

SALIR DEL NOMBRE
IDENTIDAD Y RECONOCIMIENTO DE JULIO CORTÁZAR
(ENTRE LA POESÍA Y LA CALLE)

Daniel Mesa Gancedo

Universidad de Zaragoza

...pero los nombres, los verdaderos fantasmas que son los nombres, esa
duración pertinaz
(Julio Cortázar: 'Cartas de mamá', *Las armas secretas*)

RESUMEN

Es sabido que Julio Cortázar comenzó firmando como «Julio Denis» las primeras obras que publicó. Pero ese nombre elegido fue también el que Cortázar inscribió en muchas cartas y exlibris de su biblioteca personal durante los años 40. Teniendo en cuenta que, en la creación literaria, el nombre funciona como metonimia de la voz y de la identidad, y que estas dos cuestiones son capitales en la escritura cortazariana, particularmente en su todavía poco conocida obra poética, el presente artículo aspira a conectar el dato biográfico de la transformación onomástica con el problema de la disolución de la identidad en algunos poemas cortazarianos. Como conclusión, se ofrece, además, una reflexión más o menos polémica sobre la posteridad del (re)nombre cortazariano.

ABSTRACT

It is well known that Julio Cortázar began signing as «Julio Denis» the first works he published. But that chosen name was also the name Cortázar used in many letters and in his personal *exlibris* during the 1940's. It is not necessary to say that, in literary creation, the name functions as a metonymy of the voice and identity. But these two issues are capitals in all of Cortázar's writings, particularly in its still little-known poetry. This article aims to connect the biographic data of the name-changing with the problem of the dissolution of identity in some of Cortázar's poems. In conclusion, it is also offered a more or less controversial reflection on the posterity of Cortázar's name (and renown).

El nombre es vano. La cuestión del nombre en la poesía cortazariana

Desde el punto de vista de la creación literaria, el nombre es metonimia de la voz y la identidad, y esto, especialmente, en el ámbito del discurso poético. El escritor que habría de ser Julio Cortázar tuvo en marcha durante los primeros años de su producción un proceso de nombrado y renombrado que lo hacía aparecer como Julio Florencio Cortázar (su nombre oficial), Julio F. Cortázar, J. Florencio Cortázar, 'Cocó' (en cartas familiares) o Julio Denis, antes de fijar su firma

en el definitivo Julio Cortázar¹. Teniendo en cuenta que el cuestionamiento de la identidad del sujeto y la desestabilización de la voz enunciativa son rasgos específicos de la poesía cortazariana, puede ser interesante conectarlos con la cuestión del nombre en esa misma escritura.

Julio Denis fue el seudónimo que utilizó Cortázar entre 1939 y 1945, incluso más allá de sus obras publicadas, como demuestra el cotejo de su epistolario y los exlibris que pueden verse en la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid. Si entendemos ese seudónimo como signo de una identidad creada y de una voz distinta, la existencia de una figura correspondiente con ese otro nombre se inscribe –si bien de modo especial– en el paradigma de los diferentes áler ego que Cortázar fue creando a lo largo de toda su vida. No me refiero sólo a los personajes ficticios que en cada relato (novela o cuento) se convierten en portavoces principales del discurso autoral (tal como éste aparece en textos no ficcionales). Se da el caso de que Cortázar publicará en ocasiones poemas firmados con su nombre que previamente habían aparecido como obra de algún personaje, generando así –podríamos decir– un tipo particular de plagio: Jorge Nuri o el Insecto (*Divertimento*), Juan o Andrés (*El examen*) son poetas a los que Cortázar tomará prestados –por así decir– poemas que luego incluirá en sus libros de versos (se han identificado en la edición de su poesía: Cortázar 2005). Áler ego es también el Medrano de *Los premios*, que puede estar prefigurado en el Gabriel Medrano que da nombre a una sección de *La otra orilla* ('Historias de Gabriel Medrano'; en Cortázar 1994, I: 57-88), y protagoniza dos de los relatos más autobiográficos de dicha sección ('Retorno de la noche' y 'Distante espejo'); por supuesto, figuras de autor son también Horacio Oliveira y Morelli en *Rayuela*; otro Juan en *62 / Modelo para armar*, otro (el mismo) Andrés (Fava) en *Libro de Manuel*; la extraña pareja que forman Calac y Polanco en varios libros (*62, Último round, Los autonautas de la cosmopista y Salvo el crepúsculo*)². Más interesantes resultan aún los juegos en el borde de la heteronimia: no llega a eso el Lobo que transita por las páginas de *Los autonautas de*

¹ He hecho el repaso de los datos conocidos sobre los diversos nombres del autor argentino en un reciente artículo (Mesa Gancedo 2014).

² Otro caso notable de personaje– espejo recurrente del autor es el doctor Hardoy de 'Las puertas del cielo' (*Bestiario*) que volverá a aparecer en uno de los últimos relatos, 'Diario para un cuento' (*Deshoras*).

la cosmopista (1983), pero sí se acerca el Lucas de *Un tal Lucas* (1979) o ese Andrés Fava que —como he dicho— salta de *El examen* (1950) a *Libro de Manuel* (1972) a través del *Diario de Andrés Fava* (especie de cuaderno de bitácora de *El examen*, publicado en 1995) en el que se atribuye lecturas y experiencias inequívocamente cortazarianas.

Desde luego, esto tiene que ver con el tema del doble, de notable presencia en la obra del autor argentino, como se ha señalado hasta la saciedad³. Pero desde el punto de vista que aquí me interesa se eleva más allá de la materia literaria hacia el cuestionamiento de la identidad del sujeto que emite el discurso y se conecta con su concepción global de la poesía⁴.

En muchos lugares, Cortázar concibe el acto poético como disolución de las identidades de sujeto y objeto. Esa disolución, no obstante, propicia una conexión ontológica de grado superior, que puede ampliar el conocimiento de la realidad. Semejante planteamiento deriva del esfuerzo cortazariano por comprender la poética moderna, cuyo origen sitúa el autor argentino en la obra de Keats, y en la que podrían verse los albores de la teoría de la muerte del autor, en relación con la vivencia del lenguaje, que Barthes ('La muerte del autor') identifica en otro de los autores preferidos por Cortázar: Mallarmé.

La intuición de que la experiencia poética conlleva o exige el abandono de la identidad aparece como posible justificación profunda de la construcción de un nombre propio: el seudónimo con que Cortázar inaugura su producción pública. Una referencia temprana en una

³ Cfr. por ejemplo Barrenechea (1983); Berg (1986); Carmosino (1994, 1996); Carter (1988); Dessau (1989); Dirscherl (1986); Gertel (1974); Gyurko (1982); Jaramillo Levi (1974); Johnson (1977); Lozano (1983); MacAdam (1971); Martínez-Gongora (1998); Noguerol Jiménez (1994); Puleo (1986); Rein (1969); Ríos Baeza (2012); Ruiz Esparza (1986); Sánchez Benítez (2012); Silva Cáceres (1993); Tyler (2006).

⁴ Una nómina de textos estrictamente poéticos relacionados con el cuestionamiento de la identidad debería considerar, al menos, aquellos que presentan el desdoblamiento del yo poético en una imagen diversa y a la vez complementaria, que convierte al texto en dialéctica de voces: aparece desde el primer libro de poemas (*Presencia*, 1938): 'Fantasma', 'Canto de ángeles'. Posteriormente, esa línea se incrementa hasta constituir un bloque importantísimo que trasciende la organización en secciones de los volúmenes poéticos subsiguientes. Los títulos a menudo hacen referencia a la índole del desdoblamiento y en otras ocasiones aluden a temas estrechamente vinculados con él: 'El héroe', 'Golem', 'El alejado', 'El otro', 'Canción de Gautama', 'El interrogador', 'El encubridor', 'El Poeta', 'Último espejo', 'El sueño', 'Los Cortázar', 'El poeta propone su epitafio', 'Bilan'. Grupo aparte, pero evidentemente relacionado con el anterior, constituyen los textos que traducen explícitamente una ficción de enmascaramiento del yo en la figura de un personaje conocido (en relación con el género del monólogo dramático): 'Recado a Garcilaso', 'Adriano a Antínoo', 'Menelao mira hacia las altas torres', 'Appel rejeté', 'Hölderlin', 'Marco Polo recuerda', 'Don Juan', 'Soneto gótico'. Todos los poemas pueden localizarse sin dificultad en Cortázar 2005.

carta lo dice de modo explícito: ‘el poema es un largo sacrificio y a su flor se llega por ásperos caminos, en los cuales es preciso ir dejando vanidades, ignorancias y hasta el mismo nombre del poeta’ (carta a Lucienne Chavance de Duprat, Chivilcoy, 31/7/1940; la cursiva es mía)⁵. En esa intuición basa el autor un detalladísimo análisis de la teoría del camaleonismo, que Cortázar considera fundamental para la poética de la modernidad⁶. Según Cortázar, de la carta de Keats a Bailey de noviembre de 1817 puede extraerse ya la conclusión de que ‘Todo poeta, todo hombre de genio, es como el camaleón’ (1996, 100), ‘Que ser poeta es no tener identidad, es ser un camaleón’ (1996, 105)⁷.

