz.

1916

- Vida:** Los Cortázar se instalan en Barcelona, en las cercanías del Parque Güell, donde permanecerán hasta el fin de las hostilidades.
- Sucesos:** Batalla de Verdún, muere Rubén Darío; en Argentina, asume la presidencia Hipólito Yrigoyen, caudillo radical que rompe la hegemonía existente hasta entonces de los gobiernos conservadores; en Rusia, asesinato de Rasputin.

1918

- Vida:** La familia regresa a Argentina, donde alquila una casa en la localidad bonaerense de Bánfield, en la calle Leandro N. Alem, frente a las vías del ferrocarril Roca. Poco después, el padre los abandona y desaparece definitivamente del entorno familiar.
- Sucesos:** Fin de la primera guerra mundial y triunfo de la revolución bolchevique, muere Guillaume Apollinaire.

1919—1934

- Vida:** Cortázar realiza en Bánfield la totalidad de sus estudios de primaria y el bachillerato, y cursa la carrera de magisterio, que a partir del último de estos años le permitirá *ejercer* la docencia.
- Sucesos:** **1919:** insurrección espartaquista, firma del tratado de Versalles y fundación de la Bauhaus.
- 1920:** primera exposición—feria del movimiento Dadá, nace Charlie Parker.

CRONOLOGÍA

- 1921:** primer manifiesto ultraísta, Capablanca gana el título mundial de ajedrez, desastre de Annual, mueren Kropotkin y Caruso.
- 1922:** marcha de Mussolini sobre Roma, fundación de la URSS, primera edición del *Ulises* de Joyce.
- 1923:** primer congreso nazi, se funda el «teatro proletario» de Erwin Piscator.
- 1924:** mueren Lenin y Kafka.
- 1926:** mueren Gaudí y Rainer Maria Rilke, se inicia el cine sonoro.
- 1927:** guerra cristera en México, «generación del 27» en España, «ley seca» y ejecución de Sacco y Vanzetti en Estados Unidos, nace Fidel Castro.
- 1928:** nacen Ernesto *Che* Guevara y Gabriel García Márquez; gobierno de Getulio Vargas en Brasil.
- 1929:** vuelta al mundo del dirigible Graf Zeppelin, *crack* de la bolsa de Nueva York.
- 1930:** se inicia la dictadura de Trujillo en la República Dominicana; el segundo período presidencial de Yrigoyen es interrumpido en Argentina por el golpe de estado del general Uriburu, que clausura setenta años de normalidad institucional en el país.
- 1931:** proclamación de la república en España, el dictador Gómez se afianza en Venezuela.
- 1932:** Franklin D. Roosevelt, presidente de EUA.
- 1933:** Hitler, canciller del Reich, inicio de la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia, caída del dictador Machado en Cuba y ascenso de Batista.
- 1934:** asesinato de Sandino en Nicaragua, Lázaro Cárdenas presidente de México.

1935—1943

- Vida:** Trabaja como profesor de diversas asignaturas en escuelas secundarias de Bolívar y Chivilcoy, ambas localidades situadas en la llanura de la provincia de Buenos Aires. Para redondear sus magros ingresos, comienza por entonces a hacer traducciones del inglés y del francés para la revista *Leoplán* y otras publicaciones.
- Obra:** Aparece su poemario *Presencia* (1938), firmado con el seudónimo Julio Denis, y escribe la novela *Las nubes y el arquero* (cuyos originales se han extraviado), además de iniciar distintas colaboraciones con revistas literarias, entre las que destaca su artículo «Rimbaud» (número 1 de *Huella*, 1941).

- Sucesos:** **1935:** muere Carlos Gardel, acaba la guerra del Chaco, la «larga marcha» de Mao Tsé-tung, las «leyes de Nüremberg» oficializan el antisemitismo nazi.
- 1936:** nacen Mario Vargas Llosa y Glenda Jackson, fusilamientos de José Antonio Primo de Rivera y Federico García Lorca y comienzo de la guerra civil española, Anastasio Somoza llega al poder en Nicaragua.
- 1937:** guerra chino-japonesa.
- 1938:** se suicidan Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni, muere César Vallejo.
- 1939:** termina la guerra civil española con el triunfo del franquismo, mueren Antonio Machado y Sigmund Freud, se inicia la segunda guerra mundial, batalla naval del Río de la Plata.
- 1940:** los alemanes entran en París, asesinato de Trotski, dictadura en Paraguay del general Moríñigo.
- 1941:** mueren Henri Bergson y James Joyce, ataque japonés a Pearl Harbor y desastre alemán frente a Moscú.
- 1942:** muere Roberto Arlt.
- 1943:** batalla de Stalingrado, fisión del átomo, levantamiento del gueto de Varsovia, caída de Mussolini; en Argentina, el derrocamiento del presidente Castillo inicia el ascenso incontenible del coronel Perón.

1944—1946

- Vida:** Se traslada a la ciudad de Mendoza, capital de la provincia del mismo nombre, fronteriza con Chile, como profesor de tres asignaturas que dicta en la Universidad de Cuyo, donde creará la «cátedra Keats» y organizará diversos cursillos sobre otros poetas de lengua inglesa y francesa. El triunfo del peronismo, en el último de estos años, le obliga a dejar la docencia y mudarse a Buenos Aires.
- Obra:** Escribe los relatos de *La otra orilla* (publicados medio siglo más tarde) y un segundo libro de poemas, *De este lado*, cuyo contenido se desconoce. Inicia alguna tentativa teatral y publica parte de su extenso trabajo sobre John Keats en la revista de la Universidad de Cuyo.
- Sucesos:** **1944:** En Argentina, el terremoto de San Juan, derrumba el 90% de esa ciudad, Borges publica *Ficciones*; desembarco aliado en Normandía, liberación de París. **1945:** conferencia de Yalta, muerte de Roosevelt y suicidio de Hitler, fin de la guerra en Europa, fundación de las Naciones Unidas, conferencia de Postdam, Hiroshima y Nagasaki, capitulación de Japón; en Argentina, los sucesos populares del 17 de octubre inician la era peronista.
- 1946:** Perón asume la presidencia, tras su triunfo electoral en febrero, linchamiento de Villarroel en Bolivia, sentencias del tribunal de Nüremberg.

1947—1949

- Vida:** Vive solo en un pequeño apartamento céntrico de la Capital Federal. Consigue un empleo burocrático en la Cámara Argentina del Libro y trabaja simultáneamente en el

despacho notarial de su amigo húngaro, Zoltan de Havas. Obtiene el título de traductor público en inglés y francés. Durante ese decenio de los cuarenta, aprovecha todas sus breves vacaciones para realizar viajes por el interior del país, y llega incluso esporádicamente a Paraguay y Chile.

- Obra:** Aparece el primer libro firmado con su nombre, el poema dramático *Los reyes* (1949), y algunos de sus mejores trabajos críticos (la necrológica de Antonin Artaud, la reseña sobre el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal). Termina la novela *Divertimento*, publicada póstumamente.
- Sucesos:** **1947:** Publicación de *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, visita de Eva Perón a España, comienza el plan Marshall, independencia de la India, se supera la barrera del sonido.
- 1948:** Asesinato de Mahatma Gandhi, mueren Vicente Huidobro y Antonin Artaud, asesinato de Gaitán y «bogotazo» en Colombia, nace el estado de Israel, primeros ensayos de televisión.
- 1949:** entrada de Mao en Pekín, fundación de la OTAN, «caza de brujas» en los Estados Unidos.