La explicación comienza por un análisis de la pérdida de la identidad: el Endimión de Keats es un ejemplo en obra de esa falta de identidad, por cuanto aparece en todo el poema de ese título como arrastrado por fuerzas exteriores a él, y como tal sería el primer modelo mítico del poeta –se verá otro en seguida: Narciso– (Cortázar 1996, 136, n.). Fuera del texto poético, la explicación

⁵ Así en su primera publicación fragmentaria (Cócaro, *et al.*, 132). Sin embargo, la publicación completa (C2000/1: 92 y también en C2012/1: 98) incluye una variante importante: ‘[...] el nombre mismo de poeta’. De modo sorprendente, las dos ediciones del epistolario (a partir de aquí identificadas como C2000 y C2012) difieren en la firma de esta (como de otras cartas): la 1^a lleva ‘Julio Cortázar’, la 2^a ‘Julio Denis’. A pesar de que la nota a la segunda edición comienza afirmando que es una ‘versión corregida’ de la anterior, al menos en cuanto a las firmas hay que tomar con cuidado esa corrección, porque el cotejo de alguna carta con su original manuscrito (accesible en facsímil) revela que se han producido cambios erróneos o que se han manejado versiones diferentes.

⁶ Se basa en la carta de Keats a Woodhouse (27/10/1818) que Cortázar llama, en francés, ‘Lettre du Caméléon’ [...] ‘que merecería ser tan famosa como la ‘Lettre du Voyant’’ (1996: 490, 492). Las citas son de la versión impresa de *Imagen de John Keats*, en la que, sin embargo, se traducen todas las referencias de Cortázar que en el original no van en español. Esa traducción diluye la conexión intencional entre ambas *lettres*. Cuando estas páginas se recogen años más tarde en *La vuelta al día en ochenta mundos*, el autor mantiene los títulos en francés (‘Casilla del camaleón’, VDOM: 324). A juicio del argentino, el desarrollo de la poética moderna inaugurada por Keats en la carta a Bailey continúa en otras dos cartas: la de Rimbaud a Paul Demény (15/5/1871) y la de Mallarmé a Cazalis (14/5/1867) (Cortázar 1996, 100). Quien más se ha ocupado de comentar estos aspectos ha sido Hernández del Castillo (1979, 476). Pero ha llevado su interpretación al punto de sostener que Cortázar pone en práctica la teoría del camaleonismo, incluso en su propia explicación de ella (Hernández del Castillo 1981, 21). Más adelante atribuye a Cortázar la tendencia ‘to attribute to Keats his own reactions to certain themes’ (1981, 27) para concluir con una interpretación psicoanalítica (111) que, en mi opinión, minimiza, injustificadamente, la capacidad crítica de Cortázar. La segunda edición de las cartas de Cortázar (C2012) recoge las que dirigió a Ana María Hernández, dejando testimonio de la lectura que el autor hizo de esas tesis.

⁷ En aparente contradicción se define la actitud de uno de esos hombres de genio que protagonizan las novelas cortazarianas: ‘Persio retrocede con horror ante el riesgo de forzar una realidad cualquiera, y su titubeo continuo es el del insecto cromófilo que recorre la superficie de un cuadro en actitud resueltamente anticamaleónica’ (1960, 73; la cursiva es del original; y siempre que no se indique lo contrario en lo sucesivo, ése será el caso). Casi todo punto del sistema poético del argentino tiene su simétrico: si el camaleón es el que adopta cualquier identidad, en cierto sentido es un ser limitado, porque no puede aceptarlas todas simultáneamente. La actitud anticamaleónica –no forzar ninguna realidad, no fijar– también es poética desde el momento en que sigue dejando el hueco para llenar.

incide en el voluntarismo de la pérdida de la identidad⁸ y la definición del poeta es traducida por Cortázar en términos muy connotados, que parecen asemejarlo a un anti-Dios: ‘[Keats] Pudo decir: *Yo soy lo que no soy*. Sólo los grandes pueden afirmarlo, por eso la pluralidad de los poetas se aferra angustiosamente a su ámbito personal, se conforma con ser lo que es y decirlo lo más bellamente posible’ (Cortázar 1996, 503)⁹.

Cortázar inicia un análisis personal y minucioso de las condiciones que propician el anonadamiento del yo, y que permiten que ese proceso se transforme en poesía. Más allá –o más acá– del esoterismo místico subyacente a la teoría del vaciamiento y la posesión, se eleva un esfuerzo de objetivación del yo, que permite una auto-contemplación, en el instante poético, como si fuera ajeno a sí mismo y se encontrara en el mismo nivel ontológico que el resto de las cosas del mundo¹⁰. Cortázar apunta incluso un atisbo de comprensión histórica al considerar que ese procedimiento objetivador es ajeno al espíritu romántico (tradicional) y más cercano al clásico¹¹.

⁸ ‘El poeta renuncia a *defenderse*. Renuncia a conservar una identidad, un yo sólo sometido a lenta evolución en torno a su eje invariable; antes bien, el signo inconfundible e imperioso de su predestinación poética se la da tempranamente el hecho de sentirse a cada paso otro, de salirse de sí para ingresar en entidades que lo atraen. Lo que principiamos llamando –a propósito de Keats– la impersonalidad del poeta, no es más que ese perderse voluntario, salirse de sí o dejarse expulsar, abandonando las dimensiones del yo para enajenarse en el objeto a cantar, la materia cuya combustión lírica provoca el poema’ (Cortázar 1996, 496).

⁹ Es la continuación de la degradación que ya se apunta solapadamente en *Divertimento*: ‘Tu orgullo poético tiene algo de repugnante filantrópico –dijo Renato, rompiendo un silencio que duraba–. Apenas vomitás un par de imágenes interesantes, te sentís cómplice de Dios, lo ayudás a hacer el mundo. –Estamos condenados a ser sus cómplices’ (27). Estos lugares conectan la cuestión de la identidad poética con el problema de la desacralización del discurso, otro aspecto clave de la poesía cortazariana.

¹⁰ ‘[...] *contemplarse desde una esfera distinta* y colocar al yo (como tema poético) al mismo nivel que cualquier otro objeto de la realidad, *yendo* hacia él para aprehenderlo poéticamente [...] (hacer de sí mismo un verso y escandirlo con cuidado)’ (Cortázar 1996, 505-506; la cursiva es del autor). En otros casos, Cortázar se refiere a ese ‘ser otro’ como ‘ubicuidad disolvente –que abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje–’ (Cortázar 1946, 65). Es la misma justificación de la escritura poética que ofrecen los protagonistas de *El examen*, al reconocer que los poemas pueden ser esas puertas de acceso a la identidad: ‘–Me gustaría saber quién soy o quién fui. Y ser eso, no esta convención aceptada por vos, por mí, por todo el mundo [Andrés] –A mí me pasa lo mismo –dijo Juan. ¿Por qué te creés que escribo poemas?’ (1986b, 84).

¹¹ Su comprensión del romanticismo (al menos del inglés) está marcada también por un enfrentamiento dialéctico: ‘El proceso catártico que distingue al clásico del romántico (para usar esta nomenclatura básica y simple) es, pues, doble: por un lado consiste en purgar la aptitud poética de todo agregado subjetivo ajeno y en sí, a la vez que se la acrecienta y profundiza por la acción espiritual de esas experiencias subjetivas. Y en segundo término (que se halla en relación causal con el anterior) la subjetividad así aislada de la aptitud poética es entendida como *objeto poético*, sin *diferencia esencial* con cualquier otro objeto’ (Cortázar 1996, 506).

Será ese excepcional enajenamiento en sí mismo (Cortázar 1996, 507) el que libere al poeta grande del peligro de incurrir en autobiografismo experiencial¹².

En la actitud de Narciso verá Cortázar el emblema del instante poético así concebido. La enajenación del yo en el ámbito de la poesía implica una concepción globalizadora de la personalidad, un humanismo nuevo, que no parcele al sujeto:

[...] ¿no es la poesía, esencialmente, el fingido diálogo de Narciso enamorado? Si parcelamos al hombre en un poeta, y todo el resto de su humanidad, vedándole a ésta el acceso a la esfera poética, ¿no estamos intentando una empresa sobrehumana –o mejor, inhumana? [...] Si Narciso es *el poeta* por excelencia, ¿con quién dialoga? ¿Con su *doble total*, o solamente con *una imagen* proyectada en el estanque? ¿Qué contiene de él esa imagen? Contiene –por imagen, es decir incorpórea, y por poética, producto espiritual– las esencias del ser que la contempla enamorado. Contiene a todo el hombre, pero en *proyección poética*. La imagen es Narciso, mas no el mismo Narciso que la mira. Contiene el amor, la angustia, la capacidad sentimental en pleno, y sin embargo esa plenitud es ya *objeto poético*, no la subjetividad en sí sino su hipóstasis catártica, su poetización preliminar. (Cortázar 1996, 508).

Podríamos parafrasear ahora: 'Denis es Cortázar, pero no el mismo Cortázar que lo (se) mira'. El borrado del nombre proyectado, la desaparición de la imagen –inscrita en el agua, como el nombre de Keats, según su conocido epitafio ('Here lies one whose name was writ in water')– puede suponer, entonces, una superación –más que una confirmación– de la pulsión narcisista, una reintegración del objeto y la imagen.

Si el poeta llamado Julio Denis todavía podía titular sin rubor (y con vaga evocación whitmaniana) 'Sonetos a mí mismo' la última sección de su libro *Presencia*, en uno de sus más largos poemas, mucho más tardío ('Policrítica en la hora de los chacales', de 1971; Cortázar 2005, 581-588), Cortázar hará explícita la lucha subyacente a la escritura:

Me cuesta emplear esta primera persona del singular, y más me cuesta decir: esto es así, o esto es mentira. Todo escritor, Narciso, se masturba defendiendo su nombre, el Occidente
lo ha llenado de orgullo solitario. ¿Quién soy yo
frente a pueblos que luchan por la sal y la vida,
con qué derecho he de llenar más páginas con negaciones y opiniones personales?
Por los mismos años en que escribe este texto, Cortázar está releyendo y antologando a

Pedro Salinas. Con él coincide –desde mucho antes– en la intuición de que, entre los numerosos

¹² Aún tratándose de su propio dolor, 'el poeta en cuanto poeta está desgajado de él, tiene que enfrentarlo al igual que cualquier otro objeto real, ir a él, *serlo poéticamente* (que es otra cosa que sufrirlo en la medida en que lo sufre todo hombre y él inclusive)' (Cortázar 1996, 507).

obstáculos que el poeta debe franquear para alcanzar su identidad, uno de los primeros es la aparente opacidad anonadante de los nombres. En una carta de 1940 usaba palabras rilkianas todavía para plantear la cuestión:

[...] Rilke el poeta alemán decía: 'Y esto se llama perro, y esto se llama casa... Vosotros con vuestros nombres andáis matando las cosas'. ¡Es así! Matamos las cosas poniéndoles nombres, etiquetas, llenándolas de prejuicios [...] (a Lucienne C. de Duprat; BA, enero, 1940 – C2000/1, 66)¹³

Algunos poemas bastante posteriores actualizan, con un plus de denuncia antifetichista, la fijación en el nombre. El poema 'Fragmentos para una oda a los dioses del siglo' (incluido en *Libro de Manuel*; Cortázar 2005, 530-533) ironiza sobre la divinización que se ha otorgado a las marcas comerciales. Tras mencionar como 'dioses mayores' a las grandes petroleras (Shell, Total, Esso, BP, YPF, etc.), se refiere a otros más perecederos, los medicamentos:

ofrezca libaciones
EQUANIL
BELLERGAL
OPTALIDON
sus nombres ronroneantes
[...]
los de nombres oscuros,
ANDROTARDYL TESTOVIRON PROGESTEROL
ERGOTAMINA
y la de triple filo CORTISONA

Ese poema se complementa con otro escrito en francés (Cortázar 2005, 711) en el que lo criticado es la fetichización, justamente, de la *firma* que sustituye al objeto, especialmente en el ámbito artístico:

APELATIONS CONTROLEES
Il vous faut de points de repère, les amis,
il vous faut que ce soit un Fautrier, un Le Corbusier, un bleu d'Auvergne, un 182,
il vous le faut, il vous le faut.

Il vous faut que le bleu ne soit pas rouge, les amis,
que le curé ne soit pas le gendarme,
que ce petit objet qui danse sous vos yeux se nomme Jean Arp pour bien dormir après.

Il vous les faut les étiquettes, les fiches, les références,
il vous les faut les attributions savantes signées Venturi signées Berenson.¹⁴

La 'marca registrada' o 'denominación de origen controlada' (a lo que el título del poema alude) condiciona el acceso a la cosa. El nombre ordena el mundo y lo limita. Este poema, un texto

¹³ Salinas por su parte afirmaba en *La voz a ti debida*: 'Nombre, ¡qué puñal clavado / en medio de un pecho cándido / que sería nuestro siempre / si no fuese por su nombre!' (Salinas 1982, 29).

¹⁴ Le Corbusier y Arp son muy conocidos. Jean Fautrier (1898-1964) fue pintor y escultor 'tachista'; Adolfo Venturi (1856-1941), historiador italiano del arte; Bernard Berenson (1865-1959), historiador lituano del arte renacentista.

cortazariano que podría ser raro por su idioma, se entiende mejor en el contexto que vamos reconstruyendo, e incluso se sitúa como antecedente de otro texto que casi no es cortazariano, porque se presenta como una suerte de *objet trouvé* o *ready made* duchampiano y se atribuye a Horacio Oliveira en *Rayuela* (cap. 41). La condición fetichizada del nombre se hace más evidente cuando la extrañeza de su lengua lo ofrece como puro objeto verbal. Una lista de supuestos diplomáticos birmanos sirve así para ejemplificar una escritura basada, justamente, en el extrañamiento del nombre:

Era un papelito amarillo, recortado de un documento de carácter vagamente internacional. Alguna publicación de la Unesco o cosa así, con los nombres de los integrantes de cierto Consejo de Birmania. Oliveira empezó a regodearse con la lista y no pudo resistir a la tentación de sacar un lápiz y escribir la jitanjáfora siguiente:

U Nu
U Tin,
Mya Bu,
Thado Thiri Thudama U E Maung,
Sithu U Cho,
Wunna Kyaw Htin U Khin Zaw,
Wunna Kyaw Htin U Thein Han,
Wunna Kyaw Htin U Myo Min,
Thiri Pyanchi U Thant,
Thado Maha Thray Sithu U Chan Htoon.

‘Los tres Wunna Kyaw Htin son un poco monótonos’, se dijo mirando los versos. ‘Debe significar algo como ‘Su excelencia el Honorabilísimo’. Che, qué bueno es lo de Thiri Pyanchi U Thant, es lo que suena mejor. ¿Y cómo se pronunciará Htoon?’