1949—1950

- Vida:** Entre noviembre del primero de estos años y mediados del siguiente, realiza su largamente proyectada visita a Europa, de la que vuelve convencido de la necesidad de radicar en París, por lo que comienza a efectuar trámites para obtener una beca y asegurarse colaboraciones con editoriales argentinas que pueda llevar a cabo desde el exterior.
- Sucesos:** Apogeo del neorrealismo italiano, se publica *Canto general* de Pablo Neruda, Perón crea la doctrina de la «tercera posición» durante el Año del Libertador San Martín, guerra de Corea, muere Bernard Shaw.

1951

- Vida:** El 15 de octubre embarca en el *Provence* con destino a Le Havre, en el inicio de un exilio que será definitivo, pese a visitas y vacaciones parciales que nunca significarán un proyecto de retorno.
- Obra:** Escribe la novela *El examen*, rechazada en su momento por Editorial Sudamericana y publicada por el mismo sello en 1986. Aparece *Bestiario*, su primera colección de relatos.
- Sucesos:** Jacobo Arbenz presidente de Guatemala, mueren André Gide y Ludwig Wittgenstein, condena a muerte de los esposos Rosenberg, aparece el primer long-play, Eva Perón renuncia a su candidatura a la vicepresidencia y publica *La razón de mi vida*, mueren Pedro Salinas y Enrique Santos Discépolo.

1952—1955

- Vida:** Sufre un accidente que le provoca una doble fractura de su pierna izquierda. El 14 de julio de 1953 se casa con Aurora Bernárdez, con la que realiza un prolongado viaje por

Italia, y ambos comienzan a trabajar en la Unesco, cosa que hará sin interrupciones hasta su jubilación. Primeras vacaciones en Argentina y con su mujer, en 1954. En septiembre de 1955 es operado de apendicitis.

Obra: Textos experimentales en los que aparecen los luego célebres personajes de los cronopios, famas y esperanzas. Escribe algunos relatos de lo que será la primera y reducida versión de *Final del juego* y, sobre todo, trabaja en *El perseguidor*.

Sucesos: **1952:** mueren Macedonio Fernández y Eva Duarte de Perón, abdica el rey Faruk, golpe de estado en Cuba de Fulgencio Batista contra Prío Socarrás, Carlos Ibáñez llega al poder en Chile, muere Paul Éluard,

1953: comienza la era Pérez Jiménez en Venezuela, Eisenhower presidente en EUA, muere Stalin, golpe de estado del general colombiano Rojas Pinilla, asalto fracasado de Fidel Castro al cuartel de la Moncada, mueren Dylan Thomas y Eugene O'Neill.

1954: primeras pruebas de la bomba H, se inicia la era del rock, caída de Dien Bien Phu, derrocamiento de Arbenz en Guatemala, Alfredo Stroessner asume en Paraguay, se suicida Getulio Vargas.

1955: mueren Charlie Parker, Albert Einstein, James Dean y Thomas Mann; luego de un fallido intento en junio el régimen de Perón es derrocado en septiembre.

1956—1964

Vida: Años marcados por la creciente difusión de su obra y el despegue de lo que será su ininterrumpida vida pública a partir de entonces, incluyen también sus dos primeros viajes a Cuba y su compromiso con la revolución cubana, que a partir de entonces ya no abandonará.

Obra: Traduce las obras completas de Edgar Allan Poe. Publica su segundo libro de cuentos (*Las armas secretas*, 1959), su primera novela (*Los premios*, 1960), los textos de *Historias de cronopios y de famas* (1962) y, en 1963, la primera edición de *Rayuela*, que le proyectará al primer plano de la literatura en lengua castellana y le acarreará prestigio internacional.

Sucesos: **1956-59:** período de Krushev en la URSS, el MNR llega al poder en Bolivia, guerra de Argelia e independencia de Marruecos, alzamiento en Hungría, conflicto del Canal de Suez, años de Sierra Maestra y triunfo de la revolución cubana, inicios del pop-art, dictadura de Duvalier en Haití, gobierno de Arturo Frondizi en Argentina, comienza la era De Gaulle, papado de Juan XXIII.

1960-64: muerte de Albert Camus y de Vicente Fatone, se inaugura Brasilia, descolonización africana, aparece la pildora anticonceptiva, se inicia la era Kennedy, asesinato de Lumumba, Gagarin en el espacio, fracasa la invasión a Cuba en Bahía de Cochinos, muere Carl G. Jung, se erige el muro de Berlín, apogeo de la guerra de Vietnam, defenestración de Frondizi, independencia de Argelia, concilio Vaticano II, asesinato de Kennedy, muerte de Tristán Tzara y del pandit Nehru, popularidad de *The Beatles* y de la minifalda, comienza el bloqueo a Cuba, decadencia de Krushev.

1965—1968

- Vida:** Hallazgo de la casita campestre de Saignon, en el departamento provenzal de Vaucluse, que será su refugio a partir de allí y hasta finales del decenio siguiente. En 1968 se produce su separación de Aurora Bernárdez —a la que seguirá ligándolo una amistad de por vida— y el inicio de su relación con Ugné Karvelis, con la que permanecerá casi una década aunque de manera informal (no llegarán a casarse ni a vivir juntos de manera estable).
- Obra:** Edición ampliada y definitiva de *Final del juego*. Publicación del comic político *Fantomas contra los vampiros internacionales* (1965), *Todos los juegos el fuego* (1966), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), y en 1968 su tercera novela, *62. Modelo para armar*, que inicia la inacabada serie de polémicas y malentendidos sobre su obra.
- Sucesos:** **1965-66:** mueren T. S. Eliot, Winston Churchill, Albizu Campos y Andre Breton y es asesinado Malcolm X, intervención norteamericana en Santo Domingo, el cura guerrillero Camilo Torres actúa en Colombia, el Che Guevara en el Congo, apogeo del movimiento hippie, revolución cultural en China, inundación de Florencia, dictadura del general Onganía en Argentina.
- 1967-68:** mueren Oliverio Girondo, René Magritte y Marcel Duchamp, Palma de Oro en Cannes para *Blow up*, guerra de los Seis Días, se publica *Cien años de soledad*, asesinato del Che Guevara y de Martin Luther King, primer trasplante de corazón, primavera de Praga, «mayo del 68» en París, matanza de Tlatelolco, Nixon presidente.

1969—1976

- Vida:** Es el período de mayor actividad política, con sus participaciones en el Tribunal Russell, su fervoroso apoyo a la revolución sandinista de Nicaragua y su lucha contra las dictaduras del cono sur (Pinochet, Videla...) y a favor de los desaparecidos y las víctimas.
- Obra:** Período de abundantes publicaciones, entre las que destacan los textos de *Último round* (1969), la antología poética *Pameos y Meopas* (1971), la *Prosa del observatorio* (1972), los relatos de *Octaedro* (1974) y su cuarta y última novela (*Libro de Manuel*, 1973), acaso el más rechazado e incomprendido de sus títulos, además de *Dossier Chile: el libro negro*, informe presentado ante el Tribunal Russell sobre la dictadura de Pinochet.
- Sucesos:** **1969-72:** fin de la era De Gaulle y presidencia de Pompidou, «cordobazo» y asesinato de Augusto Vandor en Argentina, actuación de los tupamaros y estado de sitio en Uruguay, el hombre pone pie en la Luna, en Bolivia muere en combate el *Inti* Peredo, golpe de estado de Gaddafi en Libia, mueren Ho Chi Minh, Sukarno, Leopoldo Marechal, Bertrand Russell, Nasser, De Gaulle, Stravinski y Louis Armstrong, derrota norteamericana en Vietnam, la Unidad Popular de Salvador Allende gana las elecciones chilenas, los montoneros argentinos secuestran y matan al general Aramburu y comienzan las acciones del ERP, proceso de Burgos en España, apogeo del hiperrealismo, matanza de Trelew y primer regreso de Perón a la Argentina, terremoto de Managua.
- 1973-76:** mueren Picasso, Neruda, Duke Ellington, Raúl González Tuñón, Martin Heidegger, André Malraux, José Lezama Lima y Mao Tsé-tung, el caso Watergate, el peronismo vuelve al poder, golpe de estado de Augusto Pinochet y suicidio de Allende

en Chile, asesinato de Carrero Blanco en España, «revolución de los claveles» en Portugal, muerte de Perón y gobierno de su viuda M^a Estela Martínez (Isabelita), dimisión de Nixon, los jemereros rojos en Camboya, muere Franco y se inicia la transición española, el general Videla derroca a Isabel Perón e inicia la dictadura de la Junta Militar argentina.