Fuera de toda referencia, el nombre es materia verbal para el juego. Pero ese descubrimiento sólo es posible tras un largo trabajo de lo que podríamos llamar deconstrucción onomástica. El reconocimiento en *un* nombre es el reconocimiento de la metafísica de la identidad-mismidad (Ricoeur): ‘ser-uno-mismo’, sin remisión, es, para Cortázar, una de las más arduas dificultades que debe enfrentar el conocimiento poético¹⁵ y la ampliación de mundo que ese conocimiento busca pasa necesariamente por el cambio de nombre. El casi heterónimo Andrés Fava escribe en su diario:

¹⁵ Andrés Fava lo consigna en su diario: ‘Unilateralidad, monovía del hombre. Se siente que vivir significa proyectarse en un sentido (y que el tiempo es objetivación de esa línea única). No se puede sino avanzar por una galería donde las ventanas o las detenciones son lo incidental en el hecho que importa: la marcha hacia un extremo que (desde que la galería somos nosotros mismos) nos va alejando más y más de la partida, de las etapas intermedias—. Es oscuro y no sé decirlo: sentir que mi vida y yo somos dos cosas, y que si fuera posible quitarse la vida como la chaqueta, colgarla por un rato de la silla, cabría saltar planos, escapar a la proyección uniforme y continua. Después ponérsela de nuevo o buscarse otra. Es tan *aburrido* que sólo tengamos una vida, o que la vida tenga una sola manera de suceder’ (Cortázar 1995, 23-24).

[...] necesité siempre cambiar periódicamente los nombres de quienes me rodeaban, porque así rechazaba el conformismo, la lenta sustitución de un ser por un nombre. Un día empezaba a sentir que ya el nombre no andaba bien, no era la cosa mentada. La cosa estaba ahí, nueva y brillante, pero el nombre se había gastado como un traje. Al darle entonces una nueva denominación, me probaba oscuramente que lo importante era lo otro, esa razón para mi nombre. Y durante semanas la cosa o el animal o la persona se me aparecían hermosísimos bajo la luz de su nuevo signo (Cortázar 1995, 56-57).

La misma idea la repite treinta años después ya el Cortázar que –protagonista de una aventura transformadora radical: el amor– se renombra como ‘Lobo’ y firma a medias –con alguien que ya no estaba: su última esposa Carol Dunlop, a la que en el libro se refiere como ‘Osita’– su último libro (*Los autonautas de la cosmopista*):

[...] casi nunca he aceptado el nombre-etiqueta de las cosas y creo que eso se refleja en mis libros, no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera, y así a los seres que amé y que amo les fui poniendo nombres que nacían de un encuentro, de un contacto entre claves secretas [...] (Cortázar 1983, 17).

Palinodias por un nombre (múltiple)

Lo conflictivo del proceso de renombramiento va dejando huella explícita en los textos poéticos desde el origen de la escritura cortazariana. En un billete que envía al parecer a una joven de la que el autor estuvo enamorado en Chivilcoy (Fernández Cicco, 133), la ocultación del nombre se practica, como prudente juego galante un tanto pasado de moda –en las antípodas del juego amoroso vanguardista llevado al extremo que constituye *Los autonautas* recién citado–:

No me preguntes quién pone en este canto
Un alma destinada al sufrimiento
Y un pobre corazón que te ama tanto;
Si lo adivinas tú, nada te asombe
Mas si no me hallas en tu sentimiento
De nada vale que te dé mi nombre.

En la comedia de los errores que parecen insinuar estos tercetos, lo cierto es que no sabemos qué nombre habría podido adivinar la destinataria del texto (¿Julio (Florencio) (Cortázar) –su nombre oficial– o Julio Denis –su nombre elegido para algunos correspondenciales–?¹⁶). Pero, por esos mismos años, la reflexión en obra sobre la cuestión onomástica estaba cobrando aspectos más profundos. En algunos poemas contemporáneos se cuestiona explícitamente la posibilidad de acceder o renunciar a un nombre. Julio Denis firma un soneto en el que el asunto se enfrenta

¹⁶ Al parecer Cortázar mantuvo correspondencia con Nelly Mabel Martín –que es el nombre de la interesada– hasta 1957, pero no se conocen esas cartas, cuya firma, desde luego, suscita curiosidad.

conflictivamente, desde el punto de vista de la voluntad del sujeto, a la postre incapaz de superar la limitación que el nombre propio le impone (*De este lado*, diciembre, 1938 – abril, 1939; Cortázar 2005, 560-561):

Vana misión, la de salir del nombre
y el rostro propios. Vana, desvaída
como un álbum ya viejo. ¡Nada somos
si no somos nosotros! Ve la rosa

que no inicia el camino a la gardenia,
y la nube, tan grave en su seguro
ser único, distinto, conquistado.
El hombre se despeña tras las máscaras.

Sí, te lo digo: máscaras. Recuerda.
Sólo en ti –solo– cabe tu universo,
y esa flor que te alcanza no es la misma

que alcanzo yo. ¡Qué inútil, una máscara!
Llora el rostro detrás de la sonrisa,
y el más pequeño césped nos trasciende...

El planteamiento del tema poético de la enajenación cobra, en el contexto en que aquí

presento el poema, una motivación existencial, por cuanto en esas mismas fechas Cortázar se halla comprometido en un esfuerzo de ‘salir del nombre’¹⁷ sostenido durante años, aun cuando tenga la convicción íntima –poética– de la inanidad del proyecto. Resulta imposible trascender la identidad propia; el sujeto parece condenado a ser lo que es; cualquier intento de auto-transformación termina en fracaso. El ‘dejar-de-ser’, además, no significa mayor facilidad para ‘ser-otro’. Una ontología de la presencia como la que Cortázar no ha abandonado todavía en el momento de escribir este poema lleva aparejada la asunción del principio de identidad, aquí sinónimo de mismidad¹⁸. Pero el hombre se atreve a contravenir ese principio aunque sea mediante el recurso al simulacro, que, no obstante, lleva adosada la condena del sujeto que a él se entrega.

¹⁷ Además hay una interesante coincidencia intertextual con unos versos de la primera *Elegía de Duino* de Rilke, autor predilecto de Cortázar en ese momento (y ya para siempre): ‘das, was man war in unendlich ängstlichen Händen, / nicht mehr zu sein, und selbst den eigenen Namen / wegzulassen wie ein zerbrochenes Spielzeug’ (vv. 72-74; Rilke 1996, 13) (Traducción de Eustaquio Barjau: ‘lo que uno fue en manos infinitamente medrosas, / no serlo más, e incluso el propio nombre / dejarlo a un lado, como un juguete roto’ (Rilke 1993, 65)

¹⁸ La base para esta eventual diferenciación está en Ricoeur: ‘L’identité, au sens d’*idem*, déploie elle-même une hiérarchie de significations [...] dont la *permanence dans le temps* constitue le degré le plus élevé, à quoi s’oppose le différent, au sens de changeant, variable. [...] L’identité au sens d’*ipse* n’implique aucune assertion concernant un présumé noyau non changeant de la personnalité’ (12-13).

Este poema afirma que el universo es vario y resulta imposible encontrar una identidad objetiva, porque lo que ‘es-fuera’ corresponde estrictamente con lo que ‘es-dentro’ y los límites del mundo son los límites del sujeto. De ahí que todo intento de auto-transformación para ampliar la experiencia del mundo no sirva de nada: la máscara es instrumento ‘inútil’ (v. 12) porque sólo testimonia la incapacidad del sujeto para asumir los propios límites, esto es, para explorar a fondo en su propia identidad. La búsqueda en el exterior es vana, e infructuoso el afán del sujeto por salir de sí mismo. Desde luego, ‘el más pequeño césped nos trasciende...’ (v. 14), puesto que el objeto natural se caracteriza por la asunción de lo que en términos existencialistas cabría llamar su ‘ser-en-sí’, proyecto que el hombre no es capaz de llevar a cabo, lanzándose al abismo del constante extrañamiento.

La conciencia opaca del ser natural (la rosa, el césped), que sabe de su imposibilidad de ser otra cosa, cancela en sí toda posibilidad de auto-trascenderse. El ser armónico no pregunta por sí mismo. El yo escindido ‘para-sí’ no puede dejar de hacerlo; esto es ‘lo fatal’ en este poema (que en algo se parece al famoso poema de Rubén Darío así titulado), pero para que la tarea sea provechosa, el sujeto puede aprender de los objetos que pueblan su universo como presencias ajenas.

Esa convicción de que el nombre propio persigue al sujeto se convertirá en constante de la escritura poética cortazariana. Un poema publicado muchos años después revela que lo inútil del propósito enajenante proviene del seno del propio yo, que se encuentra escindido: ‘[...] mi lengua desleal no sabe callar / su nombre, su estado civil, su profesión y su estatura’ (‘Crónica’, vv. 3-4; Cortázar 2005, 387-388). Tal es el drama poético: la obstinación de la vida extra-poética por no dejarse reducir al silencio, la imposibilidad de convertir al yo no construido en un ‘nombre innominable’, sintagma que –con otras implicaciones¹⁹– utilizó Cortázar para titular una de las secciones de *Salvo el crepúsculo*.

¹⁹ Por su contenido, parece aludir a un referente radicalmente ajeno: un ‘tú’ femenino.

En la mayoría de poemas relacionables con el recuerdo de la vida argentina, el nombre se convierte en una carga, la rémora del mundo ‘de este lado’ (el ‘lado de acá’, en los términos que usa Cortázar en *Rayuela*): ‘[...] ese ser tan yo y no serlo más, / apenas día, apenas otra vez café, mi nombre y las noticias / del exterior del exterior del exterior’ (‘La vuelta al pago’, vv. 13-15; Cortázar 2005, 329). O, más concretamente –y de modo más interesante– el nombre llega a ser una carga otorgada por otros que han convertido al yo en personaje, enajenándolo, de donde procede la rara sensación que el yo experimenta al consultar un viejo diccionario, que es signo de otro mundo: ‘[...] la edición / tan perfumada del pequeño / amarillo Larousse Ilustrado, / donde por suerte todavía / no había entrado mi nombre’ (‘Rechiflao en mi tristeza’, vv. 10-13; Cortázar 2005, 138)²⁰. El sujeto se sabe doble e inscribe explícitamente las marcas del que *fue* frente a los límites del que *es*. Ese extrañamiento apuntala, entonces, el entrañamiento de la ficción autobiográfica.

Ese nombre de diccionario es el nombre falso, quizás un nombre muerto, la máscara que oculta al yo y que sólo podría arrancar un ‘otro’ privilegiado, con quien se sostiene una relación enajenante también, pero en el ‘buen’ sentido, esto es, una relación que reintegre al yo en la identidad primigenia, y a quien no hay pudor en pedirle: ‘[...] Arráncame esta cara infame, / oblígame a gritar al fin mi verdadero nombre’ (‘Encargo’, vv. 16-17; Cortázar 2005, 203).

Del ‘nombre falso’²¹ con que firma *Presencia* a ese ‘verdadero nombre’ que sigue reclamando en toda su escritura, Cortázar prolonga un mismo gesto, que también pasará por transformar en protagonista lírico a un sujeto que no se disfrazá con máscaras inequívocamente ajenas o indeterminadas en numerosos monólogos dramáticos, sino que se atribuye nombre y rasgos coincidentes con los del autor²². La ironía, no obstante, deconstruye la intención autobiográfica: es

²⁰ Es interesante saber que en una vieja edición de 1929 la Enciclopedia Universal Sopena, conservada en la Biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March, el autor añadió de su puño y letra a la entrada ‘Cortázar’ la siguiente nota: ‘(Julio) Un pobre diablo (1914-1953 [quizá 1955])’.

²¹ ‘Entonces, señor comisario, le confieso que sí, que fui yo el que la mató, y además, que empecé escribiendo poemas como casi todo escritor... Pero aquí le corrijo un punto: el primer crimen se llamó *Presencia* y se publicó con un nombre falso, como conviene a los criminales’ (Huasi 1981, 54)

²² La bibliografía sobre la escritura autobiográfica es ya abrumadora. Sin embargo, es difícil encontrar trabajos que relacionen directamente autobiografía y escritura lírica. Cfr. por ejemplo, Romera *et al.*, donde apenas puede encontrarse un solo ensayo sobre la cuestión. Quizá se esconde detrás de ese silencio un apriorismo que enuncia, por ejemplo, Weintraub (18): ‘La poesía lírica raramente puede liberarse de fuertes elementos autobiográficos. Sin embargo,

una ironía que procede del máximo esfuerzo de enajenamiento y re-apropiación de lo íntimo. El yo que habla en el poema no es el yo que vive fuera del texto, pero éste juega a darle su nombre o atributos²³.

Merece la pena al respecto leer un poema que podría calificarse como particular sátira del propio linaje: ‘Los Cortázar’ (de *Último round*; Cortázar 2005, 514). En este poema, el yo se lamenta de no pertenecer a una familia famosa²⁴. El carácter irónico se revela en la utilización de recursos expresivos que van disolviendo el sentido del mensaje, como el hecho de calificar de ‘hermano’ al destinatario (‘Qué familia, hermano’, v. 1), cuyo significado, más que el de pariente próximo perteneciente al mismo linaje vergonzante (o quizás, baudelairianamente, miembro también de la familia de los ‘hipócritas lectores’), deriva hacia el de simple ‘compadre’. En cualquier caso, el tú es un igual: comparte con el yo la familia de los que no tienen familia²⁵.

no tiene sentido dejar que este gran género poético sea absorbido por la expansión imperialista de un término vagamente definido. El elemento autobiográfico de esa poesía raramente tiene como referente toda una vida sino que generalmente se centra en un momento de esa vida y sólo en escasas ocasiones se trata de un momento significativo que resuma la verdadera esencia de la significación de la vida’. Pero si se entiende la autobiografía en sentido amplio, tal como la explica Paul de Man (114), resulta interesante realizar en el poema esa figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto y que consiste en interpretar el discurso autobiográfico como ‘discurso de autorrestauración’ (115). Según se verá en el análisis de los poemas, esa interpretación es del todo pertinente para el caso de Cortázar, pues de lo que se trata –en su enfrentamiento– es de recuperar el verdadero yo, tras el descenso a las profundidades, y de ser capaz de decirlo. Por lo demás, los temas que de Man señala como propios de la autobiografía son los que articulan mi lectura del corpus poético cortazariano: ‘[...] el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte, y la doblez de la especularidad [...]’ (114).

²³ Es posible notar cómo la inscripción de marcas autobiográficas, ya presente en la primera colección de cuentos, *La otra orilla*, (basta cotejar ‘Distante espejo’ con las noticias contemporáneas que aparecen en sus cartas) se incrementa con el paso del tiempo y, especialmente, en los últimos relatos (‘Ahí, pero dónde, cómo’ de *Octaedro*, o ‘Diario para un cuento’ de *Deshoras*), confirmando la hipotética evolución que planteo para la lírica, sobre todo porque en ambos géneros es común la transición de la pura distancia irónica a la mezcla de ironía y patetismo. Desde luego, esta dirección del análisis podría derivar hacia múltiples registros del discurso lírico cortazariano en los que, necesariamente, aparece implícita la circunstancia autobiográfica: el argentinismo pertenece a la idiosincrasia de ese discurso, pero no sólo en su aspecto temático, sino también idiomático; obviamente, la cuestión del compromiso cívico–político o las reflexiones acerca de los estragos de la enfermedad, por ejemplo, son aspectos que caben en un enfrentamiento de este tipo. Barchino ha estudiado el problema de la autoficción en Cortázar.

²⁴ En tal sentido, podría pensarse que la sátira se dirige hacia una cierta escritura que encuentra su mejor exponente en la obra de Borges (sin ir más lejos, ‘Los Borges’, incluido en *El hacedor*). Esta sugerencia no impide que Cortázar expresase en numerosos lugares su admiración por Borges, a quien dedicó incluso un poema laudatorio en 1956 (‘The smiler sith the knife under the cloak’), que luego se incluyó en *La vuelta al día en ochenta mundos*.