1977—1982

- Vida:** Son los años que comparte con Carol Dunlop, el último y acaso más intenso amor de su vida. La conoce en Canadá, en octubre de 1977, y pocos meses más tarde ya viven juntos en París, y juntos realizarán también todos los viajes y vacaciones de ese período, incluyendo el del libro que firmarán los dos. Se casan en diciembre de 1981 —poco después de que Cortázar obtenga finalmente la nacionalidad francesa— y ella muere un año más tarde, el 2 de noviembre de 1982.
- Obra:** Aparecen sus títulos más personales y decantados en el oficio de la narración, como *Alguien que anda por ahí* (1977), la autobiografía encubierta denominada *Un tal Lucas* (1979) o las sendas obras maestras *Queremos tanto a Glenda* (1981) y *Deshoras* (1982).
- Sucesos:** **1977-79:** mueren Vladimir Nabokov, Elvis Presley, Charles Chaplin y Victoria Ocampo, milenario del castellano, aumentan las desapariciones y los asesinatos provocados por las dictaduras del cono sur, se aprueba la nueva constitución española, la guerrilla sandinista llega al poder en Nicaragua.
- 1980-82:** mueren Erich Fromm, Roland Barthes, Jean-Paul Sartre, Alejo Carpentier, el mariscal Tito, Henry Miller, Omar Torrijos y Leonid Breznev, asesinato de John Lennon y de Anuar-el-Sadat, Ronald Reagan presidente de EUA, el 23-F español, triunfo de Mitterrand en Francia, Efraín Ríos Montt y la «iglesia del Verbo» se hacen con el poder en Guatemala, guerra de las Malvinas, el PSOE gana las elecciones en España.

1983—1984

- Vida:** Pese a que la leucemia que acabará con él se agrava por momentos, Cortázar no abandona su compromiso público ni los viajes que éste implica, ni —por supuesto— la práctica de la literatura. Ingresado en el hospital Saint-Lazare de París, en enero de 1984, muere al mediodía del domingo 12 de febrero de ese año.
- Obra:** De 1983 es el insuperable testamento poético *Los autonautas de la cosmopista*, escrito en colaboración con su amada Carol Dunlop, y de comienzos del año siguiente el otro volumen de naturaleza testamentaria, *Nicaragua tan violentamente dulce*, que alcanza a ver impreso un día antes de morir, ambos editados con cuidadoso amor por su amigo Mario Muchnik. A partir de allí se suceden las publicaciones póstumas (libros, testimonios, artículos...), de las que corresponde destacar la edición de sus *Cartas* (1937-1983), recopiladas en tres tomos por su albacea y compañera de siempre, Aurora Bernárdez.
- Sucesos:** Mueren Luis Buñuel, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre, Sendero Luminoso incrementa su actividad en Perú; elecciones que marcan el retorno a la democracia en Argentina y Uruguay, protestas generalizadas en Chile, y consiguiente ocaso de las dictaduras militares en el cono sur.

BIBLIOGRAFÍA

Para seguir un criterio que ayude al lector en sus búsquedas, la presente bibliografía ha sido confeccionada en forma cronológica y, siempre que ha sido posible, los datos que acompañan a las obras que se citan corresponden a las ediciones originales de cada una de ellas.

Obras de Julio Cortázar

1 — Libros

- Presencia*, poemas, firmados con el seudónimo «Julio Denis»; Ediciones El Bibliófilo, Buenos Aires, 1938.
- Los reyes*, poema dramático; Gulab y Aldabahor, Buenos Aires, 1949.
- Bestiario*, relatos; Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
- Las armas secretas*, relatos; Sudamericana, Buenos Aires, 1959.
- Los premios*, novela; Sudamericana, Buenos Aires, 1960.
- Historias de cronopios y de famas*, textos; Minotauro, Buenos Aires, 1962.
- Rayuela*, novela; Sudamericana, Buenos Aires, 1963.
- Final del juego*, relatos; Sudamericana, Buenos Aires, 1964 (hay una edición mexicana previa, del año 1956, con menos de la mitad de los cuentos).
- Cuentos*, selección y prólogo de Antón Arrufat; Casa de las Americas, La Habana, 1964.
- Fantomas contra los vampiros internacionales*, textos para un comic; Gente del Sur, Buenos Aires, 1965.
- Todos los fuegos el fuego*, relatos; Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- La vuelta al día en ochenta mundos*, textos; Siglo XXI Editores, México, 1967.
- Buenos Aires, Buenos Aires*, textos—comentarios para fotografías de Sara Facio y Alicia d'Amico; Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

- Ceremonias* (edición conjunta de *Las armas secretas* y *Final del juego*), relatos; Seix y Barral, Barcelona, 1968.
- 62 *Modelo para armar*, novela; Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- Último round*, textos divididos en Planta Baja y Primer Piso; Siglo XXI Editores, México, 1969.
- Viaje alrededor de una mesa*, ensayo; Rayuela, Buenos Aires, 1970.
- Pameos y Meopas*, antología poética; Ocnos, Barcelona, 1971.
- Prosa del observatorio*, texto; Lumen, Barcelona, 1972.
- Libro de Manuel*, novela; Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
- Octaedro*, relatos; Alianza, Madrid, 1974.
- Los relatos*, cuentos completos, organizados por el autor en tres series que no siguen la cronología de los libros originales: *Ritos*, *Juegos* y *Pasajes*; edición preparada por A.C. para Círculo de Lectores, Barcelona, 1974.
- Silvalandia*, textos para dibujos y pinturas de Julio Silva; Argonauta, Buenos Aires, 1975.
- Dossier Chile: el libro negro*, informe presentado al Tribunal Russell; 1976.
- Alguien que anda por ahí*, relatos; Alfaguara, Madrid, 1977.
- Territorios*, miscelánea; Siglo XXI Editores, México, 1978.
- El Perseguidor y otros relatos*, antología y edición a cargo de A. C; Bruguera, Barcelona, 1979.
- Un tal Lucas*, textos; Alfaguara, Madrid, 1979.
- Queremos tanto a Glenda*, relatos; Alfaguara, Madrid, 1981.
- Deshoras*, relatos; Nueva Imagen, México, 1982.
- Los autonautas de la cosmopista*, textos de un diario de viaje, en colaboración con Carol Dunlop; Muchnik Editores, Buenos Aires, 1983.
- Nicaragua tan violentamente dulce*, miscelánea (textos, cuento, poema); Muchnik Editores, Buenos Aires, 1984.
- Alto el Perú*, textos, sobre fotografías de Manja Offerhaus; Nueva Imagen, México, 1984.
- Salvo el crepúsculo*, poemas; Nueva Imagen, México, 1984.
- Argentina: años de alambradas culturales*, artículos y conferencias; Muchnik Editores, Buenos Aires, 1984.
- Nada a Pehuajó — Adiós, Robinson* (escritas en 1977), teatro; Ediciones del Katún, México, 1984.
- Adiós, Robinson y otras piezas breves* («Dos juegos de palabras»); Sudamericana, Buenos Aires, 1984.
- Divertimento*, «nouvelle póstuma», original de 1949; Sudamericana—Planeta, Buenos Aires, 1986.
- El examen*, novela póstuma, original de 1950; Sudamericana—Planeta, Buenos Aires, 1986.
- La otra orilla*, cuentos póstumos, original de 1945; Alfaguara, Buenos Aires, 1994.