²⁵ Montes-Bradley dedica unas cuantas páginas de su biografía a desmentir esos versos: ‘Julio Florencio Cortázar está vinculado a la aristocracia latifundista de América [...]’ (70). Como si tuviera algún interés, se dedica a detallar luego la estirpe que asciende por su lado paterno y la remonta hasta... ¡Alfonso XI!, rey de Castilla. Por una vez, este biógrafo consigna su fuente: ‘Los datos citados que lo vinculan a la aristocracia latifundista son el resultado parcial de la investigación del doctor Carlos Calvo, quien investigó la genealogía de la familia Arias [la abuela paterna de Cortázar] en 1934 para un libro que no llegó a ser publicado. Un borrador de esa genealogía inconclusa fue, por vía familiar, a dar en manos de Clara Cortázar, sobrina nieta de Julio José Cortázar’ (72).

La introducción de voces ajenas genera una tensión en el espacio enunciativo que será común en estos poemas autobiográficos. Al recordar la falta de antepasados ilustres se dice: ‘nadie que esté parado en mi apellido / y exija de la estirpe / la pudorosa relación: ‘Aquel Cortázar, / amigo de Las Heras...’ (vv. 13-16). A ese discurso nostálgico imposible, que quisiera convocar a un héroe²⁶, se opone, inmediatamente, el desdén rencoroso del yo, que lleva la alusión a un registro totalmente diverso: ‘Ma qué Las Heras, / no tuvimos a nadie, ni siquiera / en Las Heras (la Penitenciaría / que ya tampoco existe, me contaron)’ (vv. 17-20). El contraste entre la ‘pudorosa relación’ y el exabrupto del yo es solidario del contraste entre el héroe y el ‘chorro’ que podría haber estado preso en el penal²⁷. El deseo de un ancestro que se hubiera significado en cualquier ámbito hace prescindir de criterios morales de discriminación. Se va revelando que lo que interesa al sujeto de este poema (y, por tanto, aquello sobre lo que el discurso como tal ironiza) es el anclaje de su identidad en un linaje anterior, alguien por quien ponerse ‘melancólico / en las estancias de los otros’ (vv. 11-12). Carente de sustento en el pasado, alejado del lugar de origen –como revela el ‘me contaron’–, el individuo difícilmente alcanzará una identidad social, que le permita integrarse en el mundo de ‘los otros’.

El poema revela, bajo la capa irónica, su alcance serio: es la protesta contra un cierto estado de cosas que difumina la identidad del individuo proyectando sobre él la sombra de los que lo precedieron. Carecer de esa garantía impide tener un espacio (‘estancia’) para el discurso propio. La ironía contra los linajes, por eso, debe entenderse como una reivindicación del lugar del yo liberado de sus ataduras familiares, que son siempre lazos sociales; de un yo adánico, casi, anterior a los nombres, o anterior –en cualquier caso– a la inhumación del nombre en cualquier repertorio análogo a un *who's who*, estancia fúnebre de la que sólo se puede emerger como fantasma.

²⁶ Esa primera alusión a Las Heras debe referirse a Juan Gregorio de Las Heras (1780– 1866) que invadió Chile, combatió en Chacabuco, gobernó Buenos Aires en 1824 y fue luego presidente del gobierno de la nación. Resulta curioso saber que una de las residencias de Cortázar en Mendoza se ubicaba en ‘Las Heras, 282, Godoy Cruz’ (cfr. carta de Mendoza, 29/7/1944; Domínguez, ed. 1992, 269).

²⁷ Al hacer la lista de antepasados que podrían lustrar el linaje se evoca, en plano de igualdad a ‘un cura ilustre, un chorro’ (v. 6).

Epílogo epigráfico. Invocaciones a la intemperie (Su nombre por las esquinas)

Pero esas palinodias por el nombre llevaban inscrita una especie de profecía autocumplida: el destino del autor incluía su lugar en los diccionarios, su emplazamiento en placas vistosamente clavadas en fachadas. Esos espacios, ‘las estancias de los otros’, iban a abrirse también para Cortázar. Martín Caparrós ha recordado cómo, en la última entrevista que Cortázar concedió en la Argentina antes de morir (en diciembre de 1983), el autor le confesó su horror a esa posteridad, literalmente epigráfica:

Mientras nos levantábamos, le pregunté si creía que alguna vez le iban a poner su nombre a una calle, a una plaza, si iba a quedarse en la Argentina de esa rara manera. –Uy, no, espero que nunca lo hagan. Nada me daría más horror. Dijo, y se rio.²⁸

Rosa Varzilio, la hija de la dueña de la pensión de Chivilcoy donde residió Cortázar entre 1939 y 1944, consideraba ese tipo de reconocimiento como una manifestación de hipocresía oportunista:

[...] no le daban importancia, esa es la realidad, nadie dio nada por Cortázar. En cambio ahora sí, ahora todo el mundo habla y le pusieron su nombre a las plazas. (‘Julio, Rosa y la pensión’, conversación con Pablo María Sorondo, en VV.AA. 2005)

Pero el hecho es que, en efecto, Cortázar ya es un nombre por las esquinas: en Buenos Aires, desde 1994, se trata de una pequeña plaza situada en la intersección de las calles Borges y Honduras; también en el barrio de Agronomía la antigua calle General Artigas, donde Cortázar residió. Además, en Argentina ha dado nombre a varias escuelas y a algún puente (VV.AA. 1994, 46) y otras ciudades en Europa tienen calles ‘Julio Cortázar’.

A tres décadas de su muerte, entonces, el fantasma del nombre de Cortázar recorre el mundo, horrorizando quizá a su dueño. Pero él ya había empezado mucho antes a escribirlo en las esquinas. En las esquinas al menos de su papel de cartas, de donde desplazaría al ‘Julio F. Cortázar’²⁹ (como se ve en el membrete de alguna), al parecer en el momento de trasladarse a París.

²⁸ Caparrós ha recordado diferentes versiones de esa entrevista en diferentes lugares (por ejemplo, Caparrós 2014), refiriéndose reiteradamente a la citada observación del autor. Sin embargo, la entrevista original (Caparrós 1983) no la transcribió.

²⁹ Mientras trabajó como traductor público usó papel membretado como ‘Julio F. Cortázar’ (así en una carta

Es significativo que el primer (y único testimonio hasta el momento) de esa inscripción duradera del que habría de ser su nombre de autor aparezca en una carta dirigida a Daniel Devoto, quien se implicó directamente en el surgimiento del nombre de ese autor en la portada de su primer libro tras *Presencia*, el poema dramático *Los reyes*, publicado por las Ediciones de los Ángeles Gulab y Aldabahor, que dirigía Devoto, en 1949, y reseñado por el mismo Devoto en las páginas de la revista *Realidad* (diciembre, 1949), en el que sería el primer artículo crítico sobre cualquier texto de Cortázar³⁰. Para esas fechas, entre 1947 y 1951, Cortázar ya se había empezado a fraguar un nombre como crítico y cuentista en las páginas de revistas y periódicos bonaerenses como *Anales de Buenos Aires*, *Sur*, *Realidad* o *La Nación*³¹. La construcción del nombre 'Julio Cortázar' tiene entonces que ver con la decidida voluntad de inscribirse en el centro del campo cultural argentino, después de los años del retraimiento hacia el interior (en todos los sentidos): Julio Denis sería tal vez –salvo el traspies de ocasionales publicaciones– el nombre del peregrino por la intimidad más extrema, antes de recomponer un proyecto y una proyección literaria que exigen otro nombre.

Con ello, Cortázar no hace sino asumir una tendencia generalizada, que detecta Genette (49): 'la révélation du patronyme fait partie de la notoriété biographique qui est à l'horizon, proche ou lointain, de la notoriété littéraire (celle des œuvres elles-mêmes)'. En cierto modo, podría decirse que el que decide firmar sus obras con su patronímico, invoca una posteridad que ha de inscribirlo en los nombres de las calles. El 'horror' hacia esa exposición expresado por el autor al final de sus días puede verse entonces como una forma de coquetería, y la supuesta hipocresía de los ciudadanos que lo fijan en una lápida conmemorativa es un gesto absolutamente previsible. De

reproducida facsimilarmente por Correas); en París, ya usó papel membretado como 'Julio Cortázar' (así en la carta inédita dirigida a Daniel Devoto el 24/8/1952, que reproduce Durán).