Cartas, edición a cargo de Aurora Bernárdez (1937-1963, 1964-1968 y 1969-1983; un total de 1.367 págs. en tres volúmenes); Alfaguara, Buenos Aires, abril de 2000.

2.— Artículos y varios no publicados en libro

«Rimbaud», firmado con el seudónimo Julio Denis, revista *Huella*, n° 1; Buenos Aires, 1941.

«Llama al teléfono, Delia», suplemento diario *El Despertador*; Chivilcoy, provincia de Buenos Aires, 1941.

«Estación de la mano», revista *Égloga*, n° 2; Buenos Aires, 1945.

«La urna griega en la poesía de Keats», *Estudios clásicos*, revista de la Universidad de Cuyo; Mendoza, 1946.

Reseñas y críticas de libros en la revista *Cabalgata*; Buenos Aires, entre noviembre de 1947 y abril de 1948.

«Notas sobre la novela contemporánea», revista *Realidad*, n° 8, vol II; Buenos Aires, marzo—abril de 1948.

«Muerte de Antonin Artaud», revista *Sur*, n° 163, vol XVI; Buenos Aires, mayo de 1948.

«Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres», revista *Realidad*, n° 14; Buenos Aires, 1949.

«Un cadáver viviente», revista *Realidad*, n° 15; Buenos Aires, mayo—junio de 1949.

«Irracionalismo y eficacia», revista *Realidad*, n° 17-18; Buenos Aires, setiembre-diciembre de 1949.

«Situación de la novela», *Cuadernos Americanos*, n° 4, vol. IX; México, julio-agosto de 1950.

«Para una poética», revista *La Torre*, n° 7, vol II; Puerto Rico, julio-setiembre de 1954.

Introducción, notas y traducción para *Obras en prosa de Edgar Allan Poe*; edición de la Universidad de Puerto Rico, 1956.

«El cuento en la revolución», revista *El escarabajo de oro*, n° 21, vol IV; Buenos Aires, diciembre de 1963.

«Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela», revista *El escarabajo de oro*, n° 1, vol. VI; Buenos Aires, noviembre de 1965.

Selección y nota preliminar a la *Poesía* de Pedro Salinas, Alianza Editorial; Madrid, 1971.

«Algunos aspectos del cuento», revista *Iberoamericana*, n° 255; Pittsburg, marzo de 1971.

«Respuesta de Cortázar», revista *Hispanérica*, n° 1 y 2; Madrid, 1972.

Prefacio a la *Obra Completa* de Roberto Arlt, Ediciones Carlos Lohlé; Buenos Aires, 1981.

«Carta en mano propia», prólogo a *Felisberto Hernández: novelas y cuentos*; Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984.

«El rechazo del olvido», revista *La Gaceta Porteña*, n° 1 y 2; Buenos Aires, 1984.

«De gladiadores y niños arrojados al río», conferencia dada en París en 1981 y publicada en la revista *Crisis*, n° 41; Buenos Aires, abril de 1986.

«Apuntes de relectura», texto inédito incluido como prólogo a las *Obras Completas de Roberto Arlt*, Editorial Planeta—Argentina; Buenos Aires, 1991.

Obras sobre Julio Cortázar

1 — Libros

- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Ed. Gredos; Madrid, 1983.
- ___ *Julio Cortázar: la isla final*, Ed. Ultramar; Madrid, 1983.
- ___ *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Ed. Anthropos; Barcelona, 1994.
- ARONNE AMESTOY, Lida, *Cortázar: la novela mandala*, Ed. García Cambeiro; Buenos Aires 1972.
- BARRENECHEA, Ana María, *Cuadernos de bitácora de Rayuela*, Ed. Sudamericana; Buenos Aires, 1983.
- CURUTCHET, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Editora Nacional; Madrid, 1972.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Cortázar: una antropología poética*, Ed. Nova; Buenos Aires, 1968.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Ed. Edhasa; Barcelona, 1978.
- ___ *Revelaciones de un cronopio*, Ed. Contrapunto; Buenos Aires, 1986.
- NIÑO, Hugo, *Queremos tanto a Julio*, Ed. Nueva Nicaragua; Managua, 1984.
- ORTIZ, Carmen, *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*, Ed. Almagesto; Buenos Aires, 1994.
- PERI ROSSI, Cristina, *Julio Cortázar*, Ed. Omega, colección Vidas Literarias; Barcelona, 2001.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn, *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Ed. Gredos; Madrid, 1975.
- ___ *Cortázar for Cortázar*, Ed. Xalapa, Universidad Veracruzana; México, 1981.
- PREGO, Ornar, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnick Editor; Barcelona, 1985.
- ROY, J., *Julio Cortázar ante su sociedad*, Ediciones 62; Barcelona, 1974.
- SOLA, Graciela de, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Ed. Sudamericana; Buenos Aires, 1968.
- SCHOLZ, Laszlo, *El arte poética de Julio Cortázar*, Ed. Castañeda; Buenos Aires, 1977.
- SOSNOWSKI, Saúl, *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, Ed. Noé; Buenos Aires, 1973.
- TAMBORENEA, Mónica, *Julio Cortázar: Todos los juegos el fuego*, Ed. Hachette; Buenos Aires, 1986.

- YURKIEVICH, Saúl, *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*, Ed. Legasa; Buenos Aires, 1987.
- VARIOS AUTORES, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, S. Vinocur, N. Tirri y otros; Carlos Pérez Editor; Buenos Aires, 1968.
- __ *Cinco miradas sobre Cortázar*, Ed. Tiempo Contemporáneo; Buenos Aires, 1968.
- __ *Homenaje a Julio Cortázar*, H. F. Giacomani y otros, Ed. Las Américas; Nueva York, 1972.
- __ *Julio Cortázar, el escritor y la crítica*, coordinado por Pedro Lastra, Ed. Taurus; Madrid, 1981.
- __ *Coloquio internacional sobre Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, en el Centre Recherches Latin—Americaines de la Université de Poitiers; Ed. Fundamentos, Madrid, 1986.
- __ *Los ochenta mundos de Cortázar*, ensayos recopilados por Fernando Burgos; EDI—6, Madrid, 1987.
- __ *Julio Cortázar al término del polvo y el sudor*, Cuadernos de Marcha; Montevideo, 1987.

2 — Artículos y varios

- «Siete respuestas de J.C.», por Margarita García Flores, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, n° 7; México, marzo de 1967.
- «Julio Cortázar o la cachetada metafísica», por Luis Harss en *Los nuestros*, Ed. Sudamericana; Buenos Aires, 1968.
- «Entretien» de C. G. Bjurström, en *La Quinzaine Littéraire*, París, agosto de 1970.
- «Cortázar, entre el surrealismo y la literatura fantástica», por Jaime Alazraki, revista *El Urogallo*, vol. VI, n° 35-36; Madrid, noviembre-diciembre de 1975.
- «Julio Cortázar: «Lo fantástico incluye y necesita la realidad»», por Osvaldo Soriano y Norberto Colominas, periódico *El País*; Madrid, 25 de marzo de 1979.
- «Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos», por Jaime Alazraki, *Revista Iberoamericana*, n° 110-111; enero-junio de 1980.
- «Homenaje a Julio Cortázar», Cristina González y otros, revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 364-366; Madrid, octubre-diciembre de 1980.
- «El camino de Damasco de Julio Cortázar», por Rosa Montero, revista dominical de *El País*; Madrid, 14 de marzo de 1982.
- «Estudio preliminar» de Nicolás Bratosevich a la *Antología de Julio Cortázar*, Ediciones de la Librería del Colegio; Buenos Aires, 1983.
- «Edición dedicada a Julio Cortázar», revista *Casa de las Américas*, n° 145-146, vol. XXI La Habana, Cuba, julio-octubre de 1984.
- «La memoria de una era», por Ugné Karvelis, en el diario *Clarín* de Buenos Aires; 2 de septiembre de 1984.
- «Ultimo reportaje en París: Siempre tengo diez años», por Jean Montalbetti, en el diario *El Periodista*; Buenos Aires, octubre de 1984.

JULIO CORTAZAR

- «Imagen de Julio Cortázar», por Heriberto Padilla, diario *La Nación*; Buenos Aires, abril de 1985.
- «Julio Cortázar: concentraciones y expansiones», por Saúl Yurkievich, seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires, agosto de 1985.
- «Cortázar, el perseguidor», por Carmen Ortiz, en *Letras de Buenos Aires*, n° 12; Buenos Aires, junio de 1992.
- «El compromiso político en *La escuela de noche* de Julio Cortázar», de Nancy M. Kason en la ponencia *La literatura como intertextualidad*, (IX Simposio Internacional de Literatura), Ed. Juana Arancibia; Buenos Aires, 1993.
- «Rayuela: una propuesta para el próximo milenio», por Ednodio Quintero, diario *El Cronista Comercial*; Buenos Aires, octubre de 1993.
- «La orgía del lenguaje», por María Negroni, diario *Página 12*; Buenos Aires, diciembre de 1993.
- «Julio Cortázar, el perfume del asado y la verdadera amistad», por Mario Muchnik, en *Lo peor no son los autores*; Taller de Mario Muchnik, Barcelona, 1999.

APÉNDICE

«Lo admiré hasta el plagio.»

(Del discurso fúnebre de Jorge Luis Borges
en el entierro de su maestro, Macedonio Fernández.)

El lector de Cortázar llega al final del libro que se hizo para él y encuentra:

A manera de conclusión o Prólogo para un epílogo o una de tantas formas de recomenzar

Escribí las páginas que van a leerse después de éstas para presentar una antología de Cortázar que estaba preparando a fines de los años setenta, pero a él le entusiasmaron tanto por la forma en que lo describía ("la necesaria falta de respeto", recuerdo que me dijo) que acabó implicándose en el libro todo: desde la selección, que en principio debía hacer yo, hasta el orden y las divisiones en las que deberían ir los textos, pasando por los episodios de su vida —para una síntesis biográfica que acompañaba a la edición— que a él más le interesaba resaltar, en esos tiempos de mezquindades y malentendidos que precedieron a su muerte.

De modo que como el prólogo fue escrito a la manera de Cortázar, los relatos eran suyos y el orden y las cronologías que acompañaban al volumen deben tanto o más a su participación que a la mía, mi presencia desapareció del libro, como quisiera que se adelgazara hasta desaparecer de éste, que está escrito para convocar nuevos lectores de su obra, en el imprevisible siglo que se viene, y desentumecer probables perezosos.

JULIO CORTÁZAR: LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA

Una tradición malaya, que Borges recogió o inventó en una ya antigua antología, asegura que todos los ogros viven en Ceilán y que todas sus vidas caben en un solo limón: un ciego corta el limón con un cuchillo, y mueren todos los ogros. Sobre el final de la epopeya de Gilgamesh (la primera novela de la humanidad) el héroe alcanza a ver, y hasta a tener en sus manos, la planta submarina que otorga la inmortalidad: pero una serpiente se la arrebató, y con ella se lleva la posibilidad del hombre de derrotar a la muerte. Hacia el comienzo de nuestra era, los gnósticos —y particularmente Basílides— imaginaron el fantasmal e interminable argumento del «Dios-que-no-es», creando para siempre una probable *realidad-otra* que nos acecha desde entonces del otro lado del espejo. El rabino Eleazar de Worms, mil años después, dejó asentado que la realidad es verbal, y que hasta Dios necesita nombrar el mundo para que éste se manifieste. Sinesio de Rodas —que se perdió en el mar— nos legó la inefable especulación de sus ángeles volatineros, que tejen y destejen sin pausa y sin sentido las vidas de los hombres: esa sucesión de eventualidades que llamamos destino, y que no sería otra cosa que datos sueltos del programa de una impensable lanzadera celeste. Mucho más cerca de nosotros, la física contemporánea sospecha que dos cosas *distintas* pueden ocupar el *mismo* espacio al *mismo* tiempo.

Estos ejemplos son vagos y azarosos, permutables por otros, susceptibles de ser ofrecidos en otro orden, de organizar otra cadencia. Si acaso algo los rescata de la arbitrariedad, es que apuntan en común a una sospecha: el universo podría no ser como lo imaginamos; el tiempo es tal vez una materia untuosa como una mermelada, y en algún punto del espacio somos los mitos de minotauros y unicornios que no pueden dar por cierta nuestra insensata realidad.

Un pueblo subterráneo, instalado como un moho sutil en la comodidad de la historia, ha venido dando testimonios en torno a estas materias vertiginosas. A esta familia de sospechadores del cosmos, de contrabandistas metidos de perfil en la cultura, de incómodos hurgadores del dedo en la llaga; a semejante familia compuesta por piedrecitas en el zapato, idiotas de la casa, aguafiestas; a esta repelente tribu de músicos desafinados, de incordiantes vocacionales, de resfriados de verano, pertenece sin duda Julio Cortázar.

¿Para qué necesitaba el triunfal cristianismo postpaulino los eones gnósticos y el orden de la enéada? ¿Qué falta le hacían los cátaros a la Edad Media? ¿Quién le dio vela a Jonathan Swift en el entierro de Cromwell? ¿Qué necesidad tenía la literatura infantil de la perfidia de Carroll? Preguntas que no tendrán jamás respuesta: los cronopios existen como los imprevistos meteorológicos, como los eclipses diurnos de luna (que si no se pueden ver, para qué se producen), como los empecinados celacántidos que ya deberían estar muertos desde el cretáceo, y sin embargo. Son una infiltración de la naturaleza en la cultura, del pensamiento prelógico en la electrónica, de la solaridad en el orden, del estornudo en la solemnidad. Intuitivos, desmañados, cándidos como serpientes y astutos como palomas, remolones, indecisos, afables, haraganes, un poco estúpidos, terriblemente inoportunos: están ahí, tocando sus desafinadas cornetas que alteran el sueño de los justos; riendo como tontos.