³⁰ Se estudia la relación entre Cortázar y Devoto en Mesa Gancedo (1998, 63-65). Sobre la posible recepción de *Presencia* o de los cuentos publicados en revistas y periódicos con anterioridad apenas hay noticias. Sobre *Presencia*, en una carta a Luis Gagliardi (BA, 4/1/1939) afirma: 'silencio absoluto de la crítica' (C2000/1, 45); en otra del mismo mes y al mismo interlocutor le dice: 'Presencia sigue silenciosamente su ruta de olvido; es mejor así... por ahora' (C2000/1, 49). Frente a esos testimonios autorales, Grange (en Cócaro *et al.*, 88) afirma que 'había recibido un comentario laudatorio del diario *La Nación*'. No he podido encontrar más referencias a ese comentario, pero es muy improbable que hubiera pasado inadvertido al autor.

³¹ Mesa Gancedo (43-57). Deben verse también los textos de ese periodo incluidos en Cortázar 2006.

todos modos, esa notoriedad soñada era un destino evocado –no se sabe con cuánta o con cuán poca ironía– por el autor cuando aún no había decidido su nombre definitivo. Valgan los siguientes ejemplos extraídos de sus cartas tempranas:

- ‘[...] no me preocupa el temor de tanta gente que está a la espera de que se publiquen, en la edición de las ‘Obras completas’, las correspondientes colecciones epistolares’ (a E. A. Castagnino, Bolívar, 23/4/1937; C2000/1, 28)
- ‘[...] Ya sé que cuando yo muera (de alguna manera rara, ya verá) ustedes los amigos publicarán mis obras completas, y que, en bellos apéndices, agregarán mi copiosa correspondencia.’ (a M. Duprat, Chivilcoy, 16/8/1940; C2000/1, 95)
- ‘[...] No se extrañe de mi insistencia; tengo que poner en orden los datos para mi biografía, y no quiero malentendidos...’ (a M. Arias, marzo 1942; C2000/1, 126)
- ‘[...] Sólo los genios logran que la paciencia de los eruditos busque, hasta encontrarlas, todas sus cartas... que no siempre son geniales pero llevan su firma al pie.’ (a L. Gagliardi, Chivilcoy, 2/6/1942; C2000/1, 132)³²

El gesto sólo se cumplirá con la inscripción fuerte del patronímico verdadero, pero corrobora la intención que alentaba en la elección del seudónimo. Y, sin embargo, la posteridad le reservaba al autor nuevos cambios de nombre: entre el exceso de confianza y el conjuro, muchos de sus lectores han sido víctimas de la magia onomástica y han considerado que modificando el nombre elegido por el autor entraban, de algún modo, en una relación privilegiada con él.

Habiéndolo o no conocido personalmente, víctimas quizá de la fascinación del fantasma, muchos lo han llamado simplemente ‘Julio’, declarando así que lo han ‘querido tanto’ (Niño, ed.; Legaz, ed.). Parafrasean, sin embargo, uno de los cuentos más inquietantes del autor (‘Queremos tanto a Glenda’) porque previene contra los desmanes de la fetichización. Habrá que reconocer que no fue suficiente: el autor ha sido víctima de aquello contra lo que tanto había escrito, la ‘marca registrada’, tanto más eficaz cuanto más simple o más original. En cierto modo, parecían autorizados por otros textos más antiguos (‘Julios en acción’ o ‘Un Julio habla de otro’, ambos en *La vuelta al día...*), pero allí la confianza procede de la ‘afinidad electiva’ derivada de una homonimia que se percibe como sintonía mágica entre unos que podrían considerarse genios tutelares (Verne, Laforgue, Silva) y el autor que firma el libro. Incluso a él le pareció excesivamente confianzudo firmar simplemente ‘Julio’ alguna carta afectuosa y prefirió añadir –en otra línea– ‘Cortázar’, como

³² Gabriel Medrano que protagoniza ‘Distante espejo’ afirma también: ‘Comprendo que mi relato ha guardado hasta ahora el exterior de un diario, manera elegante de someter *comptes rendus* a biógrafos futuros [...]’ (Cortázar 1994, I: 82).

para no inducir a error (así en una carta a Eva Vicens, de 29/11/1982, que reproducen en facsímil Almeida y Piñeiro).

Pocos han sido los que han disentido públicamente de esta impropia costumbre de apropiarse al autor mediante la más escueta mención de su nombre. Fina García Marruz está entre las más lúcidas (*Casa de las Américas*, nº 145-146, julio-octubre, 1984, p. 67):

Para mí Cortázar no fue nunca 'Julio', como él se empeñaba en que le dijésemos, con su inveterada juvenilia informal –vaso en el suelo, peña amiga, y el hablar hasta la alta noche–. [...] a mí, su alto corpachón, sus ojos desmesurados, su largo rostro barbado, me daban más el 'Cortázar', troncón de bosque americano, que el Julio a lo compadrito. Y porque con 'Cortázar' lo conocí y leí, y así lo llamaba siempre Lezama, que lo quiso tanto [...].

Pero, por supuesto, la desnaturalización del nombre de autor –para convertirlo– en verdadero ícono requería un nuevo cambio de designación: se lo reconoció entonces –y se lo invoca– como 'Gran Cronopio'. Si, para ir terminando, invocamos ese sintagma en el resonante éter virtual, aparecen más de 23500 respuestas [4/9/2014]³³.

Aquel que quiso ser Julio Denis o Julio Cortázar, y que tan conflictivas relaciones mantuvo con el nombre del padre³⁴, ha terminado por convertirse en patriarca paradójico de una familia supuestamente fundada por él, cofrade mayor de una hermandad más o menos simpática y secreta, que, al contrario de lo que ocurre con el Colegio de Patafísica, parece no considerar motivo suficiente de exclusión inmediata el mero hecho de querer integrarse en ella.

Hay en esas denominaciones, entre entrañables y cursis, una incómoda perversión del objetivo de la actividad poética que Denis-Cortázar siempre persiguió: 'salir de sí'. Esos apelativos desplazan al autor, en efecto, y con ello, desplazan también la obra que se ofrece a una mirada más o menos distorsionada. Hay que volver entonces a reflexionar sobre las razones que transformaron a '((Julio) (F.[lorenco]) (Cortázar))' en 'Julio Cortázar' a través del filtro, poéticamente construido, que recibe casi siempre el nombre de 'Julio Denis'. En ese proceso, se estaba buscando al poeta-

³³ Incluyendo el título de algún homenaje, como el que la Casa de América puso en marcha en febrero de 2009: 'Evocación del gran Cronopio: Recordando a Cortázar 25 años después'.

³⁴ Al parecer el único contacto que, después de 1920, Cortázar tuvo con su padre (llamado Julio José) fue una carta de 1949 en la que éste le felicitaba por sus primeras publicaciones en revistas y le aconsejaba que para evitar confusiones firme sus ulteriores trabajos añadiendo su segundo nombre (Florencio). Las cartas se han publicado recientemente (C2012/1, 291-292).

otro, ‘nuestro doble, el doble del aire, el doble sin nombre ni impedimentos ni renuncias’ (Cortázar 1996, 74). Mientras se alcanzaba ese ideal, la obra poética que éste escribe podría tal vez considerarse una especie de ‘oda a su nombre –como mínimo– doble’³⁵, de la que saldrá destilado el ‘hombre nuevo’, Julio Cortázar, aquel que, aparentemente, logra por fin unificar vida y poesía.

BIBLIOGRAFÍA

ALMEIDA, Facundo de y Liliana PIÑEIRO (eds.) (2004): *Presencias: Cortázar* (Catálogo de la Exposición Homenaje a Julio Cortázar), Buenos Aires, Fundación Internacional Argentina.

BARCHINO PÉREZ, Matías (1998): ‘Mecanismos de autoficción en los últimos relatos de Julio Cortázar’, *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*, María Elena Legaz (ed.), Buenos Aires, Alción, 213-233.

BARRENECHEA, Ana María (1983): ‘Los dobles en el proceso de escritura de Rayuela’, *Revista Iberoamericana*, octubre-diciembre, 49, 125, 809-828.

BARTHES, Rolland (1987): ‘La muerte del autor’, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.

BERG, Walter Bruno (1986): ‘Juegos, dobles y puentes: Anotaciones al capítulo 41 de Rayuela’, en *Lo lúdico y lo fantástico en Cortázar*, Madrid, Fundamentos, vol. II, 263-273.

CAPARRÓS, Martín (1983): ‘Volvió Cortázar’, *La Semana*, Buenos Aires, 106-113.

_____ (2014): ‘El horror de Cortázar’, *El País Semanal*, Madrid, 28 de enero.

CARMOSINO, Roger B. (1994): ‘El ‘doble manifiesto’ y el ‘doble impacto’ en cuatro relatos de Julio Cortázar’, *South Eastern Latin Americanist*, Winter, 37, 3, 1-10.

_____ (1996): ‘Forma y funciones del doble en tres cuentos de Cortázar: ‘La noche boca arriba,’ ‘Las armas secretas’ y ‘El otro cielo’’, *Texto Crítico*, 2:2, 83-92.

CARTER, Edward Dale, Jr. (1988): ‘The Double as Defense in Cortázar’s *Hopscotch*’, *International Fiction Review*, 15: 2, 89-95.

CÓCARO, Nicolás *et al.* (1993): *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Eds. del Saber.

CORTÁZAR, Julio (1946): ‘La urna griega en la poesía de John Keats’, *Revista de Estudios Clásicos*, Universidad de Cuyo, Mendoza, año 2, 49-61, 45-91.

_____ (1960): *Los premios*, Barcelona, Ediciones B, 1987.

_____ (1963): *Rayuela*, Madrid, C.S.I.C., Colección ‘Archivos’, 1991.

_____ (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1991.

_____ (1983): *Los astronautas de la cosmopista* (en colaboración con Carol Dunlop), Barcelona, Muchnik.

_____ (1986a): *Divertimento*, Madrid, Alfaguara, 1988.

_____ (1986b): *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1988.

_____ (1994): *Cuentos completos*, 2 vols., Madrid, Alfaguara.

_____ (1995): *Diario de Andrés Fara*, Madrid, Alfaguara.

_____ (1996): *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.

_____ (2000): *Cartas*, 3 vols., Madrid, Alfaguara.

_____ (2005): *Poesía y poética. Obras completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

_____ (2006): *Obra crítica. Obras completas VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

_____ (2012): *Cartas*, 5 vols., Madrid, Alfaguara.

³⁵ ‘En 1917 Romero había publicado la serie de poemas dedicados a Irene Paz, entre los que figuraba la célebre *Oda a tu nombre doble* que la crítica había proclamado el más hermoso poema de amor jamás escrito en la Argentina’ (‘Los pasos en las huellas’, *Octaedro*; Cortázar 1994, II: 53).

DE MAN, Paul (1991): 'La autobiografía como desfiguración', en *Suplementos Anthropos* 29: 113-117.

DESSAU, Adalbert (1989): 'Die bedrohte Identität des Menschen in den Werken Julio Cortazars', en Hermann HERLINGHAUS (ed.), *Romankunst in Lateinamerika*, Berlin Akademie, 154-178.

DIRSCHERL, Klaus (1986): 'De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*', *Inti: Revista de Literatura Hispanica*, 22-23, 101-111.

DOMÍNGUEZ, Mignon (ed.) (1992): *Cartas desconocidas de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Sudamericana.

DURÁN, Fernando (2007): Catálogo electrónico de la subasta de la biblioteca Devoto-Valle Inclán, 22/5/2007 - www.fernandoduransubastas.com/busqueda2.php

FERNÁNDEZ CICCO, Emilio (1999): *El secreto de Cortázar*, Belgrano, Universidad.

GENETTE, Gérard: *Seuils*, París, Seuil, 1987.

GERTEL, Zunilda (1974): 'La noche boca arriba, disyunción de la identidad', *Nueva narrativa hispanoamericana*, 3: 2, 41-72.

GYURKO, Lanin (1982): 'Artist and critic as self and double in Cortázar's *Los pasos en las huellas*', *Hispania*, 65, 352-364.

HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Ana María (1979): 'Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar', *Revista Iberoamericana*, 108-109, 475-492.

——— (1981): *Keats, Poe and the Shaping of Cortázar's Mythopoesis*, Amsterdam, John Benjamins.

HUASI, Julio (1981): 'Los bellos mundos de Julio Cortázar', *Nueva estafeta*, 28, 50-62.

JARAMILLO LEVI, Enrique (1974): 'Tiempo y espacio a través del tema del doble en *La isla a mediodía*', *Nueva narrativa hispanoamericana*, 4, 299-306.

JOHNSON, Craig P. (1977): 'Irony and the double in Cortázar and Sarduy', *Journal of Spanish Studies, 20th Century*, 5, 2.

LEGAZ, María Elena (ed.) (1998): *Un tal Julio: Cortázar, otras lecturas*, Buenos Aires, Alción.

LOZANO, Stella (1983): 'El recurso del doble en Julio Cortázar', *Cuadernos Americanos*, 248, 3, 185-200.

MAC ADAM, Alfred J. (1971): *El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires / Nueva York, La Librería.

MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar (1998): 'Gregorovius y la decadencia: Por qué Horacio Oliveira rechaza a su doble europeo en *Rayuela*', *Revista Hispánica Moderna*, 51:2, 341-353.

MESA GANCEDO, Daniel (1998): *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel, Reichenberger.

——— (2014): "Hacerse un nombre. La trayectoria onomástica del escritor-más-tarde-conocido-como-Julio Cortázar", *Letral*, 12, junio, 70-90. <http://www.proyectoletral.es/revista/index.php?id_num=14>.

MONTES-BRADLEY, Eduardo (2005): *Cortázar sin barba*, Barcelona, Debate.

NIÑO, Hugo (ed.) (1986): *Queremos tanto a Julio: 20 autores para Cortázar*, México, Nueva Imagen.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1994): 'Julio Cortázar en busca del otro cielo', en Juan BARGALLO (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 237-249.

PULEO, Alicia (1986): 'El lenguaje de la autenticidad', *Inti: Revista de Literatura Hispanica*, 22-23, 379-384.

REIN, Mercedes (1969): *Cortázar: el escritor y sus máscaras*, Montevideo, Diaco.

RICOEUR, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*, París, Seuil.

RILKE, Rainer M. (1993): *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Ed. y trad. de Eustaquio Barjau, Madrid, Cátedra, 3^a ed.

——— (1996): *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Frankfurt, Surkamp.

RÍOS BAEZA, Felipe (2012): 'El motivo del doble en la narrativa de Julio Cortázar', en Pol POPOVIC y Fidel CHÁVEZ PÉREZ, eds.: *Julio Cortázar. Perspectivas críticas, ensayos inéditos*, Monterrey, ITM, 199-225.

ROMERA CASTILLO, José *et al.* (eds.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.

RUIZ ESPARZA, Jorge (1986). 'Desperately Seeking Julio', *Inti: Revista de Literatura Hispanica*, 22-23, 367-378.

SALINAS, Pedro (1982). *Poesía*. Selección de Julio Cortázar, Madrid: Alianza, 6^a ed.

SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto: 'Cortázar y la estética de la alteridad', en Pol POPOVIC y Fidel CHÁVEZ PÉREZ (eds.): *Julio Cortázar. Perspectivas críticas, ensayos inéditos*, Monterrey, ITM, 75-96.

SILVA CÁCERES, Raúl (1993): 'Les déplacements de l'identité: l'apparition du double et la formation des figures dans les nouvelles de Cortázar', *Les Langues Néo-latines*, 285, 135-148.

TYLER, Joseph (2006): 'Speculum, spectrum y otras reflexiones alucinantes sobre el doble en Julio Cortázar', *Semiosis: Seminario de Semiótica, Teoría, Análisis*, (2:4), 49-57.

VV.AA. (1994): *Homenaje a Julio Cortázar, La Maga*, Buenos Aires, noviembre, 31.

_____ (2005): 'Cortázar en la cultura chivilcoyana', <<http://www.myriades1.com/vernotas.php?id=142&lang=en&force=es>>

WEINTRAUB, Karl J. (1991): 'Autobiografía y conciencia histórica', En *Anthropos, Suplementos* 29, 18-33.