Cortázar —cronopio crónico— ha intentado una obra que irrita hasta el crujir de dientes a quienes no pertenecen a la tribu. En las primeras líneas de su *Libro de Manuel* (se la veía venir) dejó escritas estas palabras reveladoras: «Por razones obvias habré sido el primero en descubrir que este libro no solamente no parece lo que quiere ser, sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico, mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días.» Muchos años antes, en «El perseguidor», había deslizado otro preaviso: «Secuencias. No sé decirlo mejor, es como una noción de que bruscamente se arman secuencias terribles o idiotas en la vida de un hombre, sin que se sepa qué ley fuera de las leyes clasificadas decide que a cierta llamada telefónica va a seguir inmediatamente la llegada de nuestra hermana que vive en Auvernia, o se va a ir la leche al fuego, o vamos a ver desde el balcón a un chico debajo de un auto.»

De eso más o menos se trata. Hay literaturas (hay vidas) organizadas en torno a una certeza: un núcleo central que puede ser duro y deslumbrador como un diamante (en contados ejemplos que todos conocemos), o más modestamente simple y redondo como una buena patata sacada de la tierra. En todo caso, un diamante y una patata tienen más cosas en común de lo que a primera vista parece: están ahí, son abrumadoramente visibles, corpóreos, evidentes. No se puede disimular su integridad, tomarlos por lo que no son, interpretarlos: en una gama que va de la genialidad a la estolidez, los rotundos cubren la historia de la palabra, desde los techos a los intersticios de los sótanos. Los rotundos mayores definen, sentencian y organizan la realidad; los rotundos menores la legislan: los minorísimos —pobrecitos— la repiten a tontas y a locas, copian sus modelos como pueden y con frecuencia los caricaturizan.

No importa, de todos modos van sobre seguro: el dogma, la revelación, la ortodoxia, la ciencia, la verdad, el dos más dos, el Soy Fulano de Tal, el Nací en X Parte, la identidad del clan, el día y la noche, las estaciones, el envejecimiento y la familia, las estadísticas y el bien, el cálculo de probabilidades los respaldan. Pero ¿qué pasa cuando un hombre sospecha que la realidad es a la vez corpuscular y ondulatoria (como la luz), estática y dinámica, vigilia y sueño, coherencia y disparate, causalidad y casualidad, ser y no ser? Horribles cosas comienzan a pasar en cadena: se mete uno en un jersey del que no puede salir como no sea hacia la muerte (*No se culpe a nadie*); entra uno en el tiempo como si tomase el metro (*la noche boca arriba*); tropieza uno no dos veces sino mil en la misma piedra, porque tal vez la cosa consista en tropezar y no en acumular experiencia o ser inteligente (*El perseguidor*).

Como es evidente, este tipo de tanteos está condenado a la impopularidad: si construye usted un castillo verbal esplendoroso pero tembleque como una gelatina, admiraremos su destreza polisémica, pero haga el favor de no manifestar opiniones políticas; si se cree usted con capacidad jurídica y moral como para declarar en contra de y a favor de, no nos venga con esas escandalosas fantasías, con esa precaria identidad. Adónde vamos a parar si Oliveira deja de enredarse en sus piolines, si Manuel después de tanto esfuerzo nos sale un reaccionario. Seamos serios, dijo el predicador.

Ahora bien. Lo que ocurre es que la foto está movida, el rollo estaba viejo, o el campeón del encuadre todavía no nació. Y cuando se tiene esa intuición toda ortodoxia hiede como un muerto antiguo: no hay más camino que la cuerda floja, ni medio de transporte que no sean los zancos, ni modo de evitar meter a cada rato un dedo en el ventilador. La obra es entonces la construcción de una figura, por la que los ángeles del viejo Sinesio se pasean a hurtadillas, complicando la trama sin cesar: por el final de un cuento se sale a cierto episodio de una novela anterior; un personaje se disfraza de otro; algunos se afincan en la casa y tercamente reaparecen; una página suelta apunta a un cuento que aún no se escribió. Espasmódicamente, la figura parece concretarse a veces; pero el constructor es demasiado viejo, demasiado sabio como para caer en la tentación: sabe que debe mantener abiertas todas las ventanas —a riesgo de gripes y de miasmas— para que la liebre pueda saltar algunas veces;

JULIO CORTAZAR

sabe que esa interminable construcción es la figura: que nunca la congelará en un determinado estilo arquitectónico, pese al horror de sus devotos de uno u otro *ismo*.

Si la obra de Julio Cortázar es, como presumo, la construcción de una figura, los fragmentos que aparecen en este libro no pueden pretender representarla, sino ofrecerse como una de las tantas perspectivas para asomarse a su contemplación (o a la sospecha cambiante y fugaz de estarla contemplando).

Me gusta imaginar que, por momentos, la construcción de la figura escapa de las manos del demiurgo y admite sobreimpresiones interpretativas, *collages* como éste; que Cortázar lo sabe y que, más aún, cuenta con ello. Parcializada y amputada, desmontada de su organización original, analizada y a causa de ese análisis en cierto modo reescrita, la obra no es menos ella misma, pero ya es otra cosa: otra mirada la organiza en una secuencia que, con sus mismas palabras y sus temas, suena con distinta melodía.

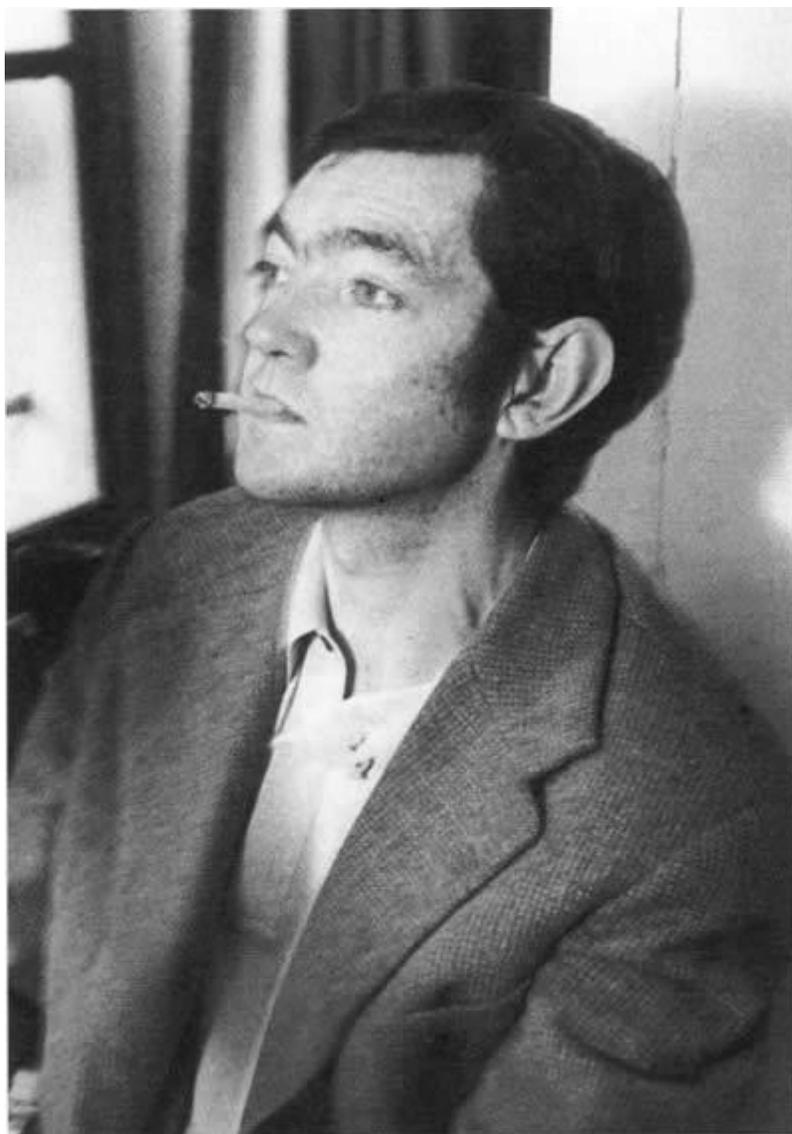
Me *parece ver* al cronopio, absorto frente al caleidoscopio —uno de sus instrumentos de trabajo—, fascinado por las piedrecitas de colores que realizan su incesante gimnasia combinatoria; esas frágiles y admirables geometrías que duran lo que un golpe de muñeca, antes de viajar al olvido.

Perdiendo el tiempo, como siempre, un hombre de sus años.

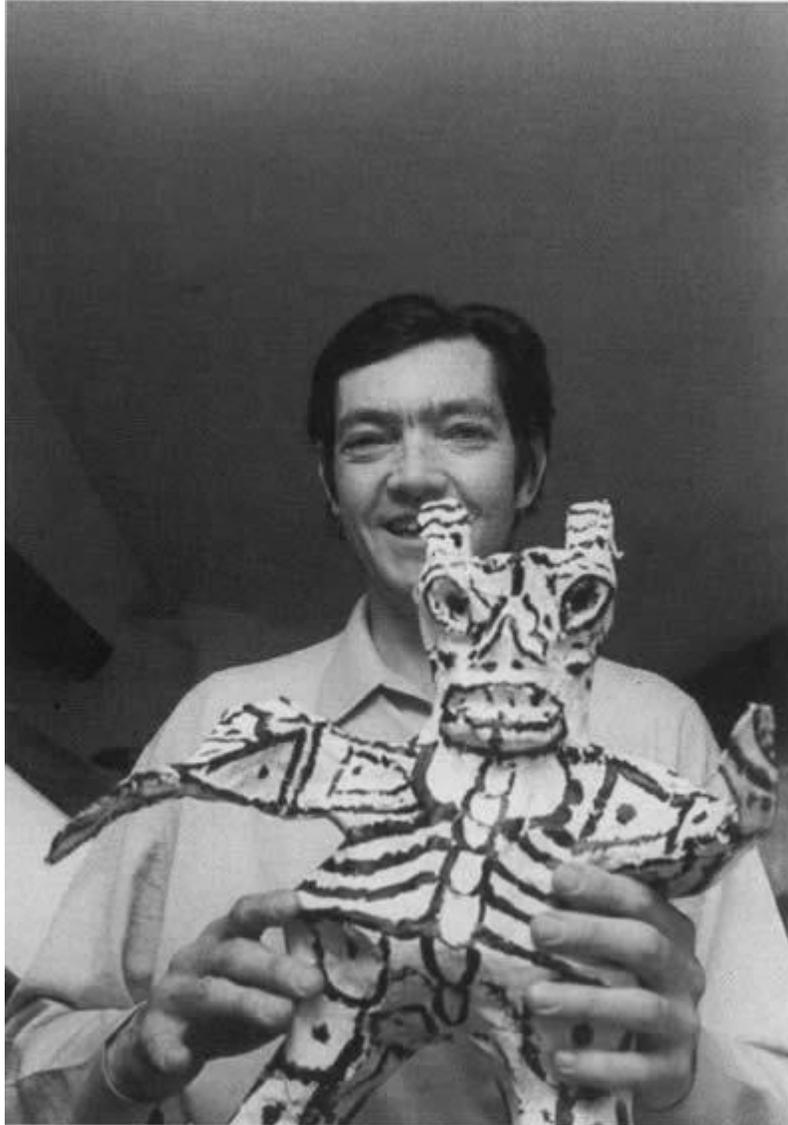
A.C.

*Acaso en 1978 ó 79, pero también en un amanecer
de viento, en el comienzo de otro invierno
y a fines del 2000*

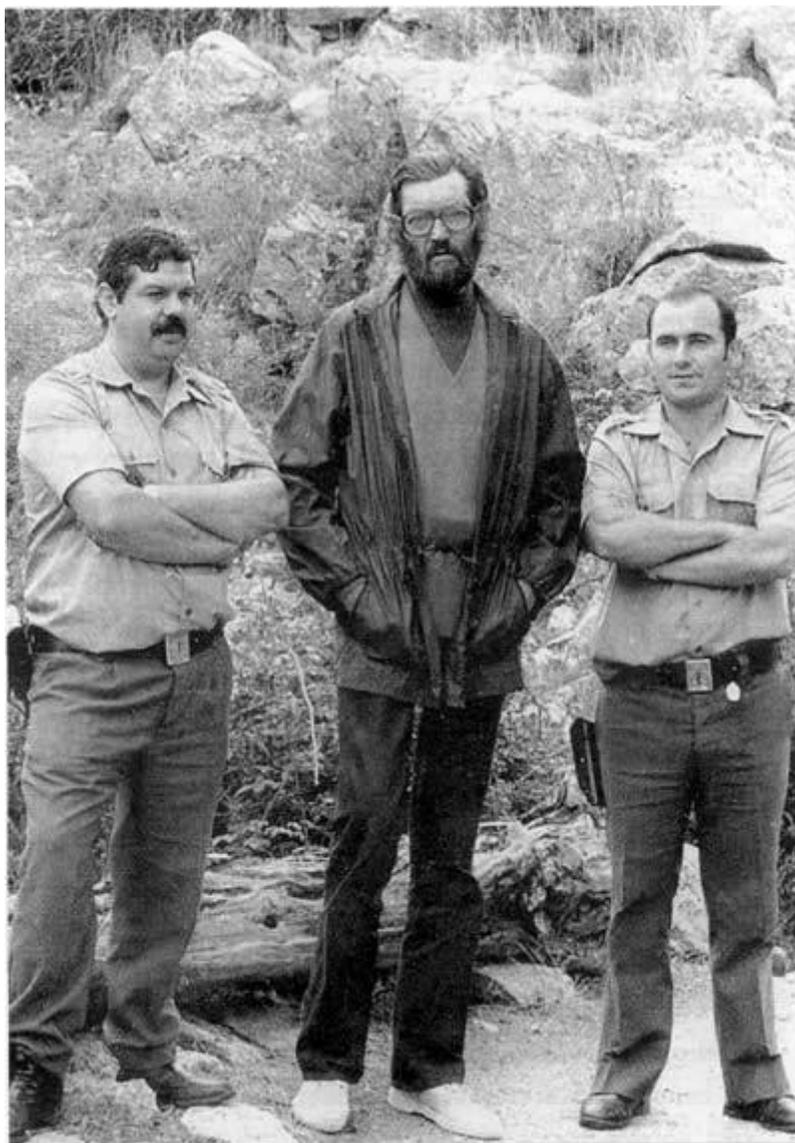
ÁLBUM FOTOGRÁFICO



Hasta que se dejó la barba y el bigote, Julio Cortázar pareció siempre el hijo de si mismo: en esta foto tenía casi cuarenta años.



Venidos de una mezcla de globos y de música, en el entreacto de un concierto, los cronopios desbordaron los libros e inspiraron muñecos como éste.



«Arrestado» por dos guardias civiles que no se animaban a confesarse sus lectores, Cortázar sí se animó en cambio a posar con ellos.



De sobremesa en la casa de campo de sus amigos, Nicole y Mario Muchnik, en 1983, durante las que serían las últimas vacaciones de su vida.



Al borde del Sena, en tiempos de su primera estancia tentativa en Varis, anterior al exilio definitivo, en el invierno de 1949—1950.



El astronauta practica uno de sus pocos deportes favoritos, aprovechando un alto en el minucioso maratón por la cosmopista.



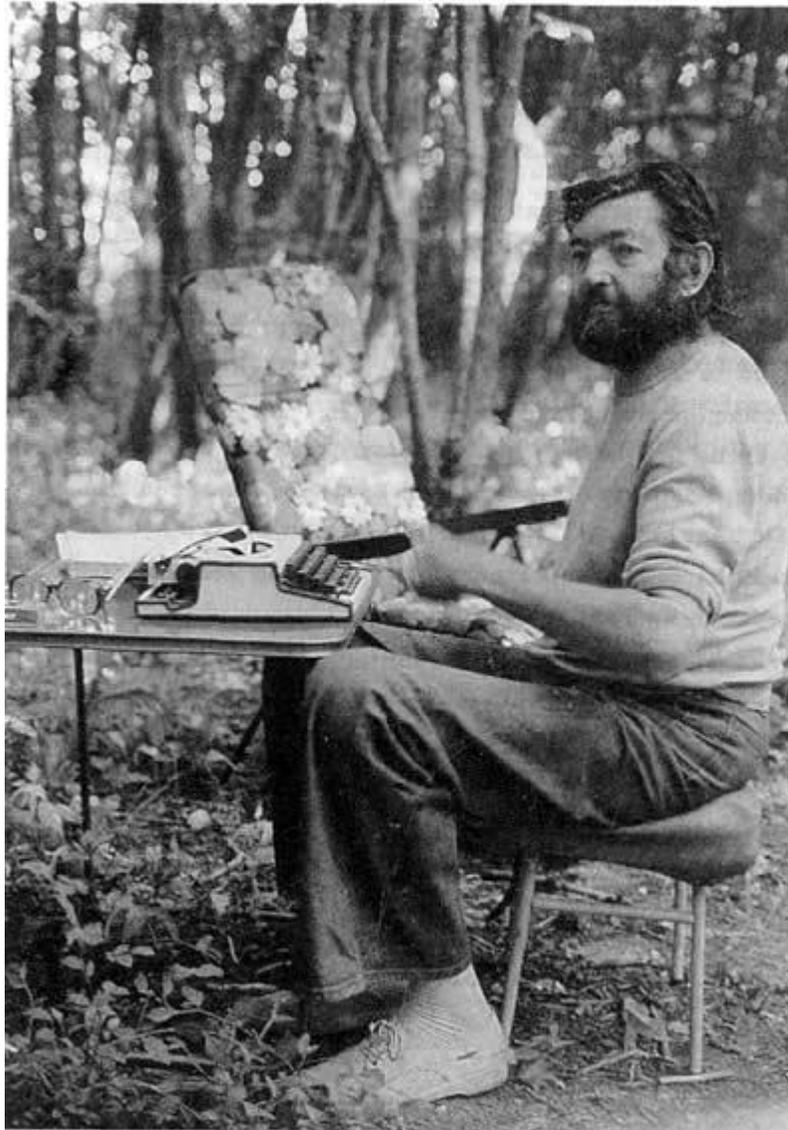
Parece estar entrando al coche, pero en realidad piensa en eso que llama ante sí mismo «la Rayuela» y está escribiendo (comienzos de los sesenta) por entonces.



Ni él ni el arbolito son los protagonistas de la foto sino la sombra sobre el muro, en la que ambos se parecen mucho más de lo que difieren.



Un merecido homenaje a la inderrotable furgoneta Dragón Fafner, que vaya a saber por dónde andará ahora.



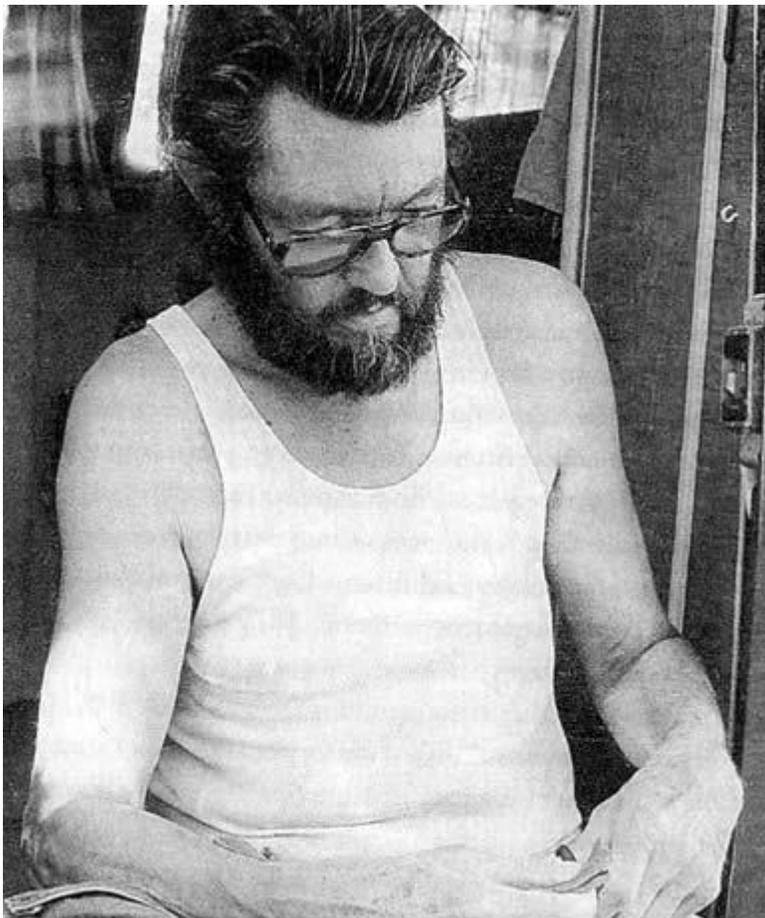
Escribir y leer eran algunas de sus ocupaciones habituales, en los ratos que le dejaba libre su vocación central de papamoscas



La osita fotografiada por el lobo, o tal vez el espejo que los retrata a los dos para que al final la muerte se quede con las ganas



Las librerías de viejo, a orillas del Sena, uno de los lugares en los que Oliveira se preguntó más de una vez si encontraría a la Maga.



Meditando en el estribo del dragón, indeciso entre partir, desensillar o ponerse la camisa.



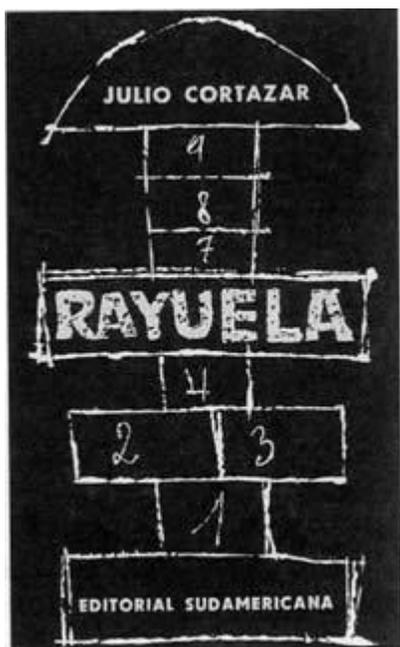
Mario Muchnik, superviviente tenaz de la especie del editor en extinción



El mellizo Porrúa, con su habitual disfraz de señor normal.



En el molino de Chisco Villalonga, la casa segoviana donde Mario Muchnik supo captar la despedida que había en su mirada.



Puerta lateral para posible acceso a un edificio sin fachada



Aurora, todavía: no hay sitio que deje el amor vacío para siempre.